

УДК 130.2 + 78.087.68

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-15>

**Вікторія КАШАЮК**

кандидат мистецтвознавства, професор кафедри музичного мистецтва, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025

**ORCID:** 0000-0003-4396-8946

**Ганна КУХАРИК**

викладач циклової комісії методики музичної освіти та вокально-хорової підготовки, Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний інститут» Волинської обласної ради, просп. Волі, 36, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43010

**ORCID:** 0009-0001-3952-304X

**Бібліографічний опис статті:** Кашаюк, В., Кухарик, Г. (2025). Хорові сцени у втіленні концепції Переродження в опері «Золотий обруч» Бориса Лятошинського. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 111–120, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-15>

## ХОРОВІ СЦЕНИ У ВТІЛЕННІ КОНЦЕПЦІЇ ПЕРЕРОДЖЕННЯ В ОПЕРІ «ЗОЛОТИЙ ОБРУЧ» БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО

У статті здійснено аналіз ролі хорових сцен у втіленні концепції Переродження в опері «Золотий обруч» Бориса Лятошинського. Сучасне музикознавство перебуває на етапі активного осмислення національної класичної спадщини крізь призму етнокультурної ідентичності та новітніх сценічних інтерпретацій. У цьому контексті постать Бориса Лятошинського та його оперна творчість, зокрема опера «Золотий обруч», постають як репрезентативні об'єкти для дослідження процесів синтезу фольклорних джерел із модерною композиторською мовою.

**Мета статті** – виявити роль хорових сцен у втіленні концепції архетипу Переродження в опері Бориса Лятошинського «Золотий обруч».

**Методологія дослідження** спирається на поєднання культурологічного, методу та цілісного музикознавчого аналізу.

**Наукова новизна.** аналіз культурологічних сенсів опери «Золотий обруч» Бориса Лятошинського крізь призму увиразнення ролі хорових сцен у втіленні концепції Переродження.

**Висновок.** Опера демонструє послідовний і художньо вивірений показ карпатсько-руського етносу, який набуває особливої переконливості завдяки домінуванню хорових сцен. Саме хор стає головним засобом репрезентації народного середовища, його історичної пам'яті, ментальних настанов і колективного світовідчуття. Композитор створює багатовимірну звукову панораму, в якій поєднуються емоційна сповідальність, побутова жвавість і ритуально-обрядові елементи традиційної культури. У цьому контексті хор виступає не лише музичним елементом, а фундаментальним засобом розкриття ідеї спільності, що визначає траєкторію всього драматургічного розвитку опери. Отоже, хорова семантика виконує в опері концептуально визначальну функцію. Хор постає як узагальнений образ громади – колективного суб'єкта дії, що не лише коментує події, а й формує смисловий простір опери. За допомогою розвиненого багатоголосся, чергування унісонних та поліфонічних фактур, ритмічної енергії коломийкових формул і характерних ладо-інтонаційних зворотів композитор досягає високого рівня етностилістичної автентичності. Водночас, ці засоби не копіюють фольклор буквально, а трансформують засобами професійної композиторської мови, що надає хоровим номерам художньої узагальненості. Особливого значення набуває здатність хору передавати різні емоційні стани спільноти – від зосередженої ліричності до трагізму та енергійної життєствердності, що є ключовим для втілення ідеї Переродження.

**Ключові слова:** хор, хорові сцени, хорова семантика, опера «Золотий обруч» Бориса Лятошинського, концепція, архетип, Переродження, інтерпретація.

**Viktorii KASHAIUK**

PhD in Art Criticism, Professor at the Department of Music Arts, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli ave., Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43025

ORCID: 0000-0003-4396-8946

**Hanna KUKHARYK**

Teacher at the Cycle Commission on Music Education and Vocal-Choral Training Methods, Communal institution of higher education «Lutsk Pedagogical Institute» of the Volyn Regional Council, 36 Voli avenue, Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43010

ORCID: 0009-0001-3952-304X

**To cite this article:** Kashaiuk, V., Kukharyk, H. (2025). Khorovi stseny u vtilenni kontseptsii Pererodzhennia v operi «Zoloty obruch» Borysa Liatoshynskoho. [Choral scenes in the embodiment of the Rebirth concept in Borys Lyatoshynsky's opera «The Golden Ring»]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 111–120, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-15>

## CHORAL SCENES IN THE EMBODIMENT OF THE REBIRTH CONCEPT IN BORYS LYATOSHYSKY'S OPERA «THE GOLDEN RING»

*The article analyses the role of choral scenes in the embodiment of the Rebirth concept in Borys Lyatoshynsky's opera «The Golden Ring». Modern musicology is at the stage of active understanding of the national classical heritage through the prism of ethnocultural identity and new stage interpretations. In this context, the figure of Borys Lyatoshynsky and his operatic work, in particular the opera «The Golden Ring», appear as representative objects for studying the processes of folklore synthesis sources with modern composer's language.*

*The purpose of the article is to reveal the role of choral scenes in the embodiment of the Rebirth archetype concept in Borys Lyatoshynsky's opera «The Golden Ring».*

*The research methodology is based on a combination of cultural studies, method and holistic musicological analysis.*

