

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА СПЕЦИФІКА
ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ ГЕОРГІЯ МАЙБОРОДИ

Магістерська робота

Лелюк Марії Вячеславівни

Науковий керівник:

доктор мистецтвознавства, професор

Батовська Олена Миколаївна

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело

Лелюк

Лелюк М.В.

ХАРКІВ - 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЖАНРУ ТА СТИЛЮ ХОРОВОЇ МУЗИКИ.....	8
1.1. Жанр як категорія музикознавчого аналізу.....	8
1.2. Стиль у хоровій музиці: індивідуальний, епохальний, національний	14
Висновки до Розділу 1.....	23
РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ Г. МАЙБОРОДИ.....	26
2.1. Творчість Г. Майбороди в контексті української музичної культури ХХ століття.....	26
2.2. Хорова творчість Г. Майбороди: жанровий контекст.....	31
2.3. Хорові прелюди Г.Майбороди: жанрово-стильовий аспект.....	36
Висновки до Розділу 2.....	43
РОЗДІЛ 3 АНАЛІЗ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ «П'ЯТИ ХОРОВИХ ПРЕЛЮДІВ НА СЛОВА М.РИЛЬСЬКОГО»	46
3.1. Драматургія циклу Г. Майбороди «П'ять хорових прелюдів на слова М. Рильського».....	46
3.2. «П'ять хорових прелюдів на слова М. Рильського» Г. Майбороди: аспекти виконавської аналітики.....	51
Висновки до Розділу 3.....	69
ВИСНОВКИ.....	

ВСТУП

Актуальність дослідження. Хорова творчість видатного українського композитора — Георгія Майбороди (1913–1992) посідає вагоме місце у скарбниці українського музичного мистецтва ХХ століття. Митець, який працював в умовах складного ідеологічного та естетичного ландшафту, майстерно поєднав глибоке знання національного фольклору та класичних традицій. Його хорові твори, охоплюючи широкий спектр жанрів — від монументальних кантат і ораторій до хорових мініатюр а cappella — є яскравим свідченням формування національного композиторського стилю в епоху його інтенсивного розвитку.

Хорова творчість Г. Майбороди сьогодні представляє собою цікавий і поживний матеріал щодо музикознавчого вивчення й осмислення його з точки зору жанрово-стильових, музично-мовних і композиційно-технологічних особливостей в контексті розвитку сучасного хорового мистецтва.

В українських наукових студіях жанрово-стильова специфіка хорових опусів Г. Майбороди не постала предметом спеціального дослідження, - значна частина хорового доробку Г. Майбороди поки що залишається малодослідженою. Це й актуалізує наукові звернення саме до цього жанрового шару композиторської творчості митця, що вбачається перспективним завданням сучасного музикознавства.

У різноманітних за жанром та обсягом публікаціях розглядаються загальні питання творчості Г. Майбороди, оперних творів (Н. Белік-Золотарьова, М. Загайкевич, М. Гордійчук, І. Ляшенко, І. Мамчур та ін.), приділена увага окремим хоровим творам (стаття Ю. Філатова «Хорові прелюди» Г. Майбороди). Наукові праці, в яких би системно висвітлювались жанрово-стильові засади

хорової творчості композитора наразі відсутні.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю комплексного осмислення та систематизації хорової спадщини Г. Майбороди, що досі не отримала вичерпного наукового висвітлення. Постійні процеси модифікації та гібридизації жанрів у музиці XX століття вимагають точного визначення

4

індивідуальної своєрідності його хорового письма. Дослідження його творів дозволить поглибити розуміння шляхів розвитку українського хорового мистецтва та його внеску у світовий музичний контекст.

Актуалізація хорових творів Г. Майбороди має на меті залучити до концертного обігу хорового доробку композитора, а також відновити жанр «хорового прелюду» у хоровій виконавській практиці України.

Мета дослідження – комплексно вивчити та систематизувати жанрово-стильові особливості хорової творчості Георгія Майбороди, розкриваючи їхню еволюцію, індивідуальну своєрідність та місце в контексті української музичної культури XX століття.

Об’єкт дослідження: Хорове мистецтво України XX століття. **Предмет дослідження:** Жанрово-стильова специфіка хорової творчості Георгія Майбороди, зокрема, принципи міжжанрового синтезу та прояви індивідуального стилю композитора.

Для досягнення поставленої мети визначено наступні **завдання**: 1.

- Узагальнити теоретичні підходи до визначення категорій «жанр» та «стиль» у музикознавчому аналізі та розмежувати їхні рівні стосовно хорової музики.
2. Визначити місце творчості Г. Майбороди в контексті української музичної культури XX століття.
3. Окреслити жанровий контекст хорової творчості Г. Майбороди та виявити її домінантні жанри.
4. Дослідити жанрово-стильовий аспект Хорових прелюдів Г. Майбороди, обґрунтувавши їхню жанрову специфіку.

5. Проаналізувати драматургію циклу «П'ять хорових прелюдів на слова М. Рильського», розкривши його наскрізний художній задум. 6. Здійснити виконавську аналітику циклу Г. Майбороди «П'ять хорових прелюдів на слова М. Рильського», виявивши особливості його музично виражальних засобів, фактури та прийомів, важливих для інтерпретації.

5

Матеріал дослідження — партитури хорових циклів Г. Майбороди «П'ять хорових прелюдів на слова М. Рильського»; «Вісім хорових прелюдів» на слова В. Сосюри; Три зошити обробок українських народних пісень збірок «З живих джерел»; хори з опер «Арсенал», «Тарас Шевченко», «Ярослав Мудрий». Відеозаписи виконання деяких номерів з «П'яти хорових прелюдів на слова М. Рильського» та «Вісьми хорових прелюдів» на слова В. Сосюри Г. Майбороди.

Методологія дослідження. Для досягнення мети та реалізації поставлених завдань використано комплекс наукових методів:

- *Історико-стильовий* — для визначення місця творчості Г. Майбороди в контексті української музичної культури ХХ ст. та епохальних стилів.
- *Жанрово-типологічний* — для класифікації Хорових прелюдів Г. Майбороди та дослідження їхньої міжжанрової природи.
- *Структурно-функціональний та музично-теоретичний аналіз* — для дослідження ладотонального плану, гармонії, фактури, форми та драматургії циклу.
- *Системний* — для осмислення та вивченні компонентів жанрово-стильової організації хорових творів, виражальних засобів, композиторських технік та ін.
- *Герменевтичний* — для розкриття філософсько-естетичного змісту та виконавської концепції твору.
- *Виконавський* — для визначення специфіки виконавської стилістики хорових творів а cappella Г. Майбороди.

Теоретичну базу дослідження складають фундаментальні праці з

загальних та спеціальних проблем музичної науки:

- дослідження та музично-критичні публікації, присвячені митецькій особистості Георгія Майбороди: Н.А. Белік-Золотарьова [6-7], Н.О. Герасимова [14], М.М. Гордійчук [15-16], М.П. Загайкевич [23],

6

О.С. Зінкевич [24], В.Д. Кирейко [28], Л.О. Пархоменко [57], В.С. Тольба [64], Ю.С. Філатов [67];

- роботи, присвячені проблематиці з жанру і стилю в музичному мистецтві (Н.О. Горюхіна [17-19], І.І. Гулеско [20-21], В.І. Іонов [26], О.В. Козаренко [29-30], О.І. Коменда [31], І.М. Коханик [36-39], В.Г. Москаленко [51-52; 55], І.Г. Тукова [66], Л.В. Шаповалова [68-69; 77], С.В. Шип [70-71] та ін.);

- наукові праці дослідників, в яких вивчаються особливості жанрів української хорової музики а cappella (А.Ю. Бакумець [1-2], О.М. Батовської [3-5], Є.М. Бондар [10], М.І. Варакути [11-12], І.І. Гулеско [20-21], О.Л. Заверуха [22], Л.О. Пархоменко [32], О.В. Торба [] та ін.);

- історії та теорії світового та вітчизняного хорознавства (О.Г. Бенч-Шокало [8], І.Л. Бермес [9], А.П. Лащенко [40-41], Т.А. Смирнова [61]). **Наукова**

новизна одержаних результатів полягає в тому, що: 1. В українському музикознавстві вперше: здійснено спробу систематизації хорового доробку Г. Майбороди.

2. Виявлено жанрово-стильову специфіку хорової творчості, зокрема хорових прелюдів.

3. Визначено «романсовість» як ключову жанрово-стильову домінанту хорового письма Г. Майбороди у даному циклі, підтверджену використанням «тенорового соло» як голосу ліричного героя.

4. Досліджено драматургічну концепцію циклу, засновану на метафорі «колообігу природи/змін людських почуттів», що забезпечує його наскрізну єдність.

5. Вперше здійснено комплексний жанрово-стильовий аналіз циклу «П'ять хорових прелюдів на слова М. Рильського» Г. Майбороди як унікального зразка

міжжанрового синтезу (прелюдія-мініатюра-романс).

Практичне значення дослідження полягає у можливості використання його матеріалів у лекційних курсах мистецьких вищих навчальних закладів, зокрема: «Історія української музики», «Хорова література»; теоретичних і практичних курсах: «Аналіз хорових творів», «Читання хорових партитур»;

7

класах з фаху (хорове диригування) та хору; у практичній діяльності хорових диригентів та виконавців для створення глибоких та стилістично вивірених інтерпретацій творів Г. Майбороди. Окремі фрагменти з матеріалу здійсненого дослідження можуть бути використані в лекторській практиці стосовно української музики ХХ ст., анотаціях та музикознавчих супроводах концертів хорової музики Г. Майбороди.

Апробація результатів дослідження. За матеріали магістерської роботи здійснено апробацію у вигляді виступі з доповіддю та публікації у збірці матеріалів на VIII та IX Міжнародних науково-практичних конференціях «Диригентська освіта: синтез теорії та практики» (14-15.11.2024 р., Харків, ХНУМ ім. І.П. Котляревського; 30-31.10.2025 р., Харків, ХНУМ ім. І.П. Котляревського).

Структура дослідження. Робота складається зі Вступу, трьох розділів, висновків до розділів, Висновків, Списку використаних джерел (77 позицій). Загальний обсяг роботи становить 80 сторінок, з них основного тексту – 73 сторінки.

8

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЖАНРУ ТА СТИЛЮ ХОРОВОЇ МУЗИКИ

1.1. Жанр як категорія музикознавчого аналізу. Категорія жанр є постійним об'єктом наукових досліджень. Жанр у музикознавстві є не лише інструментом класифікації творів, а й фундаментальною категорією, що

дозволяє дослідити їхню сутність, функціональне призначення та місце в історичному та культурному контексті. Це багатовимірне поняття відображає історичні, соціальні, естетичні та комунікативні аспекти музичного мистецтва. Постійні процеси оновлення у сфері музичного мистецтва, виникнення нових жанрових форм, а також модифікація та розгалуження існуючих, робить необхідним вивчення сутності жанру та типології музичних явищ.

Питання жанру є ключовим для розуміння як композиторської, так і виконавської творчості. Ця проблема постійно перебуває у центрі уваги вітчизняних і зарубіжних науковців різних поколінь та наукових шкіл. Розвиток музикознавчої теорії жанру значною мірою ґрунтується на працях вчених різних поколінь, зокрема: О.М. Батовська [3-5], Г.Бесселер (H. Besseler) [74], М.І. Варакута [11-12], В.І. Іонов [26], О.І. Коменда [31], Г. Конькова [32], О. Лігус [43], І. Матійчин [50], В.Г. Москаленко [51-55], Л.О. Пархоменко [57], О.І. Самойленко [60], Б. Сюта [62], О.В. Торба [65], І.Г. Тукова [66], Л.В. Шаповалова [68-69; 77], С.В. Шип [70-71] та ін.

Музикознавча думка XX ст. трактує жанр як ключову категорію семантичного конструювання в композиторській творчості, яка також має значний вплив на виконавську інтерпретацію. При цьому жанр функціонує як основний механізм осмислення та засвоєння історично сформованих смислів, виконуючи функцію «культурної пам'яті». Науковий дискурс щодо сутності жанру характеризується плюралістичністю, що підкреслює фундаментально відкритий характер його теорії. Специфіка жанру розглядалася з використанням різноманітних критеріїв, від типології музичного контенту до рецепції слухача

9

І. Кросом [75]; від методологічного підходу до системного аналізу функцій Т. Лауре [76]. Крім того, жанр досліджували в дихотомічному співвідношенні з іншими категоріями, що формують зміст, такими як, історичний стиль (Горюхіна) [17-19]; музична форма (Шаповалова) [68]; індивідуальний композиторський стиль (Коханик) [36].

Дослідження жанру в музиці вимагає міждисциплінарного синтезу, який

поєднує методи аналітичного музикознавства та гуманітарних наук, зокрема філософії культури та психології творчості. У статті «Genre in the music communication system and the artist's mission» влучно зазначено, що «Алгоритм аналізу місії митця у сучасній культурі визначається трьома основними напрямками дослідження жанру: музичною онтологією, теорією комунікації та інтерпретацією» [77].

Узагальнюючи цінні здобутки наукової думки щодо категорії жанр, зазначимо його основні характеристики.

Жанр (від фр. genre — рід, вид) визначає функціональне призначення твору, його зміст, форму та тип виконання. Це, по суті, «родова» категорія, що класифікує твори за їхнім основним характером.

На відміну від таких категорій, як мелодизм, лад, гармонія, ритм чи тембр, жанр не є лише ментальною структурою. Він є *середовищем буття у соціумі*, куди свідомість занурюється з метою комунікації та передачі інформації.

Існування жанру зумовлене низкою атрибутів, що сформувалися впродовж еволюції європейського мистецтва:

- склад виконавців;
- інструментарій;
- місце виконання;
- адресат музичного повідомлення.

Додавання до цих атрибутів *змістового параметра* дозволяє отримати одне з найбільш лаконічних визначень: «жанр — це спосіб творення музики» (Б.Асаф'єв).

10

Фундаментальними засадами музичного жанру є онтологічна та комунікативна природа.

Жанр має *онтологічну сутність*, що проявляється у його звуковій формі. Ця форма має бути інтонованою (вокально чи інструментально) і зрозумілою для слухача. Таке розуміння сприймає звук як сенс буття, естетичну цінність і самодостатність звучачого світу, який відтворюється виконавцем.

Комунікативна функція жанру полягає в медіації (посередництві) та організації музичної мови. Жанр фіксує життєвий зміст у звукових структурах. Композитор, використовуючи «пам'ять жанру», індивідуально інтерпретує його. Еволюція музичної практики демонструє, що жанр має не лише стабільну, але й гнучку (інтерпретаційну) природу, що забезпечує його передачу від композитора до виконавця, а від виконавця - до слухача [77].

На відміну від таких категорій, як мелодизм, лад, гармонія, ритм чи тембр, жанр не є лише ментальною структурою. Він є середовищем буття у соціумі, куди свідомість занурюється з метою комунікації та передачі інформації.

Отже, існування жанру зумовлене низкою атрибутів, що сформувалися впродовж еволюції європейського мистецтва: склад виконавців; інструментарій; місце виконання; адресат музичного повідомлення.

«Ці жанрові параметри становлять модель музичної комунікації на трьох усталених рівнях:

- *Семантика*: послідовно відтворювані у звукових структурах смислові елементи, що формують програму, яка відповідає соціальним запитам суспільства.
- *Контекстуальний «ландшафт»*: включає ментальні маркери етнічної або національної ідентичності, мову-логос та взаємозв'язки з іншими видами мистецтва, властивими певній національній культурі.
- *Час і простір виконання*: структурна конфігурація твору, яка залежить від кількості учасників, місця виконання, а також співвідношення вокального й інструментального компонентів» [77].

