

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**Кафедра хорового диригування
Кафедра інтерпретології та аналізу музики**

**ХОРОВА ПОЛІФОНІЯ В ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ КОМПОЗИТОРІВ
УКРАЇНИ (НА ПРИКЛАДІ «ПРОЩАЙ, СВІТЕ» ДЕНИСА БОЧАРОВА)**

Магістерська роботи

ЧЖАО І

Науковий керівник:

доктор мистецтвознавства,

професор Л.В.ШАПОВАЛОВА

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів та текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело

Чжао Чжао І

Харків – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
<i>Розділ 1. МЕТОДОЛОГІЯ ВИВЧЕННЯ ХОРОВОЇ МУЗИКИ УКРАЇНИ</i>	
<i>XX СТОЛІТТЯ</i>	
1.1 Хорове письмо в системі індивідуального композиторського стилю (типологічний аспект).....	9
1.2 Борис Лятошинський. Фактурно-поліфонічний аналіз хорової обробки народної пісні «Ой у полі три криниченьки».....	19
Висновки до Розділу 1.....	23
<i>Розділ 2. РОЛЬ ПОЛІФОНІЇ У КОНТЕКСТІ НОВІТНЬОГО ЕТАПУ</i>	
<i>РОЗВИТКУ ХОРОВОЇ МУЗИКИ УКРАЇНИ</i>	
2.1 Поліфонія в системі жанрово-стилістичного синтезу	25
2.2 Денис Бочаров «Прощай, світе!» на слова Т.Шевченка: драматургія та семантика в дзеркалі хорового письма.....	33
Висновки до Розділу 2.....	40
ВИСНОВКИ.....	42
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	47
ДОДАТКИ.....	53

ВСТУП

Обґрунтування теми. Спів є фундаментальним тяжінням людини виразити свій душевний стан у причетності до світу, його краси та власного ставлення до нього в різних сферах творчої діяльності. Людина, яка співає (*homo cantor*), є самодостатньою істотою, яка вільно живе та вміє творити навколо себе красу у вигляді екзистенції мистецького буття. Людський голос – це інструмент, за допомогою якого живе (звучить) пісня. Головна тема співочої культури всіх народів світу – *любов* до рідного краю, держави, Бога – створює духовний універсум.

Кожен народ має свої особливості співу, які відчуються на слух через специфіку вербальної мови, культурні звичаї і навіть природний ландшафт, які позначаються на виразності співу. Наприклад, пісні народів, які живуть високо у горах, відрізняються від тих, які живуть в долинах, біля великих річок або серед степів. Так само пісні південних народів Європи (Італія, Іспанія) не схожі на культуру північних народів (Швеція, Норвегія, Фінляндія), або центральних країн (Франції, Німеччини, Англії). Внутрішня експресія, відчуття простору і часу, мелодика і ритміка таких пісень мають більше відмінностей, ніж спорідненостей. І тому пісні багато можуть розповісти про життя і дух народу або нації своїм дослідникам.

Професійну хорову культуру досліджують і укладають її історію та теорію *хорознавці*: це такий **тип науковця** – носія музичної самосвідомості, коли саме *практики* (диригенти хорових колективів, співаки хору) творять на концертній сцені, і паралельно вивчають, моделюють та описують закони хорового мистецтва, узагальнюють принципи хорового мислення, їх специфіку в системі національного та композиторського стилю, у розмаїтті жанрового та стильового матеріалу.

В науці про хоровий спів (*хоро-знавстві*) прийнято розрізняти період **усної творчості** (до-професійний) – прадавні часи історії українських пращурів, коли **не** було нотного запису, і наспіви люди передавалися *в усній формі* – від покоління до покоління, від бабусі до матері та дітей. Такий вид

творчості називають **автентичним**: нині він дуже цінується як *культурний артефакт*, оскільки свідчить про давнину культурного буття українського народу, невтрачену нині традицію, з одного боку; з іншого – його наявність скеровує зв'язки хорового співу з сьогоденням, зокрема, з композиторською творчістю та численними виконавськими колективами (як професійними, так і аматорськими, дитячими тощо).

За складом хорового виконання розрізняють *чоловічий спів* (та його типові жанри, наприклад: солдатська), *жіночий* (лірична протяжна, весільний обряд), *дитячий* (фольклорні пісні, дитячі лічилки).

Хоровий спів у музичній культурі України пройшов величний історичний шлях, має безліч цінного досвіду. Цікаво, що багато народів Західної Європи на сьогодні вже не мають носіїв співочої традиційної культури; в них не існують народні хорові колективи, які співають пісні XVII – XVIII століть. В Україні зберігається цей архаїчний шар народнопісенної традиції й досі, майже в усіх її регіонах. Іншими словами, в Україні народнопісенна культура реально існує у селах та невеликих містах на паритетних правах з хоровою академічною музикою і широко пропагується державою (на рівні телебачення, організації масових заходів, конкурсів та загальної музичної освіти). Цей досвід вивчають вчені (етномузикологи), починаючи з 30-х років XX століття. І зараз у містах Київ, Харків, Суми, Чернігів та інші записують пісні від старих людей, занотовують наспіви та мелодії, друкують поширення національних засад виховання суспільства на цінностях та ідеалах народної культури. Друкують збірники пісень (наприклад, пісні Полісся, Слобожанщини).

Хорова музика складається як *система великих та малих жанрів*: від меси, ораторії та кантати – до хорової мініатюри, циклу, сюїти і навіть хорової симфонії (наприклад, «Симфонія псалмів» Ігоря Стравінського, 1934 року написання; або хорова симфонія «Пізнай себе» Олександра Щетинського на слова Григорія Сковороди 2005 року написання). Ясна річ, існує безліч красивих творів інших жанрів, в яких ми зустрічаємо хор як

учасника музичної комунікації: наприклад, опера (в якій хор є втіленням народу, що розкривають почуття великої маси людей), або симфонія, до складу якої залучають хор. (Першою була Дев'ята симфонія Бетховена, в фіналі якої автор захотів, щоб люди заспівали слова – усі мали почути гасло поета Шиллера про братерство: «Обніміться, мільйони!»).

Сучасне хорове мистецтво – це, насамперед, творчий взаємозв'язок існуючих хорових колективів із композиторами. Композитори, які пишуть для хору, мають добре знати специфіку цього мистецтва: якості різних голосів, їх можливості, співвідношення партій (високих та низьких голосів) по горизонталі та діагоналі, темброві барви та динамічні спектри.

Відомо, що сучасна музика «вміщує» у собі багато жанрових моделей попередніх історичних стилів – бароко (Бах, Гендель, Шютц), віденського класицизму (Гайдн, Моцарт, Бетховен) та романтизму XIX століття (Шуберт, Шуман, Брамс, Верді).

XX століття – це час преображення засад хорової творчості, оновлення засобів музичної виразності за рахунок носіїв мистецької глобалізації. У цьому процесі велику роль відіграють *хорові жанри як спосіб музичної комунікації*. Розвиток музичного виконавства та нових композиторських засобів виразності призвів до універсалізму, коли національні відмінності вже не важливі.

Хоровий жанр, як ніякій інший, сприяє взаєморозумінню. Вивчення величезного пласта хорової культури і перебування в її універсумі займає все життя хорового диригента! Через власний досвід можна дійти вершин диригентської майстерності, але це довгий-довгий шлях! Отже, *актуальність теми* пропонованого дослідження обумовлена, з одного боку, творчою практикою минулого століття, насиченою поліфонічними тенденціями стильових процесів в системі національного стилю, а з іншого – недостатньою мірою вивченості в музичній науці ролі та значення *поліфонії як класичного типу хорового письма* (ширше – мислення) у творчості українських композиторів XXI століття.

Мета дослідження – сформулювати позиції сучасного хорознавства щодо ролі поліфонії в процесах жанрово-стильової еволюції хорової музики України ХХ – межі ХХІ століть.

У магістерській роботі поставлені і вирішуються *завдання*, що складають її структурний алгоритм:

- *систематизувати* сучасні концепції хорознавства: хто і яким чином вивчав типи хорового письма та мислення композиторів України в музичній науці;
- надати хорознавчий аналіз творів Бориса Лятошинського для хору, в яких наявна *поліфонія як техніка письма або тип мислення*;
- проаналізувати новий хоровий твір Дениса Бочарова «Прощай, світе» (2014) з точки зору жанрової традиції, авторського прочитання тексту Тараса Шевченка та хорового письма як увиразнення методів композиторського мислення.

Об’єктом дослідження є хорове мистецтво межі II – III тисячоліть; його **предметом** – хорове мислення композиторів України в аспекті ролі поліфонії як провідного чинника європейської традиції.

Теоретична база. Для розкриття концепції магістерській роботі залучені фундаментальні розділи новітнього музикознавства:

- *українська музична культура та композиторська творчість* видатних митців (Т. Булат [4]; М. Гордійчук [9], С. Лисецький [28], Л. Корній та Б. Сюта [24]), А. Каменєва [22], Л. Кияновська [23], І. Романюк [43], А. Терещенко [45], Л. Пархоменко [36], Н. Степаненко [44]), О. Цуранова [50], О. Щетинський [57].
- *вітчизняне хоровознавство* (О. Александрова та Н. Дніпровська [1], Н. Андрос; В. Дженков; Н. Семененко [2], О. Батовська [3], Н. Белік-Золотарьова [Ошибка! Источник ссылки не найден.], М. Бялик [6], О. Заверуха [14-16], Ю. Іванова [17], А. Лашенко [27]), С. Прокопов [38];
- *жанри музичного мистецтва Західної Європи* (І. Вербицька-Шокот [7]; І. Гулеско [10], Н. Герасимова-Персидська [8], Л. Мельник [30],

О. Муравська [33-34], Л. Пархоменко [37], А. Терещенко [46-46], О. Цехмістро [49], Л. Шаповалова [51, 52], Н. Шепеленко [56];

- *поліфонія та фактура в структурі музичного твору* (Г. Ігнатченко [18-20], Г. Завгородня [12-13], І. Пясковський [40], О. Фартушка [48]);

- *методи аналізу композиторського мислення* (Д. Малий [29], І. Котляревський [26], І. Пясковський [440]);

- *виконавське мистецтво та наукова інтерпретація* (В. Москаленко [31], Ю. Ніколаєвська [35], Л. Шаповалова [54, 54]).

Методи дослідження. В магістерській роботі залучені загальні та спеціальні наукові методи, що складають підвалини міждисциплінарного синтезу історії та теорії музики, хорознавства та інтерпретології, зокрема:

- *історико-типологічний* – для дослідження мистецької доби ХХ ст. як завершеної художньої системи, в якій хоровий жанр постає складовою серед інших мистецтв європейської цивілізації зі своїми ментальними особливостями;
- *жанровий* – вивчає специфіку хорового співу в аспекті комунікації виконавців та композиторів;
- *стильовий* – виявляє особливості індивідуально-композиторського та виконавського мислення як носіїв хорової традиції в Україні;
- *хорознавчий* – потрібен для досягнення співаком поставлених композитором художніх завдань, зокрема, розуміння складнощів виконання поліфонії в хоровому творі.

Матеріал дослідження. У магістерській роботі узагальнювалися аналітичні результати по вивченню хорових жанрів українських композиторів (фрагментарно або у цілісному вигляді). Цілісний аналіз хорової обробки Б. Лятошинського «*Ой у полі три криниченьки*», хорової композиції Д. Бочарова «*Прощай, світе*» (2014) на слова Т.Шевченка виконаний представницею китайської хорової культури самотійно.

Наукова новизна отриманих результатів пов'язана з *першим* для китайського музикознавства досвідом систематизації теоретичних уявлень про поліфонію в системі хорової творчості українських композиторів різних генерацій (фундатора Б. Лятошинського, молодих митців Слобожанщини в особі композитора Дениса Бочарова).

Практична значимість отриманих результатів. Результати дослідження можуть бути використанні при підготовці молодих хормейстерів в класі хорового диригування, в концертній практиці хорових колективів України та Китаю, а також як додаткові матеріали курсів «Історія хорового виконавства», «Музична інтерпретація», «Історія світової музичної культури» для бакалаврів та магістрів вищих музичних закладів України. Обрані твори будуть впроваджені в практику навчання хормейстерів як складова європейської традиції в системі вищої мистецької освіти КНР.

Структура дослідження. Магістерська робота складається зі Вступу, основної частини (два розділи з 4 підрозділами та висновками), Висновків, Списку використаних джерел (57 покажчиків) та Додатків (нотні приклади). Загальний обсяг – 66 сторінок; із них – 46 основного тексту.

