


**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
Кафедра сольного співу та оперної підготовки**

**СВОЄРІДНІСТЬ ВОКАЛЬНО-ХОРОВИХ ТВОРІВ
ІРИНИ АЛЕКСІЙЧУК
(на прикладі хору *a cappella* «Свят, Свят, Свят Господь Саваоф»
і вокального циклу «Глина Господня» на вірші О. Степаненко)**

**Магістерська робота
Мясоєд Ірини Юріївни
Науковий керівник –
кандидат мистецтвознавства, доцент
Анфілова С. Г.**

Текст містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання

на відповідне джерело  Мясоєд І. Ю.

Харків – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ТВОРИ І. АЛЕКСІЙЧУК В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ДУХОВНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ	7
1.1. Творчість І. Алексійчук у музикознавчому висвітленні.....	7
1.2. Духовна музика національної традиції: етапи розвитку.....	9
1.3. Хорові твори І. Алексійчук: ознаки індивідуального стилю.....	17
1.4. Хорова мініатюра «Свят, Свят, Свят Господь Саваоф»: музично- теоретичний аспект.....	20
1.4.1. Композиційні особливості.....	20
1.4.2. Порівняльний аналіз інтерпретацій твору «Свят, Свят, Свят Господь Саваоф».....	24
Висновки до Розділу 1.....	28
РОЗДІЛ 2. ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ «ГЛИНА ГОСПОДНЯ»: МУЗИЧНО- ТЕОРЕТИЧНИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ	31
2.1 Поетична складова вокального циклу «Глина Господня».....	31
2.2. Музичне втілення поетичних образів у циклі «Глина Господня»...43	
2.3. Виконавський аналіз.....	50
Висновки до Розділу 2.....	55
ВИСНОВКИ	57
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	60

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Творчість сучасної української композиторки Ірини Алексійчук багатопланова й різноманітна. Вона затребувана у хоровій та вокальній практиці, але наразі ще не достатньо досліджена. І. Алексійчук звертається у своїй творчості до різноманітних вокально-хорових жанрів – *духовних піснеспівів* («Свят, Свят, Свят Господь Саваоф», «Мій голос до Господа»), *обробок українських та балканських народних пісень* (цикли «Веснянки», «Коляда», «Царевчева ліра»), *вокальних циклів* («Глина Господня» для сопрано та фортепіано на вірші О. Степаненко та «Пісні кохання» на вірші стародавніх японських поетів для сопрано та фортепіано), *хорової мініатюри* на вірші вітчизняних та зарубіжних поетів («Листи із мушлі» та «Потойбічні ігри» на вірші О. Степаненко, «Как Володя быстро под гору летел» на слова Д. Хармса), *кантати, хорової фантазії*. Одним з найулюбленіших типів хорового складу є для автора мішаний хор *a cappella*.

Поряд з молитовними та фольклорними текстами різного національного походження досить часто Ірина Алексійчук звертається до творчості сучасних літераторів, зокрема Олени Степаненко – української поетеси, що має свій особливий та унікальний стиль, який повною мірою розкривається у музиці композитора. Своєрідність хорового письма І. Алексійчук стала причиною широкої популяризації її творів у виконавському колі. На сьогодні вже існує багато відео та аудіо записів саме хорової музики автора, які створюють той безцінний матеріал, що потребує свого дослідження в умовах малої вивченості. Що до камерно-вокальної лірики композитора, то у виконавській практиці вона відома менш за хорову, а в науковій площині не розглядалася. Саме ці аспекти й аргументують **актуальність** запропонованої теми.

Мета дослідження – розкрити розмаїття жанрово-стильових рішень у вокально-хоровій музиці І. Алексійчук на прикладі обраних творів. Сформульована мета обумовлює вирішення наступних **завдань**:

- узагальнити інформацію щодо творчого доробку Ірини Алексійчук;

- висвітлити основні жанрові напрямки вокально-хорової музики автора;
- охарактеризувати історичні етапи розвитку української духовної музики;
- розглянути хор *a cappella* «Свят, Свят, Свят Господь Саваоф» та вокальний цикл «Глина Господня» за образним змістом, поетичною основою, жанровою приналежністю та засобами музичної виразності;
- здійснити виконавсько-інтерпретаційний аналіз обраних зразків вокально-хорової музики І. Алексійчук.

Об'єктом дослідження магістерської роботи являється вокально-хорова творчість Ірини Алексійчук. **Предметом** – жанрова-стильова своєрідність вокально-хорової творчості Ірини Алексійчук.

Методологія магістерської роботи базується на комплексному підході, який дозволяє залучити наступні **методи дослідження**:

історико-теоретичний – сприяє дослідженню передумов розвитку хорової музики за духовними текстами в українській музиці;

структурно-функціональний – розкриває структурну упорядкованість елементів у цілісній системі музичного твору;

жанрово-стильовий – обґрунтовує індивідуальні риси авторського стилю у межах жанрової моделі;

порівняльний – розкриває індивідуальні риси у співставленні з усталеною традицією;

виконавсько-інтерпретаційний – спрямований на виявлення ознак виконавської поетики творів, що вивчаються;

метрико-строфічний – сприяє виявленню засобу звукової організації вірша та його ритмічної будови;

довідково-біографічний – пов'язаний з вивченням та узагальненням інформації щодо біографії Ірини Алексійчук, уточнює відомості про творчу спадщину композитора.

Теоретичну базу складають дослідження, присвячені: *жанру та стилю в музиці* (Є. Бондар [9]; Ц. Когоутек [22]; Л. Мазель [36]; М. Михайлов [41],

Є. Назайкінський [48]); *історичному розвитку духовної музики християнсько-православної традиції* (Л. Корній [26]; І. Кошміна [28]; М. Гордійчук, С. Грица, М. Загайкевич, А. Калениченко [13]; О. Уманець [61]; М. Антонович [1]); *жанрово-стильовому наповненню цієї традиції* (Б. Асаф'єв [2]; І. Гарднер [11]; К. Дмитрієвська [15]; Ц. Когоутек [22]; О. Коловський [25]; Ю. Келдиш [21]); *типології української духовної музики* (Є. Бондар [9]; А. Єфіменко [18]; А. Терещенко [56]; О. Тищенко [57]; О. Козаренко [24]; П. Маценко [38]; О. Крамаренко [29]; В. Мартинов [37]); *творчості І. Алексійчук* (Г. Куземська [30]; А. Волошенко [10]; О. Якимчук, О. Черкашина, Н. Утешева [73]; Н. Тарасова, І. Свиридова [55]), *проблемам хорового виконавства* (Асаф'єв Б [2]; Батюк І. [3]; Дмитрієвська К. Н [15]; Коловський О [25]; Ланкін В. Г. [32]; Лашенко А [33]; Ушкарьов А [62]); *питанням вокального виконавства* (Голубев П [12]; Дмитрієв Л. Б [16]; Іванов О [19]; Павлицева О [49]; Садовников В [52]; Троніна П [58]); *поетичному стилю О. Степаненко* (Богдан С. [8]; Коцарев О [27]; Пасічник Н. [50]); *інформаційні довідники* ([64], [59], [51], [45]).

Матеріалом дослідження є партитура хорової мініатюри «*Свят, Свят, Свят Господь Саваоф*» для мішаного хору *a cappella*. З метою розкриття особливостей інтерпретації розглянутих у магістерській роботі творів були залучені відеозаписи їх виконання наступними колективами:

- Хор студентів кафедри хорового диригування Національної музичної академії України, диригент – Зоряна Клименко, 2015 р. [69];
- Хор Літньої Хорової Академії, диригент – Галина Горбатенко, 2017 р. [67];
- Хорова капела хлопчиків та юнаків «*Дзвіночок*», диригент – Рубен Толмачов, 2012 р. [68].

Також залучений нотний текст камерно-вокального циклу «Глина Господня» для високого голосу у супроводі фортепіано, люб'язно наданий нам самою авторкою.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що *вперше*:

- представлено комплексний аналіз вокального циклу «Глина Господня» для високого голосу та фортепіано;
- здійснено порівняльний аналіз виконавських інтерпретацій хору *a cappella* «Свят, Свят, Свят Господь Саваоф».

Подальшого розвитку набули:

- відомості про розвиток духовного жанру в українській хоровій та вокальній музиці;
- питання цілісного аналізу хору *a cappella* «Свят, Свят, Свят Господь Саваоф»;
- характеристика стильової манери І. Алексійчук.

Практична значимість роботи полягає в тому, що результати дослідження можуть бути задіяні в курсах «Історії української музики», «Історії хорового виконавства», «Історії вокальної музики», «Аналізу музичних творів», а також у практичних заняттях в класах диригування, концертно-камерного співу, на заняттях з виконавсько-педагогічної майстерності.

Апробація матеріалів. Робота обговорювалася На засіданні кафедри інтерпретації та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського.

Публікації. За темою магістерського дослідження підготовлено статтю: І. Мясоед. Образно-поетична система вокального циклу І. Алексійчук «Глина Господня» на вірші О. Степаненко (для сопрано та фортепіано).

Структура роботи. Магістерська робота складається із Вступу, двох Розділів із внутрішнім розподілом на підрозділи та короткі висновки, загальних Висновків та Списку використаних джерел (73 позиції) Загальний обсяг роботи становить 66 сторінок, з них основного тексту – 59.

РОЗДІЛ 1

ХОРОВІ ТВОРИ І. АЛЕКСІЙЧУК В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ДУХОВНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ

1. 1. Творчість І. Алексійчук у музикознавчому висвітленні

Ім'я Ірини Алексійчук добре відомо у сфері хорового виконавства, її твори отримали високу оцінку професіоналів та мають широку популярність, як у музикантів, так і слухачів. Незважаючи на досить відоме ім'я композитора, інформації про автора дуже мало. По суті, вона вичерпується у відомостях про автора на офіційних сайтах, де, частіше, представляє собою копіювання одного і того ж тексту [17; 20; 30].

Узагальнюючи офіційні данні, окреслимо основні моменти творчої біографії автора. Ірина Алексійчук народилася в місті Свердловську Луганської області у 1967 році. У неповні п'ятнадцять вступила до фортепіанного відділення Хмельницького музичного училища і в 1985 екстерном, за три роки, закінчила повний чотирирічний курс, отримавши Диплом з відзнакою. У 1991-м з відзнакою закінчила Київську Національну музичну академію за фахом «фортепіано» (клас засл. діяча мистецтв України, професора І. М. Рябова). Через два роки – знову з відзнакою – Київську Національну музичну академію за фахом «композиція» (клас засл. діяча мистецтв України, професора Я. Н. Лапінського). Факультативно навчалась у класі органа (1993–1996, клас доц. Г. В. Булибенко). Паралельно проходила стажування у асистентурі на кафедрі композиції Київської Національної музичної академії.

Ірина Борисівна Алексійчук – композитор, піаніст, органіст та педагог – лауреат національних та міжнародних конкурсів, член Української асоціації піаністів-лауреатів міжнародних конкурсів, з 1998 р. – член Національної Спілки композиторів України, з 2003 р. – Національної Всеукраїнської музичної Спілки, з 2005 р. по 2008 р. – член правління Київського відділення Національної Всеукраїнської музичної Спілки.

Вона є багаторазовим лауреатом обласних конкурсів юних піаністів та композиторів, переможцем численних обласних теоретичних олімпіад, Дипломантом Національного конкурсу молодих композиторів ім. С. Прокоф'єва (Донецьк, 1993 р.); Переможцем 45-го міжнародного конкурсу *ARD* у категорії «Фортепіанні дуети» (Мюнхен, 1996 р.); Лауреатом 6-го міжнародного конкурсу фортепіанних дуетів *Murray Dranoff* (Майамі, 1997 р.); Лауреатом Першого всеукраїнського конкурсу композиторів «Духовні псалми» на кращий хоровий твір на біблійні тексти (Київ, 2001 р.).

У лютому 2000 р. нагороджена премією імені Л. М. Ревуцького за активну концертну діяльність і виконання сучасної музики. З 1994 р. працює викладачем на кафедрі композиції Національної музичної академії імені П. І. Чайковського, викладаючи композицію, інструментовку, хорове аранжування та читання партитур.

Брала участь як піаніст і композитор у численних міжнародних музичних фестивалях та конкурсах: у роботі журі Першого міжнародного конкурсу юних піаністів *GRADUS AD PARNASSUM* (Крагуєвац, Сербія), Всеукраїнського конкурсу піаністів-студентів музичних училищ ім. І. Карабиця, Національної Спілки композиторів України та Національної Всеукраїнської музичної спілки, Міжнародного конкурсу молодих композиторів *GRADUS AD PARNASSUM* (Київ). Проводила лекції та майстер-класи з фортепіано в місті Крагуєвац (Сербія).

Композитор І. Алексійчук працює в різних жанрах. В її творчому доробку симфонічні, хорові, камерні вокальні та інструментальні твори, які користуються великим успіхом серед виконавців та слухачів. Композитор багато працює на замовлення окремих колективів та виконавців. Декілька разів різноманітні хорові колективи отримували спеціальні призи та гран-прі на міжнародних хорових конкурсах за найкраще виконання твору сучасного автора, обираючи для виконання музику І. Алексійчук. Твори композиторки входять до репертуару майже всіх музичних колективів України. Має вона і записи на телебаченні та радіо України, Сербії, Німеччини та США.

Неодноразово запрошувалась для участі у мистецьких програмах українського радіо та телебачення. Її музика викликала захоплення у слухачів далеко за межами України, концертні виступи також отримували позитивні відгуки в закордонній та вітчизняній пресі.

Незважаючи на все зростаючу розповсюдженість творів автора, нажаль інформація щодо творчого доробку І. Алексійчук досить обмежена, хоча слід визначити динаміку у зростанні інтересу до її хорової творчості з боку науковців. На сьогоднішній день хорова спадщина композитора знайшла відображення у статтях: Г. Куземської, що присвячені циклу «Царевчева ліра» [30]; А. Волошенко (2015), щодо інноваційних рис у псалмах І. Алексійчук [10]; О. Якимчук, О. Черкашиної, Н. Утешевої (2019), в якій розглядаються особливості трактування канонічного тексту у духовних піснеспівах для жіночого хору *a cappella* [73]; Н. Тарасової, І. Свиридової [55], спрямованої на виявлення індивідуальних стильових рис духовно-хорових творів І. Алексійчук, зокрема, псалмів.

Зрозуміло, що стиль композитора, чий талант зараз перебуває у порі зрілого розквіту, продовжує зазнавати еволюції. Підсумки підводити рано, але деякі висновки відносно художньої манери письма можна здійснити. І один з них, як найпоширеніша думка серед дослідників творчості Ірини Алексійчук, – міцний зв'язок її духовно-хорових творів з національними традиціями цього напрямку української хорової музики. Нагадаємо деякі етапи його еволюції.

1.2. Духовна музика національної традиції: етапи розвитку

Духовна музика розвивалася понад тисячу років з моменту прийняття християнства і поряд з народною творчістю виступає найдавнішим пластом, в якому своїми особливими засобами відображаються характер людини, її психологічні риси. На сьогоднішній день накопичено багато літератури, присвяченої розвитку духовної музики. Її можна поділити на кілька груп. Першу представляють роботи історичного напрямку, що охоплюють основні періоди розвитку духовної музики християнсько-православної традиції. Це, до речі, монографії українських дослідників – Л. Корній [26], І. Кошміної [28],

фундаментальні дослідження – М. Гордійчук, С. Гриці, М. Загайкевича, А. Калениченка [13], О. Уманець [61], стаття М. Антоновича [1]. Друга група – теоретичні роботи з питань жанрово-стильового наповнення цієї традиції: Б. Асаф'єв [2], І. Гарднер [11], К. Дмитрієвська [15], Ц. Когоутек [22], О. Коловський [25], Ю. Келдиш [21]. Окремий напрямок присвячений розвитку виключно української духовної музики в роботах Є. Бондар [9], А. Єфіменко [18], А. Терещенко [56], О. Тищенко [57], О. Козаренка [24], П. Маценка [38], О. Крамаренко [29]. Особливу зацікавленість викликають роботи сучасних авторів, зокрема В. Мартинова [37]. Усі ці дослідження виступають підґрунтям для написання даної магістерської роботи.