11

Жанр слугує своєрідним кодом *комунікації* між композитором, виконавцем і слухачем. Він формує систему очікувань, яка дозволяє ідентифікувати твір, визначити його призначення і передбачити його драматургічну логіку.

Композитор оперує жанровими моделями, використовуючи їх як «інструмент» для вираження своїх ідей. Він може слідувати традиціям жанру

або свідомо їх руйнувати для створення нового художнього ефекту.

Виконавець інтерпретує жанрову модель, наповнюючи її своїм індивідуальним баченням. Від вибору темпу, динаміки, артикуляції залежить, як буде розкритий жанровий зміст твору.

Слухач сприймає твір, спираючись на своє знання жанрових прототипів. Якщо слухач ідентифікує твір як, наприклад, фугу, він очікує почути поліфонічну фактуру, імітаційну техніку та певний драматургічний розвиток.

Аналіз жанру вимагає розгляду на кількох рівнях, що дозволяє отримати повне уявлення про твір:

Функціональний аспект. Жанр виконує ключові функції: історичну, соціальну, естетичну та комунікативну. Він визначає буття в культурі певного твору, його практичне використання, а також обставини виникнення та поширення. Прикладами таких жанрів можуть бути меса, літургія, хоровий концерт, шансон, віланела, мадригал, обрядові пісні та хорова обробка та ін. Як невід’ємна частина комунікаційних процесів, хоровий жанр залежить від конкретної соціокультурної ситуації, до якої він включений. Це стосується таких жанрів, як колядка, концерт, меса, ораторія чи ода. Функціональний аспект існування хорового жанру пов’язаний з двома основними художньо-стильовими напрямками у виконавстві: академічним (світським або духовним) і народним. Ця жанрова диференціація, перш за все, ґрунтується на умовах соціального функціонування.

Структурний аспект. Музичний жанр визначається низкою параметрів: виконавським складом, композиційною структурою, засобами музичної виразності, образно-змістовою специфікою, авторською номінацією та

просторово-часовими чинниками. Виконавський склад характеризується типом (однорідний, неповний, змішаний) та видом (від одноголосого до багатоголосого) хору. Хор а cappella, що володіє значним виражальним потенціалом, може бути названий «лабораторією звуку». Сучасні композитори часто збагачують традиційний хоровий склад, додаючи тембр інструментів, що

значно розширює звукову палітру твору. Авторська номінація - це жанрове визначення твору, вказане композитором. За С. Шипом, вона є «інструментом», що характеризує акустичний матеріал твору («псалом», «лірика», «фанфари») або позначає його вокальну природу («канцона», «зонг», «шансон», «вокаліз», «кантата») [71].

Змістовий (семантичний) аспект: Виявлення ідей, емоцій та образів, закладених у жанровій моделі. (наприклад, реквієм завжди асоціюється з трагедією, скорботою).

Стильовий аспект: Розгляд жанру в контексті індивідуального стилю композитора, епохи або національної школи.

Жанр - це не статична категорія, а динамічна. Він постійно змінюється, адаптується до нових естетичних та соціальних умов. У ХХ столітті, особливо в епоху метамодерну з його плюралістичністю, спостерігається інтенсивна взаємодія та гібридизація жанрів. Композитори експериментують, поєднуючи, наприклад, елементи академічної музики з фольклорними чи навіть масовими жанрами. Це призводить до виникнення нових жанрових утворень, які вимагають нових підходів до аналізу.

Таким чином, жанр є однією з найважливіших категорій музикознавчого аналізу. Його дослідження дозволяє не лише класифікувати твори, але й розкривати їхню внутрішню логіку, взаємозв'язок із культурою та індивідуальністю автора. Це відкриває широкі перспективи для розуміння музики як живого, постійно мінливого мистецтва.

Музичне мистецтво ХХ-поч. ХХІ ст., і зокрема, хорове, характеризується пріоритетом жанрових взаємодій та їхніх модифікацій. О. Батовська зазначає, що жанр виступає як відображення композиторського мислення, яке схильне до

13

поєднання протилежних ідей та естетичних модусів, а також до нетрадиційного використання сталих стильових елементів і виражальних засобів [5, с. 102-103]. Схожу позицію висловлює О. Торба: «професійна музика ХХ століття характеризується індивідуальними структурними моделями жанрових традицій»

[65, с. 278].

У творчості українських композиторів другої половини ХХ століття спостерігається провідна тенденція до індивідуалізації жанру, що особливо помітно у хоровій мініатюрі та камерній кантаті.

Досліджуючи жанр музичної мініатюри, важливо враховувати не лише його загальні, а й специфічні стильові особливості. Водночас, саме константні характеристики жанру відіграють ключову роль у його стильових модифікаціях.

О. Батовська підкреслює, що «Найвиразніше ознаки п'єси-мініатюри розкриваються в умовах циклізації, коли невеликі п'єси відображають різні сторони грані музичних образів, концентруючись на одному з них в кожній. <...> Специфіка хорової мініатюри розкривається в сукупності жанрів, що входять в систему «музики голосів», тобто в систему вокальної музики» [5, с. 107-108].

Жанрова специфіка хорової мініатюри а *cappella* визначається двома чинниками: «хоровий спів» та «мініатюрність». Тому у хоровій мініатюрі провідне місце займає хорове письмо, що містить набір фактурних ознак, властивих тембро-фактурному комплексу хору.

Специфіка фактури в хорових мініатюрах а *cappella* проявляється у наступних аспектах:

- *Принцип а cappella*: хор максимально розширює свою темброву палітру, щоб імітувати інструментарій, компенсуючи відсутність супроводу.
- *Перевага формульних фактур*: мініатюри часто базуються на простих фактурних моделях, які піддаються різним варіантним перетворенням.
- *Стабільність вертикалі*: упродовж усього твору зберігається стабільний вертикально-голосовий комплекс.

14

• *Використання спеціальних ефектів*: епізодично застосовуються сонорні прийоми, такі як глісандування, безвисотне інтонування та скандування. Саме ці особливості фактури роблять хорову мініатюру а *cappella* унікальним і самодостатнім жанром, який має великий виражальний потенціал.

1.2. Стил ь у хор овій музиці: індивідуальний, епохальний, національний

У ХХ столітті стиль утвердився як ключова категорія мистецтвознавства, що стало підґрунтям для численних досліджень у сучасній науковій парадигмі. Музикознавчий аналіз розглядає дефініцію «стиль» у різних аспектах, часто базуючись на його системних кореляціях із канонем, тематизмом, формою, полістилістикою, діалогом, фактурою, програмністю та стилізацією.

Стиль (від лат. *stilus* - паличка для писання, манера письма) - це індивідуальна манера автора, епохи або національної школи. Він відображає унікальні художні засоби, характерні для певного композитора, історичної епохи, або національної культури.

Елементи, що формують стиль:

- Гармонія: використання певних акордів та їх послідовностей.
- Мелодика: особливості побудови мелодійних ліній.
- Фактура: характер розташування голосів у хорі (гомофонно-гармонічна, поліфонічна, мішана).
- Ритміка: специфічні ритмічні малюнки.
- Драматургія: логіка розвитку музичного твору.

Н. Горюхіна розглядає поняття музичного стилю, виходячи з діалектичної взаємодії стилю і форми. Згідно з її підходом, музичний стиль (генезис твору) перебуває у постійній суперечливій взаємодії з музичною формою, яка, на думку дослідниці, відображає динаміку музичного змісту. На противагу динамічній природі форми, авторка трактує музичний стиль як «систему стійких ознак музичних явищ» [17, с. 56], підкреслюючи його статичну, а не динамічну природу.

15

Своєю чергою, В. Москаленко узгоджується з ключовими засадами формулювань стилю, запропонованими Н. Горюхіною, але додатково специфікує психологічні, мовленнєво-текстуальні та системно-структурні

аспекти. Він наголошує, що музичний стиль є психологічно зумовленою специфікою музичного мислення, що виявляється у відповідній системній організації засобів музичного мовлення в процесі створення, інтерпретації та виконання твору [51].

У працях О. Козаренка містяться цікаві спостереження щодо особливостей музичного мислення, мови та стилю. Дослідник, з одного боку, заперечує існування у ХХ столітті єдиного стилю на користь «багатомовності» або мовленнєвих кодів з «найменш упорядкованими внутрішніми енергіями та змістами» [29]. З іншого боку, він зазначає, що ці коди є єдиним можливим «тілом» мови, її креативним середовищем, що дозволяє йому дійти висновку про «створення національного мово-стилю, що функціонує за законами знакових систем» [29].

Розглядаючи музику як «специфічну семіотичну систему», О. Козаренко пропонує застосувати семіологічний підхід до вивчення музично-історичного процесу, що вимагає переходу від «історії стилів» до «історії ментальностей» [29]. Це призводить до певного заміщення понять стилю, мови і мовленнєвого коду. Водночас, аналізуючи музично-історичні аспекти національної музичної мови, дослідник все ж послуговується поняттями «передстилю», «стилю» та «метастилю» для позначення різних періодів розвитку української музики.

Стиль у музиці - це багатовимірна категорія, що визначає сукупність характерних рис, які роблять твір упізнаваним. У хоровій музиці поняття стилю набуває особливої значущості, оскільки відображає не лише авторську індивідуальність, а й широкі культурно-історичні тенденції. Розрізняють три основні рівні стилю: індивідуальний, епохальний та національний. Їхнє взаємопроникнення створює цілісну картину хорового мистецтва.

Індивідуальний стиль - це унікальна сукупність прийомів та засобів, характерних для творчості конкретного композитора. Він відображає його

особистий світогляд, естетичні вподобання та творчий почерк. У хоровій музиці індивідуальний стиль проявляється у виборі тематики, гармонічної мови,

специфіці хорової фактури, використанні вокальних ефектів та взаємодії з поетичним текстом.

Епохальний стиль відображає загальні естетичні та художні риси, притаманні певній історичній епосі. Він формується під впливом суспільних змін, філософських ідей та розвитку музичних інструментів. У хоровій музиці зміна епохальних стилів простежується особливо чітко.

Для музичного мистецтва епохи Середньовіччя (V–XV ст.) характерним був поділ на дві основні сфери. Існувала професійна церковна музика, що поступово набувала поширення в різних країнах, та народне мистецтво, що розвивалося паралельно. Цей контраст між духовним і світським, професійним і народним визначив розвиток музики того часу. Середньовічний стиль характеризується переважанням одноголосного співу, зокрема григоріанського хоралу, та початковим етапом розвитку поліфонії. Аскетичний характер цієї епохи знайшов своє відображення в суворому, простому псалмодичному співі християнських громад, де мелодія була обмежена на користь слова.

Стиль Відродження/Ренесансу (XVI ст.) знаменується розквітом поліфонії, де кожен голос має самостійне значення (палестринівський стиль). Хорові меси та мотети Джованні П'єрлуїджі да Палестрини є еталоном цього стилю. Духовна музика зберігала своє провідне значення і в епоху Відродження, продовжуючи традиційні теми Середньовіччя: прославлення Господа, оспівування святості та чистоти релігійного почуття. Основою музичної культури цього періоду були такі жанри, як меси, мотети, гімни та псалми. Італійська музична культура епохи Відродження відзначилася активним розвитком кількох сфер. Це включало розквіт народних і професійних жанрів, таких як лауда, фроттола, віланела та мадригал. Також значного прогресу набула інструментальна музика (органна, клавірна та музика для струнних інструментів). Окрім цього, розквітла поліфонія в рамках римської та венеціанської шкіл. Найвищого розквіту духовна музика досягла у XV столітті в Нідерландах. Нідерландські та фламандські композитори

першими сформували правила поліфонічного викладу, які згодом стали відомі як «суворий стиль». Ключовим композиційним прийомом стала імітація - повторення однієї мелодії в різних голосах. У хоровій фактурі головним голосом був тенор, який виконував основну мелодію, відому як *cantus firmus* («незмінний наспів»). Нижче тенора звучав бас, а вище - альт. Найвищий голос отримав назву сопрано. Традиційними жанрами для нідерландських майстрів були поліфонічні меси, мотети та багатоголосні пісні.

Бароко (XVII–середина XVIII ст.) стало першим стильовим напрямком в історії культури, який вийшов за межі національних та конфесійних кордонів, охопивши майже всю Європу та поширившись навіть за її межами. Ця естетика відійшла від ренесансних уявлень про гармонію світу, зосередившись на колізіях та протиріччях у житті людини: боротьбі між розумом і почуттями, ідеалами та реальністю. Для стилю характерні алегоричність, містицизм та глибокий інтерес до трагічних суперечностей буття. При цьому Бароко поєднувало непоєднуване – високе з низьким, смішне з сумним. *Раннє бароко* (початок XVII ст.) знаменується появою жанру опери, становленням барокових жанрів і поступовим переходом від модальної до тональної гармонії. *Зріле бароко*: відбувається широке поширення стилю та розгалуження музичних жанрів. Композитори зосереджуються на гармонії та створенні систем музичного навчання. *Пізнє бароко* характеризується остаточним утвердженням тональності як домінуючого принципу написання музики. Тональна система стає абсолютним структуротворчим елементом, що є головною віхою цього етапу.

За епохи Бароко відбулося значне переосмислення художніх принципів. На перший план вийшло відображення драматичних та експресивних образів, що супроводжувалися патетикою, пишністю та декоративністю. Композитори зосередилися на показі внутрішнього світу людини, що призвело до появи хорових творів, які демонструють надзвичайно високий рівень як композиторської, так і виконавської майстерності. У цей період були поширені такі жанри, як кантати, ораторії, меси, мотети, пасіони, опери, а також камерні

відтворення тембрального забарвлення, яке безпосередньо залежить від змістового наповнення твору. Незважаючи на індивідуальні темброві особливості кожного голосу, специфіка твору вимагає індивідуалізованого підходу, що враховує стиль епохи та авторський задум. Масштабні ораторії та кантати Й.С. Баха та Г.Ф. Генделя є вершиною цього стилю.

Стиль Віденської класики (друга половина XVIII - початок XIX ст.) привніс у хорову музику ясність, симетрію та логічну структуру. Музичний стиль композиторів Віденської класики, класицизм, характеризується ясністю, гармонійністю та логічною врівноваженістю. Його провідні представники - Й. Гайдн, В. А. Моцарт та Л. ван Бетховен - розробили класичні жанри, такі як симфонія і соната, вдосконалили оркестровий склад і створили музику, що відображає все багатство людських переживань. Музика стала більш зрозумілою та доступною для широкої аудиторії. Композитори відмовилися від надмірної складності барокових форм, надаючи перевагу логічній структурі. Гармонія та врівноваженість. Метою було досягнення балансу між мелодією, гармонією та ритмом. Виразні засоби спрямовані на створення відчуття цілісності та довершеності. Відбувся інтенсивний розвиток таких форм, як соната та симфонія, з їхньою чіткою структурою та типовим поділом на контрастні частини. Сформувався стабільний склад симфонічного оркестру (струнні, дерев'яні духові, мідні духові, ударні). Це дозволило досягти більш цілісного та однорідного звучання. Музика відображала різноманіття людських емоцій - від ліричних переживань і світлої радості до героїки та драматичних конфліктів.