РОЗДІЛ 1

МЕТОДОЛОГІЯ ВИВЧЕННЯ

ХОРОВОЇ МУЗИКИ УКРАЇНИ ХХ СТОЛІТТЯ

1.1 Хорове письмо в системі індивідуального композиторського стилю (типологічний аспект)

Хоровий спів належить до скарбниць українського народу. На багатовікових традиціях народнопісенної та інструментальної творчості прадавніх українців базується сучасне *хорове мистецтво як система, яка входить в систему вищого порядку – музичну культуру України*.

Завдання першого розділу – надати загальну характеристику хорового мистецтва України другої половини ХХ-межі ХХІ століть, на ґрунті чого можна буде дослідити алгоритми поліфонічної організації хорового твору як елементів названої системи з урахуванням впливу індивідуальної композиторської техніки письма та способу мислення митців (творчого методу).

Хорове мистецтво як системний об'єкт музичної культури містить такі *підсистеми* – складові, як «композиторська творчість», «хорове виконавство» та наукове осмислення цих явищ – «хорознавство». *Хорознавство як наука про хор* та композиторську творчість для різних хорових виконавських складів вивчає специфіку хорового мистецтва на рівні наукового моделювання складних механізмів та традиційної культури та академічного співу. Хорознавство в Україні є дуже розвиненим, містить багато складних наукових концепцій.

На ґрунті вивчення новітніх, найбільш засадничих праць українських музикознавців та хорознавців було складено відповідні напрямки наукової інтерпретації, які знайшли відбиток в теоретичній базі дослідження. Ясна річ, що не всі вони будуть процитовані, однак провідні методи встановлювались

саме на підставі ознайомлення з базовими науковими джерелами української музичної науки.

Так, першим напрямом є *історія української музики*, яка віддзеркалена в сучасних посібниках, статтях та монографіях (серед них: Т. Булат [4]; М. Гордійчук [9], А. Лашенко [27], С. Лисецький [28], Л. Корній та Б.Сюта [24]), Л. Кияновська [23], А. Терещенко [45], Л. Пархоменко [36], Н. Степаненко [44]) та *дисертаціях молодих науковців* Харківської школи (А.Каменєва [22], І. Романюк [43], О. Цуранова [50]; авторських розвідках стосовно хорових творів композиторів-поліфоністів та проблем їх виконання (С. Прокопов [38], О. Фартушка 48).

Напрямок *вітчизняного хорознавства* репрезентують праці здебільшого маститих вчених старшої генерації І. Гулеско [10], Н. Белік-Золотарьової [3], О. Батовської [4] та випускників ХНУМ імені І.П.Котляревського, які захистили кандидатські дисертації: Ю. Іванової [17], І. Вербицької-Шокот [7], О. Заверуха [15] та ін.

Так, генезу хорового письма вивчала дослідниця кафедри інтерпретології та аналізу музики Олена Заверуха. На підставі вивчення західноєвропейських теорій поліфонії в першому розділі дисертації авторкою позначено парадигмальні зміни хорового письма у жанрах духовної музики IX – XVIII ст. Західної Європи: «1) монодія (жанрово-інтонаційні моделі: григоріанський хорал та візантійські піснеспіви); 2) багатоголосне хорове письмо (розподіл голосів на хорові партії Перотіном Великим IX ст.); 3) нововведення в нотації (невменне письмо, реформи музичної нотації Гвідо Аретинського XII ст., мензуральна нотація доби Ars nova XIII ст., п'ятилінійна нотація XIV ст., чорно-біла нотація кінця XIV – початок XV ст., табулатура XVII ст.); 4) з доби Відродження розрізняється комплементарно-контрапунктична поліфонія і поліфонічне письмо з темою та протиставленням (канонічна імітація, секвенція, fuga), що вдосконалилось пізніше у поліфонічному письмі Й.С.Баха» [15, с. 6]. Отже, це складає

історико-типологічний вимір наукового дискурсу, предмет якого – строга поліфонія доби західноєвропейського бароко (XVII–середина XVIII століть).

Інший вимір теорії поліфонії в хоровій культурі стосується її зв'язку із стильовими процесами в творчості українських митців минулих історичних періодів (починаючи від «золотої доби хорового концерту» й далі до народження професійної композиторської школи, завдячуючи її фундатору М.В.Лисенку). О. Заверуха вказує на «впливи різножанрових сфер народної та виконавської творчості: думи, історичні та ліричні пісні другої половини XV – початку XVII ст.; світський та духовний кант, партесний концерт (кінець XVI ст.) з притаманною йому багатоголосною структурою, тональною системою мислення, контрастом гармонічного та поліфонічного викладу; духовний хоровий концерт XVIII століття» [там само].

Поліфонію вітчизняної традиції представляють праці таких вчених, як професор ОДМА імені Н.В.Нежданової Г. Завгородня (докторська дисертація «Поліфонія як засаднича основа музичного мислення: до методології музикознавчого аналізу» (2013) [12]), професор НМАУ імені П.І.Чайковського І. Пясковський («Поліфонія в українській музиці» [42]), дисертація старшого викладача ХНУМ імені І.П.Котляревського, лауреата всеукраїнського конкурсу імені М.Леонтовича О. Фартушка «Хорова поліфонія в системі композиторського стилю (на прикладі творчості П.Гіндеміта, І.Стравінського, О. Щетинського)» (2022) [48].

Сучасні хорознавці розрізняють такі засадничі категорії аналізу хорового твору, які впливають на розуміння поліфонічного змісту хорової композиції та художнього мислення творців музики:

- **хорове письмо** (засоби фіксації багатоголосся в композиторському процесі);
- **слово-Логос** (вербальний текст – для розуміння слухачами смислового навантаження твору);

- **хорова фактура** – кінцевий результат виконавського звучання (в її різновидах: одноголосся – гетерофонія – поліфонія – гомофонно-гармонічний склад – мішаний склад; додекафонна – сонористична тощо);
- **хоровий стиль** – спосіб світобачення/мислення митця, що породжує (лбумовлює) вибір засобів музичної виразності: насамперед, мелодії, ладо-гармонії, метро-ритму, фактурних та тембрових комплексів;
- **національний хоровий стиль** – рівень ментальних відмінностей співу різних народів (через вербальну мову, яка впливає на фонізм та структури хорової мови; хоровий склад; співвідношення ладів народної музики та ритмічних особливостей).

У магістерській роботі введено використання цих складних категорій хорового мислення, без чого хорові співаки та диригенти не зможуть подолати труднощі відтворення партитури у «живому» звучанні.

Щодо визначення категорії «хорове письмо», то приймаємо за основу визначення О. Заверухи, оскільки воно стосується саме Новітнього періоду розвитку поліфонії в творчій практиці України межі XX-XXI століть.

Хорове письмо – це ієрархічна комунікативно-знакова система, що відбиває універсальний механізм музичного спілкування – від композитора через виконавця до слухача [15, с.7-8].

Хорове письмо є продуктом композиторського мислення, способом фіксації та організації твору через систему знаків. Розрізняють такі форми його онтології (буття):

- 1) мисленнєва організація тексту у композиторській свідомості;
- 2) його нотний запис (графічний спосіб);
- 3) виконання хорового твору, його об'єктивація як «живого тексту» (за В. Москаленком).

Для виконавця композиторська творчість є об'єктом *інтерпретації як процесом самореалізації* на ґрунті пізнання та «привласнення» світоглядно-художніх цінностей, значення якої розкривається через аналіз хорового письма. Якщо диригент та хоровий колектив реалізує музичний твір засобами

виконавської поетики, то для слухача *хорове письмо є переходом від мови до мовлення, від стилістики до стилю*. Слухач сприймає «живий текст» як художньо-стильову єдність, у якій хорове письмо виконує функцію діалектичного переходу від зовнішньої до внутрішньої форми (за концепцією кандидатської дисертації Л.Шаповалової [51]).

Отже, завдяки хоровому письму втілюються смислові виміри твору (в тому числі, світоглядні, духовні, психологічні). Хорове письмо є сполучною ланкою між композитором та виконавцями (диригентом та співаками).

Методологічне питання: *в чому полягає специфіка мислення композиторів ХХ століття?*

Відповідь: **у поліфонічному синтезі різних стилів та технік письма в межах одного твору**. Такими є стильові інтенції хорових творів видатних хорових митців України: Бориса Лятошинського, Івана Карабиця, Євгена Станковича (Київ), Олександра Щетинського (м.Харків), Сергія Турнеєва (Харків), Віктора Тиможинського (Луцьк).

Музика – то мова, але невербальний засіб комунікації. Вона надає щасливу можливість людям різних культур та мов чудово розумітися на загальних цінностях буття та проблемах сучасного світу.

Поняття «історія» в пропонованій магістерській роботі належить до категорій художнього твору, що вказує на *час* творення (появи) музичного явища та *факт приналежності до певної епохи та національної культури*. Це дуже важливо для іномовних музикантів-виконавців, які вивчають «чужу» мову межах своєї рідної ментальності.

Сучасне хорове мистецтво як система має історичний вимір та містить розмаїття жанрів та форм, напрацьовані митцями – композиторами та виконавцями за весь історичний період розвитку професійної європейської музики Нового часу. Історично усталена **структура хорового мистецтва**, що обумовлена його специфікою, містить п'ять складових чинників (властивостей музикування):

- *виконавський склад* (чоловічий, жіночий, мішаний. інші різновиди);
- *комунікативну функцію* (оскільки хоровий спів – це **метажанр** (*наджанр*, що охоплює, наче планета, купу «спутників» - малих жанрів, а також накопичує та вміщує у подальшому розвитку впливи інородних інструментальних жанрів – симфонії, концерту, сюїти);
- особливу *семантику*, що виспівується на основі канонічного або поетичного тексту хорового твору - слова-Логосу, яке слугує вербальною основою для хорової інтонації;
- *фактуру* (яка походить від типу хорового письма, жанру та складу);
- *тембро-колористичне звучання* (тембріку), що характеризує спосіб звуковибудування за допомогою людського тіла (голосу та органів дихання) як природнього інструменту.

Етап становлення професійного хорового мистецтва України та його професійної зрілості («золота доба» – творчість М.Лисенка, М.Леонтовича, С.Людкевича, Я. Степового) в огляді ми обминаємо, оскільки він належить до кінця ХІХ-початку ХХ століть, а автора цікавить більше сучасні техніки та роли поліфонії в новітніх процесах композиторського письма. Втім не можна оминути історію української культури. Фундатор нової композиторської школи в Україні ХХ століття – Борис Лятошинський залишив після себе як викладач кафедри композиції в Київській державній консерваторії когорту талановитих учнів, які продовжили настанови Вчителя, і, ясна річ, по-своєму, заклавши сучасні **позиції творчості** – *іншу естетику буття звуку та розуміння мови музики*.

Починаючи від кінця 60-х років минулого століття, сформувалися кілька стильових тенденцій та напрямів. Перший з них – **фольклорний** – був притаманний для цілої генерації молодих композиторів, творчого мислення

Лесі Дичко (кантати «Червона калина», «Пори року»), Ігора Шамо (опера «Ятранські ігри»), Валентина Бібіка (хоровий цикл «Триптих»), Євгена Станковича (фольк-опера «Цвіт папороті»). Володимир Зубицький («Чумацькі пісні», хоровий концерт «Гори мої»). Іншими словами, митці вже не цитують народні пісні, не «запозичують», так би мовити, «у народа», а відтворюють стилістику музичного мислення носіїв національного фольклору у вільній формі, за індивідуальним баченням його етосу.

В наш час фольклор прийнято визначати (за усталеною традицією етномузикологів, зокрема, І.Мацієвського) новоутвореним терміном – *Традиція* (саме з великої літери). Народнопісенна традиція увійшла в арсенал хорової музики України на засадах етичного орієнтира власної творчості. Композитори моделюють елементи мови, жанрові ознаки, стиль виконання носіїв цієї традиції, водночас використовуючи сучасні техніки письма (сонористики, алеаторики, кластерної тощо).

Друга тенденція – **українське необароко**, що розпочалося в Україні з твору Івана Карабиця саме в хоровому жанрі – концерт «Сад божественних пісень» (1974). За часів прорадянської естетики композиторської творчості, в умовах доби «застою» це був новаційний «прорив» в український вимір і, відповідно, «українську картину світу». Багато в чому цей твір став подією завдяки талановитому єднанню музики з поетичною основою твору – філософською поезією Григорія Сковороди (за підказки поета Б. Олійника) та чутливості молодого композитора до історичної правди (музично втілений у відповідній інтонаційно-жанровій стилістиці).