*Scientific novelty: analysis of the cultural meanings in Borys Lyatoshynsky's opera «The Golden Ring» through the prism of highlighting the role of choral scenes in the embodiment of the Rebirth concept.*

*Conclusion. The opera demonstrates a consistent and artistically balanced portrayal of the Carpathian-Rusyn ethnic group, which is made particularly convincing by the dominance of choral scenes. It is the choir that becomes the main means of representing the folk environment, its historical memory, mental attitudes and collective worldview. The composer creates a multidimensional sound panorama that combines emotional confession, everyday liveliness, and ritual and ceremonial elements of traditional culture. In this context, the choir acts not only as a musical element, but also as a fundamental means of revealing the idea of community, which determines the trajectory of the entire dramatic development of the opera. Thus, choral semantics performs a conceptually defining function in the opera. The choir appears as a generalised image of the community – a collective subject of action that not only comments on events but also shapes the semantic space of the opera. With the help of developed polyphony, alternating unison and polyphonic textures, the rhythmic energy of kolomyika formulas and characteristic modal-intonational turns, the composer achieves a high level of ethno-stylistic authenticity. At the same time, these means do not literally copy folklore, but transform it using the tools of professional compositional language, which gives the choral numbers artistic generality. Of particular importance is the choir's ability to convey the various emotional states of the community – from concentrated lyricism to tragedy and energetic life affirmation, which is key to the embodiment of the idea of Rebirth.*

*Key words: choir, choral scenes, choral semantics, Borys Lyatoshynsky's opera «The Golden Ring», concept, archetype, the Rebirth, interpretation.*

**Актуальність проблеми.** Сучасне музикознавство перебуває на етапі активного осмислення національної класичної спадщини крізь призму етнокультурної ідентичності та новітніх сценічних інтерпретацій. У цьому контексті постать Бориса Лятошинського та його оперна творчість, зокрема опера «Золотий обруч», постають як репрезентативні об'єкти для дослідження процесів синтезу фольклорних джерел із модерною композиторською мовою. Попри

наявність ґрунтовних праць, присвячених симфонізму та музичній мові Лятошинського, Отож, актуальність даної теми зумовлена необхідністю глибокого аналізу хорової семантики як фундаментального чинника оперної драматургії, що визначає ідейно-образну цілісність твору та втілює концепт національної спільноти. Особливої гостроти питанню додає сучасний соціокультурний запит на актуалізацію історичної пам'яті та ментальних настанов

українсько нації, які у мистецькій сфері найбільш повно детерміновані у колективному суб'єкті дії – хорі. Відтак, роль хорових сцен як носіїв ідеї Переродження та ключових інструментів етнокультурної атрибуції потребує додаткового аналітичного фокусу. Таким чином, дослідження ролі хорових сцен в опері «Золотий обруч» дозволяє не лише розкрити глибинні пласти авторської концепції Бориса Лятошинського, а й спрямувати увагу на формування національної ідентичності засобами музичного мистецтва, що визначає актуальність даної теми.

#### **Аналіз останніх досліджень і публікацій.**

Опера «Золотий обруч» Бориса Лятошинського аналізується сучасним музикознавством у різних аспектах, що репрезентують багатовимірне осмислення твору, охоплюючи історико-сценічний, інтерпретаційний, культурологічний, ідеологічний та стилістичний аспекти його аналізу. Зокрема, сценічно-інтерпретаційний вимір опери розкрито у працях Віктора Бондарчука (2016) та Христини Флейчук (2016), в яких досліджуються режисерські концепції, драматургічні доміанти та трансформації смислів у конкретних постановках, як, наприклад, вистава Львівського державного академічного театру опери і балету імені Івана Франка 1970-го року у праці Христини Флейчук (2016). Автори аналізують взаємодію музичного тексту з театральною практикою, акцентуючи на сценічній рецепції модерністської опери.

Історію першовтілення та складну сценічну долю твору розглядає Ганна Веселовська (2006), зосереджуючись на культурно-історичному контексті, ідеологічних обмеженнях і механізмах функціонування опери в українському музичному театрі ХХ століття. Цей аспект реалізують і публіцистично-аналітичні матеріали Ірини Тукової (2024; 2025), Марини Гордієнко (2025) та Наталі Мендюк (2025), які актуалізують сучасні постановки, рецепцію та проблеми повернення опери в активний культурний обіг. Культурологічно-філософський, смислотворчий та інтерпретаційний виміри опери розкривається у працях Вікторії Драганчук (2014), Олени Извариної (2016), Євгена Оленського (2020) та Ольги Муравської (2023), де «Золотий обруч» осмислюється як модель національної ідеї самоорганізації, носій універсальїї культури, архетипних і духовно-міфологічних

настанов європейського музичного театру. У вказаних працях опера постає не лише як музично-драматичний твір, а як символічний текст культури. Загально-стильовий і модерністський контекст творчості Лятошинського окреслюють монографії Мирослави Новакович (2012) та Ігоря Савчука (2020), в яких опера розглядається в системі українського музичного модернізму, європейських впливів і міжкультурних комунікацій.