Стиль романтизму (XIX ст.) привніс у хорову музику емоційність, суб'єктивність та ліризм. Музичний романтизм зосереджений на розкритті складного та багатогранного внутрішнього світу людини, занурюючи слухача в нові сфери відчуттів. Саме завдяки композиторам-романтикам музика набула виняткового значення як мистецтво емоційного самовираження та засіб ліричної

сповіді. Зображення зовнішнього світу у цей період перестає бути об'єктивним, адже завжди пропускається крізь призму особистих переживань митця. Це

19

сприяло розвитку особливої форми інтимного музичного висловлення, що дозволило розкрити таку глибину емоцій, яка була недоступна мистецтву попередніх епох. Музичний романтизм відзначається глибокою зацікавленістю в національному - фольклорі, історії та давніх літературних пам'ятках. Зростання національної самосвідомості внаслідок визвольних війн спонукало композиторів звертатися до культурних джерел своєї країни. Завдяки цьому на основі народної творчості сформувалися національні композиторські школи (наприклад, у Польщі, Чехії та Норвегії), які не лише відкрили світові нові звучання, а й вплинули на розвиток європейської музики загалом. Ця національна ідентичність поєднувалася із захопленням готичними легендами, міфологією та фантастичними мотивами. Мистецтво епохи романтизму також характеризується новими художніми методами: зростає увага до образної конкретності та емоційної насиченості. Визначальною рисою стає пріоритет почуття над раціональністю: саме емоції, пристрасті та інтуїція стають головними провідниками творчої думки. Композитори зосередилися на вираженні глибоких почуттів та індивідуальних переживань, використовуючи насичені гармонії та розширені фактури. Хорова музика Ф. Шуберта, Р. Шумана та Й. Брамса є яскравим прикладом романтичної естетики, де хор стає виразником найтонших емоційних станів. Серед жанрового розмаїття романтизму особливе місце посідає пісня (романс). Саме цей жанр, пов'язаний із побутовою традицією, набуває виняткового значення в музичному житті XIX століття.

Стиль XX століття відзначається плюралізмом, експериментами з атональністю, сонорністю та використанням нових вокальних технік. XX ст. стало епохою глибоких революційних змін у музиці, що охопили всю її систему - від жанрів і стилів до основ музичної мови. Художня культура цього періоду розпалася на безліч напрямків і шкіл, кожна з яких прагнула до абсолютної

свободи самовираження. Ця тенденція стала відповіддю на стрімкі соціально-політичні зміни і науково-технічний прогрес.

20

Основні стилі та напрямки XX століття:

- *Експресіонізм*: Авангардна течія, що виникла в Німеччині на початку XX ст. Вона відображала трагічне світовідчуття, зосереджуючись на конфлікті особистості з навколишнім світом. Стиль демонстрував темні сторони людського життя, передаючи стани страху та відчаю. Найбільш яскраво він проявився в музиці представників Нововіденської школи: Арнольда Шенберга, Альбана Берга та Антона Веберна.
- *Додекафонія*. Цей метод композиції, розроблений Нововіденською школою, передбачає використання всіх дванадцяти звуків хроматичного ряду на рівних правах, що призводить до повної атональності. Ідея полягає у створенні замкнутої структури, що виключає випадковість.
- *Неокласицизм*. Напрямок, що виник у 1910 - 1920-х роках як прагнення до структурної чіткості бароко і класицизму, але з використанням сучасних прийомів. Його метою було поєднати гармонію класичної логіки з модерними ритмами та фактурою.
- *Неофольклоризм*. Естетичний напрямок, що передбачає звернення до народної музики не через пряме цитування, а шляхом її глибокого переосмислення та інтеграції в сучасну академічну мову. Видатними представниками є Б. Барток і З. Кодай.
- *Конкретна музика*. Напрямок, що сформувався у Франції в 1940-х роках. Він полягає в оперуванні реальними звуками навколишнього середовища, записаними на плівку, які потім обробляються за допомогою монтажу та трансформації. Засновником є П. Шеффер.
- *Алеаторика*. Ця течія, що виникла в 1957 році, базується на принципі випадковості як у процесі створення, так і у виконанні твору. Вона стала протилежністю жорсткій регламентованості серіальної музики. Серед представників – К. Штокгаузен і П. Булез.

- *Електронна музика*. З'явилася з винайденням електронних синтезаторів. Її особливістю є створення нових, раніше неіснуючих звуків, де тембр і колорит стають головними елементами композиції.

21

- *Сонористика*. Стил, у якому головну роль відіграють темброві характеристики звуку, а не висотна організація. Він прагне звільнити музику від залежності від традиційних елементів (гармонії, мелодики, ритму). Основоположником є К. Пендерецький.
- *Мінімалізм*. Музичний стил, що виник у США в 1960-х роках. Він є протипологом складності авангарду і базується на повторенні коротких структур (патернів), які поступово змінюються. Це створює ефект медитативності. Основні діячі: Т. Райлі, С. Райх, Ф. Гласс.
- *Неоромантизм*: Напрямок, що відроджує ідеї та естетику романтизму XIX століття (емоційність, індивідуалізм), але з використанням сучасних засобів виразності.
- *Інструментальний театр (хепенінг)*. Синтетична форма, що поєднує музику, акторську гру та візуальний перформанс, де музиканти виступають як актори.
- *Нова простота*. Стил, що виник у 1970–80-х роках. Його ідея - повернутися до ясності, мелодійності та простоти музичного висловлення.
- *Музика навколишнього середовища*. Орієнтована на взаємозв'язок між звуком, простором та людським сприйняттям. Вона поєднує природні та побутові звуки, роблячи музику частиною живої реальності. Засновником є Б. Іно.

Національний стил - це сукупність музично-виражальних засобів, що відображають національну ідентичність та культурні традиції народу. У хоровій музиці національний стил формується на основі народних пісень, обрядових мотивів, особливостей мови, поезії та історичного досвіду.

Національний стил у хоровій музиці проявляється через декілька

ключових аспектів, що відображають культурну ідентичність народу. *Прояви національного стилю: Мелодика*. Композитори використовують мелодичні фрази, типові для народних пісень, з їхніми унікальними інтервалами, орнаментикою та ладами; *Гармонія*. Застосовуються характерні для національної

22

музики гармонічні звороти, що є результатом народних традицій або історичного розвитку; *Ритм*. Включаються ритмічні малюнки та метричні структури, що є ідентичними для даної культури; *Фактура*. Будується хорове звучання, яке може бути як одноголосим, так і багатоголосим, відтворюючи традиційні форми національного хорового співу; *Форма*. Використовуються усталені хорові форми, як, наприклад, обробка народних пісень, або створюються оригінальні твори з виразними національними рисами; *Зміст і тематика*. У творах

звертаються до народних сюжетів, історичних подій, національних пейзажів та поезії. Всі ці елементи об'єднуються, щоб створити унікальне та впізнаване звучання, що відображає дух і традиції нації.

Відмінною рисою стилю в хоровій музиці є специфіка *колективного вокального музикування*. Хоча стиль формується з індивідуального інтонування та емоційного вираження кожного співака, у підсумку він виявляється узагальненим. У цьому й полягає ключова особливість хорового виконавства: кожен артист має одночасно проявити власну індивідуальність і підкорити її колективній особистості, що відображає родове, соборне та народно-масове начало цього виду мистецтва. А. Мархлевський дефініцію «хоровий стиль» тлумачить наступним чином: «...хоровий стиль» є сукупністю усіх особливостей хорової фактури того чи іншого композитора, що впливають із загального змісту його творчості та відображають риси його музичної мови» [49, с.78].

О. Батовська пропонує більш розгорнуту і повну характеристику дефініції хоровий стиль: «Хоровий стиль – це цілісна динамічна система, яка здатна до

адаптації різних стильових пластів минулого й сьогодення у новому культурному контексті. Семантика стилю визначається специфікою виконавського складу хорової музики, тембро-фактурою, прийомами хорового викладення, які впливають на атрибутику музично-художніх засобів висловлення. Характерною ознакою хорового стилю є музичний знак, який на сучасному етапі набуває здатності до тотального синтезу» [5, с. 131].

Таким чином, стан дослідження категорії стилю свідчить про методологічні складнощі його інтеграції у музично-семіологічний апарат, однак

23

це підтверджує його стійкість, семантичну невичерпність та значний креативний потенціал.

Висновки до Розділу 1

Категорія жанру є фундаментальною, багатовимірною категорією музикознавства, що відображає історичні, соціальні, естетичні та комунікативні аспекти музичного мистецтва.

Жанр функціонує як основний механізм осмислення та засвоєння історично сформованих смислів, виступаючи як «культурна пам'ять» та середовище буття у соціумі для комунікації. Він визначає функціональне призначення твору, його зміст, форму та тип виконання, будучи «родовою» категорією.

Жанр має онтологічну (звукову, інтоновану форму) та комунікативну сутність. Комунікативна функція реалізується через медіацію (посередництво) та організацію музичної мови між композитором, виконавцем і слухачем, формуючи систему очікувань, що дозволяє ідентифікувати твір.

Жанр є динамічною, гнучкою категорією, що постійно еволюціонує, адаптуючись до нових естетичних умов (особливо в XX столітті). Це призводить до інтенсивної гібридизації, міжжанрових взаємодій та індивідуалізації жанрових моделей.

Аналіз жанру вимагає міждисциплінарного синтезу та охоплює кілька

рівнів: функціональний (визначення місця в культурі), структурний (виконавський склад, композиція, авторська номінація) та змістовий/стильовий (виявлення ідей та контексту).

У сучасній хоровій музиці хорова мініатюра а *carrella* є показовим об'єктом індивідуалізації жанру, де хорове письмо максимально розширює свою темброву палітру для компенсації відсутності супроводу, використовуючи формульні фактури та спеціальні сонорні ефекти.

24

Узагальнюючи, жанр є багатоаспектним кодом комунікації, дослідження якого є ключовим для розуміння сутності та еволюції музичного мистецтва, особливо в контексті жанрових модифікацій XX–XXI століть.

Категорія стилю є однією з ключових у музикознавстві, що визначає індивідуальну манеру автора, естетику епохи та культурну ідентичність нації, особливо в контексті хорової музики.

Стиль розглядається як цілісна динамічна система стійких ознак, що формується на трьох основних рівнях:

- Індивідуальний стиль: Унікальна сукупність прийомів та художніх засобів конкретного композитора (тематика, гармонічна мова, специфіка хорової фактури).
- Епохальний стиль: Загальні естетичні та художні риси, притаманні певній історичній добі, які чітко простежуються в хоровій музиці (наприклад, поліфонічний розквіт Ренесансу, драматизм Бароко, врівноваженість Віденської класики, суб'єктивність Романтизму та плюралізм напрямків XX століття).
- Національний стиль: Сукупність музично-виражальних засобів, що відображають культурну ідентичність народу (мелодика, ритм, гармонічні звороти, фактура, що базуються на народній пісенності та обрядових мотивах).

Хоровий стиль має узагальнений характер, що впливає зі специфіки колективного вокального музикування.

Стиль у хоровому виконавстві вимагає від кожного артиста підпорядкувати свою індивідуальність колективній особистості, відображаючи соборне та народно-масове начало.

Хоровий стиль визначається як цілісна динамічна система, семантика якої залежить від виконавського складу, тембро-фактури та прийомів хорового викладення.

Дослідження стилю свідчить про його стійкість, семантичну невичерпність та значний креативний потенціал. У сучасній науковій парадигмі стиль

25

розглядається як: психологічно зумовлена специфіка музичного мислення (В. Москаленко), система стійких ознак у діалектичній взаємодії з музичною формою (Н. Горюхіна), створення національного мово-стилю, що функціонує за законами знакових систем (О. Козаренко).

Таким чином, стиль є багатовимірною, невичерпною категорією, що у хоровій музиці особливо яскраво демонструє взаємопроникнення індивідуального, епохального та національного рівнів, забезпечуючи упізнаваність і художню цілісність твору.

26

РОЗДІЛ 2

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ ЦИКЛУ Г. МАЙБОРОДИ «П'ЯТЬ ХОРОВИХ ПРЕЛЮДІВ НА СЛОВА М. РИЛЬСЬКОГО»

2.1. Творчість Г. Майбороди в контексті української музичної культури XX століття

Життєвий і творчий шлях видатного українського композитора Георгія Майбороди (1913-1992) припав на складну та суперечливу епоху радянського тоталітарного режиму. Його шлях - це боротьба за власне творче «я» в умовах жорстоких ідеологічних обмежень. Композитор майстерно поєднував ідеологічні вимоги епохи з українськими національними традиціями, що робить

його постать особливо важливою для розуміння музичної культури того часу. Митець зумів знайти дивовижний баланс між тиском системи та вірністю своєму українському корінню, що робить його творчість особливо цінною. Аналіз його спадщини в контексті того часу дозволяє повною мірою оцінити складність його ситуації та майстерність, з якою він долав ці виклики.

Георгій Майборода народився на Полтавщині в селянській родині, де панувала любов до музики. У сім'ї був невеликий аматорський ансамбль, у складі якого були скрипка, бандура, гітара, контрабас, мандоліна та ін. Серед односельчан цей колектив користувався великою популярністю.

Батьки композитора співали в церковному хорі, що також вплинуло на формування основ його музичного світогляду.

Не менш важливим осередком становлення майбутнього митця була школа у селищі Горби. Шкільний вчитель співів І. Гиренко був палким шанувальником і подвижником розвитку українських хорових традицій. Він відразу закріпив музичні здібності Г. Майбороди: залучив хлопця до шкільного хору та допоміг опанувати музичну грамоту.

Після закінчення Кременчуцького індустріального технікуму, Г. Майборода працював техніком на алюмінієвому комбінаті у Запоріжжі. Тут він активно займався самоосвітою, захоплювався літературою та музикою,

27

відвідував концерти, приходив на репетиції аматорського оркестру у місцевому клубі. Значний вплив на подальший розвиток музичних здібностей майбутнього композитора справили заняття у хоровій капелі «Дніпрельстан», під час яких він ознайомився з класичними хоровими творами українських та зарубіжних композиторів, обробками народних пісень.

Г. Майборода мав ще одне захоплення – літературою, він писав вірші, критичні статті. Згодом юнак працював штатним кореспондентом міської газети. Переломним моментом у житті композитора стало знайомство з оперою. Він робить перші спроби створювати музику. Але відчуває, що йому не вистачає професійних музичних знань. Це спонукало Г. Майбороду до вступу спочатку у

музичне училище у Києві, а у 1936 році до Київської консерваторії, де він навчався у класі спеціальної теорії та композиції професора Л. Ревуцького. Г. Майборода, як учень великого майстра, перейняв ключові аспекти його творчого методу, що знайшло відображення у зв'язку його творів з українським пісенним фольклором та зверненні до теми життя народу. Також, його музика відзначається глибоким емоційним забарвленням. Композитор, подібно до свого вчителя, прагнув до цілісності музичних форм, досягаючи її завдяки тематичній спорідненості матеріалу.

Вже в студентські роки Г. Майборода зарекомендував себе як талановитий симфоніст. Його симфонічна поема «Лілея» (1939) стала першим значним твором, присвяченим образам Т. Шевченка у симфонічному жанрі. Твір здобув популярність і визначив Майбороду як одного з провідних українських симфоністів. У цей період він також брав активну участь у музичному житті, редагуючи та інструментуючи спадщину В. Косенка.

У 1941 році Г. Майборода закінчив консерваторію. Проте, творчим планам композитора завадила Друга світова війна. Під час війни він воював на фронті. Після закінчення війни Г. Майборода повернувся до Києва, закінчив аспірантуру Київської консерваторії під керівництвом Л. Ревуцького і викладав музично-теоретичні дисципліни у Київській консерваторії.

28

Окрім композиторської діяльності, Г. Майборода також виступав як диригент своїх творів на авторських концертах, викладав у Київській консерваторії, писав статті та рецензії, активно працював у Спілці композиторів. Завдяки широті його творчих інтересів і багатогранному таланту, Г. Майборода залишив вагомий слід у багатьох жанрах української музики.

Творча спадщина Г. Майбороди доволі велика - вона містить різні за жанром твори, що активно вплинули на формування та розвиток жанрово-стильової системи українського музичного мистецтва XX ст.