Третя тенденція – **тяжіння митців до камерності** – розпочинається у 70-ті роки і проявляється як зміна часопросторових характеристик побутування хорового жанру – *камернізація*. Відтак хоровий спів набуває нової якості – *авторського слова* (звукообразного способу висловлюватися щодо проблем буття), стає більш психологічним, інтимно-ліричним. Особливо ця тенденція змінила власне виконавську сферу: поширюється хвиля народження камерних колективів, що виконують старовинну музику

(камерний хор «Київ» у місті Київ, керівник – Микола Гобдич; «Cantus» у місті Ужгород, керівник – Емілій Сокач).

У Харкові камерний хоровий колектив започаткував наприкінці 80-х років професор, лауреат державної премії імені Т.Г.Шевченка В. С. Палкін: він став фундатором камерного руху у хоровому аматорському виконавстві Слобожанщини, а згодом і професійному мистецтві. Як відомо, академічний камерний хор Харківської філармонії носить його ім'я. Більш того, у Харкові восени 2021 року відбувся перший міжнародний конкурс хорових диригентів імені Вячеслава Палкіна.

Із зміною історико-мистецького хронотопу ХХ століття і відповідно нових засобів музичної виразності, формотворення, мислення в цілому поширюється тенденція до:

- ***перформансу*** –театралізації, видовищності концертного виступу хору;
- ***інструменталізації хорового письма*** як способу звукотворення.

Вокально-хорове інтонування ускладнюється й збагачується за рахунок:

- ладо-гармонічного розкріпачення (переважає вже не терцієва будова вертикалі, а секундова,або квартова, що походить від впливів фольклорних мовленнєвих жанрів); аж до кластерної нівелізації інтервалу як звучного сегменту тексту, що виспівується на користь колористичності загального звучання хору;
- колористичності звучання, що походить від підвищення ролі лінеарності - об'єднання голосів-мелодичних ліній фактури хорового твору;
- метро-ритмічної нерегулярності в різних шарах фактури, коли відбувається зміщення акцентної природи інтонування кожної партії в бік неспівпадіння різних акцентів (при відсутності тактової риси).

Інструменталізацію як стилістичну ознаку авторської мови (=стилю мислення) спостерігаємо в творах В. Бібіка, І. Шамо, В. Сильвестрова, Л. Дичко. До її конкретних прийомів слід віднести такі усталені в

європейській та вітчизняній історії минулих століть засоби хорового мистецтва, як:

- остигатність,
- варіантність розвитку,
- переважання коротких поспівок,
- рухливі метро-ритмічні структури,
- поліладовість.

Хорова музика (на відміну від академічного сольного співу) має свою специфіку, яка полягає в багатоголоссі та принципах його організації. На різних етапах існування хорового співу України сформувалися різні склади: монодійний, гетерофонія, поліфонічний, гомофонно-гармонічний. На сучасному етапі з'явилися новітні засоби хорового письма, які ускладнюють фактурні відносини в усталених хорових складах.

Отже, хорове письмо залежить від мікстування різних прийомів та типів мислення, техніки композиції, жанрових функцій. Іншими словами, фактура ХХ століття демонструє стилістичний плюралізм. Існують багато нових різновидів, що впливають на музичний тематизм, складаючи виконавські труднощі: поліфонія пластів, надбагатоголосся, педально-кластерного типу, сонорно-алеаторична, пуантилізм тощо.

Важливий експресивний компонент сучасної хорової мови – **кластер** (англ. *cluster* – гроно, накопичення, *tone cluster* – гроно звуків) – це співзвуччя, утворене за допомогою малих або великих секунд (термін Г. Кауелла). У новітній музиці кластер як позафункціональне звукове утворення використовується в найширшому семантичному діапазоні. Серед перших зразків праобразів – кластера називають сцену бурі з опери Дж. Верді «Отелло».

Щодо нових виразових засобів на основі заперечення функції і посилення значущості хорової фарби, слід вказати на розширення темброфонічних можливостей хорової музики. Вокально-хорове багатошарових композицій вочевидь призводить до темброфоніки, яка

виникла від поєднання двох властивостей хорового звучання – тембральності і фонізму. Хоча етимони цих двох термінів майже тотожні (звук як фарба), визначити їх відмінність необхідно в аспекті творення композиції таким визнаним знавцем хору, як Леся Дичко («Чотири пори року», «Сонячний струм»).

У хоровому процесі творення звукообразів часто спостерігається змішування різних технік письма, що призвело до утворення **полістилістики**. Починаючи з кінця 60-х – 70-х років минулого століття, у розвиток авангардних тенденцій музичної творчості світових дідерів музичного авангарду Д.Лігеті, К.Штокгаузена, А. Шнітке, Е. Денисова, українські композитори швидко опанували формальні засади багатьох новоєвропейських новацій в сфері написання *музики як мистецтва звукового відображення духовної реальності буття*. Ця тенденція сприяла розвитку техніко-стильової взаємодії як методу хорового письма. Наприклад, основу тематизму реквієму В. Зубицького з програмною назвою «Сім сльозин» складає поєднання різних жанрово-стилістичних витоків (пластів) музики: сучасні побутові інтонації, ритми джазу та рок-музики, парафрази на теми Баха та Шопена, інтонації народних українських пісень.

Значно змінилася *природа мелосу* в хоровому творі. Якщо раніше в ньому переважала кантилена, пісенність, аріозний спів, то тепер в нову інтонаційну мову сучасного хору входять незвичні інтервальні будови з раптовими стрибками, зміщеннями, великою кількістю випадкових знаків, що вказують на позатональну організацію мелодичної лінії.

Хоровому мелосу також притаманна поліфонізація голосів вертикалі (сопрано, альт, тенор, бас), за рахунок *тембрової індивідуалізації* всіх шарів хорової фактури. Часто голоси вступають за принципом нашарування, формуючи акордову вертикаль. Цей метод називається «лінійно-мелодичне згортання» або, навпаки, – розгортання, коли тони акорду перетворюються на самостійні мелодичні лінії.

Важливою особливістю хорового письма є «мікротематизм», під яким слід розуміти наявність *елементарних сегментів тексту, які претендують на самостійність* на етапі експозиції, однак в силу недостатньої розвиненості переходять в розряд загального тексту.

Ще одним популярним методом творення хорової партитури є **пуантилізм** (від французького *.point* – крапка). У творчості його фундатора А. Веберна *окреми́й звук потрактовується як самодостатній тематизм*, як скорочена версія теми, що слугує основою формотворення та образної виразності в європейські традиції. При слухацькому сприйнятті такої теми звукові крапки вочевидь роз'єднанні регістрово і тембрально. На цій підставі пуантилізм часто призводить до сонорики, тому що чинник тембрової забарвленості в ньому відіграє першочергове значення. Музична тканина такої композиції прикрашена багатьма візерунками з крапок-двозвуч, іноді акордів, роз'єднаних паузами або стрибками. Найбільшого розповсюдження цей метод отримав у другій половині XX століття.

1.2 Б. Лятошинський. Фактурно-поліфонічний аналіз хорової обробки народної пісні «Ой у полі три криниченькі»

Роль поліфонії в творчості Б. Лятошинського важко переоцінити. Саме цей метод композиторського письма займає засадниче положення у творчому спадку митця, насамперед, у симфонічних творах та хоровому жанрі. Вибір поліфонії як засобу тематичного викладу та техніки письма залежить від жанрово-стилістичної орієнтації хорового твору. В залежності від стилю мислення, митець орієнтується на певну модель багатоголосся. Слід визнати, що барокова поліфонія імітаційно-канонічного складу не є єдиною рушійною силою в творчості українських митців. Скоріше цей умовно західноєвропейський тип мислення вступає в інтегральну взаємодію, синтезування з більш притаманними українській народно-пісенній традиції складам (гетерофонний, кантовий, підголосовий, варіантно-підголосковий).

Б. Лятошинський першим серед професійної спільноти композиторів України першої половини ХХ століття широко використовував імітаційні форми поліфонії як класичний спосіб інтелектуального висловлювання (у розвиток інших майстрів ХХ століття І. Стравінського, П. Хіндемита та ін.). Засобами поліфонізації хорової фактури слугують такі звуковисотні чинники організації твору, як **інтервальний, ладо-гармонічний, фактурний, тембральний** рівні. Вони зафіксовані у композиторському тексті і мають бути відтвореними виконавцями чітко та без зайвого виконавського втручання.

Поліфонія та симфонізм в художній структурі творів митця часто перетинаються, оскільки спираються на мотивно-тематичну роботу та тоніко-домінантову логіку експозиційного викладу. В плані симфонізму в хорах Б. Лятошинського відбувається постійне оновлення висхідного тематичного ядра (навіть трансформації, що свідчить про симфонічний потенціал поліфонічного викладу теми).

Не дивно, що талановиті учні Б.Лятошинського теж залучали імітаційні прийоми тематичного розвитку до своїх перших (учнівських) творчих експериментів. Так, Мирослав Скорик у дипломній роботі кантата «Весна» двічі звертався до фуги – у заключних 4-й та 5-й частинах циклічної форми. Так, 4-а частина «*Розливайся, зелено діброво*» являє собою подвійну фугу. Перша тема має ліричний характер та діатонічну будову, а друга – поспівковий тематизм жвавої гаївки. У репризі обидві теми поєднуються в художньо-тематичний контрапункт: перша тема звучить в партії басів, а друга – в партії альтів.

V частина «Земле моя» узагальнює світоглядні ідеї твору (через символи «рідна земля», «народ», «Вічність», «радість буття»). Композиція має три розділи: діалог баритона-соліста з хором, фугато та урочисту коду. Роль поліфонічного розділу підкреслено завершенням у хоровому унісоні.

Пропонуємо аналіз хорової обробки Б.Лятошинського народної пісні «*Ой у полі три криниченькі*» в аспекті усвідомлення поліфонічних засобів

виразності (фактура та формотворення), які напрацьовані композитором і мають бути адекватно відтвореними хористами та диригентом.

Вербальна основа пісні складається з п'яти строф. Ця строфічна будова за музичним змістом є темою-мелодією. У фольклорній практиці мелодія пісні «Ой у полі три криниченьки» співається у підголосковому складі:

зачин – одноголосний наспів в партії тенорів (1-2 такти);

йому відповідає *втора жіночих голосів* (3-4 такти);

і, нарешті, кінцівку складає одноголосся – хорове тутті (5,6,7 такти).

Композитор – симфоніст відчуває цей чудовий наспів як поліфонію різних голосів, які спираються на цитату народної пісні, однак опрацьований цей матеріал класичними західноєвропейськими прийомами імітації основної теми зі зсувом на дві долі. Таким чином, семидольний метр пісні позначений внутрішньо синтаксичною асиметрією 2+5 в першій строфі.

Подальший розвиток строфічної будови відбувається за рахунок тематичного варіювання теми-мелодії засобами імітаційної поліфонії. При цьому відбувається композиційний еліпсис, в якому беруть участь нові контрапунктичні голоси, оскільки за жанром – це композиторська обробка фольклорного матеріалу. Так, третя строфа позначена скороченням монодичного зачину заради концентрації драматичних почуттів (в тексті йдеться про зраду в коханні). Тобто, третя строфа є кульмінаційною в драматургічному розвитку хорової обробки пісні «*Ой у полі три криниченьки*», ви конаної геніальним композитором. Після цього відбувається емоційний спад: в хоровій партитурі спостерігаємо поліфонічну перестановку голосів, тембральне варіювання, співставлення чоловічих та жіночих голосів.

П'ята строфа – кода хорової обробки – зроблена в ліричному ключі, несподіваний «каданс» у драматичній оповіді з акцентом на психологічно-експресивній складовій образу.

Резюме. Обробка хорової пісні *«Ой у полі три криниченькі»* характеризує Б. Лятошинського як наслідувача традицій М. Леонтовича за наступними ознаками:

- опора на фольклорне (пісенне) джерело;
- цитування мелодії народної пісні як основа експозиції хорової композиції, поцінювання фольклорного мислення як звукоідеалу;
- примноження засобів народного багатоголосся (монодія, терцієва втора, зведення всіх голосів в одноголосний каданс) класичними прийомами європейської поліфонічної техніки – імітація, стретта, контрапунктичне додавання нових елементів музичного розвитку основної теми – мелодії, або її «ядра» (перший мотив);
- участь поліфонічної фактури хорової обробки пісні в драматургічному збагаченні строфічної форми, на основі якої вибудовується драматургія (хвилі) з притаманними для неї лірико-драматичною напругою в точці золотого перетину (третя строфа).

Щодо ролі поліфонії у формотворенні обробки Б.Лятошинського слід вказати на вищий – драматургічний – рівень втілення лірико-драматичного змісту пісні засобами хорового письма. Тобто без поліфонічної фактури втрачається драматургічна цілісність та ідейно-змістовна концепція музики.