Музика православної церкви, спираючись на духовну красу і гармонію, з початку свого існування мала велике значення у вихованні молоді. Ще з часів Київської Русі вивчення співу входило в систему освіти, поряд з такими дисциплінами, як читання і письмо. З прийняттям християнства, Русь успадкувала безліч грецьких церковних і культурних традицій, в тому числі і в музиці. Слов'янські співаки навчалися у грецьких основах музичного мистецтва, освоювали образно-інтонаційну систему. Церковну музику цього періоду представляв «знаменний» – чоловічий одноголосний спів. Наступний історичний пласт характеризується розвитком місцевих шкіл: живопису, іконопису, а також школи розспівників, в яких готувалися майбутні майстри церковного співу і творці нових церковних наспівів. Серед найбільш відомих таких шкіл – новгородська, володимиро-суздальська, галицько-волинська та інші. Знаменний спів продовжує розвиватися і набуває самобутності на ґрунті слов'янської культури.

XIII–XVI сторіччя – період драматичних подій, що розгорталися на Русі: більша частина міст опиналася під владою татаро-монгольських завойовників. Лише у вільних містах Новгороді та Пскові продовжувала стрімко розвиватися церковна культура. Особливістю цього часу стало мистецтво колокольного дзвону. В майбутньому цей дзвін стане традицією в музичній культурі та її

символом. Продовжується розвиток знаменного співу, в якому проходила певна еволюція знаменного співу на слов'янському ґрунті.

Яскравий розквіт релігійно-духовної культури відбувався і на території України-Русі, супроводжуючись складними історичними процесами. З другої половини XIV ст. починається відродження міст, організовуються придворні хори та капели. Безумовно, запозичення візантійських наспівів і візантійської манери виконання було опосередковано старослов'янською мовою та національним мелосом. Відомо, що на співочу артикуляцію впливають національні і регіональні вербально-мовні особливості, які, своєї черги, завжди є відображенням національного музичного мислення. Формується та поширюється принцип виконання давньокиївської церковної монодії, яка майже до XVI століття відігравала велику роль як у церковному виконавстві, так і у загальній музичній культурі України. Як визначають дослідники, у православній музиці протягом довгого періоду розвитку сформувалися свої жанрові і стилістичні риси, певні виконавські і композиторські традиції. Після смерті Ярослава Мудрого 1054 року почався новий період розвитку духовної музики. Перша його половина (приблизно до 1089 року) проходила під впливом досвідчених грецьких регентів та співаків і була повністю залежною від діяльності грецьких митрополитів, які очолювали Київську Митрополію. Друга половина пов'язана з початком діяльності митрополитів-русичів – таких, як Єфрем (1089–1097) – і була «відносно незалежною» від греко-візантійського втручання, тому може бути охарактеризована як продовження розвитку національних традицій богослужбового співу. З цього часу до нас дійшли перші зразки давньоруської екфонетичної нотації, яку перейняли з Візантії. Головні приклади цієї нотації – Куприянівські листки та Остромирове Євангеліє Цей період завершив формування системи професійного музичного богослужбового виконавства з відповідними школами професійних виконавців, усталеними принципами виконання та активним розповсюдженням письмових співочих книг, богослужбових текстів із

безлінійною (крюковою, стовповою, як різновидами знаменної) нотацією нотацією – восьмиголоссям.

У наступний період становлення системи професійного музичного богослужбового виконавства спостерігається активне поширення протомузичних і знаменних богослужбових текстів по всій території давньокиївської митрополії. Так, у вокально-хоровій школі богослужбового виконавства Свято-Успенської Києво-Печерської Лаври формувалися принципи виконання давньокиївської церковної хорової «монодії», принципи розспівування гласової системи тощо. Формування принципів виконання давньокиївської церковної хорової монодії ґрунтувалося на універсальних канонічних принципах візантійського церковно-вокального виконавства. Одним із головних виконавських принципів системи професійного музичного богослужбового виконавства періоду Київської Русі був принцип давньокиївської церковної монодії або давнього знаменного розспіву. Цей принцип виконання представляв хорове монодійне виспівування голосних звуків на різному висотному рівні і певній тривалості окремих звуків. Відрізнявся він і наявністю суворого ритму, залежного як від фонетичного чергування голосних та приголосних, так і від періодично наголошеного чергування сильних та слабких долей – симетричного ритму. Паралельно з ним розвивалося восьмиголосся київського розспіву, який спирався на соборно-парафіяльну Богослужбову традицію. На відміну від «монодійно-хорового» співу, в основу київського розспіву замість принципу поспівок покладено принцип чергування мелодичних рядків, переважно речитативно-силабічної структури. Київський розспів є повним, тобто має наспіви для всіх гімнографічних груп богослужбових піснеспівів. У зв'язку з цим є відповідні виконавські принципи його розспіву – стихир, тропарів, кондаків та ірмосів, прокимнів, алілуаріїв та малих піснеспівів. Найяскравішим із цих наспівів визнана Херувимська Печерна.

За словами відомих дослідників української музики Л. Корній, В. Барвінського [27], найбільшого розвитку церковний спів досягнув саме на

Західній Україні, де духовні твори створювали священнослужителі. Відродження музичної культури в Галичині мало великий вплив на подальший розвиток культури в країні. Тут духовним центром був Перемишль: де у 1829 році єпископ Іван Снігурський створює перший церковний хор. Музична творчість таких діячів, як І. Лаврівський, М. Вербицький та їхні послідовники В. Матюк, О. Нижанківський, С. Воробкевич розкривають особливості «перемишльської школи», сформованої у середині XIX ст. Діячі «перемишльської школи» переживали за музичну культуру України і були охоплені бажанням піднести її до загальноєвропейського рівня. Багато творів цих композиторів, що написані у духовному жанрі, не складні за своєю структурою, в їх основу покладена українська пісенність. Завдяки активній діяльності «перемишльської школи», в Україні підвищується інтерес до хорового мистецтва, приділяється увага підготовці професійних регентів та хорових співаків, які мали вільно користуватися технікою хорового багатоголосся. Велика роль у розвитку музичної культури духовної України цього часу належить Анатолію Вахнянину – музиканту-науковцю, педагогу, композитору. Серед представників перемишльської школи також відомим є греко-католицький священик – Йосип Кишакевич, який створив багато духовних творів: Панахида, Літургія, окремі церковні хори, які і досі лунають у Західній Україні. Друга половина XIX – початок XX ст. характеризується справжнім піднесенням духовної музики Галичини. В той час на Східній Україні композитори звертаються більш до світських жанрів та фольклорних обробок.

У XX сторіччі поновлюється інтерес до музичних жанрів церковної музики. Великої популярності набувають літургічні піснеспіви, до яких звертаються композитори Яків Яциневич, Кирило Стеценко, Олександр Кошиць, Микола Леонтович та ще багато інших. Приводом до розгортання творчої діяльності у сфері духовно-церковної музики стає проведення церковної реформи, створення Української Автокефальної Православної Церкви (УАПЦ) у 1917–1921 рр. Неабиякої майстерності у жанрі духовної

музики досягає Кирило Стеценко, в творчому доробку якого «Всенічна», «Панахида», три Літургії, п'ятдесят «Колядок та Щедрівок», «Ангел вітав», канти.

Яскравим представником богослужбової музики України початку ХХ століття є Микола Леонтович, який написав такі відомі твори, як «Херувимські пісні», «Літургія святителя Іоана Златоустого», «Молебен благодарственный Господу Богу», «Милість миру», «Світе тихий», «Хвалить ім'я Господнє», деякі твори на канонічні тексти «Нині отпускаєши», «Вірую», «Ангел вопіє», «Христос Воскресе», «Богородице, Діво», релігійні канти, колядки.

Значну кількість у творчих доробках українських композиторів того часу становлять обробки стародавніх церковних мелодій. До них звертався О. Кошиць, на основі яких він написав п'ять Літургій і велику кількість окремих піснеспівів для хору духовного змісту. У цьому ж жанрі працював і К. Стеценко, який використовував принцип зіставлення двох хорів у традиційному антифонному співі.

Наразі рівень храмового музичного мистецтва підвищується, зростає кількість хористів у церквах, репертуар церковних хорів стає більш розгорнутим, збагачується творами сучасних композиторів, що пишуть духовну музику. Також збільшилась кількість регентських шкіл, що готують майбутніх керівників церковних хорів та дитячих воскресних шкіл. Духовна музика вивчається у навчальних закладах музичного профілю, входить до музично-історичних посібників. ХХ сторіччя символічне – воно закінчує друге тисячоліття існування християнства. І, водночас, християнство у ХХ сторіччі переживає радикальні реформаційні зміни. Змінюється також співвідношення християнства з іншими релігіями. Все це безпосередньо впливає на традиції духовної музики, іноді повністю змінюючи останні.

В останні десятиліття духовна тематика значно прогресує у творчості сучасних композиторів¹. В Україні організовується багато різних хорових

¹ Більш детально процес становлення української музики представлений у джерелі [26].

конкурсів, де духовний жанр виступає провідним, але разом з цим цей процес є досить суперечливим, бо великий розрив з'являється не тільки між слухачами та композиторами, але, навіть, і в професійному середовищі. В країні не вистачає нотних видань сучасної української музики, а також різноманітних аудіо- та відеозаписів. Між тим, незважаючи на внутрішні перепони, духовна тематика активно поновлюється у творчості відомих українських композиторів другої половини ХХ століття. Наведемо деякі приклади:

- Леся Дичко створила *«Літургію Іоанна Золотоустого»* (1999), об'єднавши сучасні засоби виразності з традиційною духовною музикою, синтезуючи пісню-романс, партесний концерт, давньоруський знаменний розспів;

- Мирослав Скорик звернувся до *«Панахиди»*, обравши виконавський склад *solo* з мішаним хором; стилістика староғалицької елегії доповнюється тут бароковими риторичними фігурами;

- Валентин Сильвестров написав самобутній *«Реквієм»* (1997–1999) на латинський канонічний текст у поєднанні з українською поезією Тараса Шевченка для оркестру, мішаного хору та солістів;

- Євген Станкович неодноразово звертався до жанрів духовної музики¹, вирішуючи її у дусі полістилістичних тенденцій, об'єднуючи стилістику неоромантизму з неоімпресіоністичними прийомами, сонористичними ефектами (докладніше про це [29]).

До православної тематики також звертаються представники сучасного покоління: Ганна Гаврилець – Давидові псалми *«Блаженний, хто дбає про вбогого...»*, *«Боже мій, нащо мене Ти покинув?»*, *«До Тебе підношу, мій Господи, душу свою...»*; Віктор Степурко – *«Літургія сповідницька»*, духовна меса *«Богородичні догмати ХVІІ століття»*, псалмодія *«Монологи віків»*;

¹ «Нехай прийде царство Твоє» на біблійні тексти, для мішаного хору та симфонічного оркестру (1994); «Господи, Владико наш», Концерт для хору *a cappella* на тексти із Біблії (1998); Псалом № 27 для чоловічого хору «До Тебе, Господи, взиваю я» (1999); Псалом № 22 для жіночого хору (1999); Псалом № 83 для мішаного хору *a cappella* (2000).

Олександр Козаренко – *«Літургія святителя Іоанна Златоустого»* для мішаного хору, *«Псалом Давида»* для хору і оркестру, *«Страсті Господа нашого Ісуса Христа»* та багато інших.

Багато сучасних аматорських та професіональних хорових колективів підвищують своєю діяльністю рівень духовної музики, її глибоке поширення у сучасній музиці України. Найвідоміші з них – Академічний камерний хор імені В. Палкіна (Харків), камерний хор *«Київ»*, Київський камерний хор ім. Бориса Лятошинського, камерний хор *«Легенда»*, жіночий хор *«Павана»*, чоловічий хоровий ансамбль *«Боян»*, хор харківського Свято-Покровського чоловічого монастиря, церковний хор *«Видубичі»*, Київський камерний хор *«Хрещатик»* та інші.

Як зазначають науковці, що займаються вивченням проблем сучасної української духовної музики [24], наразі виокремлюються два основні напрями, що поділяються за функціональністю та спрямованістю творів: літургійні – що, поширюють канонічні літургійні традиції та твори для концертного виконання, не розраховані на виконання у складі богослужіння. Також, О. Крамаренко, дослідниця хорової творчості Є. Станковича, вважає, що доречно говорити про розвиток сучасної української духовної музики у двох напрямках:

- 1) тенденція до синтезу церковного та світського жанрів (представлена творами В. Сільвестрова, Ю. Ланюка, І. Щербакова, Г. Ляшенка, В. Польової);
- 2) використання канонічних текстів зі збереженням класичної форми, що втілюється засобами сучасної композиторської техніки крізь призму індивідуального світобачення (літургійні твори Л. Дичко, М. Скорика, В. Сільвестрова, В. Польової, Г. Гаврилець, М. Шуха) [29, с. 195].

На думку Н. Тарасової та І. Свиридової, «широкі можливості створення богослужбових та нецерковних, концертних і сценічних духовних творів відкрили шлях до збагачення індивідуальними стильовими рішеннями канонічних засад таких традиційних жанрових моделей як літургія, псалом, молитва, кондак, антифон, ектенія, церковна колядка» [55, с. 20].

Віддзеркалення цих процесів можна спостерігати і в хоровій творчості І. Алексійчук.

1.3. Хорові твори І. Алексійчук: ознаки індивідуального стилю

Не дивлячись на широко профільну музичну діяльність І. Алексійчук, її захопленість різними музичними жанрами, хорова музика займає одну з провідних позицій в її композиторській творчості. Наведемо перелік хорових творів, упорядкований особисто авторкою і наданий нам:

1. «*Коліскові очерету*» кантата-містерія в п'яти частинах для солістів, мішаного хору та симфонічного оркестру на вірші Олени Степаненко (2006–2007);
2. Кантата «*Сад божественных песней...*» на вірші Г. Сковороди для мішаного хору *a cappella* (1991р.);
3. Хоровий диптих «*Давидові псалми*» на біблійні тексти для мішаного хору *a cappella* (2000р.);
4. Псалом № 142 «*Мій голос до Господа*» для жіночого хору *a cappella* (2002р.);
5. Псалом № 142 «*Мій голос до Господа*» версія для мішаного хору *a cappella*;
6. Псалом №100 «*Уся земле, покликайте Господу!*» для чоловічого хору *a cappella* (2017р.);
7. «*Подих часу*» для мішаного хору *a cappella* на тексти з «*Упанішад*» (2002р.);
8. «*Царевчева ліра*» три обробки балканських народних пісень зі збірки Властимира Павловича (Царевца) для мішаного хору *a cappella* (2004р.);
9. «*Листи із мушлі*» три хорові фантазії для жіночого хору *a cappella* на вірші Олени Степаненко (2005р.);
10. «*Вечірня молитва*» («*Царю Небесний...*») молитовне зітхання для жіночого хору *a cappella* та вітряних дзвонів (2007р.);

11. «*Потойбічні ігри*» містерія-дійство в двох частинах для жіночого хору *a cappella*, електронного запису, варгану, діджеріду та ударних на вірші Олени Степаненко (2008р.);
12. «*Коляда*» обробка української народної пісні для мішаного хору *a cappella* (2009р.).
13. «*Слава Отцю і Сину...*» для жіночого хору *a cappella* (2010р.);
14. «*Свят, свят, свят Господь Саваоф*» для мішаного хору *a cappella* (2010р.);
15. «*Свят, свят, свят Господь Саваоф*» для жіночого хору *a cappella* (2011р.);
16. «*Как Володя быстро под гору летел*» для мішаного хору *a cappella* на вірші Даниїла Хармса (2011р.);
17. «*Веснянки*» п'ять обробок українських народних пісень для жіночого хору *a cappella* (2012р.);
18. «*Всецирий Миколаю*» кантата-фантазія на теми українських народних колядок, кантів та псалмів для жіночого хору *a cappella* та ударних в трьох частинах (2012р.);
19. «*Шарено цвече*» три обробки балканських народних пісень для жіночого хору *a cappella* (2013р.);
20. «*Песме љубави*» три обробки балканських народних пісень для жіночого хору *a cappella* (2013р.)
21. «*Чула јесам*» обробка балканської народної пісні для жіночого хору *a cappella* (2013р.).