Композитор активно працював у різних музичних жанрах, діапазон його творчості вражає масштабами: пісні й романси, опери, симфонії, симфонічні

поєми, сюїти, концерти, кантата для хору, солістів та оркестру, вокально симфонічна поема, хорові мініатюри, хорові цикли, чисельні обробки українських народних пісень, музика до кіно та драматичних вистав. Серед них:

- *Пісні та романси.* Саме цей жанр допоміг Майбороді здобути визнання у повоєнний час. Його романси, написані на вірші Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, П. Тичини, відзначалися мелодійним багатством та глибокою ліричністю.

- *Симфонічні твори.* У 50-х роках він створив такі значні твори, як кантата «Дружба народів», «Гуцульська рапсодія» та Друга симфонія «Весняна».

Опери. Найвищим досягненням Г. Майбороди вважаються його опери, що займали центральне місце в радянській музиці того часу. Це «Милана» (1957), «Арсенал» (1960), «Тарас Шевченко» (1964). У цих творах він майстерно поєднав героїчну тематику з глибоким психологізмом, використовуючи насичені хорові сцени та мелодійне багатство. Тематика творів Г. Майбороди надзвичайно різноманітна. Хоча він був вимушений створювати композиції на так звану «громадянську» тематику – такі як масові пісні («Герої Краснодону», «Пісня миру» та ін.), так і масштабні оркестрово-хорові твори (опера «Арсенал», кантата «Дружба народів» та ін.) – у спадку композитора є твори високого мистецького гатунку, що відзначаються глибокою мораллю та духовністю.

29

Творчість Г. Майбороди, особливо його ранні роботи, стала помітним явищем у музичному процесі 1940-80-х рр. XX ст. Ці твори не лише збагатили українське мистецтво, а й піднесли його на новий рівень. Композитор розпочав свій шлях у жанрі симфонічної музики, і саме тут його талант проявився найяскравіше. Його дебютний твір - симфонічна поема «Лілея», написана за мотивами поезії Тараса Шевченка, - здобув визнання, отримавши першу премію на міжконсерваторському конкурсі. Цей успіх підтвердили й наступні роботи: Перша симфонія (1940) та симфонічна поема «Каменярі» (1941), створена за мотивами однойменного твору Івана Франка. Обидва твори були високо оцінені

музичною критикою.

Симфонічна творчість Г. Майбороди відіграла значну роль в українській музиці 1940-1980-х рр. XX ст. Його твори, зокрема «Гуцульська рапсодія» (1949, 2 редакція 1952), написана до 10-річчя возз'єднання українських земель, стали важливою частиною репертуару, що представляв українську культуру. Рапсодія, що зображує мальовничу панораму Карпат у чотирьох контрастних картинах (гірський пейзаж, скорботний спогад, боротьба з річкою та гуцульський танок), об'єднана тріумфальною темою-лейтмотивом.

Прагнучи розширити жанрову палітру української музики, Г. Майборода активно працював над оперою. Його чотири опери мали тривале сценічне життя завдяки мелодичному багатству та адаптації класичних форм до сучасних сюжетів.

- «Милана» (1957) - перша опера композитора, що поєднує соціально політичні події 1939-1944 рр. на Закарпатті з особистими переживаннями героїв. Твір був високо оцінений за виразні музичні характеристики, роль лейтмотивів та етнічний колорит.
- «Арсенал» (1960) - опера, відзначена Державною премією ім. Тараса Шевченка. Вона поєднує принципи народної драми з лірико психологічною колізією, збагачена системою характерних лейтмотивів і наскрізним розвитком.

30

- «Тарас Шевченко» (1964) - спроба осмислити феномен поета через чотири новели з різних етапів його життя. Особлива роль тут відведена хору, який уособлює народ і виконує функцію автора.
- «Ярослав Мудрий» (початок 1970-х) - останній оперний твір, що збагачує драму І. Кочерги розкриттям внутрішнього світу персонажів. Музика опери вирізняється багатством мелосу, ліризмом та історичним колоритом. Г.

Майборода також успішно створював музику для вистав Київського драматичного театру ім. І. Франка, зокрема до «Короля Ліра» (1959) та «Вірності» (1970).

Важливе місце у творчості Майбороди посідають камерно-вокальна та хорова музика. Його ліричний талант, чуття вокальної природи та любов до поезії розкрилися в численних вокальних мініатюрах, особливо в романсах.

У період ранньої творчості композитор звертався до класичних поезій Т. Шевченка, І. Франка, Г. Гайне. Особливе визнання отримав романс «Гаї шумлять» (1945) на вірш П. Тичини, який є зразком поетичного звукопису.

У зрілий період творчості, з 1950-х років він створював романси на слова В. Сосюри, А. Малишка, В. Симоненка, Д. Павличка, посилюючи етичні мотиви та поглиблюючи інтимні настрої. Цикл «Пісні прощання» на слова І. Франка з циклу «Зів'яле листя» відзначається психологізмом та елегійним сумом.

У галузі інструментальної музики Г. Майборода створив лише кілька творів, серед яких варто виділити Концерт для скрипки з оркестром (1977) та «Симфонічні варіації» для віолончелі з симфонічним оркестром.

Г. Майборода активно співпрацював з Київською кіностудією ім. О. Довженка, створюючи музику до багатьох відомих кінофільмів. Серед його робіт - музика до фільмів «Якби каміння говорило» (1957), «Таврія» (1959), «Солдатка» (1958), «Помилка Оноре де Бальзака» (1969), «Родина Коцюбинських» (1970) та «Довга дорога в короткий день» (1972).

Доробок композитора широко представлений на Українському радіо і телебаченні завдяки численным фондовим записам. На знак визнання його внеску в культуру, Національній капелі бандуристів України було присвоєно

31

ім'я Георгія Майбороди, а в Києві на будинку, де він жив, встановлено меморіальну дошку.

Сьогодні надзвичайно важливо повернути найкращі твори минулого до сучасного контексту. Це можливо лише через їхнє ґрунтовне наукове осмислення та нову виконавську інтерпретацію, яка розглядатиме їх як єдину художню цілісність.

2.2. Хорова творчість Г. Майбороди: жанровий контекст

Хорова спадщина Г. Майбороди є невід'ємною частиною національної музичної культури, проте досі залишається малодослідженою в українських наукових студіях. На відміну від оперної спадщини, що була предметом численних наукових публікацій (роботи М. Загайкевич, М. Гордійчука, І. Ляшенка та ін.), жанрово-стильова специфіка хорових прелюдів Г. Майбороди не була предметом спеціального, комплексного дослідження. Ця «біла пляма» в музикознавстві є значним аргументом на користь актуалізації наукових звернень саме до цього жанрового шару творчості митця. Такий підхід відкриває нові можливості для глибшого розуміння творчого методу композитора та його внеску у розвиток хорового мистецтва.

Композиторська майстерність Г. Майбороди відбилася не тільки в інструментальних та оперних жанрах, а й хоровому. Серед його творів є ряд хорових композицій, які можуть бути віднесені до кантатного (кантата «Дружба народів», сл. М. Рильського та А. Новицької), поемного жанрів (вокально-симфонічна поема «Запорожці», сл. Н. Забашти), хорові п'єси із супроводом фортепіано («Дума про загибле село», сл. О. Богачука; «Виноград доспіває», сл. О. Ющенко).

Значним досягненням композитора стала кантата «Дружба народів». У ньому Майборода новаторськи використав ритмо-інтонації Сходу та партизанські мотиви воєнних років, збагативши українську музику новими елементами.

32

Тему народності та патріотизму він продовжив у вокально-симфонічній поемі «Запорожці». Цей твір також підкреслює глибокий зв'язок композитора з історією та культурою рідного народу.

Майстром хорового письма Г. Майборода показав себе у численних та масштабних хорах і хорових епізодах його опер.

В опері «Арсенал» (1960) особливу роль відіграють хорові сцени, що формують узагальнений образ народу-борця. Хорові епізоди виконують багато функцій: створюють історичний колорит та характер народу; виступають як

коментарі до подій; мають дійову функцію, безпосередньо беручи участь у розвитку сюжету. Цікавим прийомом є також використання хору для характеристики опозиційних сил. Їхня інтонаційна мова, заснована на церковному хоралі та сентиментальному романсі, подається іронічно та гротескно, що підкреслює їхню протлежну етичну сутність.

В опері-монографії «Тарас Шевченко» (1964) композитор поєднав ліричне начало (особистісні переживання, що виражаються через українську ліричну пісенність) з ораторіальним (узагальнений, загальнолюдський вимір). Особливу роль виконує хор, який постає як колективний образ народу і, водночас, як авторський коментар до подій, що відбуваються на сцені. Г. Майборода використовує хор як втілення народу, що створює пісенну оповідь про Кобзаря, героя-протагоніста. Чотири новели, з яких складається опера, схожі на чотири пісні, які народ складає про великого поета. Хорова лінія в опері побудована відповідно до сюжету кожної новели. Жанровий синтез опери, новели і пісні впливає на драматургію хору, надаючи їй фрагментарності, притаманної новелі, та пісенності, що пронизує всю музичну тканину. Хорові епізоди є конструктивною основою опери та відіграють важливу роль у її розвитку, виконуючи різні функції, - від провідника композиторської думки (хорова інтродукція), дійової (хори з 1 новели), узагальнення, метамарфози (хори з 2 новели), символічну, меморіальну, надсюжетну. Г. Майборода органічно поєднує риси українського народного співу з духовними традиціями (чоловічий хор а *carrella*, заспів басу *solo*, хоральна фактура) у хорі «Браття! З сумнівами

33

тяжкими встаємо перед вами» з Інтродукції. У хорі «Добридень, Тарасе!» з 1 новели партитура побудована на окремих окликах-репліках жіночих та чоловічих голосів, хорового звучання *tutti* [6, с. 302].

В опері «Ярослав Мудрий» (1973) Г. Майборода розкриває народно-драматичну складову в хорових сценах, що мають наскрізний розвиток та діалогізовану фактуру. Композитора уникнув прямої стилізації музичного образу Київської Русі. Ознаки епохи передано опосередковано через дзвони,

інтонації знаменного розспіву, а також славильні пісні, що надає творові позачасової значущості. Масштабністю та драматичною напруженістю вирізняється хорова сцена з 2 картини «Суда і правди». Н.А.Белік-Золотарьова характеризує хор наступним чином: «Хор у цій сцені створює образи київського люду – каменярів, теслярів, селян. У сцені присутні риси, які притаманні народній творчості – діалогічність, коли обмінюються репліками чоловіча та жіноча групи хору; хоровий виклад терціями, секстами, спів в октаву, в унісон; інтонація плачу, що надалі звучатиме у сцені смерті Милуші» [7, с. 148-149]. У привітальному хорі «Соколу ясному» з 4 картини відчувуються інтонації ворожильних пісень. Композитор залучає різні за тембрами групи хору, звучання однорідних груп та мішаного хору. Спочатку він використовує жіночий склад хору для привітання нареченого (сокола), а потім чоловічу групу хору для нареченої (лебідоньки) і у загальному прославленні молодих – мішаний хор. Хорові сцени опери базуються на національному фольклорі, вирізняються виразною мелодикою широкого дихання, декламаційними прийомами та поєднанням епічних і ліричних тем. Г. Майборода трактує хор як дієву силу опери, використовуючи розшарування хорової маси для відображення різних верств населення, застосовуючи однорідні (наприклад, жіночий хор «Ой, Милушечко», чоловічий хор «Змова! На князя!» з 5 картини) та мішані склади, звучання хору а cappella (чоловічий хор «Отвергшаго, о Христе» з 1 картини), а також хорові tutti для підсилення кульмінацій і демонстрації єдності народу.

Г. Майбороді створив унікальні хорові цикли для мішаного хора а cappella «П'ять хорових прелюдів на слова М. Рильського» (1962) та «Вісім хорових

34

прелюдів» (1965) на слова В. Сосюри, де поєднуються класична поліфонія та народна підголосковість; хорові мініатюри («Зацвіли черешні» для жіночого хору а cappella);

У творчому доробку композитора є три збірки *обробок українських народних пісень* із супроводом та а cappella для різних типів і видів хорів. Перший зошит збірки «З живих джерел» (1969) включив 20 обробок

українських народних пісень, серед яких календарно-обрядові, епічні та ліричні («Скажи, серце, правду», «Ой зійди, зійди», «Чом не гудуть буйні вітри», «У неділю рано

пораненьку» та ін.) У другому зошиті збірки «З живих джерел» представлені 35 народні пісні різних історичних періодів України у вільній обробці для чоловічого хору в супроводі фортепіано. Серед них: «Ой при лужку», «Спать мені не хочеться», «Летить галка», «Ой у полі вітер віє», «Тихо над річкою», «Вийшли в поле косарі» та ін.). У збірнику «З живих джерел» (зошит третій) включено 16 обробок українських народних пісень, як відомих («Рече та стогне Дніпр широкий», «Ой на горі два дубки», «Гандзю, Гандзю» для мішаного хору а caprella), так і менш популярних («Ой давно я, давно» для жіночого хору а caprella; «Коли б же я знала», «Ой і зрада, карі очі, зрада», «Чорна рілля ізорана», пассакалія «В темнім лісі», «Не тепер, не тепер по гриби ходити», «Та вже третій вечір» для мішаного хору а caprella). У деяких обробках, наприклад, «Ой крикнула лебідонька» для соло Сопрано та мішаного хору а caprella, він використовує прийом *персоніфікації хорових груп*, що надає твору театральності.

У доробку композитора є твори меморіальної тематики: «Друзі мої» для мішаного хору а caprella (1969 р., слова А. Малишка), присвячений загиблим у війні воїнам, та «Реквієм пам'яті А. Малишка» (1970 р., слова Д. Павличка), інтонаційною основою якого є народні голосіння та траурні марші.

Г. Майборода писав твори на вірші видатних поетів: Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, П. Тичини, В. Сосюри, М. Рильського, А. Малишка. Хорова творчість Г. Майбороди має ті ж стильові особливості, що й уся його музика. У хорових творах яскраво проявляється мелодійний талант композитора, який також помітний у його романсах, оперних та симфонічних

35

творах. Ключовими рисами стилю композитора є тяжіння до циклічності, опора на національні корені, наспівна мелодика.

На основі проведеного аналізу хорової творчості Г. Майбороди, ми

розробили жанрову типологію його творі. Її складові: кантата, поема, хорові п'єси, хорові цикли, обробки народних пісень, твори меморіальної тематики (Малюнок № 1).

Малюнок № 1

2.3. Хорові прелюди Г. Майбороди: жанрово-стильовий аспект Творчий метод Г. Майбороди є показовим прикладом провідних тенденцій розвитку хорового мистецтва XX ст., що характеризується пріоритетною роллю жанрових взаємодій та модифікацій. Композитор активно застосовує принцип міжжанрового синтезу, що веде до «жанрового накопичення» і «перехрещення», як зазначає О. Торба [65].

У цьому контексті, хорові прелюд є яскравою ілюстрацією цієї тенденції. Митець обирає жанр прелюдії, який традиційно асоціюється з інструментальною музикою, та переносить його в хорову сферу, створюючи

унікальні жанрово стильові композиції. Таке новаторство дозволило Г. Майбороді розширити межі хорового жанру, наповнивши його новими емоційними та технічними можливостями. У результаті, його хорові прелюди поєднують в собі лаконічність і емоційну глибину, характерні для мініатюри, з багатим за тембровою окраскою хоровим звучанням.

Звернемося до стислого огляду розвитку музичного жанру прелюд (прелюдія). У європейській музиці є жанри, які залишаються актуальними та легко адаптуються до різних стилів. Одним із таких жанрів є прелюд (прелюдія), що виник на зорі професійної музики.