Проаналізована обробка вважається сучасними хормейстерами перлиною в «золотому фонді» української народно-пісенної традиції. Завдяки звертанню Б. Лятошинського до цього жанру сучасні хорові колективи не тільки в Україні, але і в Прибалтиці, Німеччині, Китаї з задоволенням виконують цей шедевр, позначений творчим даром видатного митця української культури.

Поліфонічна фактура відноситься до домінантних засобів хорової виразності: саме через її реалізацію твір наче «оживає», а поліфонічна

організація увиразнює цілісність концепції твору та стиль мислення композитора, розкриваючи слухачам таїну духовного універсуму звукообразного мистецтва.

Висновки до Розділу 1

Сучасна хорова музика – це універсальна система, в якій синтезовано майже усі історично усталені стильові напрямки, жанрові моделі музикування та засоби музичної виразності, що моделюють мовленнєво-ментальні засади композиторського мислення, які обумовлюють рівень виконавської культури хормейстерів та співаків хору.

Рівень сучасної хорової музики в Україні свідчить про широкий діапазон образів (ліричних, філософських, духовних тощо) та ні в чому не поступається класико-романтичним зразкам хорового мистецтва. Як наслідок – сучасну хорову музику можна вважати органічною складовою світового мистецького часопростору.

Враховуючи світоглядний рівень характеристики новітнього буття доби глобалізації, сучасна хорова музика збагатила історичну скарбницю хорових жанрів та стилів європейської традиції новим сприйняттям музичного звуку, що формується як звучний універсум завдяки хоровому звуковидобуванню та авторським концепціям хорових творів, в яких створено новий «інтонаційний словник ХХ століття».

Сучасна хорова музика відрізняється винятковим розмаїттям стильових підходів і жанрових рішень, діапазон яких охоплює ретроспекцію від бароково-класичних форм хорового письма – до новаційних звуковисотних і фактурно-тембрових засобів. Однак у цьому жанрово-стильовому суголосі увиразнились в «інтонаційний словник» певні стилістичні комплекси (моделі), за якими закріплена усталена музична семантика. Вони визначаються за жанровою, національною та індивідуально-композиторською стилістикою, слугуючи своєрідним «містком» між жанром

і стилем, який здійснює взаємодію мови і **форми як способу авторського самовираження**.

Вивчати класичні закономірності найкраще саме на таких творах, як хорові обробки народних пісень Б. Лятошинського та його авторські хорові композиції. У даному контексті назвемо в першу чергу такі неперевершені зразки, як третя частина хору «Тече вода в синє море» – зразок пластової поліфонії: соло сопрано у супроводі жіночих голосів та остінато чоловічих партій.

Традиції Б. Лятошинського продовжили учні Майстра і не лише першої генерації (М.Скорик, І. Карабиць та багато інших), але й другої та третьої, як Денис Бочаров. Так, він не є вихованцем безпосередньо київської школи. Втім, через впливи харківської школи, зокрема, В.Бібіка та його учня О. Щетинського (у якого молодий митець брав уроки), можна казати у *«Прощай, світе»* відбувся діалог поколінь завдяки використанню саме **поліфонії як типу хорового письма**. Втім не можемо заперечувати впливу симфонічного методу, який тісно перетинається за значенням з пріоритетним для цієї композиції поліфонічним письмом, що спирається на тотожні мотивно-тематичному розвитку прийоми викладу.

Нарешті, знайомство з поліфонічними засобами хорової обробки Б.Лятошинського довело, що молодим хормейстерам-практикам слід розрізняти поліфонію як тип організації фактури, та як більш категоріальне поняття – **поліфонія як метод композиторського мислення**. З цього приводу слід вказати, що європейська традиція більш спирається на барокові форми поліфонічного викладу, зокрема, імітаційну, та її вищу жанрово-мовленнєву форму – фугу (наприклад, у творчості А.Пярта авторський прийом організації багатоголосся *tintinabulli*). В той час, як українська народнопісенна традиція переважно перебуває у варіантно-підголосковій манері мислення хорового багатоголосся.

РОЗДІЛ 2

РОЛЬ ПОЛІФОНІЇ В КОНТЕКСТІ НОВІТНЬОГО ЕТАПУ РОЗВИТКУ ХОРОВОЇ МУЗИКИ УКРАЇНИ

2.1 Поліфонія в системі жанрово-стилістичного синтезу

У попередньому розділі ми вияснили, що хорове мистецтво є системою, що містить як необхідну умову музичної комунікації взаємопов'язані складові: «композиторська творчість», «виконавство» та «хорознавство». Хорове письмо є продуктом композиторського мислення, способом фіксації та організації твору через систему знаків. Маємо такі форми його буття в усіх вимірах (потенційному, графічному, віртуальному та реальному):

- 1) мисленнєва організація тексту в композиторській свідомості та його нотний запис;
- 2) виконання хорового твору, його об'єктивація як «живого тексту» (за В. Москаленко [32]).

Із музикознавчих праць, присвячених проблемам специфіки хорової фактури, можна вказати на кандидатські дисертації випускників та викладачів кафедри хорового диригування та інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І.П.Котляревського О. Заверухи [15], А. Каменєвої [22], О. Фартушки [48].

У музикознавчих концепціях визначена загальна характеристика поліфонії в системі історичної еволюції західноєвропейської культури середньовіччя, бароко; інший напрям – *стильовий* підхід до індивідуально-композиторської системи мислення (наприклад, у дисертації А. Каменєвої, яка досліджувала хоровий доробок М. Шуха яу цілісну систему [22]).

Традиційні формотворчі принципи (наприклад, тональність, функціональна гармонія) відходять на другий план. На першому плані – комунікаційна функція фактури, *вже реалізована виконавцем* (носій

зовнішньої форми, за концепцією Л. Шаповалової [51]), як звучний текст. Виконавська функція фактури як цілісної організації голосів в художньому вимірі підтверджується існуючими визначеннями українських музикознавців. «Художньо доцільна тривимірна музично-просторова конфігурація звукової тканини диференціює та об'єднує по вертикалі, горизонталі та глибині всю сукупність компонентів», – вказує Г. Ігнатченко в одній із своїх ранніх праць [20].

Перейдемо до огляду стильових шляхів індивідуального втілення *поліфонії як методу організації багатоголосся* в творчості українських композиторів останньої третини ХХ століття.

Прикладом нового фактурного мислення в хоровому жанрі є кантата **Валентина Сильвестрова** на слова Тараса Шевченка для хору без супроводу. Композитор використовує прийом сонорних педалей: кожний голос утворює звукову ауру, нашаровуючись один на одну, та утворюючи вільні гармонічні вертикалі. Такий тип сонорної поліфонії притаманний творам пейзажного, споглядального або ліричного складу. Наприкінці такої тембрової «сонорної» композиції відбуваються «тихі коди» як ознака виходу душі із стану споглядальності на духовну вертикаль – спілкування з Богом.

Цікавим зразком *фактурно-ритмічної поліфонії* є фінал концерту **Володимира Зубицького** «Гори мої, гори». Ідея трактування хорових голосів як інструментальних награвань дрімби, сопілки, трембіти провокує на відтворення автентичних традицій закарпатського фольклору. Іншими словами, хористи імітують голоси інструментів завдяки шумовим прийомам сучасного хорового письма.

Перша тема фіналу хорового концерту сприймається як прелюдія до весільного обряду в горах («дуба-дуб, ді-бі-ді, тара-бам, ті-кі-ті-бом»).

У третьому проведенні теми звуковисотність наче здіймається вгору на секунду (двічі), начебто людина підіймається вгору і бачить обрії карпатських гір. Ритмічні малюнки доповнюють гуцульський лад і мають динамічне розгортання.

Партії хористів – то контрапунктичними лініями, що поєднуються в поліфонічне ціле. Не виключені сольні репліки: соло сопрано на гуцульському діалекті (*«По широкій річці плили каченята»*), що звучить на тлі довгих тривалостей жіночих та чоловічих голосів (*«Гоя, гой»*). Гостра синкопованість басів і тенорів доповнює яскраву гуцульську тему (*«Гарний той віночок, що плили дівчата»*).

Коломийка органічно вплітається в полімелодичну фактуру концерту (*«Кукала зозуля в лісі на оросі, та кого люблю я в чорнім капелюсі»*). Як наслідок звучить шестиголосна хорова композиція наче апофеоз весільного обряду.

Кода завершує 7-частинну композицію концерту. Майстерне використання фольклорних джерел надало композитору можливість створити новаційний твір на ґрунті розробки темброфоніки закарпатського інструментарію засобами хорового звучання. Хормайстри вважають цей твір доволі складним до виконання. Однак, не дивлячись на технічні складності інструментального характеру, твір свідчить про вокальне чуття композитора, яке виявилось у логічному розгортанні різних за характером і інтонаційною мовою тем, майстерному фактурному рішенні, згущенні й розрідженні звучних мас, кварто-квінтових співзвуччях, характерних для народних шумових і ударних інструментів, гуцульського діалекту.

Харківський композитор Юрій Алжнев у своїх численних хорових творах в жанрі хорового концерту звертається до методів неофольклоризму і на його основі вибудовує гетерофонну фактуру. Цей тип фактури формально не відноситься до поліфонії, але деякі дослідники вважають, що її варіантно – мелодичний потенціал настільки багатий, що загальне звучання сприймається як поліфонічне ціле. Наприклад, хоровий концерт *«Корочун-коляда»* демонструє один з особливостей композиторського прочитання стародавньої як частки сучасності. Пракультура (точніше, уявлення про неї як язичницький період існування Давньої України-Русі) в якості моделі сучасного мистецтва є зорієнтованою

на до-поліфонічні типи фактури: стрічкове багатоголосся, втори, і особливо гетерофонію.

Отже, у хоровій творчості Юрія Алжнева переважає національно-фольклорні типи багатоголосся. Він – знаний автор видатних хорових композицій, що отримали жанрову назву *суголосся*. Термін, точніше, його етимон підкреслює рівноправність усіх голосів, так само як і в поліфонії. І тематична природа хорових партій також є мелодичною, що виростає з єдиного інтонаційного ядра. Тому в його творах ми не знайдемо зразків класичної поліфонії європейської традиції. Вкажемо лише на запозичення прадавніх обрядових типів багатоголосся, в яких переважає гетерофонія.

Вокально-хоровий «Триптих» **Валентина Бібіка** написаний на фольклорні тексти російського походження. Композитор вивчав північний фольклор і на його основі відтворював стилістично подібні авторські винаходи. Жанрово-стилістичний комплекс «Триптиху» містить плавні мелодичні звороти в межах неширокого діапазону; перемінний лад, чергування унісонів з елементами гетерофонів та підголоскової поліфонії, ланцюжки паралельних секунд або чистих кварт, тризвуків.

У вертикально-горизонтальній організації «Триптиху» багато секундових «грон». Взагалі, мала секунда постає основним сегментом ладогармонічної архітекτονіки цього твору. Її функції в музичній драматургії (як системі образів) є різноманітними:

- педальний підголосок;
- остінато, на якому фундується вся багатоголосна тканина; сонорно-колористичні ефекти.

Типовим вибором є жанрові варіації на *голосіння* (плач), які вибудовуються завдяки переливчастому ладу, змінам тональних устоїв, секундовим зсувам. Органічне поєднання цих прийомів із закономірностями тонального мислення зумовлює суттєву ладову трансформацію композиторського письма В. Бібіка.

До поліфонії слід віднести також прийом накладання на первісний матеріал пісні двох мелодичних підголосків з їх трансформованим варіантом.

Особливості хорового письма в духовних жанрах

Окремо наголосимо на специфіці фактурної будови у творах духовного спрямування. Відомо, що традиції виконання української церковної музики були втрачені в радянський період української культури; зокрема, в період 60-70-х років минулого століття в репертуарі численних колективів культивувалося виконання західноєвропейської культової музики Й.С.Баха, Г.Ф.Генделя, В.А.Моцарта, Дж.Верді та інших.

До забутих шедеврів церковного доробку української музики ХІХ століття відносяться хори Миколи Лисенка на тексти псалмів «Молитва за Україну», «Пречистая Діво», хоровий концерт «Камо поїду от лица Твого, Господи», літургії М. Вербицького, М. Леонтовича, О. Кошиця, К. Стеценка.

Продовжили традицію М. Лисенка твори в жанрі літургії М. Вербицького, М. Леонтовича, К. Стеценка, О. Кошиця. Поєднання традицій української духовної музики із сучасними прийомами хорового письма стало характерною рисою творчості представників українського авангарду 60-х – 70-х років Є. Станковича, Л. Дичко, В. Сильвестрова, І. Карабиця, В. Зубицького, Ю. Алжнева. Кожен з цих знавців хорової справи обрав свій шлях до композиторської інтерпретації української псалмової традиції.