Таким чином, сукупність джерел формує цілісне уявлення про «Золотий обруч» як складний феномен української оперної культури, що перебуває на перетині модерністської естетики, національної ідеї та сучасних інтерпретаційних підходів.

**Мета статті** – виявити роль хорових сцен у втіленні концепції архетипу Переродження в опері Бориса Лятошинського «Золотий обруч».

**Виклад основного матеріалу.** Досягнення задекларованої мети можливе за умови звернення як до музичного тексту опери, так і до окремих смислово насичених деталей повісті Івана Франка. Як відомо, твір «Захар Беркут» репрезентує розгорнуту картину суспільного буття Карпатської Русі, зосереджуючись передусім на життєдіяльності тухольської громади, яка постає як цілісний соціальний організм, здатний до самопожертви в ім'я захисту рідної землі. Письменник підкреслює, що єдність громади, її внутрішня стійкість і солідарність ґрунтуються на глибоких моральних, духовних і світоглядних засадах. Особливого символічного значення набуває червона хоругва, оздоблена посрібленим ланцюгом, яка функціонує як візуальний і семантичний маркер, уособлюючи згуртованість, цілісність і колективну відповідальність тухольців, що є результатом спільного історичного досвіду та світоглядної єдності. Уже на рівні назви опери свідомо акцентуються природно-релігійні переконання тухольської спільноти, а також ідея її внутрішньої цілісності. Назва стає не лише номінативним елементом, а й концептуальним ключем до розуміння глибинних смислів твору, в яких поєднуються колективна пам'ять, архаїчні вірування та етичні ідеали громади.

Центральною постаттю в описаному контексті є мудрий старець Захар Беркут, який уособлює зв'язок поколінь і виступає хранителем

сакрального знання. Його постійна молитва у самотньому склепі Дажбогові-Сонцю як найвищому творцеві життя свідчить про глибоку вкоріненість світогляду тухольців у природно-космічній моделі світу. Верховне божество є конкретно візуалізованим образом, викуваним у камені на стелі у формі півкулі, яку вінчає блискучий золотий обруч, що сяє, «дожидуючи проміння полудневого сонця, щоб у ньому розжевртітися тисячами іскор» (Франко...).. Сонячний символ наділяється статусом недоторканності: ніхто не наважується порушити його цілісність, що засвідчує сакральний характер цього образу для громади. У цьому описі концентрується архетипний мотив сонця як джерела життя, оновлення й духовної сили, який відіграє визначальну роль у трактуванні сенсу архетипу Переродження.

У музичній інтерпретації повісті Борис Лятошинський здійснює складний синтез кількох ключових смислових площин, поєднуючи ідею духовної спільності громади, символічно репрезентовану посрібленим ланцюгом, із образом надприродної, життєдайної сили, уособленої золотим обручем Дажбога. Такий підхід свідчить про прагнення композитора здійснити глибинну трансформацію літературного першоджерела, в якій матеріальні знаки культури набувають архетипного значення. Дотримуючись загальної ідейної канви твору, мистець свідомо уникає буквального й послідовного відтворення сюжету повісті, – відмовляється від детальної конкретизації історично-національного минулого, надаючи перевагу узагальненому, символічному осмисленню подій. Унаслідок цього національна історія постає в опері як міфологізований простір, у якому домінують позачасові категорії єдності, колективної пам'яті та духовної спадкоємності.

Центральне місце в оперній драматургії займає копане знамено тухольців, яке виконує функцію провідного символу та смислового ядра твору. Його лейттема проходить крізь усе музичне полотно, забезпечуючи інтонаційну й ідейну цілісність композиції. Знамено постає не лише як атрибут громадського життя, а й як сакральний знак, що уособлює колективну волю, єдність роду та непорушність традиції. Особливо показово в цьому контексті є сцена першої дії, другої картини, де змальовується ритуальний хід тухольців зі знаменом

до священного дерева на громадську раду. Даний епізод має виразний обрядовий характер і функціонує як своєрідний музично-драматургійний центр, у якому концентруються основні ідейні акценти опери. Спокійний, врівноважений темп, урочистий характер музики, а також масштабна динамічна хвиля – від стриманого *piano* до потужного *fortissimo* – створюють відчуття поступового наростання колективної енергії. Акцентовані ходи мажорних тризвуків, що лежать в основі тематичного матеріалу, підкреслюють велич, гордість і внутрішню міць народу, який постає як монолітна спільнота. Ці музичні засоби формують образ народності, що є такою ж нероздільною та цілісною, як символічний ланцюг, згаданий у літературному першоджерелі. Таким чином, музика стає засобом не лише емоційного, а й концептуального осмислення ідеї єдності. Саме в цьому епізоді вперше в опері з'являється вшанований символ, наділений сакральною силою єднання роду й громади. Його поява має програмне значення для подальшого розвитку дії, оскільки визначає головний вектор оперної драматургії – утвердження колективного первня як основи духовної й історичної стійкості народу.