Походження слова «прелюд» (praeludus) від латинського «prae ludio» означає «перед-гра» або «перед грою», що підкреслює її початкову функцію - *вступ*. Численні зразки прелюдій представлені у творчості відомих композиторів: від Й.С. Баха, Ф. Шопена, до М. Лисенка, В. Барвінського, Я. Степового, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського та ін.

Дефініція «прелюд» використовується не тільки у музичному мистецтві, але й існує у назвах творів інших видів мистецтва (література, філософія тощо). Застосування музичного жанру як назви для творів інших видів мистецтв є проявом ідеї про синтез мистецтв. Ця концепція передбачає, що різні види мистецтва можуть об'єднуватися, створюючи єдиний, комплексний твір. Ідея синтезу мистецтв відроджувалася в різні епохи, зокрема в епоху романтизму та наприкінці XIX-XX століть. Наприкінці XX ст. ця теорія трансформувалася в

37

поняття «інтермедіальність». Цей термін означає «семантичну синергію» - тобто, взаємодію та поєднання сенсів і знакових систем різних видів мистецтв в одному творі.

Фундатором прелюдії в українській музиці був М. Лисенко, - він поклав початок модифікації жанру. Першим зразком у фортепіанній творчості митця став «Прелюд до мінор» (1904).

Отже, Прелюд (Прелюдія) - це унікальний музичний жанр, який спочатку був виключно інструментальним. З часом, в XIX ст., він почав

використовуватися в інших видах мистецтва та науці як метафора чи символ, а в ХХ ст. став вокально-хоровим жанром.

Прелюдіям притаманні такі характеристики:

- *Відсутність сталих правил.* На відміну від інших жанрів, прелюдія не має жорстких вимог щодо форми, мелодії чи гармонії. Її назва викликає асоціації з певними історичними стилями (наприклад, Й.С. Бах чи Ф. Шопен), але не дає конкретних очікувань щодо її структури. Це дає композиторам велику свободу.
- *Універсальність.* Прелюдія може існувати як самостійний твір, так і бути частиною більших циклів (сюїт, диптихів). Вона також може поєднувати в собі риси інших жанрів, таких як танець, марш чи пісня.
- *Діалог епох.* У прелюдіях часто простежуються відсилання до творів минулого, особливо до шедеврів Й.С. Баха, Ф. Шопена, К. Дебюссі та ін. Це може бути пряме цитування або приховане наслідування, що створює так званий інтертекстуальний зв'язок.
- *Взаємодія мистецтв/* Прелюдії можуть поєднувати музику з іншими видами мистецтва, наприклад, живописом або поезією. У таких творах особливого значення набувають такі елементи, як фактура, тембр та гармонія, які створюють особливий колорит.

Таким чином, прелюдія є надзвичайно гнучким і багатогранним жанром, який постійно еволюціонує, взаємодіючи з різними епохами та видами мистецтва, але зберігаючи при цьому свою унікальність та свободу.

38

У хоровій музиці звернення до жанру *хорові прелюди* запровадив відомий український композитор, диригент, музикознавець, педагогі і громадський діяч, один з організаторів та керівників Комітету пам'яті М. Леонтовича, Всеукраїнського музичного товариства імені М. Леонтовича, ініціатор створення Хорового товариства при Спільці композиторів України, головний редактор журналів «Музика» та «Музика масам» – Пилип Козицький (1893 – 1960).

Композитор є автором праць «Творчість М. Леонтовича», «К. Стеценко»,

«Українська народна пісня», «Тарас Шевченко і музична культура», дослідження «Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування».

У своїй творчості П. Козицький спирався на джерела українського пісенного фольклору та традиції української музичної класики. В його доробку твори різних жанрів: опери («Невідомі солдати», «Жан Жірдан», «За Батьківщину»); симфонічні твори («Пісня», «Козак Голота», «П'ять мініатюр», «Партизанська донька»), вокально-хорові («Десять шкільних хорів», «Вісім прелюдів-пісень», диптихи «Дивний флот», «Риємо, риємо», «На зелені килими»), цикл «Волошки», «Чотири народні пісні», «Вісім українських народних новел», кантати (пам'яті М. В. Лисенка «Співцеві народу», «Наше майбутнє»); камерно-інструментальні твори, романси і пісні.

Великий вплив на формування мистецьких поглядів та творчого стилю композитора мало його знайомство з видатним українським композитором – М. Леонтовичем. Вплив його творчості проявився у хоровому циклі під назвою «Вісім прелюдів – пісень», в якому П. Козицький, слідуючи традиціям М. Леонтовича, в українській народній пісні шукав засоби музичної виразності, які б найпереконливіше розкривали її ідею та зміст. Хорові твори і обробки П. Козицького відзначаються високою майстерністю: він глибоко відчував ладотональну основу народних пісень і вмів підкреслювати їхню самотутню національну характерність. Особливістю його хорових творів є мелодична орнаментация голосів.

Хоровий цикл «Вісім прелюдів – пісень» П. Козицького є унікальним прикладом хорової обробки української народної пісні. Твір був написаний як

39

присвята М. Леонтовичу. Жанр, який обирає композитор, апелює до хорової мініатюри – хорового прелюду та о народної пісні. О.Марач та В.Мойсіюк, аналізуючи даний хоровий цикл зазначають, що: «Номери циклу є поліфонічними мініатюрами на народно-пісенній основі, створеними у продовженні методу М. Леонтовича. Останній, на думку П. Козицького, ґрунтується на «хоровому інструментуванні» - трактуванні хорових партій як

інструментальних, що забезпечує «пісенній душі» особливий колорит і багатство хорової палітри, в якому хор-оркестр є «чарівним ліхтарем», покликаним відтіняти зміст пісні» [47, с. 68-69].

До хорового циклу «Вісім прелюдів – пісень» увійшли українські пісні, що відрізняються особливим характером і умовно поділені за двома образними семантичними сферами українського хорового жанру фольклористичного спрямування: «Ой до того жита», «Болить, болить голівонька», «Ой у полі, полі», «Ой високо сонце сходить», «Ой пила, пила», «Ой коляда, колядниця», «Ой дуб дуба», «Через сінечки в вишневий сад». Перша сфера представлена трагедійною лінією. У ній досягнуто високого рівня поетичного символізму та поліфонічності музичного розвитку, що відповідає кращим зразкам творів М. Леонтовича, наприклад, «Прялі». Друга сфера стосується архаїчних фольклорних зразків, зокрема дитячої колядки. У ній чітко помітний вплив творчості М. Леонтовича, а саме «Дударика» та «Щедрика». П. Козицький наповнив її новим інтонаційним, ритмічним і тонально-гармонічним змістом.

Поліфонічне мислення автора та його відчуття інструментальної виразності втілене у хоровому письмі. Вибір пісень для твору показує, що композитора цікавили народні мелодії з великим потенціалом для ладогармонічного варіювання. Хоча більшість цих мелодій мають невеликий діапазон (переважно в межах терції, квінти чи кварта), саме це обмеження дало йому можливість для розширеної гармонізації та інтонаційного «розцвічування». Також це стало чудовим матеріалом для імітаційно-поліфонічного розвитку, де органічно поєдналися прийоми народної поліфонії.

40

Отже, у результаті стислого аналізу твору, ми дійшли висновку, що хорове письмо П. Козицького у циклі «Вісім прелюдів-пісень» є новаторським. Хоча твор написаний під впливом традицій його сучасника М. Леонтовича, він демонструє нові підходи до акапельного звучання. Композитор трактує хор як індивідуалізований «хоровий інструменталізм».

Цикл «Вісім прелюдів-пісень» П. Козицького є значним внеском в українську хорову музику. Композитор, спираючись на спадщину М. Леонтовича, не просто наслідує його стиль, а й розширює межі хорового письма. Він трактує людський голос не лише як частину загального ансамблю, а й як самостійний, гнучкий «інструмент», що відкриває нові можливості для акапельного виконання.

Г. Майборода неодноразово звертався до жанру Прелюд у своїй хоровій творчості. Цикли для мішаного хору а cappella «П'ять хорових прелюдів на слова М. Рильського» (1962) та «Вісім хорових прелюдів на слова В. Сосюри» (1965), - є яскравими прикладами трансформації інструментального жанру у хоровій музиці. Названі твори мають декілька жанрових основ. По-перше, прелюди, по-друге, хорова мініатюра, по-третє, жанр українського солоспіву (романсу).

«Романсовість» є однією з головних жанрових рис «Хорових прелюдів» Г. Майбороди. Вона підкреслюється інтимним, ліричним характером мелодій та її наспівністю. Це дає підстави розглядати ці твори не просто як прелюди, а як «хорові романси», що є унікальним явищем в українській хоровій музиці.

Тематика «Хорових прелюдів» відрізняється глибоким психологізмом, розкриваючи філософські роздуми про життя та місце людини у світі. Оригінальність задуму проявляється у контрастному зіставленні образно емоційних сфер, що ілюструють пори року і пов'язані з ними етапи життя людини та її почуття:

- *Весняні образи:* «Пролісок», «Над вечірнім морем» – сповнені світла, надії та безтурботності.

41

- *Літні образи:* «На білу гречку впали роси», «Дощ» – насичені соковитими барвами природи.

- *Осінні образи:* «Ще серпень лиш прийшов», «Кленовий лист» – занурені у світ меланхолії, рефлексій та суму.

Незважаючи на емоційний контраст, номери циклів об'єднані єдиною

драматургічною концепцією. Автор будує зв'язок між різними сферами, щоб надати своєму твору глибшого сенсу та єдиної структури. Оригінальність образної аналогії проявляється у прихованому сюжеті або філософській думці, що об'єднує всі частини твору в одне ціле, надаючи йому глибокий і послідовний зміст.

У випадку з «Хоровими прелюдами» Г. Майбороди, такою аналогією є паралель між зміною пір року (весна, літо, осінь) і зміною людських почуттів та етапів життя. *Весна* в прелюдах символізує надію, молодість і радість. *Літо* – повноту життя, розквіт і достаток. *Осінь* – меланхолію, сум та філософські роздуми про минуле. Завдяки використанню такого прийому, кожен окремий немер циклу не просто існує сам по собі, а є частиною великої історії. Слухач, сприймаючи музику, підсвідомо відчуває цей зв'язок і розуміє, що все це – єдиний, цілісний твір.

Як зазначає Ю. Філатов, фінальні хорові прелюди, служать ідейним і філософським підсумком циклу, наприклад, в «Оддзвеніли коси» та «Вітер кучерявий» - алегоричний образ життя поета, що набуває загальнолюдського, етико-філософського значення [67].

«Хорові прелюди» Г. Майбороди демонструють багатство стильових рис, що спираються на традиції української народної пісні та класичну поліфонію. Композитор майстерно використовує:

- *Поліфонічні прийоми.* Провідним є імітаційний виклад, канонічні імітації та перегуки-повтори, що надають творам динамічності та фактурної виразності.
- *Хорове інструментування.* Г. Майборода, як і М. Леонтович, трактує хорові партії як інструментальні, що дозволяє досягти унікальної

42

тембрової палітри, в якій хор виступає як «чарівний ліхтар», що підкреслює зміст пісні.

- *Гармонічна мова.* Використання виразної субдомінантової гармонії (зокрема, Π_7 , її обернення IV_9) створює атмосферу зосередженості, що є

носієм «задушевних висловів».

- *Форма*. Більшість прелюдів побудовано у строфічній або простій тричастинній репризній формі.

Особливою рисою, що підкреслює жанрову специфіку, є відсутність солістів у традиційному сенсі. Функції сольної партії доручаються певній партії хору, найчастіше *тенорам*. У таких «тенорових соло» експонується основна мелодія, імітуючи жанр солоспіву та підкреслюючи «романсовість» хорового твору.

У системі хорового мислення Г. Майбороди великого значення набуває фактурна і темброва будова творів.

«Хорові прелюди» Г. Майбороди репрезентують стильовий модус творчості композитора та уособлюють природне поєднання ліричної та драматичної образності. Отже, «П'ять хорових прелюдів на слова М. Рильського» та «Вісім хорових прелюдів на слова В. Сосюри» є показовими творами в контексті жанрово-стильових новацій у хоровій музиці ХХ ст. Композитор втілює образний зміст поетичних текстів цілим комплексом інтонацій, що відтворюють романсову та народнопісенну основу.

Висновки до Розділу 2

Життєвий і творчий шлях Георгія Майбороди (1913–1992) є яскравим прикладом боротьби за національне самовираження в умовах жорстких ідеологічних обмежень тоталітарного режиму.

Музичний світогляд Г. Майбороди сформувався під сильним впливом українських хорових традицій та пісенного фольклору (сімейний ансамбль, шкільний хор, капела «Дніпрельстан»). Як учень Л. Ревуцького, він успадкував

43

ключові принципи творчого методу: зв'язок з народним пісенним корінням, глибоке емоційне забарвлення та прагнення до цілісності музичних форм. Творчість композитора вирізняється унікальним балансом між ідеологічними вимогами епохи (створення творів на «громадянську» тематику, як-от опери

«Арсенал», «Милана») та вірністю високому мистецькому ґатунку та духовній моралі, що особливо проявилось в його симфонічних та камерно вокальних жанрах.

Г. Майборода залишив вагомий слід у формуванні та розвитку жанрово-стильової системи української музики ХХ століття. Він став одним із провідних симфоністів (поєми «Лілея», «Каменярі», симфонії), творцем епохальних опер («Милана», «Арсенал», «Тарас Шевченко», «Ярослав Мудрий») та майстром камерно-вокальної лірики (романси на слова Т. Шевченка, П. Тичини, цикл «Пісні прощання»).

Завдяки широті творчих інтересів, активній педагогічній та громадській діяльності (викладання, робота у Спілці композиторів, диригування, музика до кінофільмів), Георгій Майборода суттєво збагатив українську музичну культуру 1940–1980-х рр. Його спадщина сьогодні потребує ґрунтовного наукового осмислення та нової виконавської інтерпретації для повного повернення найкращих творів у сучасний культурний контекст.

Хорова спадщина Г. Майбороди є значним, але малодослідженим шаром української музичної культури, що обумовлює актуальність її наукового вивчення. Її аналіз виявив такі ключові аспекти:

Хорова творчість композитора охоплює широкий діапазон жанрів, включаючи кантати («Дружба народів»), вокально-симфонічні поєми («Запорожці»), хорові п'єси з супроводом, обробки народних пісень (три збірки «З живих джерел»), твори меморіальної тематики («Реквієм пам'яті А. Малишка») та унікальні хорові цикли («П'ять хорових прелюдів на слова М. Рильського»).

Г. Майборода продемонстрував себе як майстер хорового письма у своїх операх, де хорові сцени відіграють багатофункціональну роль,- від

узагальненого образу народу-борця (в «Арсеналі»), колективного образу народу та авторського коментаря (в опері-монографії «Тарас Шевченко»), до дієвої народно-драматичної сили із наскрізним розвитком та використанням

діалогізованої фактури та розшарування хорової маси (в «Ярославі Мудрому»).

Хорові твори Г. Майбороди мають спільні стильові риси з його різними за жанром опусами: наспівна мелодика, яскравий мелодійний талант, опора на національний фольклор (зокрема, інтонації знаменного розспіву, народних голосінь), а також тяжіння до циклічності та поєднання класичної поліфонії з народною підголосковістю (у хорових прелюдах).

Композитор вдало використовував новітні прийоми, такі як інтеграція ритмо-інтонацій Сходу («Дружба народів»), персоніфікація хорових груп (у обробках пісень) та уникнення прямої стилізації в історичних операх.

Хорові цикли «П'ять хорових прелюдів на слова М. Рильського» та «Вісім хорових прелюдів на слова В. Сосюри» є ключовими зразками жанрово-стильових новацій у творчості Г. Майбороди та українському хоровому мистецтві XX століття.