Леся Дичко – тонкий інтерпретатор літургійних текстів православної традиції. Звідси поліфонізація як якість хорової тканини розуміється нею в традиціях візантійського співу, коли основні голоси (3-4-5 і т.д) виростають з єдиного тематичного ядра і вільно розгортаються, наче імпровізація у часі в рфзних партіях, формуючи тим самим полімелодичне ціле. Наприклад, «Отче наш» – молитва, яка будується на хорових унісонах. Їм на зміну приходять імітації різних регістрових голосів та підголосків, аж до

кластерних співзвуччь. Разом вони надають звучанню експресії, гостроти та напруги. Жіночі групи хору навпаки створюють м'який теплий колорит. Фактурний розвиток постає як полістилістична єдність.

Ще один приклад поліфонічної своєрідності українського пісенного фольклору – твір Лесі Дичко «Сонячний струм».

У хоровій творчості **Віктора Степура** можна знайти приклади гомофонно-гармонічного письма, в якому розвиток відбувається за рахунок вкраплення поліфонічного викладу: мелодизація голосів в різних партіях призводить до насиченого звучання хорового тутті. Але є й класичні моделі поліфонії імітаційного типу. Так, експозиція першої частини хорового концерту «Хваліть ім'я Господа» – це однотемна fuga мужнього характеру, що має відбити силу Господньої віри в людину, яка є Його Образом та Подобою. Fuga має експозицію, розробковий розділ і репризу, тобто є конструктивним чинником музичного формотворення, а не лише засобом тематичної роботи.

Хорові твори на духовну тематику, написані В. Степура на тексти псалмів, належать до перлин сучасної хорової творчості: «Київські розспіви», «Концерт пам'яті Леонтовича», «П'ять духовних творів» звучать на фестивалях духовної музики в м. Київ та інших центрах музичної України (зокрема, Львові, Ужгороді, Івано-Франківську).

Своєрідність фактури у композиціях митця полягає у розмаїтті тембральних та фонічних функцій хорових голосів, мелодичному багатстві та насиченості багатоголосся стилістичними алюзіями (візантійський спів, кант). Діапазон музичних образів духовних творів композитора сягає від стилізації старовинних церковних наспівів до сучасної авангардної техніки на кшталт фантазійного або картинно-пейзажного звукопису («Супраменіальний сон», «Павана»).

Отже, стиль мислення В. Степура на шляху самовизначення себе як митця ХХІ століття можна визначити як **синтез традиції** (європейської та вітчизняної). І принципи класичної поліфонії та багатоголосної фактури

вітчизняного хорового концерту як полімелодичного цілого важко переоцінити.

Хоровий концерт *«Господи, Владико наші» Євгена Станковича* теж являє собою зразок переосмислення сучасним митцем православної церковно-співочої традиції. Вибір канонічних текстів дозволяє видатному митцю нашого часу відтворити масштабну композицію літургійного типу з відповідними функціями молитовного співу та високого духовного звучання.

Не можна казати, що в цьому творі переважає поліфонічне письмо: тут багато гомофонно-гармонічного викладу, підголосково-пісенних тем, навіть сонорно-тембрових нашарувань між партіями хору, однак емоційно-напруженими і драматично вираженими є саме поліфонічні епізоди масштабної композиції. Тобто поліфонія застосовується в особливих місцях драматургічного розвитку як засіб семантичної експресії.

Лейттема, за якою твір отримав назву (*Господи, Владико наші*), створює ефект композиційної арки (обрамлення), завдяки чому вся будова сприймається як художнє ціле (за принципом симфонізму).

Перша частина твору – класична фуга. Контрастом сприймається друга наспівна тем елегійного характеру, побудована на тріольному ритмі (на слова *«Господня дорога веде до спасіння»*). Хорове тутті чергується з висхідним імітаційним проведенням теми в партіях чоловічих голосів.

Тональний розвиток досить ускладнений: *fis-moll – h-moll – E-dur – gis-moll*; іноді вступає в силу поліфункціональність гармоній (на слова *«я богобійний; Ти, мій Боже»*).

Невеличке фугато повертає хорове звучання теми вступу. Подальша драматизація відбувається на ґрунті синкованої ритмічної пульсації, збагаченні фактури підголосками (або контрапунктами). Є. Станкович поєднав чотири мелодії, як тематично самостійні фактурні лінії на *різні тексти*: *«Дякуйте Господу»; «Радійте, праведні, Господом»; «Веселітесь у Господі»; «Хваліться святим Його Йменням»*. Кожна з озвучених тем розвивається за принципом *остінато*, разом утворюючи поліфонію пластів з

сильним впливом на слухача *сонорної звучності*, оскільки ясність текстових ліній не прослуховується; отже, переважають хорові фарби (тембро-сонорність).

Резюме. Упроаналізованому творі Є.Станкович постає продовжувачем традицій хорового духовного концерту М.Березовського, Д.Бортнянського, А.Веделя. він створив сучасну літургійну драму, наситив музичну форму контрастними тематичними блоками, поєднавши їх поліфонічним контрапунктом, як на рівні звуковисотної фактурної організації, так і на рівні музичної семавтики молитовного змісту. Митець тяжіє до драматизації лірико-психологічних образів, виказує майстреність у володінні поліфонічними засобами хорового письма, тим самим надаючи блискучий приклад спадкоємності історичних поколінь композиторів у *єдиному історико-творчому процесі хорового музикування українців як культурної європейської нації*.

Володимир Зубицький написав цікавий жанровий мікст для хору – це кантата-симфонія «Чумацькі пісні». Його можна вважати прикладом *метро-ритмічної поліфонії* як засобу осучаснення стародавнього українського фольклору. В основу твору покладено народну баладу про те, як чумаки до Чорного моря ходили по сіль і гинули на цьому важкому шляху. Музичний тематизм містить цитати з чумацьких, козацьких та заробітчанських пісень. Інший твір Зубицького орієнтований на гуцульський мелос, сповнений спалахливої радості, імітує інструментальні награвання закарпатських музик та їх інструментального звучання (дримба, сопілка, трембіта).

У фіналі концерту механічний хвилеподібний рух теми доповнюється кварто-квінтовими перегуками хорових голосів, які імітують звучання інструментального ансамблю. Гостра синкопованість басів і тенорів доповнює фактурну поліфонію гуцульської теми дивовижним контрапунктом.

Нарешті, вкажемо на видатний твір в духовному жанрі **Віктора Мужчиля** – хоровий концерт-дума «*Хай святиться ім'я Твоє*» (на вірші різних поетів І.Драча, Т.Шаповаленка, О.Гончара). Твір входить в програму державних іспитів хористів-випускників ХНУМ імені І.П.Котляревського. Це – справжній шедевр зточки зору відповідності музики канонам православної літургії.

Ще одним духовним твором харківського композитора є масштабна хорова композиція «*Глас волаючого в пустелі*». Типи хорового письма, що зустрічаються в творах митця для хору, В. Мужчиля обумовлені авторською системою філософського світосприйняття, оригінальним відбором сучасних технік композиції. Його складні партитури потребують ретельного вивчення з боку хористів-виконавців та практикуючих диригентів.

2.2 Денис Бочаров «Прощай, світе!» на слова Т.Шевченка:

драматургія та семантика в дзеркалі хорового письма

Хоровий твір «Прощай світе» Д. Бочарова¹ на текст Т. Шевченка присвячений світлої пам'яті загиблих в Українській Революції 2014 року. Ця композиція увиразнює як типові ознаки сучасного хорового письма, так і авторську стилістику. Нас цікавить авторський задум: як саме громадянська тема любові до батьківщини, жертвовності людини, її здатності до подвигу заради України надихнула композитора на створення натхненного музичного твору? Якими засобами реалізовано геніальний текст Т.Шевченка, і на яких світоглядних підвалинах базується класичний вірш, потрактований в нових соціокультурних умовах ХХІ століття (революція гідності).

¹ Денис Бочаров – сучасний український композитор і піаніст, автор творів для симфонічного та камерного оркестрів, камерних ансамблів, інструментів соло, хору та голосу. У 2011 році за твір «Музика пам'яті великого майстра» він отримав стипендію на Вагнерівський оперний фестиваль в Байройті (Німеччина). У 2013 р. від Вагнерівського товариства у Харкові отримав замовлення для написання твору, присвяченого 200-річчю ювілею від дня народження Р. Вагнера. З 2015 року є членом Національної Спілки композиторів України. В 2016 р. – стипендіат програми *Gaude Polonia* Міністра культури і Національної спадщини республіки Польщі, лауреат першої премії міжнародного конкурсу композиторів у Львові. Твори Д. Бочарова виконуються на концертах та фестивалях сучасної музики у Нью-Йорку, Варшаві, Києві, Львові, Харкові.

У жанровому відношенні автор був зорієнтованим на *голосіння* як жанровий прототип інтонаційної мови хорового твору Д.Бочарова. В українському мистецтві вже були спроби відображення трагедійних сторінок життя народу за допомогою цього жанру: найбільш відомі Концерт для оркестру «Голосіння»: Івана Карабиця та Шоста симфонія Валентина Бібіка «Думи мої, думи» на поезію Т. Шевченка.

Молодий композитор виявляє сміливість художньої концепції: це стосується, перш за все, оригінальної жанрової форми твору, що є досить вільною; по-друге, – спадкоємності засад хорового письма (в цілому – поліфонічного мислення) з європейською та вітчизняною традиціями хорового співу мистецтва соборного єднання людей.

Завдання розділу – визначити авторську концепцію на ґрунті функціонального аналізу поліфонічної фактури в цілісній драматургії твору Д. Бочарова «Прощай, світе» на слова Т.Шевченка.

Хорове письмо Д. Бочарова в обраному творі, безумовно, є поліфонічним. Це відчутно «на слух», і саме про це пише перша дослідниця твору О. Заверуха в своїй статті [16].

Для свого концепційного задуму молодий композитор обрав поетичний фрагмент з 5-ти строф комедії Т. Шевченка «Сон» (жанр «комедія» трактується автором в дусі Данте («Божественна комедія»)).

Наведемо початкові рядки кожної строфи: 1 строфа «*Прощай, світе, прощай, земле*»; / 2 строфа «*А ти, моя Україно*»; / 3 строфа «*На розмову тихо-сумну...*»; / 4 строфа «*Порадимось, посумуєм*»; / 5 строфа «*Прощай же ти, моя нене...*».

Образна і синтаксична поетична основа тексту Т. Шевченка отримує адекватне відбиття в хоровій композиції Д. Бочарова, і в той же час ним переосмислена. Форма твору – варіантно-поліфонічна. Її шість розділів мають чіткі драматургічні функції, через поліфонічний тематизм і фактуру, синтаксис образно-сюжетну логіку геніального тексту Т. Шевченка:

- експозиція: *A* – тема-ядро (і) – *B*_(ц,2) – звернення до України;

- розробка (motus): A_1 (ц.3) – C (ц.4) (з трагічною кульмінацією) – B_1 (ц.5) («тиха» кульмінація);
- заключний розділ-катарсис – A_2 (t).

У творі «Прощай, світе» є монограма *В-А-С-Н*, що символізує: по-перше, життєдайну силу поетичного слова Т. Шевченка і ототожнюється з музичним словом Й.С. Баха; вічність принципів музичного мистецтва в його зв'язку з поезією (єдність слово- і звукообразу). По-друге, у використаному музичному символі автором закладено ще один глибокий сенс: тема *В-А-С-Н* мислиться як втілення символіки хреста (хресного шляху героїв). Для Й.С. Баха мотив сакральної жертви Христа був центральним у його творчості, який він повністю присвячував Творцеві.

Шляхом наскрізного розвитку форми вибудовуються 6 епізодів (текст 5-го репризного розділу дорівнює 2-му), кожен з яких мислиться як продовження висхідної лейтінтонації і передбачення наступного, очікуваного просвітлення (надії на Бога).

Монограма *В-А-С-Н* мислиться як засадничий мотив: він, по-перше, прояснює авторську ідею, по-друге, стає основою для різних фактурних перетворень. В цілому, організація форми здійснюється за принципом наскрізного оновлення тематизму (спираючись на строфічну форму поетичного тексту). Разом з тим аналіз хорового письма виявив роль кількох принципів композиторського мислення. Насамперед – поліфонічного та варіантного проростання, в якому чітко прослідковується сонатний конфлікт в експозиції (тема хреста та тема України).