Велика кровна жертва, на яку свідомо й трагічно йде Захар Беркут, жертвуючи власним сином, постає в опері не лише як особистісна драма, а насамперед як визначальний каталізатор глибинних трансформацій усього суспільного організму громади. Втрата найдорожчого, що може мати людина, набуває символічного виміру: індивідуальний біль переростає у колективне очищення та духовне оновлення. Саме через цей акт самозречення мудрий старійшина ніби активує сакральний механізм Переродження, запалюючи «золоте коло Дажбога» першим промінням нового дня. Такий художній жест можна трактувати як метафоричний знак божественного схвалення, своєрідний імпульс згори, що знаменує початок перетворення народу на новому, якісно вищому рівні буття. Музичне втілення цієї ідеї у творчості Б. Лятошинського відзначається вираженістю та символічною насиченістю. Композитор змальовує теплий і водночас стримано-урочистий схід сонця за допомогою тремоло в динаміці *piano*, створюючи акустичний простір зосередженого очікування й внутрішньої тиші. На цьому звуковому тлі поступово постає молитва

Захара Беркута – не як емоційний вибух, а як глибоко усвідомлений духовний акт. Соло баритона звучить протяжно, спокійно, однак сповнено внутрішньої сили та переконаності, що підкреслюється переходом до динаміки forte. Таким чином композитор поєднує медитативність і волю, молитву і клятву. Для характеристики образу старійшини Борис Лятошинський широко застосовує інтонаційно-ладові та ритмічні засоби: розлогі інтервальні ходи (зокрема на інтервали сексти та чистої квінти), закличні інтонації кварта, акцентовані завершення фраз, а також систематичне використання фермат як на звуках, так і на паузах. Останні відіграють особливу роль, фіксуючи миті внутрішнього зосередження, ніби короткочасні зупинки думки Захара Беркута перед вирішальним словом. Усі ці елементи слугують музичним втіленням клятви-звернення до Дажбога: «...твоїм промінням до смерті битися за рідний край» (Лятошинський, 1973), яка набуває характеру сакрального договору між людиною, народом і божественним первнем.

Повторна поява родової святині – золотого обруча – в останніх тактах опери має принципово інше семантичне навантаження. Якщо у повісті Івана Франка фінал забарвлений оптимізмом і життєствердністю, то в оперній інтерпретації композитор свідомо загострює драматургію, протиставляючи ідею перемоги трагічній смерті Максима. Жертва юнака осмислюється як акт найвищої посвяти: він віддає життя богам задля звільнення народу від приниження й неволі, заради збереження суспільного ладу, миру та нерозривної єдності тухольської громади. Кульмінаційним моментом стає тихе, майже шепітне соло баритона Захара Беркута над тілом загиблого сина: «Погляньте, діти! Радісно горить наш золотий обруч! Бо перемога наша. То свято єдності громад!». Ця сцена поєднує в собі гіркоту непоправної втрати й, водночас, високу етико-філософську ідею торжества колективного над індивідуальним. У фіналі опери композитор досягає особливої художньої сили через злиття в оркестровій партії тематичних сфер смерті та любові, а також через взаємодію лейтмотивів Дажбога і Золотого обруча. Таке тематичне переплетіння створює відчуття духовної повноти й завершеності.

Отож, священна жертва Максима, прийнята батьком і освячена спільнотою, стає підґрунтям

для духовного Переродження як божественного, так і громадського символу. На колективному рівні ця жертва забезпечує оновлення ціннісних орієнтирів народу, утверджуючи ідею єдності, самопожертви та історичної тягlosti як основи національного буття. У цьому художньому контексті особливої ролі набувають хорові сцени, адже колективний спів за своєю суттю є засобом єднання, що яскраво демонструє українська національна традиція з прадавніх часів.

Таким чином, специфіка звучання хорових сцен в «Золотому обручі» пов'язана з народною традицією. Опера вирізняється розгорнутим і художньо переконливим відтворенням карпатсько-руського етнокультурного середовища, яке послідовно й багатогранно розкривається вже в першій дії твору. Композитор звертається до характерних зразків народної музичної традиції, зокрема ліричної пісні «Ой кувала зозуленька», коломийки «Гой, цора, підківочки», а також танцювальних епізодів, що разом формують цілісну звукову картину побуту, світогляду та емоційного укладу місцевої громади, чий духовний світ та побутовий устрій протиставляється змалюванню загарбників. Фольклорні елементи не мають декоративного чи ілюстративного характеру, а органічно вплетені в драматургічну тканину опери, виконуючи важливу смислову та образотворчу функцію.

Особливої уваги заслуговує хорове письмо, за допомогою якого композитор досягає високого рівня етнографічної достовірності та художньої узагальненості. Хор постає не лише як музичний супровід подій, а як активний носій колективної свідомості, що репрезентує спільноту в її єдності та традиційності. Майстерне використання багатоголосся, ритмічної пульсації, характерних інтонацій і ладових зворотів дозволяє відтворити специфіку карпатсько-руського музичного мислення, зберігаючи при цьому авторську композиторську індивідуальність. Лірична пісня у хоровому викладі акцентує внутрішній світ народу, його зв'язок із природою та циклічністю буття, тоді як коломийка і танцювальні сцени виявляють динаміку щоденного життя, соціальну згуртованість і відкритість до колективного переживання радості. Таким чином, хор виконує функцію емоційного та ідейного об'єднання окремих сцен у цілісну драматургічну лінію.