Композитор активно застосовує принцип міжжанрового перехрещення, переносячи традиційно інструментальний жанр прелюдії у хорову сферу. Це призводить до утворення унікального жанрового синтезу: хорова прелюдія = хорова мініатюра + романс (солоспів).

Головною стильовою ознакою циклів є їхня «романсовість», що проявляється в інтимному, ліричному характері та наспівній мелодиці. Це підкреслюється інструментальним трактуванням голосів (слідування традиції П. Козицького та М. Леонтовича) та відсутністю традиційних солістів, де функцію ліричного героя (соліста) часто виконує окрема партія хору (найчастіше - тенори).

Хорові цикли об'єднані наскрізною драматургічною концепцією - паралеллю між зміною пір року (від весни до осені) та етапами життя людини та її почуттями. Це надає кожній мініатюрі філософського, алегоричного підтексту та забезпечує цілісність усього твору.

Твори демонструють багатство технічних прийомів, що спираються на національну основу та класику:

- Активне використання поліфонічних прийомів (імітаційний виклад, канони).
- Хорове інструментування для досягнення унікальної тембрової палітри.
- Використання виразної субдомінантової гармонії (II₇, IV₉) для створення атмосфери ліричної зосередженості.

Таким чином, хорові прелюди Г. Майбороди є показовими творами, що відображають стильовий модус композитора та його внесок у розвиток акапельного звучання в українській музиці XX століття через гнучке поєднання традицій народнопісенної основи з елементами романсової експресії та класичної поліфонічної логіки.

46

РОЗДІЛ 3

АНАЛІЗ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

«П'ЯТИ ХОРОВИХ ПРЕЛЮДІВ НА СЛОВА М.РИЛЬСЬКОГО»

3.1. Драматургія циклу Г. Майбороди «П'ять хорових прелюдів на слова М. Рильського»

Хоровий цикл написаний на п'ять віршів різного періоду творчості М. Рильського: «Неначе сон» (Елегія пам'яті М. Лисенка), «На білу гречку впали роси», «Проса покошено», «Поле чорніє», «Дощ».

М. Рильський (1895 - 1964) - видатний український поет, перекладач та громадський діяч, який жив і творив у складну радянську епоху. Його творчість відображає напруження між офіційними ідеологічними вимогами та особистою художньою свободою.

Народившись у Києві, М. Рильський з юних років виявив поетичний талант, створивши першу збірку «На білих островах» ще під час навчання в гімназії. Отримавши дві вищі освіти (медичну та історико-філологічну), він став одним із провідних членів мистецького угруповання «неокласиків». Це об'єднання зазнавало переслідувань з боку радянської влади, яка звинувачувала

його членів у «декадентстві» та відірваності від «потреб соціалістичного життя».

Творчість М. Рильського можна умовно поділити на два тематичних напрямки: 1) *Офіційний*, до якого відносяться вірші, що відповідали ідеологічним вимогам радянського режиму (наприклад, «Знак терезів», 1932); 2) *Ліричний* – вірші, незалежні від політики, глибоко художні твори, які вважаються одними з найкращих зразків української ліричної поезії (наприклад, «Далекі небосхили», 1959).

Цей баланс, однак, не врятував поета від постійних переслідувань і навіть ув'язнення.

Багато віршів М. Рильського було покладено на музику різними композиторами, серед яких відомі імена Л.Ревуцького, В. Косенка, Георгія та Платона Майбород, О. Білаша, І. Карабиця та ін. Його поезія, багата на образи

47

природи, глибокі почуття та філософські роздуми, є дуже популярною серед українських композиторів.

«Хорові прелюди» Г. Майбороди на вірші М. Рильського є не лише музичним твором, а й глибоким діалогом між двома великими митцями. До циклу увійшли вірші, що розкривають різні грані пасторальної та філософської лірики поета, об'єднані спільною ідеєю - зв'язком людини з природою та її внутрішнім світом.

Кожен вірш, покладений на музику, має своє особливе значення. «**Неначе сон**». Цей вірш - не просто елегія, а особиста присвята Миколі Лисенку, який був другом родини Рильських та учителем гри на фортепіано юного поета. Вірш відображає глибоку повагу до «бездоганного лицаря української пісні» і через музику Г. Майбороди перетворюється на елегію, що вшановує пам'ять видатного композитора.

Неначе сон, довіку серцю милий,
Мов перший цвіт, на провесні моїй,
У пам'яті він сяє, чародій,

Чиї пісні нас до життя будили.
Він од народу набирався сили
В натхненній праці, боротьбі палкій,
Коли творив безсмертний подвиг свій
Во ім'я тих, що сіяли й косили.
Неначе сон, довіку серцю милий.

«На білу гречку впали роси». Ця елегія є зразком тонкої художньої проникливості. Вона передає щемливі почуття, що виникають від споглядання природи крізь призму розлуки. Вірш розкриває, як зовнішній пейзаж стає віддзеркаленням внутрішнього світу людини.

На білу гречку впали роси,
Веселі бджоли одгули,
Змовкло поле стоголосе,
В обіймах золотої мли.

48

Дорога в'ється між полями...
Ти не прийдеш, не прилетиш –
І тільки дальніми піснями
В моєму серці продзвениш.

«Проса покошено». Цей вірш - філософська лірика, що спонукає до роздумів про красу світу та швидкоплинність життя. Вірш стверджує, що лише після подолання життєвих труднощів («пройденного тернистого шляху») людина може по-справжньому оцінити красу кожної миті життя.

Проса покошено,
Спустіло тихе поле.
Холодні дні з високою блакиттю.
Не повернуть минулого ніколи:
Воно пройшло і вже здається миттю!
А скільки мрій було зеленою весною,
Як пінилися вони, мов золоті потоки!

Вони спливли, і я один з тобою,

Високе небо, синє і високе.

«**Поле чорніє**». Вірш є гімном оновлення природи, що оспівує красу чорного, вологого поля після дощу, що символізує родючість та відродження. Через цей образ М. Рильський передає відчуття захоплення людини перед досконалістю природи, її здатністю дарувати нове життя.

Поле чорніє. Проходять хмари,

Гаптують небо химерною грою.

Пролісків перших блакитні отари...

Земле! Як тепло нам із тобою!

Глибшає далеч. Річка синіє.

Річна синіє, зітхає, сміється...

Де вас подіти, зелені надії? Вас так багато – серце порветься» «**Дощ**». Цей вірш - фінальний акорд циклу, що випромінює оптимізм і бадьорість. Він возвеличує чарівність дощу, який символізує не лише фізичне, а

49

й емоційне оновлення. Вірш завершує цикл на радісній, оптимістичній ноті, утверджуючи захоплення рідною природою.

Благодатний, довгожданий,

дивним сяйвом осіяний,

золотий вечірній гість,

впав бадьоро, свіжо, дзвінко

на закурени будинки

зголоднілих перемість.

Відкривай гарячі груди,

Мати-земле! Дощ остудить,

оживить і запліднить,

І пшеницею й ячменем,

буйним колосом зеленим

білі села звеселить.

Отже, вірші, обрані Г. Майбородою, не просто описують природу, а й спонукають до глибоких філософських роздумів про життя, пам'ять і внутрішній світ людини.

Драматургія циклу «П'ять хорових прелюдів» Г. Майбороди на вірші М. Рильського будується на ідеї циклічного колообігу природи, що слугує метафорою для зміни людських почуттів. Кожен із п'яти віршів не просто описує окремих пейзаж, а є послідовною ланкою в єдиному художньому задумі. Цей принцип створює унікальний *образний контрапункт*, який забезпечує цілісність і наскрізну драматургію твору.

Драматургічний розвиток циклу можна розглядати як своєрідну музично поетичну подорож, що веде слухача від елегійної медитації до відродження (малюнок № 1).

50

Малюнок № 1

• № 1 "Неначе сон"

• Зміст: Задумлива елегія, присвячена пам'яті Миколи

Експозиція (спогад і сум)

(надія та
оптимізм
Лисенка.

• Функція: Задає емоційну
тональність усьому циклу.

Кульмінація

(краса і
конфлікт)

• № 2 "На білу гречку впали
роси"

• Зміст: зображення літньої
краси, що сприймається крізь
призму розлуки.

• Функція: створення єдиної
щасливої, але сумної ланки,
підкреслення швидкоплинності
радість.

Філософські роздуми

(спалах
меланхолії)

Відродження

• № 3 "Проса покошено", № 4

"Поле чорніє" • **Зміст:** осінні образи, роздуми про неминуче завершення. • **Функція:** підсумок, де герой усвідомлює, що краса пізнається після випробувань.

• **Хміст:** оптимістичний вірш про оновлення природи. • **Функція:** символізує духовне очищення та відродження, завершує цикл на життєствердній ноті.

• № 5 "Дощ"

Експозиція - спогад і сум. Цикл розпочинається з елегії «Неначе сон», присвяченої пам'яті М. Лисенка. Це не просто вступ, а настрій, що задає емоційну тональність усьому твору - задумлива елегія, що переносить нас у минуле.

Кульмінація - краса природи та внутрішній конфлікт. Після спогадів приходить літня пора «На білу гречку впали роси», яка, попри свою красу, навіяна «крізь призму розлуки». Це єдина щаслива, але сумна ланка в циклі, яка підкреслює швидкоплинність радості.

51

Спалах меланхолії - філософські роздуми: Осінні образи в «Проса покошено» та «Поле чорніє» передають філософські роздуми про неминуче завершення. Ці вірші, як і осінь, є своєрідним підсумком, де ліричний герой усвідомлює, що краса і щастя пізнаються лише після випробувань.

Відродження - надія та оптимізм: Цикл завершується оптимістичним віршем «Дощ». Дощ символізує не лише фізичне оновлення природи, але й духовне очищення та відродження. Цей фінальний акорд створює відчуття завершеності та надає твору глибокого, життєствердного змісту.

Таким чином, у циклі Г. Майбороди зміна пір року слугує наскрізною драматургічною основою, що перетворює окремі хорові мініатюри на єдиний, філософськи осмислений твір.

3.2. «П'ять хорових прелюдів на слова М. Рильського» Г. Майбороди: виконавський стиль

«П'ять хорових прелюдів на слова М. Рильського» Г. Майбороди написані для мішаного хору а capella. За структурою цикл представляє собою п'ять хорових мініатюр. Структура кожної частини твору вирізняється композиційною стабільністю:

- «Неначе сон» (Елегія пам'яті М. Лисенка) – тричастинна репризна;
- «На білу гречку впали роси» - варіаційно-строфічна;
- «Проса покошено» - варіаційно-строфічна;
- «Поле чорніє» - тричастинна репризна;
- «Дощ» - варіаційно-строфічна.

У частинах циклу простежується природа жанрів елегії та прелюду.

Ладотональний план підпорядковується художнім образам хорового циклу. У його побудові переважають кварто-терцієві співвідношення тональностей:

- «Неначе сон» (Елегія пам'яті М. Лисенка) – e moll;
- «На білу гречку впали роси» - A dur/fis moll;
- «Проса покошено» - c moll;

52

- «Поле чорніє» - c moll;
- «Дощ» - F dur.

Музика хорового циклу характеризується ліричністю та емоційністю. Основний драматургічний принцип і провідна лінія образно-естетичної концепції полягає в домінуванні непередбаченої мінливості та невинної розмаїтості в єдиному цілому. У стилі Г. Майбороди поєднується яскравий український колорит, традиції класичної музики, сучасні тенденції XX ст. У хоровому циклі майстерно переплетені класичні форми з елементами народної пісні, фольклору, романтизму.

Фактура, яку використовує для даних прелюдів композитор характеризується домінуванням поліфонічної з імітаційним викладом (прості та

канонічні імітації). Проте є у циклі мініатюри, де важливе місце займає гомофонно-гармонічний (№ 1 «Неначе сон» (друга частина) та мелодико гармонічний склади (№ 4 «Дош»). Улюбленим прийомом Г. Майбороди є перегукування та повтори, коли мотив починає одна хорова партія і його підхоплюють решта (№№ 1 – 3). Повторення тексту може бути як точним, так і варіюватися, проте мелодичний розвиток варіантно розвивається. Однією з особливостей хорового письма щодо фактури є її двоплановість, яку автор виражає через групу жіночих голосів, які співають на три голоси, та чоловічий ансамбль, який проводить головну тему твору на *pp* (№ 2 «На білу гречку впали роси»).

Відкриває хоровий цикл мініатюра «*Неначе сон*» (*Елегія пам'яті М. Лисенка*), де автор вже у назві дає жанрове визначення – елегія, що задає емоційну «тональність», – щемливі спогади та глибоку шану «бездоганному лицарю української пісні» - Миколі Лисенку. Відповідно жанру елегії, характер твору задумливий, сумний; настрій передає ліричні переживання та викликає сумні роздуми, темп помірний (*Andante*), мінорний лад (*e moll*).

Хорова мініатюра «Неначе сон» написана для мішаного чотириголосного хору *a cappella*. В деяких епізодах є *divisi* в партіях альтів, тенорів та басів.

53

Діапазон хорових партій охоплює більше двох з половиною октав: від *Fis* великої октави у партії басів до *h* другої октави у партії сопрано. Основна тональність твору - *e moll*. Проте, у музичній тканині зустрічаються відхилення у *C dur* та протиставлення (*C dur – H dur*, *G dur – d moll*, *d moll – C dur*).

Темп твору - *Andante* у першій та третій частинах, *Piu agitato* у другій частині. Вибір темпів зумовлено образно-емоційним змістом літературного тексту. Щоб підкреслити сумний, задумливий характер, що передає ліричні роздуми та спогади про минуле у першій та третій частинах, Г. Майборода використовує неспішний, помірно повільний темп *Andante* (у перекладі з італ. «кроком»). Разом зі спокійною, плавною і кантиленною мелодією композитор майстерно передає відповідний характер названих частин (Нотний приклад №

1). Нотний приклад № 1



Зростання емоційного наповнення другої частини хорової мініатюри підкреслено зміною темпу на *Piu mosso* (більш рухливо), що надає звучанню більш динамічний та активний настрій (Нотний приклад № 2).

Нотний приклад № 2

54

ні нас до жит- ти бу- ди- ли. Вія од на- ро- ду на- би- рав- ся
 к жит- ни ко- вой нас бу- ди- ла. У сво- є- го на- ро- да брав он
 і піс- ні нас бу- ди- ли. Вія од на- ро- ду на- би- рав- ся
 пес- ни к жит- ни бу- ди- ла. У сво- є- го на- ро- да брав он
 се- ли в на- хнен- ній пра- ці, в бороть- бі пал- кій, ко- ли тво-
 су- лу в тру- де нм- со- лом н в бор- бе св- той, ко- да свер-
 се- ли в на- хнен- ній пра- ці, в бороть- бі пал- кій, ко- ли тво-
 су- лу в тру- де нм- со- лом н в бор- бе св- той, ко- да свер-
 пал- кій, ко- ли тво- рив
 св- той, ко- да свер- шав

Гармонічна мова хорової мініатюри досить ускладнена, насичена. Композитор використовує обернення септакордів II, IV, V, VI ступенів, зменшений септакорд.

Метр твору чотиридольний, витриманий у незмінному розмірі 4/4. Ритмічний малюнок простий, використовуються рівні восьмі, четвертні з восьмими, половинні тривалості. В одному такті пунктирний ритм – восьма з крапкою та шістнадцята.

Динамічна палітра твору гнучка та різноманітна. У першій та третій частинах використано тиха, мінімальна динамічна градація (*p*, *pp*). У другій частині, де здійснюється кульмінація даного номеру, – *f* (Нотний приклад № 2).