За композиційною будовою хоровий твір Д. Бочарова «Прощай, світе» є струнко вибудованою сонатною композицією, про що свідчить детально-розроблена мотивнотематична техніка. Так, у розділі *A* відбувається експонування лейттеми (тт.1-11): її тони передаються з голосу в голос у партії тенорів *divisi*. Ще з початку твору мотив дробиться на складові його елементи. У різних голосах звучать мала секунда (м.2) і мала терція – м.3 (велика терція – в.3 зустрічається як похідна по вертикалі). В той же час в

метро-ритмічній будові відбувається зменшення цих сегментів, що припадають на різні долі такту в розмірі 4/4.

Тематичний виклад базується на серійній техніці: голоси по горизонталі складають серію із неповторюваних дев'яти звуків зі змінною ритмо-формулою. Така оновлена ритмо-структура, по-перше, властива строгим варіаціям епохи бароко, по-друге, «ламаний» ритм символізує страждання, сльози.

Після того, як проведення теми завершено, починаються її модифікації, представлені в різних темброво-фактурних версіях переміщення по голосах. Так, інверсії теми *B-A-C-H* зберігають інтервальну будову. Протиставлення до теми привносить в тематизм інтонему квінту (т. 5), що стане важливим сегментом у подальшій розробці тематичного матеріалу. Композитор використовує імітаційний принцип розвитку тематизму, який зберігається до самої репризи-коди.

Тема на слова 3-ї та 4-ї строф «*Мої муки*» (ц. 1) є варіантом початкової теми, що також проводиться в усіх партіях хору (в послідовності «тенори-альти», а після їх виключення «сопрано-баси»). Композитор зберігає прозорість фактури, що дозволяє донести до слухача поетичний текст Т. Шевченка, наповнюючи звучання лейтмотиву «інтонаціями української мови», яку не випадково називають «солов'їною». Це увиразнюється не тільки завдяки імітаційному викладу, але й численним внутрішньо-складовим розспівам. Їх семантика органічно збігається як із голосінням, так і молитовним змістом, визначаючи їх абсолютну єдність.

У розділі **В** (ц. 2 партитури) міститься образно-тематичний контраст, що пов'язано з інтонацією «звернення» до України (ключове слово поетичного тексту Т. Шевченка). Однак похідний тематизм звучить як новий за рахунок його інтервально-варіантної та ритмічної перебудови: велика септима (в.7) є оберненням малої секунди, закладеної у темі хреста (тт. 22-23). У слухацькому сприйнятті – це інший модус музичної експресії, що

формує художньо-образні уявлення твору як структурно-функціонального цілого.

Мело-формула «України» (quasi побічна партія) відрізняється теплотою звучання жіночих голосів, витонченою експресією, пісенною пластикою, навіть ніжністю. Її статусна роль в загальній драматургії твору відокремлена уповільненням темпу (М.М. = 50 *tempo subito*) від основного (М.М. = 60) як зупинка у часі, символ Вічності, глибинної любові до рідного краю (України).

У другій темі експозиції досягається хорове *tutti* (на розспівах слів «Україно, я до тебе літатиму» тт. 33-35). Вертикаль містить 9-тиголосся за рахунок *divisi* у всіх партіях (тенорова партія ділиться на 4 голоси, решта – на 2). Звертаємо увагу стретний принцип вступу голосів – їх рух до першої драматичної кульмінації (найвища точка – т. 37).

Чоловіча група хору побудована за принципом нашарування ліній на слово «літатиму», що відтворює ефект польоту. Тут досягається теситурна вершина у партії тенорів (a_1). Фактурне ущільнення однак не супроводжується в кульмінації інтенсивною гучністю ($p - mf$), що відповідає лірико-психологічній аурі другої, «жіночої» теми хорової композиції.

З наступного розділу починається етап драматургічного розвитку (ц. 3; на схемі A_1). З одного боку, повертається вихідний лейтмотив, з іншого – відбувається його подальше варіантно-поліфонічне розгортання. Назвемо його умовно *розробкою*, оскільки вважаємо основним творчим методом образно-тематичного мислення в цьому хоровому творі саме симфонізм (в умовах поліфонічного викладу). Його сутність базується на двох контрастних темах, об'єднаних в наскрізному розгортанні подій, щоб в заключній частині сюжету віднайти нову якість (просвітлення, надію, або «катарсис», за Аристотелем).

Чоловічі голоси наче супроводжують жіночі, які проводять основну мелодичну лінію «На розмову тихо-сумну, на раду з тобою», що поступово преображена в інтонації плачу (т. 46). В межах цього розділу виникає новий

тематизм (на слова «*Опівночі падатиму рясною росою*», що є мело-декламаційною версією висхідного ядра (авторська ремарка *Sprechgesang*). Хорове письмо містить звукові педалі, побудовані на дотриманні звуків *bocca chiusa* (закритим ротом), на тлі яких відбувається рух в інших голосах (ніби прочитання).

Показ нової лінії образу (через фактуру і артикуляцію) змінюється введенням досить контрастного матеріалу (ц. 4). По-перше, змінюється темп – відбувається прискорення (авторська ремарка *accel.*).

По-друге, на зміну декламаційності з розспіваними складами приходить більш чітка мело-ритмічна організація. Мелодичні фрази з текстом, доручені чоловічим партіям, ґрунтуються на призивних інтонаціях.

У жіночих партіях – вигуки-голосіння на голосну «а», які різноманітно ритмічно фігурують і переміщуються по звуковисотних півтонах і терціях – інтервалах взятих з вихідного лейтмотиву.

Семантика музичної мови, у відповідності до поетичного тексту, поступово змінюється. Це відображується графічно в партитурі й ясно прослуховується через фактурне насичення, що призводить до генеральної кульмінації на словах «*На ворога стануть ...*» (тт.69-71).

Кульмінація припадає на «точку золотого перетину» і має типові ознаки другої «драматичної хвилі»: насичену фактуру *tutti*, високий рівень гучності (*f*; *ff*), висотні теситурні точки («а»₂).

Нагадаємо, що жанровим підґрунтям тематизму цього розділу є голосіння – типовий архетип національної традиції кобзарів. У кожній хоровій партії відбувається зміщення акцентів на різні шаблі вісімок в тріолях, що поступово ритмічно звужуються (тт. 69-71). Кульмінаційний злет, обумовлений внутрішньою логікою фактурного крещендо, спадає до висхідної точки.

«Тиха» кульмінація (ц. 5) настає відразу після *трагічної* (динамічної) кульмінації (ц. 4), без попередньої підготовки: на *subito* співають по три хористи-соло в кожній партії С, А, Б, які виконують імпровізаційний за

характером плач (авторська ремарка – *lamento*) без тексту у вигляді вокалізації голосної «а». До них приєднуються солісти – тенор, альт, бас (на словах «*А ти, моя Україно, безталанна вдова, я до тебе літатиму, з хмари на розмову*»).

Наприкінці продовжується безтекстове звучання, в якому поєднуються лексичні сегменти (терція, великі і малі секунди), характерні для українського мелосу. Цей епізод – плач за загиблими солдатами – є ключовим в концепції твору (так само як «*Lacrimosa*» у Реквіємі В. А. Моцарта).

Завершується хоровий твір Д. Бочарова кодою-епілогом (ц. 6). У ній композитором відтворено основну закличну тему в більш пісенному варіанті, що відповідає закличному відмінку шевченківського слова поетичному тексту: «*Прощай же ти, моя нене, удово небого*».

Висхідний лейтмотив, представлений в декількох варіантах, доручений іншим голосам хору. Сопрано утримують остінато (на тоні «ля»), що передаються з однієї партії в іншу, символізуючи два моменти. Перший – пов'язаний з тембровим колоруюванням голосів як засобом забарвлення, що відбувається по черзі у звучанні партій (сопрано – альт – тенор – альт – сопрано); другий – образно підкреслює прощання з Україною.

Нашарування голосів змінюється разом з ущільненням фактури на словах «... *жива правда у Господа Бога*» (тт. 92-101), окреслюється підсумковим та стверджувальним резюме (тт. 102-104).

Хорове звучання заключних тактів твору молодого композитора слугує формо- і смислоутворюючою аркою до висхідної теми-ядра всього твору: монограма *В-А-С-Н* викладена у двократному варіантному проведенні (закритим ротом) з її завершенням на тоні **b** малої октави, з якого починається твір.

Отже, концепцію твору зумовлює синтез п'єси для хору *a cappella* та хорової поеми з чітко вираженими рисами *концертності та симфонізму*.

Висновки до Розділу 2

Стильові параметри хорового письма, виявлені при аналізі фактури в музичній драматургії творів провідних митців України (зокрема, нового хорового твору Д. Бочарова, представника молодії генерації митців), свідчать про **синтез різних традицій хорового співу**: від *європейських*, суто поліфонічних (імітація, fuga, фугато) до національних, жанрово спрямованих на відтворення жанрової семантики українського фольклору (голосіння).

Наприклад, видатний композитор сучасності **Мирослав Скорик** у своїй ранній творчості – дипломній роботі кантаті «Весна» (на тексти Івана Франка) -презентував власний підхід до інтерпретації фольклорних джерел. Цей твір добре відомий: саме в ньому є красномовне звертання до класичної поліфонії у вигляді фуґи. Це відбувається у фіналі п'ятої частини циклу «Земле моя», що складається з трьох розділів (діалог баритона з хором, фугатто і кода). Її концепція сприймається як глибоке філософське осмислення вічності буття народу. В цьому розділі урочистий третій розділ фіналу кантати трактується як гімн, і для її підсилення композитор звертається до фугатто у хоровому унісоні.

Окрема тенденція відродження поліфонії в хоровому письмі – відродження духовних жанрів та церковних піснеспівів почалося з кінця 80-х років ХХ століття.

Серед європейських ознак музичної стилістики, в першу чергу, **на слух** відчувуються: *барокові* (тема *BACH*, авторська ремарка *lamento*), *класицистичні* («тиха» кульмінація на кшталт моцартівської «*Lacrimosa*»); *авангардні* – стилістика доби музичного модернізму першої третини ХХ століття (серійна техніка, *Sprechgesang*).

Драматургічні функції твору обумовили динаміку розгортання виконавської форми, тематизацію фактури як носія музичної семантики, її *полімелодичний* склад на моно-варіантній основі. Характерними закономірностями художньої організації твору в аспекті логіки багатоголосного викладу є:

- виклад основної теми та її варіювання в різних фактурних варіантах;
- монодійна, гармонічна організація вертикалі виконавських голосів спрямована на відтворення *діалогічної природи* спілкування людей з Богом в духовних творах (може бути із природою);
- міжособистісний діалог людей – у творах світської тематики;
- варіантно-поліфонічна техніка як наслідок впливу серійної техніки.

Типові ознаки лірико-психологічної драми в умовах хорового письма на засадах серійності посилені симфонічним «алгоритмом» тематичного розвитку. Також поліфонічна фактура відіграє важливу роль в загальному драматургічному розвитку твору – в утворенні трагедійної семантики: виклад голосів містить зображення хреста, як символ хресного шляху загиблих героїв, їх страждання та смерті.

ВИСНОВКИ

Пропоновані матеріали магістерської роботи містять певні відповіді (в жанрі суб'єктивних нотаток та роздумів) на складні завдання щодо розуміння хормейстерами-практиками та хорознавцями законів сучасного хорового письма, композиторського мислення, жанрово-стильових процесів в системі глобалізованої культури XXI століття, в якій твори для хору українських композиторів є суголосними сучасному досвіду Західної Європи (так само, як і китайських хорових композиторів, хоча це – тема окремого дослідження).

1. Специфіку розвитку української хорової музики на новітньому етапі складають наступні позиції (представлені нами на ґрунті комплементатії історіографічного аналізу джерел українського хорознавства :

- збереження фольклорних традицій української музичної культури в її історичному розвої (старовинний обрядовий фольклор, церковні піснеспіви за часів Середньовіччя, кантовий спів, хорові концерти італійської школи, кобзарська дума); зокрема, утворився ґрунт для фольклорних прийомів розвитку тематичного матеріалу з різними формами ладо-тональної організації хорової музики (варіантність, остінатний повтор, центон-композиції, підголосковість, перемінні лади, думний лад, метро-ритмічні акценти та мішані схеми тощо);
- оволодіння носіями хорової культури складної системи звукотворення в композиціях XX століття: хорове письмо стає наріжним каменем формотворення (на відміну від класико-функціональної системи, в якій цю функцію виконує гармонія);
- інструментальність сучасного хорового письма (=мислення), що виявляється в звуконаслідуванні хором звучання музичних інструментів, в тому числі народних інструментів (аерофонів, струнних, ударних), дзвонів, звуків природи (пташиний спів, дзюрчання джерела, ефект луни);

- тяжіння митців хорової музики до камерності (переважно жанри хорової мініатюри, кантати), що може модулювати у більш складні, концепційні жанри з елементами монументальності (хоровий концерт, опера, ораторія);
- тенденція до жанрового синтезу, або жанрових мікстів, що утворюється внаслідок взаємодії різних жанрових моделей європейської музики: хорова симфонія, симфонія-диптих, фольк-опера, опера кантата.