Першою справді визначальною в драматургічному розвитку опери кульмінацією постає сцена на майдані біля старого дуба (I дія, II картина), у якій вирішальну смислотворчу роль відіграє саме хор як колективний носій ідеї, пам'яті та волі громади. Скликання народу старцями-закличниками, що несуть знамено, має не лише сюжетне, а передусім ритуально-символічне значення: хор у цій сцені репрезентує народ як єдиний духовний організм, у якому індивідуальні голоси зливаються в узагальнений образ громади. Саме через хорове звучання відтворюється традиція народного віча – простору спільного рішення, морального суду й історичної відповідальності. Атмосфера сцени формується засобами симфонізації музичної тканини, однак ключовим чинником драматургічної напруги є взаємодія оркестру з хоровим масивом. У музичному розвитку переплітаються теми Сторожа, старців-закличників, Захара Беркута та лейтмотив «золотого обруча», причому хор виступає медіатором між оркестровим і сольним звучаннями. Через хорове інтонування ці теми набувають узагальненого, надособистісного звучання, що підкреслює їхню належність не окремим персонажам, а колективній свідомості тухольців.

Особливої ваги набуває лейтмотив «золотого обруча», суворо-епічний характер якого, вирішений у діатонічній ладовій площині, символізує духовно-етичний первінь Карпатської Русі. У хоровому викладі цей мотив втрачає індивідуальну забарвленість і постає як голос традиції, історичної пам'яті та непорушних моральних засад. Саме хор створює відповідний епічний настрій сцени, супроводжуючи монолог Захара Беркута «Чесна громадо! Надходить буря на край наш рідний...». У цьому контексті сольне висловлювання старійшини сприймається не як особиста промова, а як артикульована воля всієї громади, що знаходить відгук у хоровому звучанні.

Першою кульмінаційною вершиною сцени стає розповідь про священний обруч і його значення для тухольців («Чесна громадо! Гляньте на це знамено наше» (Лятошинський, 1973)). Тут хор відіграє визначальну роль у сакралізації події: активізація лейтмотиву «золотого обруча» в поєднанні з елементами теми старців-закличників створює ефект колективного одкровення. Хорове звучання підсилює відчуття

єдності громади навколо спільної святині, трансформуючи індивідуальне сприйняття символу в загальнонародне усвідомлення його значущості. З появою Тугара Вовка в тканину сцени вводиться його лейтмотив, який, контрастуючи з хорово-епічним тлом, різко окреслює ідейну чужорідність персонажа. Друга кульмінація сцени – діалог Захара Беркута і Тугара Вовка – набуває особливої драматичної сили саме завдяки реакції хору, який у цій ситуації постає як моральний резонатор конфлікту. Протистояння патріотизму та зрадництва, духовної чистоти й запродавства («Великий Дажбоже! Не слухай цих огидних слів» (Лятошинський, 1973)) виходить за межі приватної суперечки і перетворюється на загальнонародний конфлікт. Поява в оркестрі «лейтмотиву молитви», проголошеного мідними духовими, знаходить своє смислове завершення у хоровому контексті, де колективний голос підносить конфлікт до рівня сакрального звернення. Хор у цій кульмінації ніби підтримує духовну позицію Захара Беркута, утверджуючи її як єдино можливу для громади. Третя кульмінація сцени пов'язана з внутрішнім конфліктом Максима, де особисте почуття кохання до Мирослави вступає в суперечність із громадянським і патріотичним обов'язком. У музичній драматургії твору цей конфлікт втілюється через одночасне звучання хорової молитви «Великий Стороже!» та сольного зізнання Максима «О доле, доле! Що дієш ти зі мною?» (Лятошинський, 1973). Хор у цьому епізоді репрезентує непохитну волю громади, тоді як сольна партія героя – його індивідуальну трагедію. Така поліфонія смислів підкреслює нерозривний зв'язок долі особистості з долею народу, а використання трансформованого лейтмотиву долі з «Персня Нібелунгів» Ріхарда Вагнера (що обґрунтовує Мирослава Новакович (2012)), надає сцені універсального, позачасового звучання.

Отже, сцена на майдані біля старого дуба постає як багаторівнева драматургічна структура, в якій хор виконує ключову концептуальну функцію. Саме через хорове вираження вибудовується система трьох кульмінацій – сакрально-громадської, морально-політичної та особистісно-трагічної. Хор у цій сцені є не тлом і не коментатором, а активним суб'єктом драматургії, носієм національної ідеї та етичного імперативу, що визначає специфіку розвитку оперної

дії. Відходячи від оптимістично-прогностичного фіналу повісті І. Франка, композитор-модерніст свідомо загострює трагічний вимір світосприйняття, надаючи завершенню опери характеру високої трагедії з яскраво окресленим ідейно-міфологічним підтекстом. Фінал твору постає як апофеоз патріотизму й жертвності, де особиста смерть осмислюється як викуплення і водночас як духовна перемога колективу. Саме в цій кульмінаційній точці драматургії особливої ваги набуває хорове звучання, яке інтегрує всі попередні смислові лінії в узагальнений образ народної єдності.