Слідуючи традиціями українського солоспіву, у даній хоровій мініатюрі композитор передає яскраво виражений національний колорит, що проявляється у наспівній мелодиці широкого дихання, чітких побудовах музичних фраз, опорі на головні щаблі ладу. З іншого боку, типовою для української народної пісні є хвилеподібний пощаблевий низхідний та висхідний рух мелодії, що починається

55

з квінтового тону. Важливу роль у формотворенні мініатюри відіграє поспівково варіаційний спосіб розвитку музичного тематизму.

Виконання даної хорової мініатюри потребує не лише технічної досконалості, а й своєрідного еталону, який буде відображати як самотній композиторський стиль, так і нерозривний зв'язок з традиціями українського солоспіву.

№ 2 «На білу гречку впали роси» є прикладом майстерного поєднання поезії М. Рильського з музичним осмисленням. У восьми рядках вірша поет створює ліричний настрій, використовуючи виразні деталі, що змальовують картину літнього вечора і супутні почуття розлуки та спогадів. У даній мініатюрі помітні ознаки драматургії романсового жанру. На це вказує монообразність та монодраматургія, коли художній образ відтворюється шляхом психологічної інтерпретації теми.

Мініатюра написана для чотириголосного мішаного хору а cappella з *divisi* в усіх партіях.

Починається твір «хоровим соло» партії тенорів, що виконують головну тему. Нагадаємо, що саме у таких «тенорових соло» експонується основна

мелодія, що, по-перше, є продовженням традицій українського солоспіву; по друге - підкреслює «романсовість» твору.

Тема побудована на діатонічному низхідному русі *f moll*. Її звучання наповнено експресією звучання у тихій динамічній градації (*molto espress.*, *mp*). Речитація з квінтового тону ладу, неодноразові повтори звука, поєднані з дробленням другої долі такту, створює ефект світлої радісної декламації. На протязі звучання головна тема виконується тільки партією тенорів. І це не спадково. Теноровий тембр традиційно асоціюється з ліричним началом, виразністю та емоційною відкритістю. У цьому контексті він сприймається не просто як інструмент, а як голос самого поета або ліричного героя. Головна тема є водночас щасливою і сумною ланкою в циклі, що підкреслює швидкоплинність радості.

56

«Сольному» заспіву партії тенорів відповідає звучання хору у приглушених, пастельних тонах на динаміці *pp*, окрашених імпресіоністичними гармонічними співзвуччями (великий мажорний септакорд від тону «ре» у співставленні з ре мінорним тризвуччям; збільшений терцквардакорд, який переходить у малий мажорний септакорд, який разрешається у ля мажорне тризвуччя. Рівномірна пульсація восьмих нот у помірному темпі забезпечує плавність і кантиленність (наспівність), що дозволяє максимально розкрити ліричний зміст тексту (Нотний приклад № 3).

Нотний приклад № 3



Основна тональність A dur створює ліричний, пасторальний настрій.

Композитор активно використовує відхилення та модуляції, включаючи переходи у паралельні (fis moll) та споріднені (h moll, D dur) тональності, а також неповні акорди та елементи політональності. Це свідчить про симфонічний розвиток матеріалу.

Фактура мініатюри мішана, що забезпечує безперервний розвиток та оновлення хорового полотна. Композитор вдається до поєднання різних видів

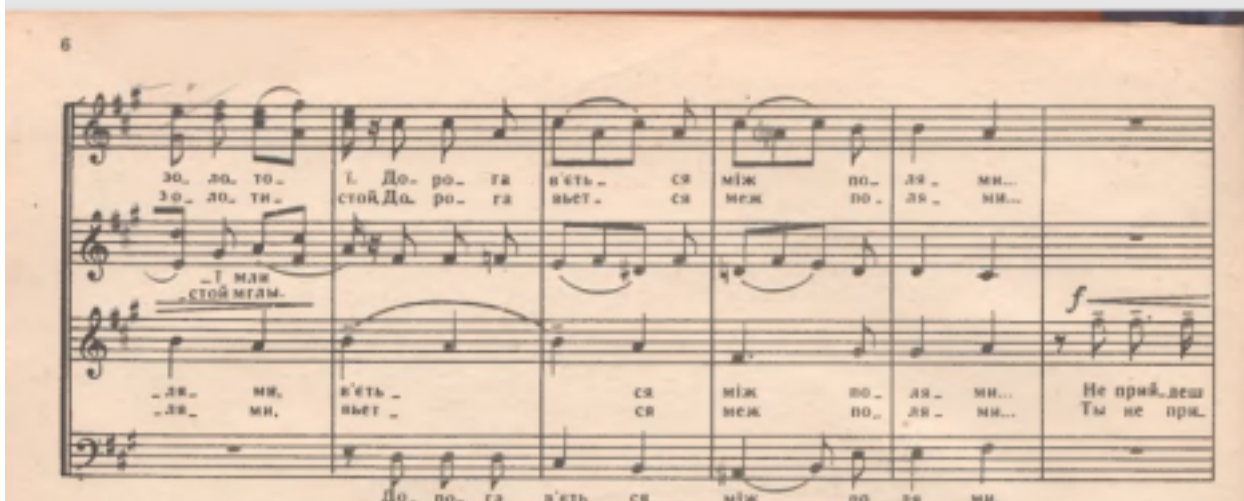
57

хорової фактури, вибір яких обумовлений бажанням передати різні відтінки смислового та емоційного змісту літературного тексту. Провідними є наступні види хорової фактури: імітаційно-поліфонічна, підголоскова та гармонійна. У даній мініатюрі підголосковість походить від українського народного мелосу, а імітаційність, - від класичних традицій.

Переважання лінійного мислення у фактурному вирішенні складає ключову рису мініатюри. Використання засобів імітаційної та контрастної поліфонії призводить до самостійності кожної партії хору, у результаті чого

вертикаль формується з горизонталі (Нотний приклад № 4).

Нотний приклад № 4



Це надає хоровій оркестровці особливого драматургічного смислу, адже хор стає колективним виразником індивідуальних почуттів і роздумів. Такий

58

прийом підкреслює особистісний характер твору, перетворюючи його з простої хорової мініатюри на глибоке, проникливе висловлювання.

Часткова кульмінація відбувається на тексті «Замовкло поле стоголосе», а головна кульмінація на словах «Ти не прийдеш, не прилетиш», де драматизм підкреслюється імітаційним проведенням мелодії у чоловічій групі хору на фоні звучання підголоскового викладення у жіночій групі хору (Нотний приклад № 5).

Нотний приклад № 5



у

творі використано широкий діапазон динаміки від «*pp*» до «*ff*». Контрастна динаміка застосовується в кульмінаційних епізодах (Нотний приклад № 5).

Важливу роль відіграє добір тембрових барв хорового звучання: «чисті тембри», загальнохоровий та неповний склади, *divisi*, виклад неповними групами хору. Великим різноманіттям характеризуються прийоми співвідношення хорових партій або груп: виклад мелодії різними партіями хору, дублювання

59

(зокрема, унісон), хорова педаль, поступове залучення або вилучення партій хору, відособлення хорових груп.

Композитор демонструє витончену роботу з хоровими тембрами, створюючи особливу звукову палітру. У фрагменті «Дорога в'ється між полями» головна мелодія, яку виконують тенори, ніби пролягає на тлі «просторового» звучання жіночих голосів. Використання розділення (*divisi*) та перехресчування партій у жіночому хорі імітує унікальний тембральний ефект, схожий на тишу вечірнього пейзажу.

Філософський характер твору підкреслює фінал у *fis moll*. Відсутність терцового тону в заключному акорді надає звучанню особливої прозорості та відчуття легкого смутку, що стає логічним завершенням музичної розповіді.

У виконавському аспекті при роботі над цією мініатюрою значну увагу слід приділити побудові часткової та головної кульмінацій, гнучкому фразуванню, досягненню ланцюгового дихання, динаміці та звукозображальності.

Хорова мініатюра «На білу гречку впали роси» є твором, де Г. Майборода, за допомогою тонких музичних засобів і майстерної роботи з поезією М. Рильського досягає глибокого художнього та емоційного впливу.

У № 3 «*Проса покошено*» – хорова мініатюра, що наповнена філософською лірикою. Вона закликає замислитися над красою світу і невинним плином життя. Головна думка полягає в тому, що лише той, хто пройшов крізь труднощі, здатний по-справжньому оцінити й відчути красу кожної миті життя.

Твір написаний для мішаного чотириголосного хору а cappella з епізодичними *divisi* в партії сопрано та басів.

Починається твір співом партії тенорів щемливої теми, що починається з квінтового тону «g» основної тональності *c moll* і побудована на повторенні цього тону та його оспівуванні висхідним рухом на малу секунду («as») і повернення «g». Експресивне звучання «тенорового соло» на *tr* у помірному темпі (*Moderato. Sostenuto*) завдає відповідний характер твору. Тенорам

60

відповідає партія басів, її мелодія більш розгорнута та змістовна. Рух теми побудований на низхідних рухах від четвертої («f») та третьої («es») щаблів до квінтового тону («g» великої октави) основного тонального центру *c moll*.

Заспіву чоловічих партій відповідає звучання жіночої групи хору у прозорих тонах на динаміці *pp*, окрашених імпресіоністичними гармонічними співзвуччями (великий мажорний септакорд від тону «с» у співставленні з альтерованим секундакордом другого щаблю, співставленням основної

тональності с moll з D dur). Романсові інтонації, тимчасові зупинки на секундових інтонаціях у неквапливому темпі створюють ліричність висловлювання та максимально розкривають образну сферу твору (Нотний приклад № 6).

Нотний приклад № 6

Moderato, Sostenuto

Про-са по-ко-ше-но.
Все про-со-ско-ше-но.

Про-са по-ко-ше-но.
Все про-со-ско-ше-но.

спус-ті-ло-ти-хе
Во-круг по-ля без-

Хо-лод-ні дні з ви-со-ко-ю бла-кит-тю.
И ве-ет не-бо хо-ло-дом о-сен-ним.

Дні Ве-ет
Дні Ве-ет

по-ля-кра-я.

Дні

з ви-со-ко-ю бла-кит-тю.
ет-хо-ло-дом о-

Діапазон хорової партитури у межах робочого, теситурні умови зручні, - від g великої октави до g другої октави.

Фактура даної мініатюри є переважно поліфонічною. Але у третій строфі вона змінюється на гармонічну (Нотний приклад № 7).

Нотний приклад № 7



Голосоведення плавне, іноді зустрічаються стрибки у партії басів на чисту квінту та чисту октаву.

№ 4 «*Поле чорніє*», написаний за однойменним віршом М. Рильського. Провідними образами є весна та природа. У першій строфі вірша автор змальовує картину ранньої весни: чорніє поле, пропливають хмари, а на землі з'являються перші блакитні проліски. Пробудження природи викликає у ліричного героя оптимістичні почуття, надії та мрії про майбутнє, що народжуються з приходом весни. Поет персоніфікує (олюднює річку), що мов жива, «зітхає, сміється», символізуючи плинність і мінливість емоцій. Надмір цих «зелених надій» так переповнює серце, що воно, здається, готове розірватися. Завершується текст головною ідеєю: людина є невіддільною частиною природи і може знайти гармонію, лише усвідомивши цей зв'язок.

Для літературного тексту характерні *поетичний паралелізм*, за допомогою якого стан природи паралельно відображає стан душі людини; *імпресія*, що передає миттєве враження особистого сприйняття світу, а не його об'єктивного відображення. У вірші М. Рильського це допомагає передати «натурфілософське бачення світу» - тобто його роздуми про природу; *інтонаційне напруження ритму*, тобто, коли ритм вірша не рівномірний і змінюється, створюючи

емоційне напруження, яке допомагає передати «плин почуттів» ліричного героя;

«інтимізуючі» звернення, - прийом, коли автор ніби звертається безпосередньо до читача або до самого себе, що робить вірш більш особистим та інтимним.

Вищеперелічені ознаки вірша вплинули на композиторську інтерпретацію тексту. Завдяки своїй структурі та емоційній глибині у даній хоровій мініатюрі передані саме ті почуття і задуми, які заклав у нього автор вірша.

Активне пробудження природи і неминучість приходу весни Г. Майборода передає засобами поліфонії. Адже, відомо, що поліфонічний виклад будується на трьох основних принципах: безперервності, єдності та контрасті.

Перша та третя частини твору побудовані на ритмічній поліфонії. Тут на перший план висувається ритмолінія, що являє собою лінійно-організований компонент хорової тканини, в якій основним засобом розвитку є ритмічний малюнок (Нотний приклад № 8).

Нотний приклад № 8

The image shows a musical score for a choral piece, marked 'Allegro'. It features five staves with vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass, and a fifth part) and lyrics in Ukrainian. The lyrics are: 'По- ле- чер- ні- є. По- ле- чер- не- єт. Про- хо- дять хма- ри, гап- ту- ють Вда- ль у- пам- ва- я, клу- бат- ся'.

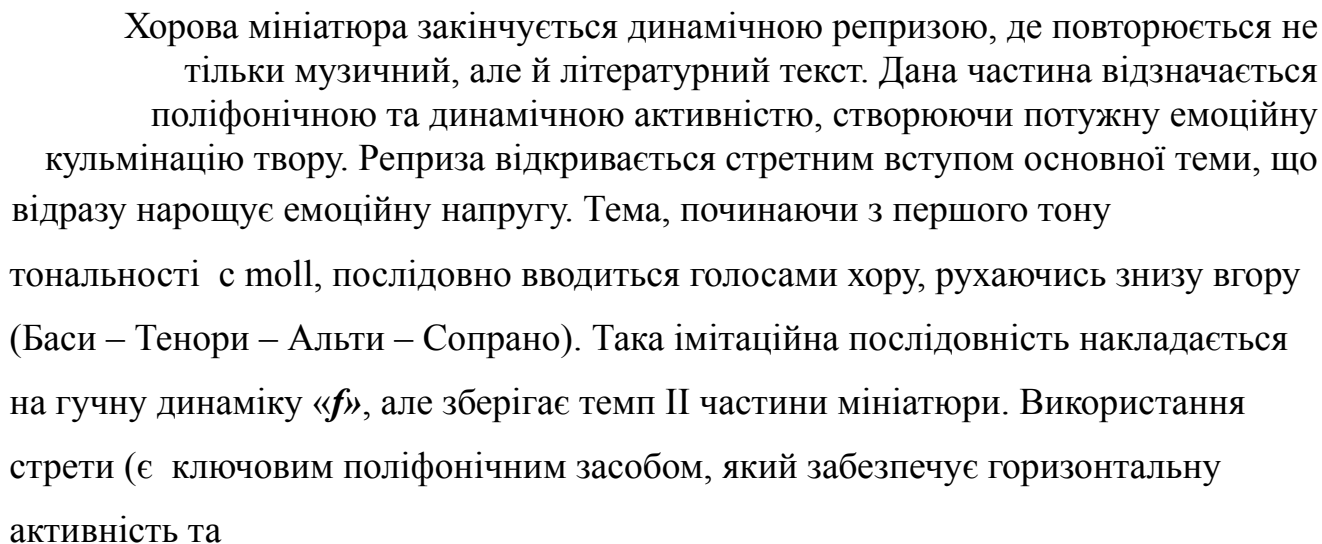
Твір починається стретним вступом теми з основного тону «с» (тональність с moll) у партії Басів – Тенорів – Альтів – Сопрано на гучне «*f*» у швидкому темпі Allegro. Велике значення відіграє початкова ритмоформула теми, що побудована на чверті, восьмій з крапкою та шістнадцятій тривалостях. Звучання хорових голосів у високому регістрі, квартово-квінтові інтонації теми,

63

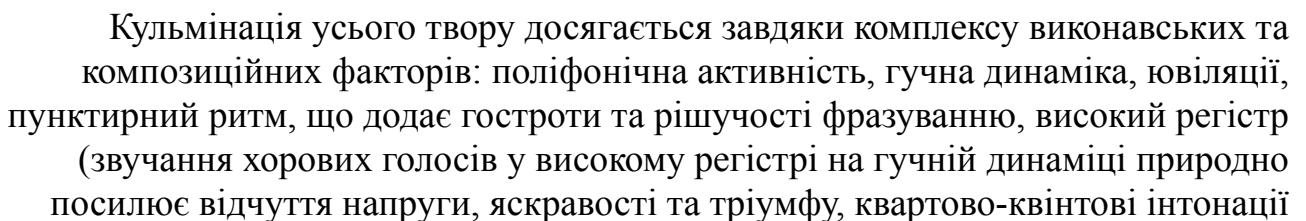
поліфонічна активність (*stretta*), пунктирний ритм – посилюють емоційну напругу твору.