Звернемо увагу на те, що вся хорова творчість І. Алексійчук, за виключенням «*Колискових очерету*», представлена творами *a cappella*. Переважають хори на релігійні тексти; широко застосовуються фольклорні мотиви; зустрічаються і літературні тексти гумористичного напрямку (на вірші Даниїла Хармса).

З короткої розмови з Ірини Алексійчук (у вигляді електронного листування) стало відомо, за яким принципом обираються тексти до майбутніх

хорових композицій. За її словами, найчастіше вона створює музику за проханням окремих диригентів або хорових колективів, які приймають участь у різноманітних фестивалях: «Вони – колективи – формулюють задачу. Наприклад: потрібен твір на духовні тексти, обробки народних пісень, просто твір сучасного автора и т.п. Ще обговорюється приблизно бажана тривалість звучання і характер. З цього я виходжу».

Ця проста відповідь, дійсно, не розкриває жодної таємниці композиторського ремесла. Тому розгадкою цього процесу зайняті дослідники, які намагаються проникнути у суть творчих процесів митця. Так, Аліса Волошенко [10] відзначає притаманну хоровому стилю І. Алексійчук гармонійну поєднаність традиційних та авангардних рис. Проявом перших стають: звернення до жанру хорового псалма у його національному трактуванні, склад *a cappella*, а також інтонаційна природа, що виражається у тяжінні до секундових поспівок; класичні форми, здебільшого тричастинність, куплетність, строфічність, варіаційність; у фактурних хорових прийомах – використання різновидів хорової педалі, у тому числі хорової педалі із солістом, що нагадує київський розспів; схильність до різних поліфонічних прийомів. Авангардні риси реалізовані у застосуванні різного спектру технічних засобів (від сонорно-кластерного контрапункту до засобів контрольованої алеаторики, використання сонорної поліпластовості, що нагадує манеру хорових творів Д. Лігеті, К. Пендерецького, В. Лютославського та інш.); чутливе відношення до тембру; поєднання хору та окремих інструментів, що є дуже рідкісним для хорового псалма і виникає в українській музиці саме у ХХ сторіччі (Є. Станкович). Внаслідок виникає нова трактовка хорового псалма, збагачення традиційного жанру, розширення його виразних можливостей.

Ідею міцних зв'язків з традиціями православної української музики в творах композиторки також підкреслюють Н. Тарасова та І. Свиридова [55]. За їх думкою, сам факт звернення І. Алексійчук до камерних за способом вислову псалма та молитви підтверджує значення цих жанрових констант української

православної традиції в сучасних умовах. До того ж при використанні прийомів атонального письма, сонорних прийомів, алеаторики, природа тематичного матеріалу заснована на народно-пісенних давньоукраїнських і православних духовно-пісенних джерелах (трихордово-тетрахордового походження, псалмодійних, гетерофонних звучань, схильність до ладової модальності, використання міксолідійського, дорійського нахилів). Риси національного втілюються і у тяжінні І. Алексійчук у хорових творах до варіантно-варіаційних засобів розвитку та форм.

Для практичного підтвердження аналітичних висновків зупинимось детальніше на хоровому творі *a cappella* «Свят, Свят, Свят Господь Саваоф».

1.4. Хорова мініатюра «Свят, Свят, Свят Господь Саваоф»: музично-теоретичний аспект

1.4.1. Композиційні особливості. Твір І. Алексійчук «Свят, Свят, Свят Господь Саваоф» (2010) зазнав свого поширення у виконавській практиці, що закономірно привернуло до нього і увагу дослідників [9; 55; 73]. Всі вони переважно зосереджують свою увагу на особливостях трактовки канонічного тексту, підкреслюючи зв'язок з національними традиціями духовної музики, безперечно, з жанрами псалма та молитви, які приваблюють композитора «своїм змістовно-емоційним універсалізмом та споглядальністю, й одночасною екзистенційною наснаженістю. В них зближується Небесне й Земне, Божественне Одкровення й особисте людське переживання Вищих Істин» [55, с. 22]. Ці канонічні тексти стають основою цілого спектра переживань: лірично-споглядальних, драматично-прохальних, покайних, хвалебних. Ліричність та камерність вислову сприяють їх структурному оформленню в хорову мініатюру з зовнішньо простими, але внутрішньо розвиненими формами. Ознаки неоромантичної хорової концертності реалізуються у інтонаційній безперервності розвитку, прагненні до фантазійної свободи, відхиленні від жорстких закономірностей канонічного тексту, хорової гри звуковими масами, ролі контрастів (ладо-гармонійних, темпових, метро-ритмічних, динамічних). Попри важливі зауваження щодо

індивідуального стилю композитора у творах молитовного змісту, автори не надають аналізу твору. Тому, зупинимось на ньому більш докладніше.

Хорова мініатюра написана на текст молитви, що виконується на літургії і входить до євхаристійного канону. Канон складається з декількох розділів: прославлення Святої Трійці (священик), прославлення Бога Саваофа (хор), та звернення до Святого Духа (хор). «*Свят, Свят, Свят Господь Саваоф*» – молитва-подяка до Господа за створення світу і спасіння людини, цей текст є так званим янгольським славослів'ям¹. Крім того, «трисвяте» вказує на триєдину природу Бога, три Особи Божества, рівні між собою за святістю та величчю. Ісус Христос – Святий, Який не побачить тління, але воскресне, щоби піднятися до правиці Бога (Дії 13:33-35). Ісус – Святий і Праведний (Дії 3:14), Його смерть на хресті дозволяє нам не соромлячись стояти перед престолом нашого святого Бога. Третя Особа Трійці – Святий Дух – саме лише Його ім'я вказує на важливість святості в сутності цього Божества.

Форма хорової мініатюри проста тричастинна з кодою: *ABA*. Перший розділ (*A*) – (*Allegro festivo*) – 1–37 такти; другий розділ (*B*) – (*Andante con moto*) – 38–83 такти; третій розділ, реприза (*A*) – (*Allegro festivo*) – 84–144 такти. Кода (*molto meno mosso*) – 145–155 такти.

Перший розділ мініатюри складається з двох періодів, що контрастують між собою за темпом, динамікою та гармонічним заповненням акордів. Перший період починається з чаруючого унісону жіночого хору, який вступає на динаміці *ppp*, розмір 4/4 «*Свят, Свят, Свят Господь Саваоф*», що одразу створює образ таємності внутрішніх почуттів та одночасно святкування. У шостому такті хорова фактура розширюється за рахунок вступу чоловічих голосів. Хорові партії, що мають витримані тривалості імітують дзвін великого колоколу. Партія сопрано – це передзвони малого колоколу. Ефект передзвонів досягається завдяки штриховому контрасту між партіями: партія сопрано рухається восьмими тривалостями, виконується *non legato*, інші

¹ Детальніше про це у монографії І. Кошміної [28].

хорові партії виконуються більш протягло на *legato* та мають довші тривалості – половинні. У перших двох тактах – штрих *staccato*, динаміка *ppp*, що задає настрої усього твору. Поступово динамічна палітра розгортається і в 15 такті хор лунає вже у динаміці *ff*. Фактура гомофонно-гармонічна.

З динамічного контрасту починається другий період першої частини – «Алілуя», що звучить на *subito p*. Змінюється розмір на 5/8 та 3/8, що надає ритму пружності й акцентованості. Фактура змінюється на акордову, розширюється гармонічне заповнення акордів, з'являється *divisi* у кожній хоровій партії, окрім сопрано. Динамічне посилення у вигляді *crescendo* та уповільнення темпу підводять до місцевої кульмінації першої частини – «Алілуя» у 35 такті на *ff*.

Середній розділ (*Andante con moto*) більш спокійний, змінюється темп та характер музики. Перші два такти (*molto meno mosso*) занурюють нас у молитовний стану на словах «Осанна», які семантично позначають – «спаси, ми молимо», динаміка *pp*. Наголос у слові припадає на слабку долю, що створює мов акцент з ферматою та затиханням. Для прозорості звучання композиторка використовує високі хорові голоси, у басів паузи. Мелодія поміщена у партію сопрано, вона будується на трикратному повторенні першого такту другої частини. Оспівування однієї ноти – імітують речитації та плач. Ті ж інтонації є і в партії альтів у вигляді синкоп (49–51 такти). Постійні динамічні хвилі – від *ppp* до *p*. Чоловічі голоси рухаються довгими тривалостями, як гармонічна основа акорду. З 52 такту передбачене використання басів октавістів, що несе в собі функцію хорової педалі. На словах «Благословен, хто йде в ім'я Господнє» посилюється динаміка та емоційна напруга, на *f* лунає місцева кульмінація другої частини – 59 такт, додається штрих *marcato*. У 66 такті знову повертається попередній стан «Осанни», але зараз мелодія знаходиться в партії тенорів (75 такт, *tempo meno mosso*). Однак як зазначають в своїй статті О. Якимчук, О. Черкашина, Н. Утешева, І. Алексійчук по-іншому подає хорову фактуру – з'являються довгі ноти у партії сопрано, перше речення проводиться на квінту нижче, ніж

у першому викладенні теми [73]. Останні такти другої частини побудовані на витриманих акордах, що підводять нас до третього розділу. Тож другий розділ насичений постійними динамічними хвилями, перемінним розміром: 2/4 постійно змінюється на 3/4 та 4/4. В частині багато агогічних відхилень таких, як *ritenuto, tenuto, allargando, tempo meno mosso*.

Третій розділ, контрастний до попереднього. Він є майже точною репризою першого. Також складається з двох періодів, але другий період більш розширений ніж у експозиції. Гомофонно-гармонічна фактура, темп *Allegro festive*, динаміка *ppp*. Характер репризи аналогічний. Кульмінація усього твору знаходиться саме у цій частині – 120 такт «Алілуя» на *ff*. Тут композитор використовує елементи імітаційної поліфонії, передаючи мелодію від альтів до тенорів, і навпаки. Напруження постійно зростає, повторюючи одну й ту саму фразу декілька разів, але знову стихає і підводить нас до коди.

Кода складається з 10 тактів, побудованих на тематичному матеріалі другого розділу – мотив «Осанна» звучить в партії жіночих голосів, як тиха ремінісценція-підсумок – те, для чого відбувалось піднесене прославлення Бога [73], та доповнюється реплікою «Амінь» у басів на *staccato* у динаміці *pp*. Фактура твору змішана. Переважно гомофонно-гармонічна, але зустрічається і акордова, з елементами імітацій у третьому розділі. Розташування хорових партій широкі.

Основна тональність твору – *C-dur*, що символізує святковий настрій та яскраві гармонічні фарби. В експозиції є відхилення у тональність домінанти – *G-dur* (15 такт), кожна партія насичена секундовими інтонаціями, що потребує чистого інтонування та майстерності від виконавців. Другий розділ написаний у тональності *e-moll*, що одразу змінює емоційне забарвлення твору, вводить нас до мінорних інтонацій плачу. Вона насичена відхиленнями до тональностей субдомінанти (*a-moll*) – ця тональність зберігається з 56 такту і до *tempo meno mosso* 75 такту. Другий розділ завершується витриманим акордом на низькому п'ятому ступені *e-moll*. Третій розділ – знову просвітлений *C-dur*. Тональний план співпадає з першою частиною.

Кульмінація проводиться у тональності домінанти *G-dur*, що звучить ще більш піднесено з прославленням – «Алілуя», і ця тональність зберігається до кінця твору.

Твір побудований на зіставленні різноманітних акордів: тризвуки тоніки, субдомінанти, домінанти, септакорди другого та сьомого ступеню разом з акордами домінантової групи надають колористичного забарвлення твору. Розмір перемінний. У першому розділі переважає – 4/4, зустрічається 5/8 та 2/8. У другому – 2/4, але зустрічаються такти 3/4 та 4/4. Перемінністю визначається і метр. І. Алексійчук подає його витриманими, рівними тривалостями, як монотонний та рівний дзвін колоколу – половинні та четверті. А для того, щоб передати більшу збудженість та напругу, показати рух мелодії та різноманітні інтонації, композитор використовує восьмі.

Фермати на витриманих звуках (35, 38–39, 83, 143 такти) та на паузах (37, 144, 155 такти). Доволі часто використовуються заліговані половинні, що створює довгу зупинку на акорді. У цих моментах необхідно чітко вибудувати стрій, особливо на унісоні – звук повинен бути кришталеву чистий, вирівняний за усіма рисами. Перемінний розмір, широкий діапазон хорових партій, оспівування основних звуків тональності у мелодії додають слухачеві та виконавцям асоціації зі звучанням дзвону, характерного для православного богослужіння.

1.4.2. Порівняльний аналіз інтерпретацій твору «Свят, Свят, Свят Господь Саваоф»

«Свят, Свят, Свят Господь Саваоф» І. Алексійчук написано для мішаного семиголосного хору *a cappella*. Складним видається перехід між частинами за рахунок тонального та темпового контрасту. Перший акорд частини – має бути дуже чистим і прозорим, хористи повинні інтонаційно точно заспівати його, щоб показати перехід до іншої тональності, іншого стану. Для початку звук має «пролунати в голові». Тому такі місця слід точно відпрацювати. Багато в чому це залежить від диригента – доступно та зрозуміло показати руками та мімікою перехід між частинам. Ауфтакт

повинен бути наданий вже у наступному темпі. В багатьох реченнях цього твору є схильність до заниження інтонації – бо напрямок мелодичного руху прямо пропорційно впливає на інтонування хору, а мелодія стоїть майже на місці, тому потрібно постійно підтримувати інтонацію, співати у високій вокальній позиції і на глибокому диханні, гостро, підтягуючи звуки вгору.

Дикція звичайно має бути чітка, для того щоб слухач міг зрозуміти зміст твору. Але так як твір майже увесь виконується на нюансі *p*, приголосні мають бути трохи м'якші, але підтриманні низьким диханням і посиленою роботою діафрагми. Але мають вимовлятися так, щоб не зробити твір грубим, ти паче що це духовний твір, молитва. Твір вимагає користування ланцюговим диханням, адже заліговані ноти в усіх хорових партіях виконуються на *legato*, створюючи кантилену, протяглість, єдиний звуковий потік, де кожне слово має бути на диханні. Голосоведіння мелодійне, плавне, мелодія хоч і обертається навкруги однієї ноти, має рухатись вперед. Кожне речення має свою динамічну градацію і розвиток.