Фінальна сцена вибудовується на принципі концентрованого нашарування лейтмотивів і тематичних комплексів: «золотого обруча» й Дажбога, смерті та кохання-любові. Взаємодія цих тем створює багатоплановий драматургічний простір, у якому сольні репліки персонажів постійно перебувають у діалозі з хором. Вигук Захара Беркута «Син мій! Живий!» і відчайдушні репліки Мирослави «Уб'ють його!», «О боже! Боже! Не дай йому загинути!» (Лятошинський, 1973) звучать на тлі патетично розгорнутого лейтмотиву кохання, що підсилює емоційну напругу сцени. Водночас саме хор, вступаючи у репліках «Одбили!», «Несуть! Несуть мого Максима» (Лятошинський, 1973), трансформує приватну трагедію в подію загальнонародного масштабу. Паралельно в оркестровій тканині утверджується лейтмотив «золотого обруча», який у поєднанні з хоровим масивом набуває значення символу непорушної єдності громади. Особливої драматичної сили набуває момент усвідомлення загибелі Максима. Слова Захара Беркута «Коли живий – велика радість наша... А ні... Ще більша честь загинути за рідний край!» (Лятошинський, 1973) супроводжуються лейтмотивом «золотого обруча», що в оркестрово-хоровому контексті утверджує ідею жертвовної смерті як найвищої моральної чесноти. Репліка «Синку... Мертвий» позначена появою лейтмотиву смерті, інтонаційно обмеженого зменшеною терцією та гармонізованого у вертикалі зменшеної октави. У поєднанні з приглушеним хоровим тлом цей мотив концентрує в собі глибоку емоцію батьківського болю, жалю і трагічного прийняття неминучого. Ідея загибелі за рідний край як вищої доблесті органічно вписується в архаїчну традицію праукраїнського воїнського епосу, зафіксовану

у «Слові о полку Ігоревім» та інших пам'ятках праукраїнської героїчної культури. Цей світоглядний пласт актуалізується у фіналі опери передусім через хорове узагальнення, яке надає події позачасового, міфологічного виміру. Хор тут стає носієм колективної пам'яті, що сакралізує смерть героя як шлях до вічного буття й слави.

У фіналі на перший план виходить образ Максима як уособлення ідеї викуплення, а відтак – Переродження. Його жертва постає не лише як синівська покора волі батька-громадянина, а як свідомий акт спасіння народу. Передсмертне слово Максима «...моя громадо... Не плачте... Наша перемога...» (Лятошинський, 1973) є кульмінаційним моментом його духовного становлення, а хорове тло в цей час ніби приймає ці слова як заповіт. В оркестровій партії одностайно, майже оголено, звучить елемент лейтмотиву «золотого обруча» поряд із лейтмотивом смерті, що створює образ смертельно пораненого воїна, підтриманого силою колективної пам'яті. Втім, трагізм смертельної миті поступово долається радістю здобутої перемоги, яка у фіналі постає вищою за втрату. Саме тут хор виходить на передній план як носій життєствердного начала: у повнозвучному, урочистому викладі, в «золотому блиску» мідних духових і на тлі дзвонів знову утверджується лейтмотив «золотого обруча». Хорові вигуки «Щаслива доля – смерть прийняти в бою за батьківщину!», «Радісно горить наш золотий обруч! Бо перемога наша. То свято єдності громад!» (Лятошинський, 1973) перетворюють фінал опери на монументальний гімн єдності та жертвовної доблесті. Завершальні слова «Довічна слава й пам'ять тим, хто за громаду смерть прийняв!» (Лятошинський, 1973) у хоровому викладі, на тлі дзвонів і лейтмотиву «золотого обруча» в октавному збільшенні, надають фіналу характеру етичного заповіту, зверненого до колективної свідомості. Таким чином, фінал опери постає як синтез трагедії й апофеозу, де саме хор виконує провідну драматургічну функцію. Через хорове звучання індивідуальна смерть героя трансформується у символ перемоги й духовної єдності громади, що утверджує національно-міфологічний вимір твору.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Хорові сцени виконують в опері подвійну функцію: з одного боку, вони

занурюють слухача в автентичне етнокультурне середовище, а з іншого – закладають ідейно-образний фундамент подальшого розвитку оперної дії, у контексті якої розвивається ідея Переродження. Через синтез народнопісних джерел і професійного композиторського письма опера постає як художньо цілісний твір, у якому етнічний колорит стає важливим засобом розкриття національної ідентичності та духовних цінностей карпатців.

Опера демонструє послідовний і художньо вивіреним показ карпатсько-руського етносу, який набуває особливої переконливості завдяки домінуванню хорових сцен. Саме хор стає головним засобом репрезентації народного середовища, його історичної пам'яті, ментальних настанов і колективного світовідчуття. Композитор створює багатовимірну звукову панораму, в якій поєднуються емоційна сповідальність, побутова жвавість і ритуально-обрядові елементи традиційної культури. У цьому контексті хор виступає не лише музичним елементом, а фундаментальним засобом розкриття ідеї спільності, що визначає траєкторію всього драматургічного розвитку опери. Отож, хорова семантика виконує в опері

концептуально визначальну функцію. Хор постає як узагальнений образ громади – колективного суб'єкта дії, що не лише коментує події, а й формує смисловий простір опери. За допомогою розвиненого багатоголосся, чергування унісонних та поліфонічних фактур, ритмічної енергії коломийкових формул і характерних ладо-інтонаційних зворотів композитор досягає високого рівня етностилістичної автентичності. Водночас, ці засоби не копіюють фольклор буквально, а трансформують засобами професійної композиторської мови, що надає хоровим номерам художньої узагальненості. Особливого значення набуває здатність хору передавати різні емоційні стани спільноти – від зосередженої ліричності до трагізму та енергійної життєствердності, що є ключовим для втілення ідеї Переродження.