Отже, на підставі вивчення залученої історіографії та проведених самостійно аналітичних спостережень в процесі навчання на кафедрі хорового диригування Харківського національного університету мистецтв імені І.П.Котляревського, було виявлено *роль поліфонії як засадничого методу композиторського письма*. Фактура часто-густо тяжіє до різноманітних лінеарних або монодійно-гармонічних видів викладу та має діалогічну природу, властиву твору на початку, де здійснюється «змагання-угода» учасників хорового дійства.

Зацікавленість митців та практиків засобами сучасної хорової музики, що написана в Найновітніший час (який охоплює часовий відтинок - перші два десятиліття XXI століття) є усталеною тенденцією хорознавчої науки як складової музичної науки (ширше - гуманітаристики).

Проведений аналіз наукових джерел та окремих зразків хорової творчості українських композиторів (як фундаторів-попередників, так і молодшої генерації) виявив, що її досвід базується на *інтеграції музично-мовних та жанрово-стилістичних комплексів*, усталених у попередніх історичних стилях європейського мистецтва: німецького *бароко* (Бах, Гендель, Шютц), *віденського класицизму* (Гайдн, Моцарт, Бетховен) та *романтизму* XIX ст. XX століття – це особливий час оновлення засобів музичної виразності за рахунок нового відчуття музичного звуку (тону), трансформації музичної мови (семантики та синтаксису) та преображення

світоглядних настанов картини світу, що обумовлені новими формами мистецької комунікації. У цих змінах історичного процесу преображення звучного буття сучасності велику роль відіграють *жанри хорової музики як спосіб музичної комунікації*.

Серед іманентно-музичних засобів звукообразного відтворення внутрішнього світу людини – *поліфонія* (як спосіб моделювання, мислення) займає провідне місце. Остання розуміється в широкому культурному контексті, а не лише як техніка доби строгого або вільного поліфонічного стилю мистецтва Західної Європи. Окремо слід зазначити, що **функцію поліфонії як універсальної мови (за часів бароко) у творчій практиці XX століття «перехоплюють» інші системи творення музики (техніки письма)**.

2. У хоровій культурі склалася специфіка власних засобів виразності, у порівнянні з інструментальною, оскільки вона замість інструменту має справу з людським голосом. Втім іманентні засади поліфонії, яка має конструктивну логіку, набуту тисячоліттями розвитку хорового співу Середньовіччя та Бароко, залишаються однаковими в обох сферах музикування – вокально-хоровій та інструментально-оркестровій. (Відмінності полягають лише у застосуванні або відсутності засобів слова-Логоса). Більш того, ця особливість *поліфонії як способу композиторського мислення* посприяла в творчій практиці XX століття взаємодії хорового та інструментального виконавства, їх взаємовпливам. Звідси – зародження тенденції хорової музики XX століття до **інструменталізації** хорового тематизму і всієї композиції (чітко визначеної ще у стилістиці хорових творів видатних композиторів XX століття І. Стравінського, П. Хіндемита та ін.). За справедливим твердженням О.Фартушка, «...хорова *поліфонія* є втіленням ідеального звукообразу Всесвіту та відображує багаторівневу систему в усій повноті художніх рішень в творах митців XX століття» [48, с.162].

3. Хорове письмо Деніса Бочарова на прикладі хору «Прощай, світе» (на поезію Т. Шевченка) є, безумовно, поліфонічним і за авторською концепцією зорієнтованим на жанр «голосіння» (як прототип українського фольклорного жанру). Хроматизація інтонаційного словника шевченківського слова (замість народно-пісенної діатоніки) може бути спричинена та осмислена через впливи національно-культурної мови фольклору - думного мовлення кобзарського мистецтва. В українському мистецтві вже були спроби відображення трагедійних сторінок життя народу за допомогою цього жанру: найбільш відомі Концерт для оркестру «Голосіння» Івана Карабиця та Шоста симфонія Валентина Бібіка «Думи мої, думи» на поезію Т. Шевченка.

Молодий композитор виявляє оригінальність та сміливість власної художньої концепції досліджуваного твору: перш за все, завдяки його оригінальній жанровій формі, що є досить вільною та традиційною (поліфонічною) водночас; по-друге, – за рахунок спадкоємності системи прийомів хорового співу (*поліфонічного* – від європейської традиції та *варіантно-підголоскового* (і, відповідно. типу фактури) – з боку вітчизняної хорової традиції, зокрема, її фольклорних прототипів (плач, голосіння, рецитація в кобзарській думі).

По-третє, авторську концепцію твору зумовлює жанровий синтез: **концертної п'єси** для хору *a cappella* та **поєми** з ознаками концертної віртуозності та симфонічного розвитку наскрізної ідеї-зерна.

«Прощай, світе» Д. Бочарова, з притаманною авторському задуму та трагічній семантиці, по праву можна вважати маленьким Реквіємом.

В цілому, можна зробити висновок, що хоровий жанр, як ніякій інший, сприяє взаєморозумінню в двох вимірах:

- як в системі виконавської самоорганізації (хоровий колектив - диригент);
- як спосіб комунікації людей в концертній залі, або в масмедіа-просторі.

Люди цінують універсальні закони буття, тяжіють до об'єднання своїх зусиль в різних діяльнісних сферах на засадах Краси, духовної сили Любові.

Принцип єднання означає поліфонію сердець, суголосся ідей та дій, тому хорова поліфонія може слугувати символом не тільки мистецтва, але й політичного устрою суспільства.

Розвиток хорового виконавства в аспекті нових композиторських ресурсів (засобів виразності в галузі техніки письма), що споконвіку спирається на конструктивну логіку поліфонії (як європейського зразку, так національно-української традиції, на кшталт суголосся) *призвів до універсалізму*, коли в плані логіки формотворення національні відмінності вже не важливі. Втім концепційні засади поліфонічного твору того чи іншого митця, безумовно, залежать від іншого чинника – логіки історії (доби) та мистецького часопростору конкретної країни світу.

Для китайських дослідників роль поліфонії європейського зразку має значення засвоєння «чужого досвіду», чинника професійної освіти. Тому вивчення поліфонії є обов'язковою складовою фахової освіти хормейстера.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрова О.О., Дніпровська. Дитяча хорова література: навчально-метод. Посібник. Харківський пед. фаховий коледж комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» ХОР. Харків : ФОП Панов А.М., 2021. 338 с.
2. Андрос Н., Дженков В., Семененко Н. Українська хорова література: (радянський період). Навчальний посібник для музичних вузів. Київ: Муз.Україна, 1985. 100 с.
3. Белик-Золотарёва Н. А. Оперно-хорова творчість як категорія сучасного вітчизняного хорознавства. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*: зб. наук. праць / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2010. Вип. 3. С. 11–18.
4. Батовська О.М. Сучасне академічне хорове мистецтво а cappella: монографія. Харків: ТОВ «Планет-принт», 2017. 524 с.
5. Булат Т. Микола Лисенко. К. : Музична Україна, 1973. 105 с.
6. Бялик М. Л. Ревуцький: Риси творчості. Київ : Музична Україна, 1973. 200 с.
7. Вербицька-Шокот І. В. Жанр реквієму в хоровій творчості українських композиторів порубіжжя тисячоліть. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2007. 17 с.
8. Герасимова-Персидская Н. Хоровий концерт на Україні в XVII-XVIII ст. К. : Музична Україна, 1978. 181 с.
9. Гордійчук М. В. Лисенко: Життя і творчість. К.: Мистецтво, 1963. 354 с.
10. Гулеско І. І. Музично-художня типологія реквієму в європейському контексті. Харків ; Мелітополь : Сана, 2002. 92 с.
11. Єфіменко А. Еволюція жанру реквієму в аспекті трактовки теми смерті : автореф. дис.. ... канд. мистецтвознавства. Киев, 1996. 26 с.

- 12.Завгородня Г. Ф. Поліфонія як засаднича основа музичного мислення: до методології музикознавчого аналізу : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2013. 32 с.
- 13.Завгородня Г. Ф. Полифоническое мышление в контексте современной музыкальной науки. URL: <https://refdb.ru/look/1370147.html> (дата обращения: 08.08.2021)
- 14.Заверуха О. Л. Стилiстика хорового твору Д. Бочарова "Прощай, свiте": драматургiчні функцiї фактури. *Актуальнi питання гуманiтарних наук: мiжвузiвський збiрник наукових праць молодих вчених дрогобицького державного педагогiчного унiверситету iменi Iвана Франка*. 2020. № 29. С. 91-95.
- 15.Заверуха О. Л. Сучасне хорове письмо: генеза та функціонування (на матеріалі творчості українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століть) : автореф. дис... канд. мистецтвознавства. Харків, 2014. 300 с.
- 16.Заверуха О. Л. Стилiстика хорового твору Д.Бочарова «Прощай, свiте»: драматургiчні функцiї фактури. *Актуальнi питання гуманiтарних наук: мiжвузiвський збiрник наук. праць молодих вчених Дрогобицького державного пед. унiверситету iменi Iвана Франка*. Вип.29. Т.5. https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/31727/1/O_Zaverukha_SChTPSDBDF_F_29_APGN.pdf
- 17.Иванова Ю. М. Шляхи вивчення хорознавства. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т ім. І. П. Котляревського. Харків, 2015. Вип. 43. С. 291–300.
18. Игнатченко Г. О динамических процессах музыкальной фактуры (на примере произведений украинских советских композиторов) : дисс. ... канд. искусствоведения. Киев, 1984. 179 с.
- 19.Игнатченко Г. Ритмо-фактурный комплекс музыкального произведения: теоретические предпосылки исследования. *Проблеми*

- взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків : Каравела, 1999. Вип. 4. С. 3–16.
20. Игнатченко Г. Функционально-логические аспекты музыкальной фактуры. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Київ : Наук. Світ, 2001. Вип. 7. С. 46–60.
21. Иконникова Л. Н. Интерпретаторская культура хорового дирижера; науч. ред. Ю. Д. Златковский. Минск: Изд. центр БДУ, 2005. 143 с.
22. Каменєва А.С. Хорова музика Михайла Шуха як духовний універсум. Дис. ... канд. мист-ва (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харківський національний університет мистецтв, Харків, 2020. 200 с.
23. Кияновська Л. Сад пісень Івана Карабиця. К.: Дух і літера, 2018. 288 с.
24. Корній Л., Сюта Б. Українська музична культура. Погляд крізь віки. Київ: Муз.Україна, 2014. 592 с.
25. Коменда О. І. Музико-риторичні прийоми як засіб інтерпретації текстів Г. Сковороди у хоровій симфонії О. Щетинського "Узнай себе". *Музикознавчі студії / Ін-т мистецтв Волинськ. нац. ун-т ім. Лесі Українки ; нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського : зб. наук. пр. Луцьк, 2010. Вип. 6. С. 43–52.*
26. Котляревский И. А. К вопросу о понятийности музыкального мышления. *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования: сб. ст. / под ред. Л. И. Дыса. Киев, 1989. С. 28–34.*
27. Лашенко А. Новітні тенденції сучасного хорового мистецтва України. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ , 2013. Вип. 92. С. 166–185.
28. Лисецький С. Українська музична література. Навчальний посібник. К. : Музична Україна, 1993. 104 с.
29. Малий Д. М. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознава. Харків, 2018. 19 с.

- 30.Мельник Л. Необарокові тенденції в музиці ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2004. 19 с.
- 31.Москаленко В. Г. До визначення поняття «музичне мислення». *Украинское музыкознание* : сб. ст. / Нац. муз. акад. музики им. П. И. Чайковского, 1998. № 28. С. 48–53.
- 32.Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации. Киев : Клякса, 2001. 345 с.
- 33.Муравская О. Немецкий реквием И. Брамса и традиции протестантской заупокойной музыки. *Київське музыкознавство* : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. Вип. 8. С. 145–153.
- 34.Муравська О. В. Німецька траурна погребальна музика лютеранської традиції як феномен європейської культури XVII – ХХ століть : автореф. дис. ... канд.. мистецтвознавства. Одеса, 2004. 16 с.
- 35.Ніколаєвська Ю. Homo interpretatus у музичній культурі ХХ-ХХІ століть. Харків, 2021. 435 с.
- 36.Пархоменко Л. О. Кирило Стеценко. Київ : Муз. Україна, 2009. 392 с.
37. Пархоменко Л. Українська хорова п'єса. К. : Наук. думка, 1979. 218 с.
38. Прокопов С.М. Произведения И.С.Баха и Г.Ф.Генделя в исполнении хора студентов Харьковского национального университета искусств имени И.П.Котляревского. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії та практики освіти*: збірник наукових статей. Харків : Видавництво «С.А.М.», 2019. Вип. 52. С.22-37.
- 39.Приходько О. В. Хорова музика а cappella другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: теоретичне осмислення і виконавські підходи : дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2017. 255 с.
- 40.Пясковский И. Б. Логико-конструктивные принципы музыкального мышления: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Киев, 1989. 35 с.
- 41.Пясковський І. Феноменологія музичного мислення. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського*. Київ. Вип. 7. С. 4–56.