Готуючи твір до роботи з хором, диригент заздалегідь повинен продумати інтерпретацію твору і план художнього виконання на основі літературного та музичного текстів. Особливу увагу привертають:

- ритмічний малюнок – тобто складнощі у показі різноманітних ритмічних пластів;
- зміна темпів – кожний розділ характеризується своїм темпом, тому диригентський жест має відповідати усім змінам і характеру;
- характер звуковедіння, фразування – всі паузи є продовженням музики, заліговані ноти необхідно витримувати по тривалості і не втрачати відчуття внутрішньої пульсації;
- витриманість усіх видів хорового ансамблю;
- загальна кульмінація твору. Вона має бути контрастна та розширена за рахунок амплітуди жесту, підняття диригентської позиції рук, емоційного напруження та мімічного показу. Диригентський жест має бути вільним,

м'яким та в'язким, але у той ж час економним і чітким, аби не втратити пульсацію.

Цікаво зіставити варіанти інтерпретацій цього твору, що здійснені різними колективами. Для порівняльного аналізу ми обрали чотири виконавські версії: Хору студентів кафедри хорового диригування Національної музичної академії України, диригент – Зоряна Клименко, 2015 р. [69]; Хору Літньої Хорової Академії, диригент – Галина Горбатенко, 2017 р. [67]; Хорової капели хлопчиків та юнаків «Дзвіночок», диригент – Рубен Толмачов, 2012 р. [68]. Розглянемо всі виконання з загальних професійних позицій.

Основою вокально-хорової техніки є правильне *вокальне дихання*. Адже навіть за наявності якісних голосів, колектив не зможе виявити усіх своїх акустичних та виконавських якостей без оволодіння технікою дихання. Дихання повинно бути нижньореберне: при потраплянні повітря ребра розширюються і тим самим надають повітрю місце для проходження і натиску на діафрагму. Саме за цих умов хоровий звук буде вважатися «опертим». Виконання хорової капели хлопчиків та юнаків «Дзвіночок» під керівництвом Р. Толмачова [68] в цьому аспекті хорових навиків менш вдале: техніка вокального дихання не достатньо розвинена, тому в хорі доволі часто «плаває» інтонація. Особливо це відчувається після паузи, де співаки мусять вступити в тій ж самій вокальній позиції і зберегти попередні якості звуку. Дихання не достатньо глибоке, не виникає потрібного імпедансу і хорова інтонація «іде» вниз. Але це є досить логічним висновком, адже діти ще не так довго вивчають хорове мистецтво, техніку вокального дихання в даному випадку, тому і виконання слабше ніж за професійні дорослі колективи.

У хорі студентів кафедри хорового диригування Національної Музичної Академії України [69] вокально-хорове дихання досить добре розвинуто, проте є місця в яких дуже явне занадто високе і «неоперте» дихання. Наприклад, у другій частині твору в партії сопрано витримані тривалості на словах «Осанна» – через високе дихання звук не «втримується». Через це

інтонація і вокальна позиція втрачають свою висоту. Аналогічний момент у фіналі твору в партії басів: останній «Амінь» звучить бездиханно, разом із звуком виходить шиплячий подих. Найбільш правильною технікою вокального дихання володіє хор Літньої Хорової академії під керівництвом Г. Горбатенко [67]. Низьке дихання, підтримане доброю роботою діафрагми, дає «опертий» вокальний звук, чисту інтонацію, високу вокальну позицію, озвучене повноцінне *ppp*. Кожна партія в повній мірі володіє цим навиком, тому виконання відповідає усім цим вимогам.

Наступним важливим елементом вокально-хорової техніки є *атака* звуку: м'яка чи тверда. Момент виникнення звуку після взяття дихання і називається атакою. Тверда атака характеризується раптовим виникненням звуку, а м'яка – це відповідно м'яке формування звуку, ледве помітне для слухача. При використанні твердої атаки, утворення звуку не повинно бути занадто різким, а при м'якій – в'ялим. Хорова капела «Дзвіночок» досить добре виконала цей елемент техніки: діти вміють перемикатися між різними засобами утворення звуку. Тверда атака звуку виконується добре, а м'яка – трохи розпливчаста, що у вокально-хоровій практиці називається «під'їзд». У виконанні хору НМАУ навпаки – м'яка атака виконується краще за тверду. Тверда атака звучить занадто різко і акцентовано, особливо в моменти виходу на високу теситуру. Хор ЛХА майстерно володіє обома прийомами атаки звуку і добре вміє «перемикатися» між ними не втрачаючи інших важливих якостей виконання. «Осанна» – звучить легко, м'яко, молитовно, нагадує «янгольський спів», в навпаки синкопований ритм «Аллилуія» – гостро та пружно, імітуючи дзвін.

Ансамблеві навички – це вміння усіх співаків співати злагоджено, одночасно і з однаковою силою звуку. Ансамбль має зберігатися в усіх його різновидах: дикційний, ритмічний, динамічний. На погляд автора даної роботи, з точки зору ансамблю менш вдалим здаються інтерпретації двох колективів: студентського хору кафедри хорового диригування НМАУ під керівництвом Зоряни Клименко та Хорової капели хлопчиків та юнаків

«Дзвіночок», диригент Рубен Толмачов. У першому випадку звертає на себе увагу перебільшення у штрихах: перша частина твору виконується більш підкреслено ніж вказує у партитурі автор – уривисто, штрихом *marcato*, у деяких моментах навіть наближено до *staccato*, хоча цей штрих вказується лише у перших двох тактах. У звуковедінні не вистачає кантилен і наповненості. Хор не всюди дотримується виписаної динаміки, *ppp* звучить голосніше, ніж того потребує образний зміст. Друга частина втрачає цілісність форми через довгі паузи між фразами, наприклад – перед словами «Благословен», та перед словом «Йде».

В другому випадку чутно проблему з інтонацією та унісоном. Наприклад, в перших тактах, де альти та сопрано співають в унісон – є різниця між вокальною позицією співаків, відповідно і з інтонаційними якостями звуку. Також це чутно в мелодії, де вона розгортається у низхідному русі. Кульмінація побудована добре. Взагалі дитячі голоси добре відображають настроїв та імітують дзвін колоколу.

Найбільш професійним є виконання хору Літньої Хорової Академії. Усі штрихи виконані згідно з партитурою: різнобарвно і майстерно. Чітко відчувається внутрішньодольова пульсація. Різноманітна динамічна палітра колективу: добре вибудоване *ppp* і *ff*, яке додає твору ще більшої яскравості. Відпрацьоване звуковедіння; злагоджений ансамбль всередині кожної партії та загальнохоровий; хор добре виходить на кульмінацію. Гарний показ динамічних та темпових контрастів. Темброва наповненість співаків органічно підходить до настрою та змісту твору.

Висновки до Розділу 1

Розвиток духовної музики України зазнав багато спадів і розквітів, та незважаючи на це продовжувалися і творча діяльність композиторів України, і наукова розробка літургічного музикознавства, яка зазнала свого розквіту в останні десятиліття ХХ століття. Наразі рівень храмового музичного мистецтва підвищується, зростає кількість хористів у церквах, репертуар церковних хорів стає більш розгорнутим, збагачується творами сучасних

композиторів, що пишуть духовну музику. Також збільшилась кількість регентських шкіл, що готують майбутніх керівників церковних хорів та дитячих воскресних шкіл. З 1990-х років духовна тематика значно прогресує і у творчості сучасних композиторів. В Україні організується багато різних хорових конкурсів, де духовний жанр виступає провідним. Це сприяє як збереженню канонічних жанрових моделей – літургії, псалму, молитви, кондака, антифону, ектенії, церковної колядки, так і їх оновленню, через мікстування, поєднання з новітніми композиторськими техніками. Втілення цих процесів можна спостерігати і в хоровій творчості Ірини Алексійчук.

Сучасний композитор, піаніст, органіст та педагог, вона продовжує у своїй хоровій творчості традиції української духовної музики. Працюючи в багатьох музичних жанрах, в кожному з них вона проявила себе гідним представником української композиторської школи, талановитим автором, особливо у жанрі хорової музики *a cappella* духовного напрямку. Наразі її твори поширені і цікаві для виконавців та слухачів.

Розглянута мініатюра *a cappella* для змішаного хору «*Свят, Свят, Свят Господь Саваоф*» (2010) зазнала свого поширення у виконавській практиці, що закономірно привертає до неї увагу дослідників. Написаний на текст молитви, що виконується на літургії і входить до євхаристійного канону, цей твір дуже корисний як для хорових диригентів так і для співаків. Під час його розучування та виконання диригент має відпрацювати та застосувати на практиці декілька складних диригентських технік та штрихів, так само як співці мають оволодіти багатьма вокально-хоровими техніками та прийомами. Все це в сукупності дозволить зробити гарне та якісне виконання. При роботі над кожним твором хоровий диригент повинен розуміти композиційно-стильові закономірності твору, його образний зміст, драматургію. Тим більш доречним це представляється по відношенню до сучасної музики, бо хоча у творах І. Алексійчук класична традиція не переривається, що дуже добре відчувається у формі, тональному стилі письма, до того ж ускладнення гармонічної мови, модуляційних процесів, інтонаційні складнощі, змішаність

фактурних прийомів, як ознаки сучасної стилістики, потребують дуже уважної і кропіткої праці над партитурою.

В ході проведеного дослідження існуючих інтерпретацій «*Свят, Свят, Свят Господь Саваоф*» щодо виявлення найкращого виконання за вокально-хоровою технікою, штрихами, динамікою, нами було визначена найкраща версія – здійснена хором Літньої Хорової Академії під керівництвом Галини Горбатенко. Зазначимо, що завдяки порівняльному аналізу виконавських інтерпретацій стає можливим знайти, виявити той ідеальний звуковий образ, якій слід досягти у своїй власній роботі. Дуже важливою є змога порівняти свою інтерпретацію з інтерпретацією інших хорових колективів, та визначитись у потрібному темпі, штрихах, звуковедінні та інших особливостях. Дивлячись на проблеми у виконанні іншими колективами, можна помітити для себе місця, що потребують більшої уваги та кропіткої роботи, і обрати для себе правильний стиль виконання.

РОЗДІЛ 2

ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ «ГЛИНА ГОСПОДНЯ»:

МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ

2.1 Поетична складова вокального циклу «Глина Господня»

Вокальний цикл І. Алексійчук «*Глина Господня*» – це три солоспіви для високого голосу в супроводі фортепіано на вірші української поетеси Олени Степаненко. Твір написаний автором у 2002 році. Сама композиторка відносить його до жанру духовних творів, проте текст солоспівів – це вірші не канонічного складу. Тому віднесемо цей цикл до групи концертних творів (хоча і духовних за тематикою). Текстом для циклу «*Глина Господня*» є три вірші Олени Степаненко, сучасної української поетеси. Лауреат премії видавництва «Смолоскип» та Міжнародного літературного конкурсу «Гранослов», вона є автором кількох поетичних збірок: «*Передчуття Авалону*» (1999), «*Коротка меса на друге пришествя Данте*» та інші. Її вірші входять до антологій: «*Під небом Полісся*», «*Пастухи квітів*», «*Дві тонни*», «*Антологія Смолоскипа*», «*Сни українських письменників*», «*Соломонова червона зірка*», «*Коло*». Олена Степаненко постійний учасник різноманітних творчих акцій та фестивалей. За оцінкою інтернет-видання «*Хвиля Десни*», її творчість – «дуже вишукана, інтелектуальна й напрочуд музична поезія» [64].

Перша книга поетеси «*Передчуття Авалону*» вийшла у видавництві «Смолоскип», яке завжди підтримувало зв'язок з молодими письменниками. За словами О. Степаненко, вона не знала умов конкурсу і просто віддала тексти до видавництва: «Перемогти я не сподівалася, перше місце стало сюрпризом. Але от халепа – для видання книжки потрібно було удвічі більше текстів, аніж я подала. І знову пощастило – я дуже вчасно захворіла і, власне, за ті два “недужих” тижні змогла дописати ще 27 віршів» [51].

Друга книга – «*Коротка меса на друге пришествя Данте*» (2002) була видана «Гранословом». Головний її розділ – вінок сонетів, що переплітаються з верлібрами, які були написані без розділових знаків. «Третя Атлантида»

зацікавила Тараса Федюка – українського поета, президента Асоціації українських письменників, автора проекту «Зоні Овідія».

«Зона Овідія» – це книжкова серія, літературно-видавничий проект Асоціації українських письменників. На сьогодні це найбільша бібліотека сучасної поезії з тих, які коли-небудь видавалися в Україні, й одна з наймасштабніших поетичних серій у світі. Автор ідеї проекту – лауреат Національної премії України ім. Т. Г. Шевченка Тарас Федюк спочатку прагнув видати 10 поетичних збірок українців. Однак з часом проект розвинувся до міжнародного, і наразі серія нараховує 53 книги поезії та прози кращих українських авторів, які живуть і працюють у різних регіонах України, а також у Росії, Білорусі, Польщі, Німеччині та Швеції.

За роки існування проекту на сторінках «Зони Овідія» друкувалися відомі українські поети – Павло Гірник, Петро Мідянка, Олена Степаненко, Дмитро Кремінь та інші. Ця поетична серія сьогодні – чи не єдина можливість для талановитих українських поетів прийти до свого читача. Одна з місій проекту – відкривати нові імена. Завдяки цьому літературному проекту у видавництві «Факт» 2005 року була видана і збірка О. Степаненко «Третя Атлантида». 9 жовтня 2014 року відбулася презентація її поетичної збірки «Четверта радість». Нам вдалося знайти критичні відгуки лише стосовно цієї книжки, тому звернемо на них увагу для більшого розуміння поетичного стилю поетеси.

Як зазначається в статті О. Коцарева: «Книжка багатогранна і нетипова, далека від стереотипів про сучасну українську поезію, хоча й віддана своєму часові» [27]. Критики вважають «*Четверту радість*» доволі музичною книгою, що взагалі притаманно творчості Олени Степаненко. Риси музичності проявляються в особливій ритмічній і фонетичній побудові віршів, у посиленнях на різноманітні музичні форми або твори, у незвичайній мелодійності її поезії. Поезія О. Степаненко при цьому не одноманітна, а навпаки багатогранна: в поетичній збірці є твори абсолютно метафізичного звучання, що межують з молитвами, замовляннями; є вірші, в яких

простежуються громадянські мотиви. Та є грайливі й іронічні вірші, які поетеса вміло переплітає з філософськими думками.

Поетеса приділяє особливу увагу у своїх текстах багатозначності, різного роду культурним алюзіям. Вірші Степаненко є контрастними до тенденції культурного спрощення нинішньої доби. Вони насичені магічним мисленням: у цікавих простих стилізаціях під розповсюджений магічний фольклор, що подається у вигляді своєрідних «інтермедій» до розгорнутих текстів. Магічний простір віршів поетеси перегукується з біблійними та релігійними сюжетами, які створюють арку між реальним і надреальним світом, тримаючи читача в емоційній напрузі протягом усієї книги. Звісно, поетеса, у всіх книжках залишає місце для суму – одним з провідних мотивів її віршів виступає взаємодоповнення життя, смерті, що змінюється новим відродженням.