У 2025 році опера «Золотий обруч» Бориса Лятошинського отримала нову інтерпретаційну версію, здійснену Львівським національним театром опери і балеті імені Соломії Крушельницької, – в аналізі таких новаторських поглядів на звучання твору Бориса Лятошинського вбачаємо перспективи подальших досліджень задекларованої теми.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Бондарчук В. Опера Бориса Лятошинського «Золотий обруч» в сценічній проекції Дмитра Гнатюка. *Національний вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. 2016. Вип. 114. С. 312–327.
2. Веселовська Г. Життя сценічного твору: з історії першовтілення опери Б. Лятошинського «Золотий обруч» за повістю І. Франка «Захар Беркут». *Вісник Львівського університету. Серія «мистецтво»*. Львів, 2006. Вип. 6. С. 47–54. URL : [http://lnu.edu.ua/faculty/web\\_kultura/Visnyk\\_Cult-Arts/2006\\_06/Veselovska.pdf](http://lnu.edu.ua/faculty/web_kultura/Visnyk_Cult-Arts/2006_06/Veselovska.pdf) (06.12.2025).
3. Гордієнко М. «Золотий обруч» : повернення до спадщини у новому світлі. Рецензія на нашу мілу постановку Львівської національної опери. *Гук*. 13.06.2025. URL : <https://huk.media/zolotyj-obruch-lviv-opera/> (12.12.2025).
4. Драганчук В. Незасвоєні уроки європейської історії або українська національна ідея самоорганізації у літературно-музичному дискурсі («Захар Беркут» І. Франка – «Золотий Обруч» Б. Лятошинського). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2014. Вип. 20. С. 98–104. URL : <http://esnir.eenu.edu.ua/handle/123456789/9302> (10.12.2025).
5. Изварина О. Опера «Золотий обруч» Б. Лятошинського в контексті універсальї культури: зміни смислів інтерпретації. *Культурологічна думка*. 2016. № 9. С. 123–127.
6. Лятошинський Б. «Золотий обруч» : клавір. Київ : Музична Україна, 1973. 220 с.
7. Мендюк Н. Повернення легенди: «Золотий обруч» Бориса Лятошинського у Львівській опері. *Львівська національна опера : офіційний сайт*. URL : <https://opera.lviv.ua/shows/zoloty-obruch/> (14.12.2025).
8. Муравська О. «Золотий обруч» Б. Лятошинського в успадкуванні духовнофілософських настанов музичного театру Європи. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 3. С. 178–184.
9. Новакович М. Канон українського музичного модернізму (на прикладі творчості Бориса Лятошинського). Луцьк : ПВД «Твердиня», 2012. 168 с.
10. Оленський Є. Лятошинський та його опера «Золотий обруч». *Українська музика*. 2020. № 1 (35). С. 95–98.
11. Савчук І. Борис Лятошинський і польська культура: комунікації, колаборації, концепти. Ніжин : ПП Лисенко М. М., 2020. 439 с.
12. Тукова І. «Золотий Обруч»: майже детективна історія. Львівську прем'єру готували два роки. *Zaxid.net*. 30 травня 2025. URL : [https://zaxid.net/statti\\_tag50974/](https://zaxid.net/statti_tag50974/) (15.12.2025).

13. Тукова І. Що ми не знаємо про оперу «Золотий обруч» Бориса Лятошинського? Доповідь у рамках VI Міжнародного науково-творчого проєкту «Сучасне музикознавство та виконавство: від теоретичного дискурсу до виконавської практики». 2024.02.20. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=RWZI-4j5IhM> (21.12.2025).
14. Флейчук Х. Драматургічноконцептуальні доміанти опери Бориса Лятошинського «Золотий обруч» (Постановка Львівського державного академічного театру опери і балету імені Івана Франка, 1970). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2016. Вип. 114. С. 296–311.
15. Франко І. Захар Беркут. *Укр/Ліб*. URL : <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=645> (12.12.2025).