42. Пясковський І. Б. Поліфонія в українській музиці : навч. посіб. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2012. 272 с.
43. Романюк І. Хорова симфонія О. Щетинського «Узнай себе» як вираження національної української картини світу. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. Вип. 25. С. 26–46.
44. Степаненко Н. Хорові твори Л. Дичко «И нарекоша имя Київ» та «Києві зорі». Питання поезики : автореф. канд. мист. НМАУ імені П. Чайковського. К., 1996. 28 с.
45. Терещенко А. Вокально-симфонічні твори Івана Карабиця в контексті розвитку жанру в українській музиці 70-80-х років ХХ століття. *Vivere temento. Статті і спогади про Івана Карабиця. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2003. Вип. 31. С. 232-244.
46. Терещенко А. К. Українська радянська кантата і ораторія. (1945-1974), Київ: «Наукова думка», 1975. 175 с.
47. Терещенко А. К. Українська радянська кантата і ораторія (1945-1974), Київ : Наукова думка, 1980. 212 с.
48. Фартушка О. Д. Хорова поліфонія в системі композиторського стилю (на прикладі творчості П. Гіндеміта, І. Стравінського, О. Щетинського): дис. ... канд. мист-ва. Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2022. 195 с.
49. Цехмістро О. Сучасна українська кантата та ораторія в контексті діалогу культур: автореф. дис... канд. мистецтвознавства. Харків. 2010. 23 с.
50. Цуранова О. Некоторые черты стиля духовно-музыкального творчества А. Щетинского (на примере хоровой симфонии Узнай себя). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. Вип. 36. С. 348–356.

51. Шаповалова Л. В. Взаимодействие внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. ... кандидата искусствоведения. К., 1984. 24 с.
52. Шаповалова Л. Проблеми жанрової типології. *Музика*. 1984. № 3. С. 4-5.
53. Шаповалова Л. Духовная реальность музыкального произведения и методы её познания. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2014. №. 40. С. 11-32.
54. Шаповалова Л. В. Исполнитель и время: логико-понятийный дискурс интерпретологии. *Науковий вісник національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2010. Вип. 90 : Проблеми організації художнього часу в музичному творі. С. 3–12.
55. Шаповалова Л. В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве. Харьков : Скорпион, 2007. 292 с.
56. Шепеленко, Н. Б. Втілення жанрового канону ораторії у творчості західноєвропейських і вітчизняних композиторів XVII-XXI століть : дис. ... ХНУМ імені І. П. Котляревського, Харків, 2018. 219 с.
57. Щетинський О. С. Своє і чуже: співіснування авторського і запозиченого в сучасному музичному творі. *Аспекти історичного музикознавства / Харків. нац. ун-т мистецтв мистецтв імені І. П. Котляревського*. Харків, 2018. Вип. 14. С. 122–131.

ДОДАТКИ

Денис Бочаров

Прощай, світе

на текст Тараса Шевченка

для мішаного хору а cappella

(2014)

Уривок з комедії «Сон» Тараса Шевченка

Прощай, світе, прощай, земле,
Неприятний краю.
Мої муки, мої люті
В хмарі заховаю.

А ти, моя Україно,
Безталанна вдово,
Я до тебе літатиму
З хмари на розмову.

На розмову тихо-сумну,
На раду з тобою;
Опівночі, падатиму
Рясною росою.
Порадимось, посумуєм,
Поки сонце встане,
Поки твої малі діти
На ворога стануть.

Прощай же ти, моя нене,
Удово небого.
Годуй діток; жива правда
У Господа Бога!

Прощай, світе

для мішаного хору а capella

Текст: Тарас Шевченко

Денис Бочаров

$\text{♩} = 40$

Soprani

Alti

Tenori

Bassi

pp Про - щай, сві - те, про - щай, зем - ле.

pp Про - щай, сві - те, про - щай.

p Про - щай, сві - те, зем - ле.

p Про - щай, сві - те, про - щай.

p Про - щай, сві - те, про - щай, зем - ле, не - при - яз - ний кра - ю.

p Про - щай, сві - те, про - щай, зем - ле, не - при - яз - ний кра - ю.

p - те, про - щай, про - щай, зем - ле.

p - те, про - щай, зем - ле, про - щай.

p Мо -

зем - ле.

© 2014 Денис Бочаров

2 **1**

12

S. *p* Мо - ї

p Мо - ї

A. *p* Мо - ї му - ки, мо - ї лю - ті в хма - рі за - хо - ва - ю. 3

p Мо - ї му - ки, мо - ї лю - ті в хма - рі за - хо - ва - ю. 3

T. 8 ї, мо - ї му - ки, мо - ї лю - ті в хма - рі за - хо - ва - ю.

B. *p* Мо - ї

p Мо - ї

16

S. *mp* му - ки, мо - ї лю - ті в хма - рі за - хо - ва - ю. *mf* 3

mp му - ки, мо - ї лю - ті в хма - рі за - хо - ва - ю. *mf* 3

A.

T. 8 *mp* Мо - ї му - ки, мо - ї лю - ті *mf*

B. *mp* му - ки, мо - ї лю - ті, мо - ї му - ки лю - ті *mf*

mp му - ки, мо - ї лю - ті, мо - ї му - ки лю - ті *mf*



B.

29 *p* *mp*

S. *p* *mp*

tutti *p* *mp* *poco* *mf*

A. *p* *mp* *poco* *mf*

T. *f*

B. *f*

Ук - - - - - pa - - - - - ĭ - - - - - но,

Ук - - - - - pa - - - - - ĭ - - - - - но

Ук - - - - - pa - - - - - ĭ - - - - - но, Ук-



32 *mf* *distinto* *p* *legato*

S. *mf* *distinto* *p* *legato*

bocca chiusa

legato *p* *distinto* *bocca chiusa*

distinto *p* *legato* *bocca chiusa*

A. *distinto* *p* *legato* *bocca chiusa*

distinto *p* *legato* *bocca chiusa*

T. *tutti* *mp*

я до

B. *mp*

я до те - бе

38 $\text{♩} = 50$ rit. *mp*

S. *mf* *mp*

A. *mf* *mp* *rubato* *molto rit.*

з хма - ри на роз-мо - ву.

му

T. *bocca chiusa* *p*

bocca chiusa *p*

bocca chiusa *p*

bocca chiusa *p*

B. *mp* *p*

bocca chiusa

3

42 $\text{♩} = 50$ *p* *espress.*

S. На роз - мо - ву ти - хо - сум - ну, на ра - ду з то - бо - ю;

A.

T. *legato*

B. *legato*

48

S.

A. *mp espress.*
На роз - мо - ву ти - хо - сум - ну, на ра - ду з то - бо - ю;

T.

B.

53 Sprechgesang *P* *mp* *pp* *legato*

S. о - півно ці па-да-ти-му ряс - но - ю ро-со-ю. По -

A. о - півно ці па-да-ти-му ряс - но - ю ро-со-ю. *bocca chiusa*

T. *pp* *P* *mp* па да-ти - му ряс - но - ю ро - со - ю.

B. *pp* *P* *mp* па да-ти - му ряс - но - ю ро - со - ю.



58 *mp* *3* *acc.*

S. ра - ди-мось, по - су-му-єм,

A. а...

T. *mp* *3* По - ра - ди-мось, по - су-му-єм,

B. *mp* *3* По - ра - ди-мось, по - су-му-єм,

8 **4**

62 $\text{♩} = 70$

mp *poco a poco cresc. al f*

S. *mp* *a...* *poco a poco cresc. al f*

A. *mp* *a...* *poco a poco cresc. al f*

T. *mf* *3* по - ки сон - це вста - не, по - ки сон - це вста - не;

B. *mf* *3* по - ки сон - це вста - не, по - ки сон - це вста - не;

по - ки сон - це вста - не, по - ки сон - це вста - не; по

66 *f*

S. на во - ро - га стану́ть,

A. *f* на во - ро - га на во - ро - га

T. *pіu mf* *3* по - ки тво - ї ма - лі ді - ти на *f*

B. *pіu mf* *3* по - ки тво - ї ма - лі ді - ти на *f*

по - ки тво - ї ма - лі ді - ти

69 *a 3 soli* *f poco cresc.* *ff* *pp*

S. на во - ро - га стануть, на во - ро - га ста-нуть, на во - ро - га, на во - ро - га а...

altri *f poco cresc.* *ff*

A. на во - ро - га стануть, на во - ро - га ста-нуть, на во - ро - га, на во - ро - га ста-нуть.

poco cresc. *ff*

T. стануть, на во - ро - га ста-нуть, на во - ро - га ста-нуть, на во - ро - га ста-нуть.

poco cresc. *ff*

B. во - ро - га стануть, на во - ро - га ста-нуть, на во - ро - га ста-нуть, на во - ро - га ста-нуть.

f *poco cresc.* *ff*

на во - ро - га ста-нуть, на во - ро - га стануть, на во - ро - га ста-нуть, на во - ро - га ста-нуть.



5

♩=35 (♩=70)

(a 3 soli)

lamento

72

S. *a 3 soli* *pp* lamento

A. *a 3 soli* *pp* lamento

T. *solo* *p* *espress.* 3 А ти, мо - я

B. *a 3 soli* *pp* lamento

а...

78

S. *solo espress. p* я до те - бе лі-

A. *solo p espress.* без - та - лан - на в до - во, *a 3 soli pp* а...

T. *a 3 soli pp* Ук - ра - ї - но, *lamento* а...

B. *a 3 soli pp*



82

S. *a 3 soli pp* та - ти - му а...

A. *a 3 soli pp*

T. *a 3 soli pp*

B. *solo espress. p* з хма - ри на роз - мо - ву.

86 S. I tutti *pp*

S. *pp* *bocca chiusa*

S. II tutti *p* 3

Про - щай же ти, мо-я не - не, у - дово не-бо-го, го-луй ді - ток;

A. I tutti *pp*

A. *bocca chiusa*

A. II tutti *p* 3

Про - щай же ти, мо-я не - не, у - дово не-бо-го, го-луй ді - ток;

T. I tutti *pp*

T. *bocca chiusa*

T. II tutti *p* 3

Про - щай же ти, у - до воне-бо-го, го-луй ді - ток;

B. II tutti *p* 3

Про - щай же ти, у - до воне-бо-го, го-луй ді - ток;

92 *sotto voce pp*

S. *pp* жи-ва прав-да, го-луй ді-ток,

A. *sotto voce pp* жи-ва прав-да, го-луй ді-ток, *sotto voce pp* жи-ва прав-да

T. *sotto voce pp* жи-ва прав-да, го-луй ді-ток, *sotto voce pp* жи-ва прав-да

B. I tutti *sotto voce pp* жи-ва прав-да, го-луй ді-ток, *pp* жи-ва прав-да, го-луй ді-ток,

97

S. *mp* *mf* *mf*
у Гос - по - да Бо - га, у

sotto voce
жи - ва прав - да

A. *mp* *mf* *mf*
у Гос - по - да Бо - га, у

pp
а...

T. *mp* *mf* *mf*
у Гос - по - да Бо - га, у

sotto voce
жи - ва прав - да

pp
а...

B. *mp* *mf* *mf*
у Гос - по - да Бо - га, а...

sotto voce
жи - ва прав - да

pp *mf*
а... у

103

S. *f* *f* *pp*
Гос - по - да Бо - га! Бо - га! *bocca chiusa*

f *f* *pp*
Гос - по - да Бо - га! *bocca chiusa*

A. *f* *f* *pp*
Гос - по - да Бо - га! *bocca chiusa*

f *f* *pp*
Гос - по - да Бо - га! *bocca chiusa*

T. *f* *f* *pp*
Гос - по - да Бо - га! *bocca chiusa*

f *f* *pp*
Гос - по - да Бо - га! *bocca chiusa*

B. *f* *f* *pp*
Гос - по - да Бо - га! *bocca chiusa*

f *f* *pp*
Гос - по - да Бо - га! *bocca chiusa*