О. Степаненко вміло поєднує у своїй творчості два способи віршоутворення: *силабо-тоніку*, але не тільки у її класичній формі, а й в експериментальній – з приблизними римами і нерівноскладовими рядками; і *верлібри*, яким притаманна відмова від розділових знаків залежно від естетичних пріоритетів конкретного тексту, який має бути написаний. На думку С. Богдан, щоденний досвід і історія, кохання і родинна пам'ять, містика і жарти, смерть і надія – всі ці ключові мотиви сприяють «епічності» її поезії. Більшість віршів організована навколо чіткої сюжетної лінії. Це сприяє читабельності, стрункості форми, проте, на жаль, дещо відвертає увагу від самої механіки, орнаменталістики текстів – образності, метафорики [8].

Сама Олена Степаненко зазначає, що будь-який поетичний твір для неї є віддзеркаленням певних внутрішніх ландшафтів свого творця, така своєрідна мапа, де простір і час вимірюються геть не за звичною шкалою координат, а живі й мертві нарешті можуть не почуватися розлученими [50]. На думку критиків, «*Четверта Радість*» наразі найкраща серед книжок Олени Степаненко.

Вірші, що використовує композиторка у вокальному циклі «*Глина Господня*» входять до третьої книги поетеси «Третя Атлантида» і були

створені у 2000 році. Все зазначене відносно «Четвертої радості» у повній мірі характеризує і поетичний стиль віршів, що були використані у вокальному циклі *«Глина Господня»*.

Особливості поетичного стилю обраних віршів О. Степаненко визначають і загальний емоційний зміст, атмосферу вокального циклу І. Алексійчук, три частини якого можна умовно поділити на «небесне» та «земне». Сама назва твору – *«Глина Господня»* – дає настрій на піднесену розповідь про людину перед очима Бога, бо в ній міститься посилення на біблейське висловлювання з книги пророка Ісаї: «Тепер же, о Господи, Ти наш Отець, ми глина, а Ти наш ганчар, і ми всі чин Твоєї руки! (Ісаїя 64:8) [6]. Поетика твору насичена глибинними образами різноманітного походження з давньогрецької та давньоримської міфології, з біблейської традиції та церковних писань, з нашого земного життя. Тобто вочевидь дихотомія двох світів: Божого (у вигляді перетинання язичницької та християнської релігій, немов крізь призму народного світогляду) та мирського. Найбільша кількість цих образів зосереджено у першій частині циклу. Наведемо текст для найкращого розуміння подальших аналітичних висновків. Одразу попередимо, що збережений авторський правопис – пунктуація та розбудування строф так, як у вірші:

I.

Ходив Бог по горі
сіяв мак у дворі
Божа Мати маки жала
Прозерпіна молотила
а ти
добрий святий Миколаю
скинь зі свого високого раю
гранатове зерня –
хай би рожденна
моленна раба Божа Тетяна

забула все що кохала
щоб по стерні ступала
і посміхалась...
я ж бо вода
що тече
до нього
крізь нього
від нього –
тут мені й край
раю поріг
слову замок
Амінь.

Першим серед інших згадано образ *маку*, одного з найчастіше уживаних символів серед рослин в культурі різних народів. Символ маку має дуже багато значень в літературі та поезії – це символ дівочої краси, швидкоплинного життя; у веснянках – життєдайної природи; у деяких творах – глибокої журби та болю, ознака сну, спокою, забуття. В останньому значенні мак, переважно відтворювався у грецькій та римській міфологіях, українському фольклорі, бо з давнини наші предки використовували відвар з макових голівок як снодійний, заспокійливий засіб. Цікаво, що у сучасному поетичному мовленні доволі рідко спостерігається це символічне значення, що пов'язано, можливо, з появою інших методів лікування й втрати народом давніх традицій.

«Ходив Бог по горі / сіяв маки у дворі / Божа Мати маки жала...» – у перших поетичних рядках мак виступає символом забуття, спокою. Цим закладено не тільки загальний настрій оповідання – спокійний, навіть вкрадливий. Він стає зв'язуючою ланкою між божественним і земним світами, тому що об'єднує представників Неба (Бог, Божа Мати – всі вони задіяні в обряді прибирання маку) і людей (раба Божа Тетяна). Завдяки цьому символу стає зрозумілим причинний зв'язок між початком твору і рядками другої

строфи, а саме: *«хай би рожденна / моленна раба Божя Тетяна / забула все що кохала»*.

Розмірковуючи про символіку першої строфи, виникає питання появи поряд з образами Бога та Божої Матері, які завжди мали особливе значення для всіх віруючих українців, ще й образу Прозерпіни. З яких причин з'являється тут ця давньоримська богиня підземного царства? Нагадаємо, що Прозерпіна (відповідає старогрецькій Персефоні) – донька Юпітера і Церери, племінниця і дружина Плутона, що за іншим тлумачення також сприяла зростанню сім'я. Прозерпіна, донька Богині зерна Церери, збирала іриси, троянди, фіалки, гіацинти і нарциси на луку зі своїми подругами, коли її помітив і покохав Плутон, цар підземного світу. Він помчав її на колісниці, змусивши безодню розгорнутися перед ними, і Прозерпіна опинилася в підземному царстві. Плутон вимушений був відпустити її, але дав скуштувати їй зернятко граната, щоб вона не забула царство смерті і повернулася до нього. З тієї пори Прозерпіна половину року проводить в царстві мертвих і половину – в царстві живих. Враховуючи переважно аграрну природу діяльності слов'ян, любов українців до своєї землі, її шанування в фольклорній традиції, саме Прозерпіна з античної міфології здається найбільш близьким божеством до слов'янської міфології та сприйняття українців.

В тексті О. Степаненко з римською богинею виявляється пов'язаним також Святий Микола – один з найулюбленіших християнських Святих: *а ти / добрий святий Миколаю / скинь зі свого високого раю / гранатове зерня .* Сполучною ланкою між двома цими образами виступає гранатове зерно. Виявляється, у грецьких містеріях **зерна гранату** з'їдала юна Персефона (та ж Прозерпіна), рятуючись тим самим від великого забуття, і поверталася в світ не юною наївною дівчиною, а мудрою жінкою, справжньою дочкою своєї Великої Матері. Саме гранатові зерна допомагали їй залишатися живою та неушкодженою в царстві мертвих, а потім знову виходити на світло, відроджуватися для життя. Так дивовижний плід постає перед нами в якості

запоруки безсмертя. І це саме безсмертя скидає на люд з високого раю Святий Миколай.

Хочеться звернути увагу, що у своєму вірші О. Степаненко використовує один з найбільш уживаних своїх прийомів – замовляння. У тексті присутні ознаки молитовного звернення до Святих з проханням допомоги людині: *«хай би рожденна / моленна раба Божя Тетяна / забула все що кохала / щоб по стерні ступала / і посміхалась...»*. І закінчується твір як молитва: *«Амінь»*. Об'єднуючи за змістом усі ці символи та образи, перед нами постає молитва на безсмертя, вічне життя. Дуже цікаво, що в одному вірші поетеса синтезує як образи з античної міфології, так і Християнства, церковної молитви (звернення-прохання про допомогу до Бога, Божої Матері, Святих). Ця частина містична за змістом, що відображено в першу чергу в тексті поетеси, але композитор додає музичного забарвлення, характерних інтонацій, та грає образами завдяки динаміці та штрихам. Так, ще раз зазначимо, відбувається переплетіння міфологічного світу зі світом божественним та із земними українськими обрядами та звичаями.

Іншій настрій встановлює друга частина циклу. Її основу складає вірш, що входить до поетичної збірки «Четверта радість»:

II.

благословення неба
нині над нами
благословення безодні
Осінь
у вересні тіні стають вовками
шляхами прийдешого снігу
низько стелиться сонце
чи знав коли-небудь
що в тебе очі – безсяйні
як довга дорога додому

крізь сутінь?..

і тиша

й це безголосе зачудування...

Друга частина циклу – більш пов'язана з «земним», хоча в ній теж є відсилки на духовні тексти, наприклад, словосполучення *«благословення неба»*, *«благословення безодні»*. Благословення у словнику трактується як побажання добра, що закріплюється релігійним обрядом, знаком хреста, хлібом чи іншим актом, в очах народу набираючи культового значення. *Небо* виступає втіленням усього божественного світу, чимось піднесеним, духовним. Людство здавна вірувало в небесну та божественну сутність, що сотворила світ: найпоширеніша у світі молитва звернена до Небесного Отця: *«Отче наш, що єси на небесах...»*. Небо також виступає образом раю. Отже рядки *«благословення неба/нині над нами..»* – означають, що наразі Бог благоволить нам, *«благословення безодні/осінь»* – навпаки. Безодня – в Біблії далекий глибинний світ злих духів і пекла. Її доповненням стає осінь, яка навіює похмурий стан. Осіння пора з притаганими їй скороченням дня, поступовим похолоданням, відльотом птахів у вирій, скиданням рослинами листяного покриву, в'яненніям природи часто асоціюється у художній традиції з людською зрілістю, підготовкою до смерті. Часто відзначена сумом і меланхолією. Осінь набирає філософського сенсу у значенні сакральності з позиції намагання людини осінньої пори осмислити задум Творця одночасного життя і вмирання всесвіту. *«Шляхами прийдешнього снігу / низько стелиться сонце»* – ці рядки містять натяк на наближення зими, снігу. В свою чергу, зима асоціюється з безкрайністю, завмиранням, пустотою та вічністю. У другій строфі ми звертаємось до звичайних земних людських почуттів, до кохання – *«чи знав коли небудь/ що в тебе очі – безсяйні...»*. Але образ зими та безодні с першої строфи наводить на думку, що це може бути і розмова про не щасливе кохання, або почуття, що наразі згасають. Образ кохання був заявлений і у першій частині циклу *«хай би рожденна/ моленна*

раба Божя Тетяна/ забула все що кохала...». Якщо пори року порівняти з циклічністю людського життя, то, можливо, тут поданий образ зрілого і навіть у чомусь драматичного кохання, на відміну від бурхливих і пристрасних весни чи літа.

Можна вважати другу частину циклу своєрідним інтермецо, що присвячено темі людського кохання, яке є втіленням «земного світу».

III.

... і сказано – вийде Господь
і нові поналіплює зорі на стелю
і лаву пізнання посядуть
канонізовані Двоє
та не буде над ними Янгола
й Гада не буде – сама пустеля...
а на ранок устануть і підуть
і наповнять

Землю

собою.

Третя частина циклу «*І сказано вийде Господь...*» відноситься до образної сфери циклу, що пов'язана з «небесним». В ній повільно відтворюється ветхозавітний сюжет – про вигнання Адама і Єви з Едемського саду – Раю. Це підтверджують і згадані образи Янгола (з вогненным мечем, як традиційно його зображують на іконах та картинах), і гада-спокусника, і канонізація Адама та Єви, які були визнані прародителями роду людського. Виконуючи функцію фіналу музичного твору, цей вірш, вільний від усього мирського / земного / міфологічного / язицьницького / фольклорного, немов закріплює висоту «божественного», що була висловлена ще в першій частині, утворюючи, таким чином, змістовий зв'язок – арку між частинами циклу.

В поетеси О. Степаненко зазначені вірші розміщені в одній поетичній збірці, але не об'єднуються між собою за змістом. Саме композитор обирає і об'єднує їх у єдиний вокальний цикл, завдяки чому утворюється змістовий

зв'язок між частинами. У музиці І. Алексійчук ця змістовна арка відчувається за допомогою використання композитором одного тематичного матеріалу у першій та третій частинах – поспівки за малими терціями, першої теми з частини «*Ходив, ходив Бог по горі*».

Раніше зазначалося, що особливий стиль поетеси розпізнається у верлібрах – віршах, звільнених від законів римо-метричної композиції, котрі відзначені свободою форми, ритму, рими, свободою поетичного мислення, великою кількістю символіки, що й працює на образні асоціації. У наведених віршах свобода відтворюється в декількох аспектах.

1.Форма. Як правило, один цілісний вірш розпадається на три строфи, в кожній з яких діє свій метр, віршований розмір, що підкреслюється розташуванням строф – кожна нова строфа написана зі зміщенням праворуч чи ліворуч, тобто автор візуально розділяє їх.

2.Розмір. Проведемо аналіз віршових форм частин циклу, склавши схему, де:

«∩» – це наголошений склад;

«_» – ненаголошений склад;

« / » - кінець віршової стопи.

Схема першої частини:

Ходив Бог по горі	1. ∩_ / ∩_ / _∩ /
сіяв мак у дворі	2. ∩_ / ∩_ / _∩ /
Бóжа Мати маки жала	3. ∩_ / ∩_ / ∩_ / ∩_ /
Прозерпіна молотила	4. ∩_ / ∩_ / _ _ / ∩_
а ти	5. _ ∩ /
добрий святий Миколаю	6. ∩_ / _ ∩ / _ _ / ∩_
скинь зі свого високого раю	1. ∩_ / ∩_ / _ ∩_ / _ ∩_
гранатове зерня –	2. _ ∩ / _ _ / ∩_
хай би рожденна	3. ∩_ / _ ∩_
моленна раба Божа Тетяна	4. _ ∩_ / _ ∩ / ∩_ / _ ∩_

забула все що кохала щоб по стерні ступала і посміхалась	5. _п_/п_/п_ 6. __/п_/п_ 7. п__/п_
я ж бо вода що тече до нього крізь нього від нього – тут мені й край раю поріг слову замок Аміль.	1. п_/п 2. __п 3. _п_ 4. _п_ 5. _п_ 6. п_/п 7. п_/п 8. п_/п 9. _п

У 1-му рядку строфи видно різну кількість складів в рядках: в перших 2-х – по 6 складів і витримується чергування хорей (п_) і ямба (_п).

У 3-му і 4-му рядках – 8 складів і послідовність чергування наголошених і ненаголошених складів не співпадає. У 3-му рядку переважає хорей. В 4-му – він порушується. У 5-му рядку лише 2 склади, ямбічний розмір. І 6-й рядок – аналогічний 4-му.

У другій строфі панує хорей (п_) – 1, 3, 6, 7 строки. Але він порушується через один рядок. У 2-му, 5-му рядках переважає ямб (_п). 4-й рядок синтезує в собі ямб, хорей і тристопний амфімакр або кретик – антична трискладна стопа (_п_)

У третій строфі амфімакр у 3-5-му рядках. А також чергування ямбу та хорей у 6-9-му.

Схема другої частини:

благословення неба	1. ___/п_/п_
нині над нами	2. п_/п_
благословення безодні	3. ___/п_/п_
осінь	4. п_

у вересні тіні стають вовками шляхами прийдешнього снігу низько стелиться сонце	5. _ _ / _ _ / _ _ / _ _ 6. _ _ / _ _ / _ _ 7. _ _ / _ _ / _ _
чи знав коли-небудь що в тебе очі – безсяйні як довга дорога додому крізь сутінь?..	1. _ _ / _ _ 2. _ _ / _ _ / _ _ 3. _ _ / _ _ / _ _ 4. _ _
і тиша й це безголоє зачудування...	1. _ _ 2. _ _ / _ _ / _ _

Перша строфа написана переважно хореем (_ _) – ми бачимо це у 1, 2, 3, 4 та 7 рядках. У 5-му та 6-му – тристопний амфімакр. Різна кількість складів у рядках: 1-й, 3-й та 7-й – по 7 складів, 2-й рядок – 5, 4-й – лише 2 склади, 5-й рядок – найбільша кількість у циклі 12 складів, та 6-й – 9.

Друга та третя строфи написані трискладним амфімакром(_ _ _).

У кожній строфі різна кількість рядків, що знову ж таки вказує на свободу верлібру: перша строфа – 7 рядків, друга – 4, третя – 2.