#### REFERENCES:

- Bondarchuk, V. (2016). Opera Borysa Lyatoshynskoho «Zoloty obruch» v stsenichnii proektsii Dmytra Hnatiuka [Boris Lyatoshynsky's opera «The Golden Ring» in stage projection]. *Natsionalnyi visnyk NMAU imeni P. I. Chaikovskoho*, 114, 312–327 [in Ukrainian].
- Veselovska, H. (2006). Zhyttia stsenichnoho tvorcu: z istorii pershovtleniia opery B. Lyatoshynskoho «Zoloty obruch za povisti I. Franka «Zakhar Berkut» [The life of a stage work: from the history of the first performance of B. Lyatoshynsky's opera «The Golden Ring» based on I. Franko's novel «Zakhary Berkut»]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriia «mystetstvo»*, 6, 47–54. URL : [http://lnu.edu.ua/faculty/web\\_kultura/Visnyk\\_Cult-Arts/2006\\_06/Veselovska.pdf](http://lnu.edu.ua/faculty/web_kultura/Visnyk_Cult-Arts/2006_06/Veselovska.pdf) [in Ukrainian].
- Hordiienko, M. (2025). «Zoloty obruch» : povnennia do spadshchyny u novomu svitli. Retsenziia na nashumilu postanovku Lvivskoi natsionalnoi opery [«The Golden Ring»: a return to heritage in a new light. A review of the sensational production by the Lviv National Opera]. *Huk*. 13.06.2025. URL : <https://huk.media/zolotyj-obruch-lviv-opera/> [in Ukrainian].
- Drahanchuk, V. (2014). Nezasvoieni uroky yevropeiskoi istorii abo ukrainska natsionalna ideia samoorhanizatsii u literaturno-muzychnomu dyskursi («Zakhar Berkut» I. Franka – «Zoloty Obruch» B. Lyatoshynskoho) [Unlearned lessons of European history or the Ukrainian national idea of self-organisation in literary and musical discourse (I. Franko's «Zakhary Berkut» – B. Lyatoshynsky's «The Golden Ring»)]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 20, 98–104. URL : <http://esnuir.eunu.edu.ua/handle/123456789/9302> [in Ukrainian].
- Izvaryna, O. (2016). Opera «Zoloty obruch» B. Lyatoshynskoho v konteksti universalii kultury: zminy smysliv interpretatsii [Lyatoshynsky's opera «The Golden Ring» in the context of cultural universals: changes in the meanings of interpretation]. *Kulturolohichna dumka*, 9, 123–127 [in Ukrainian].
- Lyatoshynskyyi, B. (1973). «Zoloty obruch» [The Golden Ring]. Kyiv [in Ukrainian].
- Mendiuk, N. (2025). Povnennia lehendy: «Zoloty obruch» Borysa Lyatoshynskoho u Lvivskii operi [The Return of the Legend: Boris Lyatoshynsky's «The Golden Ring» at the Lviv Opera]. *Lvivska natsionalna opera*. URL : <https://opera.lviv.ua/shows/zoloty-obruch/> [in Ukrainian].
- Muravska, O. (2023). «Zoloty obruch» B. Lyatoshynskoho v uspadkuvanni dukhovnomifolohichnykh nastanov muzychnoho teatru Yevropy [Lyatoshynsky's «The Golden Ring» in the inheritance of the spiritual and mythological principles of European musical theatre]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 3, 178–184 [in Ukrainian].
- Novakovykh, M. (2012). Kanon ukrainskoho muzychnoho modernizmu (na prykladi tvorchosti Borysa Lyatoshynskoho) [The Canon of Ukrainian Musical Modernism (based on the work of Boris Lyatoshynsky)]. Lutsk [in Ukrainian].
- Olenskiy, Ye. (2020). Lyatoshynskyyi ta yoho opera «Zoloty obruch» [Lyatoshynsky and his opera «The Golden Ring»]. *Ukrainska muzyka*, 1 (35), 95–98 [in Ukrainian].
- Savchuk, I. (2020). Borys Lyatoshynskyyi i polska kultura: komunikatsii, kolaboratsii, kontsepty [Boris Lyatoshynsky and Polish culture: communications, collaborations, concepts]. Nizhyn [in Ukrainian].
- Tukova, I. (2025). «Zoloty Obruch»: maizhe detektyvna istoriia. Lvivsku premieru hotuvaly dva roky [«The Golden Ring»: almost a detective story. The Lviv premiere took two years to prepare]. *Zaxid.net*. 30 travnia 2025. URL : [https://zaxid.net/statti\\_tag50974/](https://zaxid.net/statti_tag50974/) [in Ukrainian].
- Tukova, I. (2024). Shcho my ne znaiemo pro operu «Zoloty obruch» Borysa Lyatoshynskoho? [What don't we know about Boris Lyatoshynsky's opera «The Golden Ring»? ]. *Dopovid u ramkakh VI Mizhnarodnoho naukovotvorchoho proiektu «Suchasne muzykoznavstvo ta vykonavstvo: vid teoretychnoho dyskursu do vykonavskoi praktyky»*. 2024.02.20. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=RWZI-4j5IhM> [in Ukrainian].
- Fleischuk, Kh. (2016). Dramaturhichnokontseptualni dominanty opery Borysa Lyatoshynskoho «Zoloty obruch» (Postanovka Lvivskoho derzhavnogo akademichnoho teatru opery i baletu imeni Ivana Franka, 1970) [Dramatic and conceptual dominants of Boris Lyatoshynsky's opera «The Golden Ring» (Production of the Ivan Franko Lviv State Academic Opera and Ballet Theatre, 1970)]. *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho*, 114, 296–311 [in Ukrainian].

15. Franko, I. Zakhar Berkut [Zakhar Berkut]. *UkrLib*. URL : <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=645> [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 21.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025