Схема третьої частини:

... і сказано – вийде Господь і нові поналіплює зорі на стелю і лаву пізнання посядуть канонізовані Двоє	1. _ _ / _ _ / _ _ 2. _ _ / _ _ / _ _ / _ _ / _ _ 3. _ _ / _ _ / _ _ 4. _ _ / _ _ / _ _
та не буде над ними Янгола й Гада не буде – сама пустеля...	1. _ _ / _ _ / _ _ 2. _ _ / _ _ / _ _ / _ _
а на ранок устануть і підуть і наповнять Землю Собою	1. _ _ / _ _ / _ _ 2. _ _ / _ _ / 3. _ _ 4. _ _

У першій та третій строфах по 4 рядки, у другій строфі – 2 рядки. Різна кількість складів у кожному з рядків. В усіх строфах цього вірша переважає

амфімакр – трискладний віршований розмір, але інколи зустрічається хорей – у 3-му та 4-му рядках третьої строфи.

Ця схема – стає наочним підтвердженням свободи чергування розмірів рядків (різних за кількістю складів) і віршованих розмірів (ямб, хорей, амфімакр).

3. Пунктуація. Звертає на себе увагу відмова поетеси від використання розділових знаків в текстах віршів, від заголовних букв весь текст далі викладено малими літерами. В результаті відсутності зв'язку між словами та образами, читачеві важко передбачити подальший розвиток подій і фінал твору. Верлібри також співвідносять з навмисним збиванням ритму, поєднанням різних розмірів в одному вірші, відсутністю розміру, відсутністю рим. Такий спосіб викладу створює особливий **ефект в передачі думки** – показу не тільки процесу логічно пов'язаних між собою подій, образів, а й показу потоку свідомості, думок, що переносяться з предмета на предмет. Відсутність пунктуації руйнує граматичні (вони ж є і причинно-наслідковими) зв'язки в тексті. В результаті закони структуризації тексту змінюються: замість закінченості, ясності побудови, предметності, послідовності, затверджуються – незакінченість і недомовленість, свобода форми, думки постають уривчастими, непослідовними, хаотичними. Відсутність пунктуації сприяє виникненню нових смислових ланцюгів – тих, що підвищують метафоричність висловлювання, асоціативність образів. Їх чарівність і щирість саме в своїй неправильності. Тобто у верлібрах О. Степаненко, пунктуація – це свідомо використаний стилістичний прийом, засіб вираження ідеї й форми цих віршів.

2.2. Музичне втілення поетичних образів у циклі «Глина Господня»

Музична форма «*Ходив Бог по горі...*» твору контрастно-складова: ABA_1CD . Перший розділ (*A*) – (*Allegro giusto*) – 1–13 такти; другий розділ (*B*) – (*energico*) – 13–42 такти; третій розділ A_1 (*festivo*) – 43–58 такти. Четвертий *C* – 60–74 такти. Кода *D* (*Adagio, doppio meno*) – 75–83 такти. У віршах форма твору: ABC – композитор повторює початковий двовірш після розділу *B*, що

створює ефект «репризності» і вказує на контури тричастинної структури *ABA*. Також, єдиний в поетеси розділ *C*, І. Алексійчук музично роздрібнює на два контрастних розділи (*C* і *D* відповідно). Слід звернути увагу на музичні повтори ряду слів у першому двовірші: у розділі *A* – це «*Ходив, ходив Бог по горі. Сіяв, сіяв мак у дворі*», у розділі *A₁* – повторення цих слів доповнюється повтором усього двовірша.

Перший розділ твору *A* починається з чаруючої секунди у партії фортепіано, яка вступає на динаміці *p*, розмір 4/4. У другому такті вступає вокальна партія в унісон з супроводом. Ходи по терціях створюють атмосферу поступі Бога – одразу змінюється розмір на 3/4, а в наступному – на 3/8. Мелодія рухається восьмими тривалостями, що малює образ таємничості та додає легкості руху. Фактура прозора, лунає лише голос та фортепіано в унісон, але партія фортепіано виконується на октаву вище. Композитор використовує прийом імітації у супроводі (4 та 9 такти). Поступово фактура розширюється за рахунок додавання до вертикалі лівої руки, що витримує довгі акорди. Цікаво, що ці акорди тримаються на півпедалі¹. Акорди, що мають витримані тривалості імітують дзвін великого колоколу, а партія сопрано – це передзвони малого колоколу. Ефект передзвонів досягається завдяки штриховому забарвленню партій: мелодія рухається восьмими тривалостями, виконується *scherzando non legato*. Фактура гомофонно-гармонічна. Аналогічний прийом вже був відзначений нами у хорі «*Свят, Свят, Свят Господь Саваоф*», що дозволяє віднести його до індивідуальної композиторської техніки авторки.

Після фермати починається середній розділ *B* – «*Божя мати маки жала...*», що звучить на *subito p* (*a tempo dolce cantabile*). Мелодія схожа, розмір перемінний 4/4 та 2/4. Фактура змінюється, розширюється гармонічне заповнення акордів. Динаміка починається з *p*, що задає настрій частини і поступово динамічне посилення у вигляді *crescendo* підводять нас до місцевої

¹ Півпедаль – визначення виконавського прийому, якого вимагає автор. (Див. примітки до циклу). В нотах позначається як ½ педаль.

кульмінації другої частини (20) такту, де музика лунає вже у динаміці *ff*. Гомофонно-гармонічна фактура змінюється на акордову. Характер стає більш урочистим та піднесеним – «*А ти добрий, святий Миколаю...*». До 28 такту тема звучить наповнено і вагомо. У 28 такті різке *sub. p* «*гранатове зерня...*» – ліричний відступ, поступово фактура супроводу змінюється на більш легку та грайливу – пасажі шістнадцятими, мов переливи річки, що стрімко рухаються з високого регістру до низького. Постійні динамічні хвилі – від *ppp* до *f*. Останні такти другої частини побудовані на більш витриманих тривалостях, що після бурхливої гри підводять нас до третього – репризного розділу. Тож другий має широку динамічну палітру, перемінний за розміром: 2/4, 4/4. Інтонаційна основа близька до псалмодійної – переважає поступовий рух по секундах у межах кварта, що вказує на природу церковних наспівів. В частині багато агогічних відхилень таких, як *ritenuto*, *sostenuto*.

Третій розділ *A₁* контрастний до попереднього. Він є вставним елементом – композитор дублює фрагмент тексту з першого розділу «*Ходив, ходив Бог по горі. Сіяв, сіяв мак у дворі*», тим самим вона вносить свої зміни до поетичної структури твору. Гомофонно-гармонічна фактура, розмір 3/4, починається на *f*. Характер *festivo*. Інтонаційна основа аналогічна з першою частиною твору – рухи терціями в унісон соло та супроводу. Це короткі мотиви поспівки за звуками терції та кварта. Переважає трихордовість, що вказує на фольклорне походження.

Розділ четвертий *C*. Фактурне заповнення супроводу змінюється на остинатні переливи в діапазоні кварта. Партія солістки стає більш протяжною завдяки переходу від менших тривалостей (восьмих) до більших (чверті). Розмір 4/4, не змінюється впродовж частини. Динаміка однорідна *pp*, в 71 такті з'являється *mf*, у 72 такті знову *poco a poco diminuendo e ritenuto*. Партія солістки – це короткі мотиви, побудовані спочатку на одному витриманому звуці, в потім на малих терціях. У партії фортепіано поступовий рух по секундах у перемінному ритмі (дуолі, квінтолі, триолі та септолі). Ритмічна структура розширюється до чвертей та половинних в останньому такті.

Кульмінація усього твору знаходиться саме у цій частині – 60 такт «*Я ж бо вода...*» на *pp*. Текст за своєю структурою нагадує молитву «*Я ж бо вода, що тече крізь нього, до нього, від нього*».

Кода *D* складається з 8 тактів, виступає як відлуння усіх попередніх частин. Розмір *4/4 Adagio doppio meno, parlando a piacere*. Інтонації близькі до церковного декламування у межах квінти, що вказує на природу духовного жанру. Текст звучить без фортепіанного супроводу. Партія фортепіано лунає поміж текстовими репліками, рухається секундами та завмирає в унісон з голосом на ферматі. Молитовний характер, повільний темп, як закінчення літургійних піснеспівів «*Тут мені край, раю поріг, слову замок. Амінь*».

Фактура твору змішана: переважає гомофонно-гармонічна, але в кожному з розділів збагачена якимись елементами, що продиктовані образним змістом. Зустрічається і акордова фактура у другій частині. Діапазон вокальної партії невеликий – нона.

Основна тональність твору – *C-dur*, що символізує піднесеність до Бога та яскраві гармонічні фарби. Але у творі дуже багато альтерацій та відхилень у споріднені тональності. Наприклад з самого початку твору мелодія рухається по тризвукам *E-dur*, а потім – дорійського *h-moll* (VI#). Партія солістки насичена секундовими інтонаціями та альтераціями, що потребує чистого інтонування та майстерності від виконавиці. Другий розділ написаний у тональності *B-dur*, що одразу змінює емоційне забарвлення твору, вводить нас до мажорних, просвітлених інтонацій. Другий розділ завершується витриманим акордом на низькому шостому ступені для *C-dur* – в *as-moll*. Третій розділ – знову просвітлений мажор. Кульмінація проводиться у тональності *C-dur*, що звучить ще більш піднесено з прославленням, і ця тональність зберігається до кінця твору. Твір побудований на зіставленні різноманітних акордів: тризвуки тоніки, субдомінанти, домінанти, септакорди другого та сьомого ступеню разом з акордами домінантової групи надають музиці колористичного забарвлення.

Розмір твору перемінний. У першому розділі переважає – 4/4, зустрічається 3/8 та 3/4. У другому – 4/4, але переважає 2/4. Перемінністю визначається і метр. І. Алексійчук подає його короткими, рівними тривалостями, як монотонний та рівний дзвіночок. А для того, щоб передати більшу збудженість та напругу, показати рух мелодії та різноманітні інтонації, композитор використовує восьмі, триолі та шістнадцяті. Фермати на витриманих звуках (5, 82 такти) та на паузах (6, 83 такти). Доволі часто використовуються заліговані половинні, що створює довгу зупинку на акорді. У цих моментах необхідно чітко вибудувати стрій, особливо на унісоні – звук повинен бути кришталево чистий, вирівняний за усіма рисами. Ця частина потребує від солістки гарного володіння своїм голосом, чистого інтонування, чіткого почуття пульсу та ритму а також володіння потужним диханням адже третій розділ має широкі фрази на декілька тактів на одному диханні.

Друга частина циклу «*Благословення неба...*» написана у простій тричастинній формі *ABA*₁ зі скороченою репризою: А – *Adagio* (1–11 такти), В – *Agitato* (12–22 такти); А₁ – *Adagio* (23–32 т.). Ця частина цікава тим, що в неї замість співу використовується декламація. Як вказує сам композитор, виконання частини потребує тихого та зачудованого декламування, з приблизним зберіганням вказаного ритму початку та закінчення декламації.

Перший розділ (А) дуже прозорий по фактурі, що досягається завдяки просторовості звучання: у фортепіанному супроводі чітко простежуються 2 лінії. Одна – в високому регістрі – трикратне повторення мотиву, що складається зі сцелення трихордової поспівки (↓б3 – ↓ч4) з висхідною квінтою. Інша лінія – протиставлена першій своїм рухом у низ. Секундові витримані звучання в басах – немов відповіді-перегуки з мотивами у високому регістрі. Образ звуку – *lontano* – *далеко* (ремарка автора), динаміка *pp*, повільний темп, звуковий шлейф від затримання на слабких долях, переклики регістрів – все це створює якусь картину зачарування, тиші, яку порушує чи звук падіння крапель, чи слабкий відгук колокольного дзвону – благовісту. Саме на цьому фоні звучить декламація «*Благословення неба нині над нами*» у

динаміці *p*, як одкровення, як велика вдячність Богу за його щедроти. У восьмому такті змінюється фактура супроводу: з перекличок восьмими тривалостями, довгими паузами, на поступовий рух цілими тривалостями. Встановлюється акордовий склад. Поодинокі секунди попереднього речення перетворюються на кластери, структура яких постійно поширюється. Незважаючи на ремарку *doloroso*, у музиці виникає невелике динамічне відхилення від *pp* до *mp* і знову назад, до *p*. У межах камерної форми романсу, якій вирішено переважно у тихій динаміці це може розглядатися як місцева кульмінація. Разом, все зазначене додає нового емоційного забарвлення. З'являється реалістичне уявлення про тіні, що народжуючись із сонячних променів, ростуть, раптом перетворюючись на дивних істот (слова: «У вересні тіні стають вовками...»).

Другий розділ солоспіву (*B*) починається у 12 такті на словах «Чи знав коли-небудь, що в тебе очі безсаяні...». Змінюється характер музики. Фактура супроводу стає більш насиченою; витримані цілі тривалості в лівій руці, а в правій – рух восьмими, в різноманітних ритмічних варіаціях; поступово прискорюється темп та посилюється динаміка – *rubato, poco a poco accelerando e crescendo*. Зростає емоційне напруження у тексті, що відображається і в інтонаційному наповненні мелодії супроводу, яка немов перетворюється на плач-голосіння – переважають інтервали м2 та м3 як в гармонійному, так і мелодійному вираженні. Починаючи рух з другої октави, мелодія немов поступово «опадає», зупиняючись у першій октаві. Це також супроводжується поступовим уповільненням темпу у кінці другого розділу – *poco a poco ritenuto e adagio*. У 15 такті – *accelerando* та *agitato sempre*. Динаміка зростає до *mf* та *sfz* у 19 такті і знову падає до *pp* у 22–23 тактах. Також значних змін набуває темпо-ритмічна структура частини – в другому розділі відсутній розмір. Перша вказівка на розмір з'являється в останньому такті другого розділу (20 такт) – 3/4 «Як довга дорога додому».

Реприза (*A1*) – повертає настрій першого розділу частини і головний образ тиші: «І тиша...». Темп *adagio*. Динаміка *p* поступово сходить до *ppp*.

Композитор застосовує дуже широке розташування акордів в партії фортепіано. Для цього вона в 29 такті змінює нотний запис з двострочного на тристрочний, при цьому дві верхні строки лунають ще на октаву вище, ніж у запису. Також І. Алексійчук вказує виконавцям, як користуватися педаллю у цих тактах – утримувати звучання на педалі до початку наступної частини.

Форма третьої частини «*І сказано вийде Господь...*» повторює поетичну структуру вірша, якій складається з трьох строф. Найбільш розгорнутим у музичному плані постають перша и третя строфа. Перша (А) за змістом звучить як проголошення істини. На словах «... і сказано – вийде Господь» у вокальній партії звучить тема, яка стає інтонаційним джерелом всієї частини. Для слів про Бога композитор обирає діатонічний звукоряд *F-dur*. Щодо обрання тональності, то слід пригадати роль *F-dur* в опері М. А. Римського-Корсакова «Сказання про невидимий град Кітеж», де вона супроводжувала лейттеми Небесного граду, метафори Небесного Єрусалиму. Здається цей збіг не випадковий.

Мелодія побудована на трихордових зворотах. Цікаво, що спочатку у мелодії протягом п'яти тактів витримується звук до першої октави, половинними тривалостями (звучить як вокаліз, на *mormorando*), а потім, як розкачка великого колоколу, мелодія поступово рухається в гору, розширюючи свій діапазон: *c – f – d – f – g – f – ↑c*. Варіанти цього обороту представлені: в *Allegro spiritoso* (13–27 т.т.), який тому і слід розглядати продовженням перших дванадцяти тактів, а не новим розділом (тема проводиться у ритмічному зменшенні); в другому, кульмінаційному розділі *Grandioso, tempo meno mosso* (27–35 т.), де тема оформлюється у звукоряді *H-dur*. Її елементи проявляться і в новій на першій погляд темі останнього розділу *Adagio sereno* (36–55 т.).

Партія фортепіано представляє контрапункт 3 ліній, які визнають своєї драматургії розвитку. З самого початку крайні голоси рухаються у втору половинними тривалостями, створюючи образ покою, мірної ходи часу, а між ними, зовсім «по-бахівськи», немов тремтіння людського серця,

розповсюджена лінія другого, середнього голосу – репетиція секунди у вигляді трелі, восьмими. Цей звуковий образ можна порівняти і з колокольним дзвоном, одним із наскрізних мотивів циклу. Надалі він отримує розвиток, то перетворюючись на тремоло тридцять другими тривалостями у середній лінії, то віддзеркалюючись у ходах баса чвертями (15 т.), то трансформуючись у фігури шістнадцятих, то у кластери в кульмінації (32–35 т.).

Незважаючи на те, що своїм ритмом лінії крайніх голосів майже віддзеркалюють мелодію вокальної партії, слід визначити, що голос та його супровід є різними, самостійними пластами. Якщо вокальна мелодія протягом цього розділу перебуває у зоні діатоніки, «білого» звукоряду, то лінія баса у фортепіано розгортається у бік бемольної сфери ($c - \downarrow b - \downarrow as$); бемольна сфера закріпиться і у гармонічно-акордовій вертикалі (з 12 такту: *des-es-as-b-c*). У кульмінаційній зоні «*Та не буде над ними Янгола...*» встановлюється дізна сфера. Теситура максимально розширюється – охоплюються майже всі регістри від контр октави до початку третьої. Композитор застосовує в цьому фрагменті сонорну техніку письма, створюючи величну звукову картину – немов звукове пророцтво про майбутнє «двох канонізованих», Адама та Єву.

Закінчується частина музичними ремінісценціями з I-ої (варіант теми I частини, тема «*Ходив Бог по горі*») та II-ї частин циклу (40–42 т., основний мотив II частини). Цим підкреслюється роль цього розділу (36–55 такти, *Adagio sereno*) як коди всього циклу. Також звернемо увагу, що розпочата як тональна, діатонічна, з ясним метроритмічним оформленням, фінальна частина «*Глини Господньої*» закінчується як сонорна, алеаторична композиція. Це, здається, має свій глибинний зміст: музика відображає перехід від матеріального, земного, до ірраціонального, метафізичного, Небесного виміру подій.

2.3. Виконавський аналіз циклу

Вокальний цикл «*Глина Господня*» написаний для високого голосу у супроводі фортепіано. З точки зору вокальної техніки, даний цикл має багато виконавських труднощів. І. Алексійчук використовує дуже багато альтерацій

та відхилень від тональності, що потребують майстерного володіння інтонуванням та гарного музичного слуху; твір також насичений різноманітними штрихами, які треба вміло поєднати та вчасно їх змінювати; доволі часто змінюється й розмір – пульсація повинна завжди залишатися незмінною та точною, вокаліст повинен мати гарне почуття ритму та бути завжди у ритмічному ансамблі з партією фортепіано. Перехід між частинами для солістки може виявитися складним за рахунок тональних та темпових контрастів. Перший акорд частини – має бути дуже уважними, інтонаційно точним, одразу сформованим у високій вокальній позиції, на низькому діафрагмальному диханні. Заспівати його треба так, щоб показати перехід до іншої тональності, іншого емоційного стану. Для початку цей звук має «пролунати в голові». Ці місця мають бути точно відпрацьованими. Багато в чому це залежить від піаніста – він має бути дуже уважним під час переходів між частинами: змінювати стан та дихати разом з сопрано.

В багатьох реченнях цього твору є схильність до заниження – бо напрямок мелодичного руху у прямій пропорції впливає на інтонування солістки, а мелодія стоїть майже на місці чи йде вниз, тому потрібно постійно підтримувати інтонацію, співати у високій вокальній позиції і на глибокому диханні, гостро, підтягуючи звуки вгору. Вокальний цикл «Глина Господня» містить у собі багато інтонаційних складнощів, які ми розглядали вище. Кожен зі складових інтервалів твору інтонується різними прийомами. Наведемо деякі з них.

Інтонування хроматичних півтонів як вгору, так і вниз викликає небезпеку «під'їзду». За високої теситури точність інтонування залежить від вокальної підготовки співаків. При русі вгору, виконуючи мелодичну фігурацію, виникає значна трудність в чистому інтонуванні, особливо за швидкого темпу. Для правильного засвоєння чистого інтонування слід співати спочатку в повільному темпі, поступово пришвидшуючи його. Інтонування хроматичних півтонів вниз виконується з використанням технічного прийому

«осідання» на звук. Щоправда, таке «осідання» потребує розвиненого гармонічного чуття, щоб не знизити інтонацію.

Терції. Великі терції вгору і вниз потребують розширення. Розквіт поліфонічної музики розпочався з моменту, коли терція увійшла у сім'ю консонансних інтервалів (з XVI ст.). За складністю інтонування терція посідає друге місце після секунди. Терція є показником ладу. Правила інтонування терцій є такі самі, як і інтонування секунд: великі інтервали розширюються, малі – звужуються.

Кварти. Чиста кварта інтонується легко, с рухом вперед, мов заклик. Важкі для співу збільшені і зменшені кварта. Без відчуття ладу їх важко інтонувати. В ладовому контексті відчуються досить легко. Значно полегшує їх засвоєння гармонічне оточення.

Квінти. Чисті квінти інтонуються природно, без напруження. Зменшена квінта, як обернення збільшеної кварта, інтонується так само за тяготінням до розв'язання у сексту, тобто з тенденцією до розширення інтервалу. За сприятливих мелодичних і гармонічних обставин не становить труднощів у інтонуванні. Висновки про виконання інтервалів:

- поняття «важкі» або «легкі» для інтонування інтервали є відносним. Інтонування великою мірою залежить від оточуючої гармонічної, ладової, динамічної та іншої обстановки.

- Інтервали зі стійких звуків ладу співаються легше, ніж інтервали з нестійких.

- Інтервали секунди і терції зустрічаються частіше і водночас є найнебезпечнішими для інтонування.

- Для чистого інтонування солісту необхідно розвивати музичну інтуїцію.

- Основне правило інтонування інтервалів: великі інтервали інтонуються широко, малі – вузько.

Дикція звичайно має бути чітка, для того щоб слухач міг зрозуміти зміст твору. Так як твір майже увесь виконується на нюансі *p*, приголосні маюць

бути трохи м'якші, але підтриманні низьким диханням і посиленою роботою діафрагми. Але мають вимовлятися так, щоб не зробити твір грубим, тим паче що цей твір композитор відносить до духовного напрямку. Особливо це стосується другої частини – декламації. Декламувати треба м'яко, не роблячи зайвих наголосів та зберігаючи спокійний емоційний стан. Виконання частини потребує тихого та зачудованого декламування, приблизно зберігаючи вказаний ритм початку та закінчення декламації.

Голосоведіння мелодійне, плавне, мелодія хоч і обертається навкруги декількох нот, має рухатись вперед. Кожне речення має свою динамічну градацію і розвиток. Готуючи твір до концертного виконання, виконавці заздалегідь повинні продумати інтерпретацію твору і план художнього виконання на основі літературного та музичного текстів. Особливу увагу привертають: ритмічний малюнок – тобто складнощі у переході між різноманітними ритмічними пластами; зміна темпів – кожний розділ характеризується своїм темпом, тому спів та гра має відповідати усім змінам і характеру; характер звуковедіння, фразування – всі паузи є продовженням музики, заліговані ноти необхідно витримувати по тривалості і не втрачати відчуття внутрішньої пульсації.

«І сказано вийде Господь...». Перший розділ (*tempo precedente*, 1–27 такти). Як зазначалося раніше, вокальна партія починається з довгого втримання звуку *c*. Акомпанемент відіграє тут велику роль – спів на інтервалі прима дуже інтонаційно важке завдання для співака, треба втримати стрій, нота повинна постійно залишатися кришталево чистою, тож супровід підтримує солістку, увесь час дублюючи тоніку.

Співачка має володіти не тільки чистою інтонацією, але і широким вокальним диханням – музична фраза викладена довгими тривалостями, одне слово тримається протягом трьох тактів у повільному темпі, що не передбачає «підхвату» дихання. Звуковедіння м'яке, в'язке *legato*, та при цьому дикція повинна бути дуже чітка, щоб слова не «розпливались» у повільному темпі. Темп поступово пришвидшується – *poco a poco accelerando sempre*. Перша

частина містить у собі не так багато мелодичних інтервалів, але вона ємка за емоційністю: при майже не відчутному русі теми потрібно передати сакральність, напруження і водночас спокій та молитовність – «*І сказано вийде Господь...*».

В *Allegro spiritoso* (13–27 т.) мелодія набуває швидкого розвитку, рухається терціями та стрибками на кварту та квінту (15–16 т.). Вперше за увесь цикл сопрано виходить на високу теситуру, що супроводжується і підвищенням динаміки. Від *mp* у першому такті другої частини до *f* у 17 такті. Розмір перемінний: 4/4 змінюється на 3/4 у 16 такті а потім на 9/16 у 17 і знову повертається до 4/4 у 18 такті. Потім зустрічається 2/4 у 20 такті. Все це складає ритмічні складнощі даної частини. Дуже важливо зберегти ритмічний ансамбль між солісткою та супроводом. Художня єдність, що створюється завдяки урівноваженості усіх компонентів виконання, є вищою формою співзвуччя, яка і характеризується поняттям ансамбль. Ритмічний ансамбль – це складний комплекс, що пов'язаний з загальною проблематикою ансамблю, а також зі строем, ритмом, темпом, диханням, звукоутворенням, вимовою, артикуляцією тощо. Фактура супроводу поступово набуває змін – з довгих акордових тривалостей здійснюється перехід до стрімких пасажів шістнадцятими, що виконується на *f* та на затриманій педалі. Цей потік звуку приводить нас до третьої частини.

Другий розділ (В, 27–35 такти) *Grandioso, tempo meno mosso* – бурхлива, емоційна, грандіозна, навіть войовнича. Динаміка *ff*, висока теситура у сопрано, соль другої октави виконується на *fff* з акцентами, підкреслюючи текст – «*Та не буде над ними Янгола і Гада не буде, сама пустеля...*». У партії фортепіано лунає великий «колокол»-бас з трелями та синкопами. Теситурно супровід теж підвищується і у самій високій точці, як і в партії солістки, композитор додає акценти та динаміку *fff* та гучне *sfz*. Фермата на паузі, що відокремлює частини – і звучить останній, заключний розділ. Прозоро, дуже тихо, стримано. У супроводі повторюється мотив з першої частини вокального циклу, що поступово йдуть вгору и у 47 такті на фоні акорду в басу звучать

грайливі пасажі по малих секундах, що поступово спускаються вниз до великої октави, додаючи смутку та туги. І після фермати у 55 такті звучить акорд у другій октаві, мов мажорне відлуння, спалах надії на краще майбутнє.

Усі частини вокального циклу «Глина Господня» виконується *attacca*. При виконанні твору передбачується широке використання півпедалі. Її застосування залишається на розсуд виконавця. Окремі ноти в деяких співзвуччях, що композитори друкує більш великим шрифтом, мають звучати дещо голосніше за інші. Знаки альтерації в партії фортепіано дійсні тільки на тому нюансі, на якому їх написано.

Висновки до Розділу 2

Ірина Алексійчук поєднує у вокальному циклі «Глина Господня» вірші О. Степаненко із різних поетичних збірок. Між тим, вони об'єднуються в цикл, завдяки образним, змістовним зв'язкам, поетично-образному перехрестю. Не останню роль у створенні єдиної композиції грає музика, яка до того ж посилює чарівність поетичних образів.

Так, поетичні образи першої частини циклу дуже яскраво відіграються у музиці. Наприклад, хода Бога та сіяння маку втілені за допомогою секвенцій, що побудовані на русі невеликими інтервалами – секундами, високого регістру та штриха *staccato* в партії фортепіано. Жвавий, веселий, життєрадісний характер, акордова фактура, гучна динаміка застосовуються для образу безсмертя. А молитовний настрій останніх строк першого солоспіву супроводжується переважанням в музиці квінтолей та септолей, що символізують ті ж переливи води, про які йдеться у молитві. Динаміка цього розділу теж не випадкова – *pp*, як у тихій молитві.

Музика другої частини відрізняється: вона світла, тиха і прозора. Ця частина цікава тим, що в ній спів замінений на декламацію. Як вказує композиторка, виконання частини потребує тихого та зачудованого декламування, приблизно зберігаючи вказаний ритм початку та закінчення декламації. Емоційного забарвлення додає вказана у восьмому такті ремарка – *doloroso*, на словах «У вересні міні стають вовками...».

У фіналі (III) утворюється змістова арка до першої та другої частин за рахунок використання композитором принципу ремінісценції – повторення ключових мотивів обох частин у фіналі (поспівки за малими терціями теми «*Ходив, ходив Бог по горі*»; початковий мотив другої частини). Увесь цикл пронизують інтонації секунди та ритмоформули з синкопою, а також мотиви колокольного дзвону.

При цьому зазначимо, що композитор не просто відтворює у музиці поезію, «сліпо слідуючи» за віршами. Його особиста воля відчувається, наприклад, і у трактовці музичної форми. Вкажімо на декілька моментів у I частині, коли музична структура порушує план віршу, що підтверджує наявність самостійного напрямку розвитку:

- у першій частині композитор дублює фрагмент тексту з першого розділу вірша – «*Ходив, ходив Бог по горі. Сіяв, сіяв мак у дворі*», що призводить до виникнення у музиці ще одного розділу, надаючи частині ознаки рондо;

- єдиний у вірші розділ C (третя строфа), І. Алексійчук музично розділює на два контрастних розділи (C і D відповідно). Це приводить до уникнення нового музичного розділу і додає більшого контрасту між епізодами.

Додамо, що вокальний цикл І. Алексійчук «*Глина Господня*» можна віднести до найкращих зразків української камерно-вокальної музики XX–XXI століть. В ньому поєднуються як класичні (форма, засоби розвитку, принципи наскрізної драматургії циклу), так і авангардні риси музичної мови (сонорика, алеаторика). Можна визначити, що твір продовжує найкращі традиції вітчизняної музики і тому повинен активно залучатися до концертної практики.

ВИСНОВКИ

Робота над темою магістерського дослідження дозволила розширити уявлення про дуже цікаву творчу особистість – нашої сучасниці, співвітчизниці, композитора Ірини Алексійчук. Її твори вже твердо увійшли до виконавської практики багатьох концертуючих колективів України. Її музика стає музичним свідомством нашого часу, поєднуючи минуле та сьогодення. Перше реалізується через втілення традицій світової музичної класики, а також національного музичного надбання. Друге – через збагачення вже знайомого, сталого сучасними звуковими уявленнями, завдяки використанню композиторських технік другої половини ХХ століття (сонорика, алеаторика).

Незважаючи на розмаїття інтересів, головною сферою реалізації Ірини Алексійчук є композиторська творчість. Перевагу автор віддає хорovій музиці духовної тематики, в чому виступає продовжувачем національної традиції. Це підтверджено багаторазовим зверненням автора до жанру хорового псалма у його національному трактуванні та перевагою хорovої музики *a cappella* в її творчому доробку; тяжінням до інтонацій суто слов'янського походження – секундovих, трихордових поспівок, мотивів колокольних дзвонів; пісенної куплетності та строфічності, принципів варіантності та варіаційності; у фактурних хорovих прийомах – використанням різновидів хорovої педалі, у тому числі хорovої педалі із солістом, що нагадує київський розспів; схильність до поліфонічних прийомів народного багатоголосся, наприклад гетерофонії.

Всі ці риси у повній мірі представлені у проаналізованих в магістерській роботі хорі *a cappella* «Свят, Свят, Свят Господь Саваоф» та вокальному циклі «Глина Господня».

Досліджено образний зміст, поетичну основу, жанрову приналежність та засоби музичної виразності у мініатюрі «Свят, Свят, Свят Господь Саваоф». Зазначено корисність цього твору для хорovих диригентів та співаків щодо вивчення нових і закріплення вже здобутих професійних навиків, необхідних

для виконання сучасної хорової музики. Порівняльний аналіз інтерпретацій твору різними колективами допоміг виявити загальні проблемні питання у хоровому виконавстві: питання дихання, чистоти інтонації, відчуття ансамблю. Їх розуміння і вирішення допоможе при створенні власної концертної версії.

Камерно-вокальна музика – менш відома і вивчена сторінка творчості І. Алексійчук. Тому особливу увагу привертає вокальний цикл «Глина Господня» для сопрано в супроводі фортепіано на вірші української поетеси Олени Степаненко. Поезія О. Степаненко неодноразово залучалася композитором, що підтверджують такі твори, як: «Листи із мушлі» – три хорові фантазії для жіночого хору *a cappella*; «Коліскові очерету» – кантата-містерія в п'яти частинах для солістів, мішаного хору та симфонічного оркестру; «Потойбічні ігри» – містерія-дійство в двох частинах для жіночого хору *a cappella*, електронного запису, варгану, діджеріду та ударних. Вишукана, інтелектуальна й напрочуд музична поезія О. Степаненко розкривається в особливій ритмічній і фонетичній побудові її віршів, у посиленнях на різноманітні музичні форми або твори, у незвичайній мелодійності слова. Поетеса доволі часто використовує музичні назви для своїх творів, наприклад: «Моцарт», «Фантазія *c-moll*». Її приваблює поєднання різних жанрів, напрямів та стилів. Найулюбленішим жанром обирається верлібр, що надає свободи композиції, рими, до певної відмови від знаків пунктуації. Вірші, що були використані І. Алексійчук, належать до книги поетеси «Третя Атлантида». Але об'єднання їх у цикл відбулося лише завдяки музиці.

Сама композиторка відносить цикл «Глина Господня» до жанру духовних творів, певно відштовхуючись від емоційного змісту цієї поезії, що дивовижно поєднала міфологічний світ із божественним, божественне із людським, небесне із земним. Ця дихотомія поетичного змісту відтворюється і в музиці циклу через фактурні зміни, широку динамічну і штрихову палітру, ладове співставлення, різноманітні виконавські прийоми – як наприклад декламація,

замість співу у другій частині. Різна символіка віршів характеризується і різними музичними засобами, наприклад: секундові секвенції – Божа хода, безсмертя – акордова фактура у поєднанні з динамікою *ff*, молитовність і переливи річки – це септолі і квінтолі, що виконуються на *pp*. Між тим, композиторка самобутньо відтворює вірші поетеси в музиці, часом порушуючи поетичну структуру – розширює форму за рахунок музичних повторів окремих рядків чи фраз, роздрібнюючи деякі цілісні розділи на декілька епізодів. Поєднання в єдину композицію відбувається завдяки поетично-образним перехрестям і контрасту водночас, тематичним аркам і ремінісценціям, інтонаційній спорідненості частин.

Здійснений комплексний аналіз циклу «Глина Господня» в тому числі і з виконавської сторони, дозволяє дійти висновків про значущість цієї музики, яка синтезує в собі класичні і авангардні риси музичної мови та продовжує найкращі традиції вітчизняної музики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонович М. *Musica sacra*. Збірник статей з історії української церковної музики. Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997. 261 с.
2. Асаф'єв Б. Хоровая культура. *Русская музыка XIX и начала XX века*. Издание 2. Ленинград : Музыка, 1979. 345 с
3. Батюк И. Современная хоровая музыка: теория и исполнение: учебное пособие / И. Батюк. Лань, 2015. 211 с.
4. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції: навч. посібник / О. Бенч-Шокало. Київ : Ред. журн. «Український світ», 2002. 40 с.
5. Бирик С. П. Словник епітетів української мови / С. П. Бирик, С. Я. Єрмоленко. Київ : Довіра, 1998. 432 с.
6. Біблія. Книга пророка Ісаї. URL: <http://www.mybible.info/biblio/ukrainskaya-bibliya/kniga-proroka-isaii.html>
7. Білогубка А. Співвідношення слова і музики в хорових творах як виконавська проблема. *Українське музикознавство*. Київ, 1975. Вип. 10. С. 203–204.
8. Богдан С. Коротка антологія сучасних способів говорити про Бога, або знову ця нездарна молода поезія. URL: <http://litakcent.com/2011/11/07/korotka-antolohija-suchasnyh-sposobiv-hovoryty-pro-boha-abo-znovu-sja-nezdarna-moloda-poezija/> (дата звернення 12. 10. 2019).
9. Бондар Є. Духовний хоровий концерт: сучасні перетворення жанру. *Музичне мистецтво і культура. Music art and culture* : зб. статей. Одеса, Друкарський дім, 2006. Вип. 7. Кн. 1. С. 198–211.
10. Волошенко А. Авангардні проєкції національного хорового псалму на прикладі творів Ірини Алексійчук. *Музикознавчі студії Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка*: зб. наук. пр. Львів, 2015. Вип. 36. С. 44–51.

11. Гарднер И. А. Богослужбное пение Русской православной церкви. Т. 1. Москва : Московская Духовная Академия, 1998. 592 с.
12. Голубев П. Советы молодым педагогам-вокалистам. Москва, 1963, С. 21–29.
13. Гордійчук М. М., Грица С., Загайкевич М. П., Калениченко А. П. та ін. *Історія української музики в 6-ти томах*. Том 3. Кінець ХІХ–початок ХХ ст. Київ : Наук. Думка, 1989. 424 с.
14. Гуляницкая Н. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки ХХ века. Москва : Языки славянской культуры, 2002. 432 с.
15. Дмитриевская К. Н. Анализ хоровых произведений / К. Н. Дмитриевская. Москва : Музыка, 1965. 212 с.
16. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. Москва: Музыка, 1968. 532 с.
17. Духовна музика в творчості сучасних українських композиторів. URL: http://osnovydyry/hentskoYTEhniky.blogspot.com/2017/12/blog-post_4 (дата звернення 10.03.2017).
18. Єфіменко А. Функції богослужбового канону та взаємодія його складових у літургічній музиці. *Українська музика*. 2012. Вип. 1 (3). С. 58–59.
19. Иванов А. Об искусстве пения. Москва : Музыка, 1963, 121 с.
20. Ірина Борисівна Алексійчук. Біографія. URL: <https://parafia.org.ua/person/aleksijchuk-iryna> (дата звернення 08.09.2017).
21. Келдыш Ю. В. Очерки и исследования по истории русской музыки. Москва : Сов. композитор, 1978. 510 с.
22. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке ХХ века. Москва : Музыка, 1976. 358 с.
23. Козаренко О. Сакральна творчість українських композиторів ХХ століття в контексті національних музично-семіотичних процесів. *Українське музикознавство* : Науково-методичний збірник. Вип. 30. Київ, 2001. С. 138–149.

24. Козаренко О. Українська духовна музика і процес становлення національної мови. *Мистецтво України* : Збірник наукових праць. Академія мистецтв України. Київ, 2000. Вип. 1. С. 139–155.
25. Коловский О. Анализ хоровой партитуры. *Хоровое искусство*. Вып. 1. Ленинград, 1967. С. 29–42.
26. Корній Л. П. Історія української музики. Частина 3. ХІХ ст. Підручник. Нац. Муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ - Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць, 2001. 480 с.
27. Коцарев О. Магія, музика і «яйце-райцентр» Олени Степаненко. URL: <http://litakcent.com/2015/01/14/mahija-muzyka-i-jajce-rajcentr-oleny-stepanenko/> (дата звернення 18.02.2020).
28. Кошмина И. В. Русская духовная музыка : Пособие для студ. Муз.-пед. училищ и вузов: В 2 кн. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001. Кн. 1 : История. Силь. Жанры. 224 с.
29. Крамаренко О. Б. Духовна хорова творчість Є. Станковича у контексті сучасного історико-культурного процесу. *Вісник ДАКККіМ*. 1. Київ, 2013. С. 195–198.
30. Куземська Г. Прекрасна «Царевчева ліра» Ірини Алексійчук. URL: <https://parafia.org.ua/piece/prekrasna-tsarevcheva-lira-iryny-aleksijchuk/> (дата звернення 17.10.2018).
31. Культурологія: українська та зарубіжна культура : Навч. посіб. / М. М. Закович, І. А. Зязюн, О. М. Семашко та ін.; за ред. М. М. Заковича. Київ : Знання, 2004. 567 с.
32. Ланкин В. Г., Ланкина. Е. Е. Смысл и язык духовной музыки православной традиции. *Вестник Томского государственного педагогического университета*. 2011. Вып. 13. С. 247–250.
33. Лащенко А. Хоровая культура: аспекты изучения и развития / А. П. Лащенко. Киев : Муз. Україна, 1989. 136 с.
34. Левандо П. Анализ хоровой партитуры. Ленинград, 1971. 102 с.

35. Лисенко О. В. Історичний аспект процесу формування системи професійного музичного виконавства. *Українське музикознавство* : науково-методичний збірник. Вип. 34. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. С. 41–61.
36. Мазель Л. Строеие музикальнх произведений. Москва : Музыка, 1979. 536 с.
37. Мартынов В. И. История богослужебного пения : Учебное пособие. М.: РИО Федеральных архивов; Русские огни, 1994. 240 с.
38. Маценко П. Нариси до історії церковної музики. Київ : Музична Україна, 1994. 152 с.
39. Медушевский В. В Духовный анализ музыки. Москва : Композитор, 2014. 632с.
40. Мистецтво незалежної України. Навчальний посібник. Ред. проф. Анучиної Л. В. Харків, 2007. С. 31–35.
41. Михайлов М. Стиль в музыке: Исследование / Михайлов М. Ленинград : Музыка, 1981. 262 с.
42. Мішеніна Т М. Особливості функціонування фітонімів барвінок, мак і мальва в українській літературі з позиції лінгвоментальності. *Філологічні студії* : Науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету. Вип. 6. Ч. 2. С. 208–215.
43. Морозов В. Биофизические основы вокальной речи. Ленинград, 1977. С. 93–97.
44. Музичний стиль: теорія, історія, сучасність : Зб. статей. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ : 2004. Вип. 38. С. 231–235.
45. Музыка. Український інтернет-журнал. URL: <http://mus.art.co.ua/iryna-aleksijchuk> (дата звернення 17.10.2017).
46. Національна культура в сучасній Україні: Зб. ст. НАН України. Київ : Асоц «Україна», 1995. 336 с.

47. Назайкинський Е. В. Логика музикальної композиції / Назайкинський Євгеній Володимирович. Москва : Музика, 1982. 319 с.
48. Назайкинський Е. Стиль і жанр в музиці : уч. посіб. для студ. вищ. учеб. заведень / Е. В. Назайкинський. Москва : Владос. 2003. 248 с.
49. Павлицева О. Методика постановки голосу. Ленінград, 1964, С. 7–15.
50. Пасічник Наталія. Інша література URL: <http://maysterni.com/publication.php?id=35113> (дата звернення 13.03.2020).
51. Поезія — це не хвороба і не професія, це шляхетне хобі. Олена Степаненко. URL: <http://kreschatic.kiev.ua/ua/3583/art/1254936798.html> (дата звернення 14.05.2019).
52. Садовников В. Орфозія в пєнии. Москва, 1958. 80 с.
53. Словник символів культури України / за ред. В. П. Коцура та ін. Київ : Міленіум, 2002. 260 с.
54. Способин І. В. Музикальна форма. Москва : Музика, 1962. С. 227–253.
55. Тарасова Н. Ю., Свиридова І. В. Духовно-хорові твори І. Алексійчук: до проблеми індивідуального стилю. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2019-12-18. № 16 (2019). С. 17–28.
56. Терещенко А. Духовні засади сучасної української музики (на матеріалі хорової творчості) / А. Терещенко. *Україна на порозі III тисячоліття : духовність і художньо-естетична культура*. Т. 14. Київ, 1999. С. 452–456.
57. Тищенко О. В. Літургія в українській музиці кінця ХХ – початку ХХІ століть (до проблеми співвідношення обряду і жанру) : дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / О. В. Тищенко. Київ, 2011. 236 с.
58. Тронина П. Из опыта педагога-вокалиста. Москва, 1976, С. 30–32.
59. Українська духовна музика кінець ХVІІІ – початок ХХІ ст. URL: http://allreferat.com.ua/uk/myzuka_horeografiya/referat/3457 (дата звернення 07.11.2017).

60. Українська культура. Лекції за ред. Д. Антоновича. Київ : Либідь, 1993. 592 с.
61. Уманець О. В. Музична культура України другої половини ХХ століття: Навч. посіб. Харків : Регіон-інформ, 2003. 192 с.
62. Ушкарев А. Основы хорового письма. Москва : Музыка, 1982. 232 с.
63. Франтова Т. Религиозное начало в современном композиторском творчестве. *Музыкальное искусство и религия*. Москва, 1994. С. 174–179.
64. Хвиля Десни. Вишуканість Олени Степаненко. URL: <http://hvilya.com/news/vyshukanist-oleny-stepanenko.html> (дата звернення 05.04.2019).
65. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : музыкальное произведение как феномен / В. Холопова. Изд.-е МГК им. П. И. Чайковского. Москва, 1990. 267 с.
66. Холопова В. Формы музыкальных произведений : Учебное пособие. 2-е изд., испр. СПб.: Издательство «Лань», 2001. 496 с.
67. Хор Літньої Хорової Академії, диригент Галина Горбатенко. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=nDcUUqYL37Y> (дата звернення 13.03.2017).
68. Хорова капела хлопчиків та юнаків «Дзвіночок», диригент Рубен Толмачов. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=c4XPmDQkVKE> (дата звернення 10.11.2017).
69. Хор студентів кафедри хорового диригування Національної музичної академії України, диригент Зоряна Клименко. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=d4oWGaact4w> (дата звернення 18.12.2017).
70. Шейнина Е. Я. Энциклопедия символов. Москва : ООО «Изд-во АСТ», Харьков: ООО «Торсинг», 2002. 592 с
71. Щербина Петро. Про творчість Олени Степаненко. URL: <http://litforum.com.ua/index.php?a=217&print> (дата звернення 02.04.2020).
72. Яворский Б. Строеие музыкальной речи. Материалы и заметки. Ленинград, 1911. 38 с.

73. Якимчук О. М., Черкашина О. В., Утешева Н. М. Духовні піснеспіви для жіночого хору а cappella І. Алексійчук: особливості трактування канонічного тексту. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. Вип. XVII : Мистецтво: Жінка за межами звичайного / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова; ред. Ю. П. Величко, Я. О. Сердюк. Харків : ХНУМ, 2019. С. 60–74.