Друга частина мініатюри контрастує з першою за емоційно-образною

Нотный приклад № 9



Нотный приклад № 10



емоційну та смислову завершеність циклу. Літературний текст концентрує в собі головний життєствердний пафос, випромінюючи оптимізм і бадьорість. Драматургічна роль мініатюри полягає у завершенні циклу на високій, позитивній ноті. «Дош» створює відчуття замикання кола та художньої цілісності. Радісний, оптимістичний фінал протиставляється можливим елементам сумніву чи драми, що могли бути розсіяні в попередніх частинах, надаючи всьому циклу глибокого, життєствердного змісту.

Основна тональність F dur, але є відхилення (B dur – G dur, та співставлення (F dur – A dur – B dur, F dur – Des dur, Des dur – C dur, Des dur – F dur). Форма варіаційно-строфічна (2 строфи).

Розмір перемінний: 2/4, $\frac{3}{4}$; темп Allegro molto (Дуже швидко), зустрічаються у партитурі позначки зміни темпу: allargando poco a poco (поступово уповільнюючи), а tempo, poco a poco accelerando (поступово прискорюючи), ritenuto molto (різко сповільнити). Основна тема побудована на мотиві веснянок – висхідна квартова інтонація від квінтового тону основної тональності F dur, має танцювальний характер (Нотний приклад № 11). У мініатюрі панує гучна динаміка «f», «ff», велике значення мають акценти та tenuto.

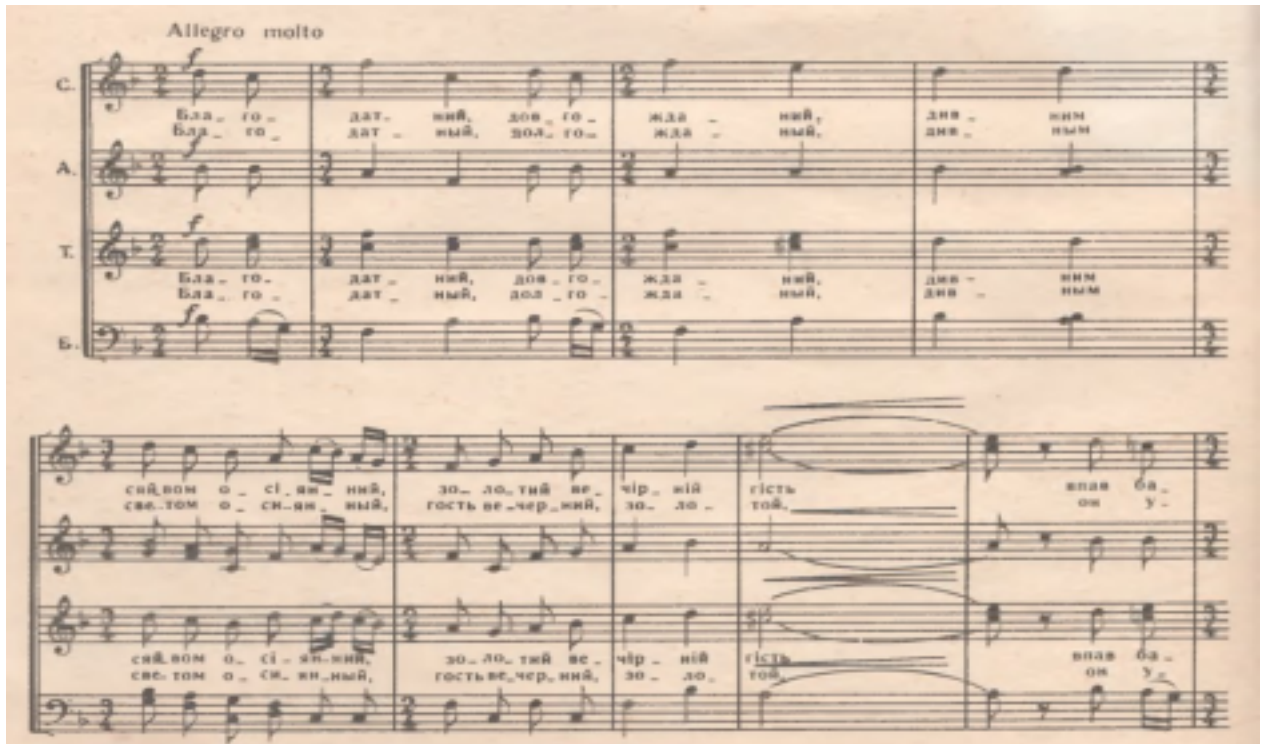
Мініатюра написана для мішаного чотириголосного хору з divisi (крім партії альтів). Діапазон хорової партитури у межах робочого, теситурні умови зручні (від с малої октави до g другої октави), окрім партії басів (є епізоди з високою теситурою с - des 1 октави). Фактура даної мініатюри є переважно мелодико-гармонічною.

Мобільність засобів музичної виразності пояснюється прагненням композитора здійснити емоційний перехід, виводячи слухача із внутрішніх

66

переживань до світлого, урочистого світосприйняття, що відповідає естетиці гармонії та відновлення.

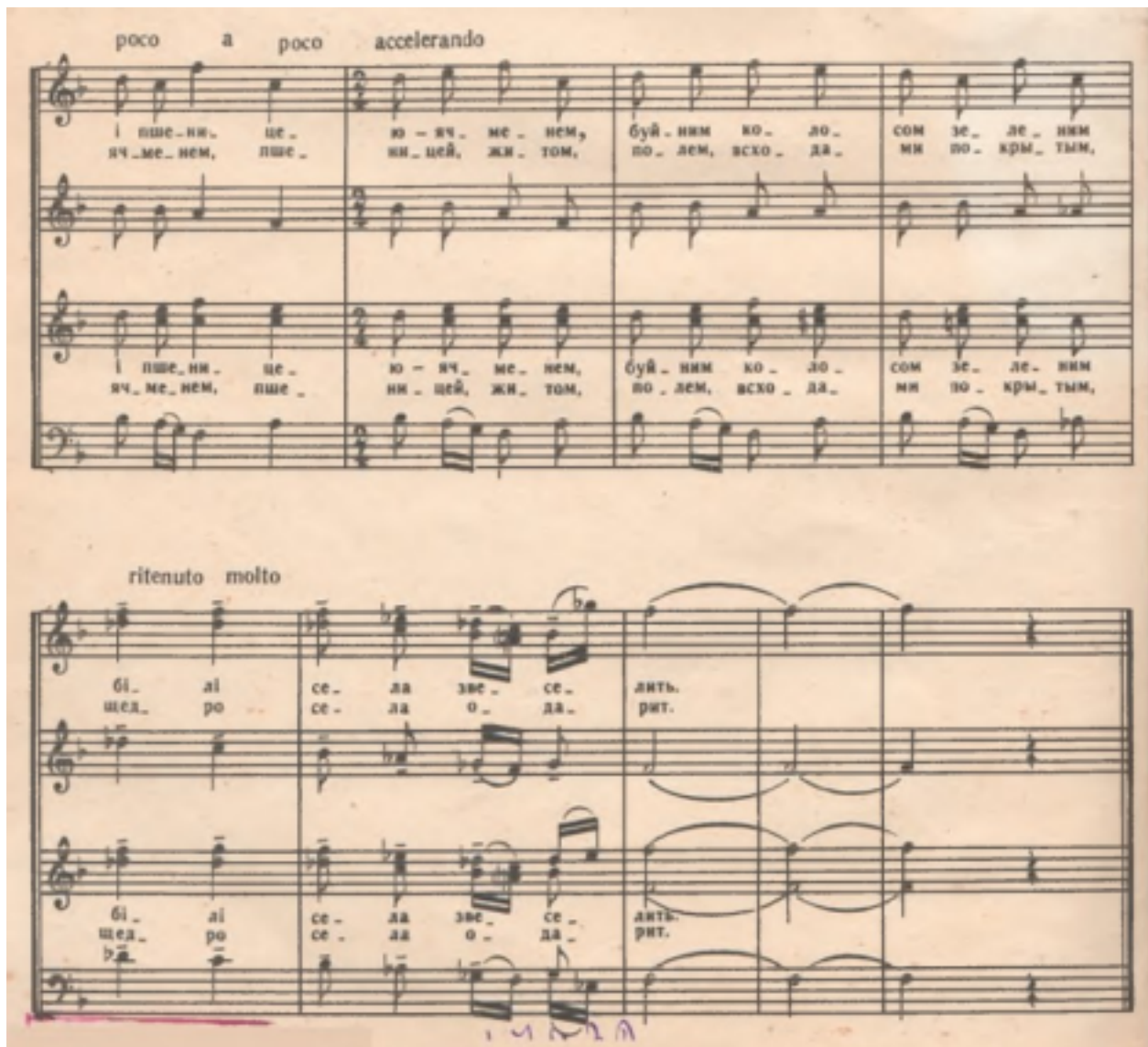
Нотний приклад № 11



Головна сила мініатюри криється в багатогранній символіці дощу. Він перестає бути лише метеорологічним явищем, набуваючи значення всеосяжного катарсису (очищення). Дощ символізує животворну силу природи, що омиває та насичує світ. Це буквально, фізичне відродження навколишнього середовища. Водночас, на метафоричному рівні дощ означає духовне очищення та емоційне оновлення ліричного героя.

Кульмінація твору приходить на другу строфу. Спочатку прискорюється темп, звучать остинатні фігури мілкими тривалостями, - створюється враження посилення дощу. Неочікувано темповий та ритмічний рух заповільнюється, змінюється характер мелодики з танцювальної на гімничну, звучить низка ладових співставлень (Des dur – b moll – As dur – Ges dur – F dur), підкреслених штрихом tenuto на словах «білі села звеселить» (Нотний приклад № 12).

Нотний приклад № 12



Фінальний унісон хорового циклу утверджує не просто емоційний стан, а філософію оптимізму, де будь-яка негода (буквальна чи метафорична) є лише прелюдією до оновлення та більшої життєвої радості.

Виконавський стиль є ключовим компонентом, що формує художній образ даного циклу. На відміну від нотного тексту, який є лише «каркасом», саме інтерпретація наповнює твір живим змістом, емоцією та індивідуальним характером. У жанрі хорової мініатюри, де композиторська ідея часто є лаконічною та концентрованою, виконавець відіграє вирішальну роль у її розкритті.

У Хорових прелюдах виконавський стиль формується на основі взаємодії кількох важливих елементів:

- Динамічна гнучкість: через обмеженість форми номерів циклу - мініатюри,

диригент і хор повинні максимально точно і виразно використовувати динамічні відтінки. Наприклад, раптові зміни від *piano* до *forte* можуть створити драматичний ефект, а поступові *crescendo* чи *diminuendo* - посилити емоційну напругу.

- Фразування: чітке і логічне фразування є критично важливим для передачі поетичного змісту. Хорова мініатюра часто будується на невеликих, але змістовно насичених фразах, які потребують тонкого осмислення та виділення.
- Тембральна палітра: виконавці можуть експериментувати з тембром, від легкого, «прозорого звучання до щільного та насиченого. Це дозволяє створювати різні образи - від пейзажних замальовок до глибоких ліричних роздумів.
- Артикуляція: вибір артикуляції - *legato*, *staccato*, *non legato* - впливає на характер твору, надаючи йому плавності або, навпаки, імпульсивності.

Хормейстер є центральною фігурою у формуванні виконавського стилю.

Саме він, як інтерпретатор, розшифровує композиторський задум і скеровує колектив до його втілення. Хормейстерська робота включає:

- Аналіз твору: глибоке розуміння структури, гармонії та змісту мініатюри.
- Репетиційна робота: навчання хору технічних навичок (інтонація, дикція, артикуляція) та донесення художнього бачення.
- Емоційне наповнення: здатність надихнути хор на емоційно насичене та осмислене виконання.

Виконавський стиль перетворює нотний текст на унікальний художній образ. Кожен колектив, під керівництвом свого хормейстера, створює власну версію твору, яка може відрізнятися від інших інтерпретацій. Наприклад, одна хорова мініатюра може звучати як урочиста ода, а в іншому виконанні - як прониклива елегія. Ця багатогранність і є суттю виконавської інтерпретації та її головною роллю у створенні художнього образу даного циклу.

Аналіз циклу «П'ять хороших прелюдів на слова М. Рильського» Г. Майбороди виявляє такі домінантні риси композиторського стилю: Глибокий ліризм та емоційна виразність. Цикл пронизаний задушевним ліризмом, що слугує наскрізною емоційною рисою. Музика віддзеркалює внутрішні переживання і знаходить активний відгук у слухачів. Драматургічна контрастність та наскрізна логіка. У творі виражена емоційна контрастність між епізодами (від пасторальних до лірично-сумних). При цьому Г. Майборода застосовує наскрізну логіку розвитку через мелодичні проведення та імітації, які забезпечують цілісність форми та підводять до коди. Стил ь вирізняється доступною мелодичністю та виразними, легко запам'ятовуваними мелодіями. Ключовою жанровою ознакою є «романсовість», що проявляється в ліричному характері мелодій, які імітують солоспів та безпосереднє звернення до слухача.

Композитор майстерно інтегрує елементи українського фольклору. Це досягається не прямим цитуванням, а органічним вплетенням народних пісенних інтонацій, ритмічних та гармонічних зворотів, що надає циклу яскравої автентичності.

Стил ь демонструє ефективне поєднання класичної струнності та гармонійної логіки з романтичною глибиною та емоційністю. Г. Майборода зберігає класичні форми, наповнюючи їх змістом пізнього романтизму.

Композитор активно використовує модуляції (як споріднених, так і далеких тональностей), а також ускладнює вертикаль за рахунок неповних акордів, квартакордів, затримань та елементів політональності.

Г. Майборода майстерно застосовує темброві ефекти, зокрема, через *divisi* (поділ партій) та перехрещування голосів, що створює ефект «просторового» звучання. Часто застосовується прийом персоніфікації образу, де ключові мелодичні лінії доручаються окремим партіям (зокрема, партії тенорів), тоді як інші голоси виконують фонову функцію, що нагадує інструментальний супровід романсу.

Проведене дослідження «Жанрово-стильова специфіка хорової творчості Георгія Майбороди» дозволило комплексно вивчити та систематизувати теоретичні аспекти категорій жанру і стилю, визначити ключові домінанти хорового письма композитора, а також здійснити детальний виконавський аналіз його знакового циклу «П'ять хорових прелюдів на слова М. Рильського».

1. Категорія Жанру визначена як фундаментальний, динамічний код комунікації та «культурна пам'ять» мистецтва. Будучи гнучкою, вона в ХХ столітті зазнала інтенсивної гібридизації та міжжанрових взаємодій, що призвело до індивідуалізації жанрових моделей, особливо в камерно-хоровій мініатюрі.

Категорія Стилю систематизована як цілісна динамічна система стійких ознак, що формується на трьох рівнях: індивідуальному (особистий почерк), епохальному (естетика Віденської класики, Бароко, Романтизму, плюралізм ХХ століття) та національному (фольклорна основа, інтонаційні звороти). У хоровому мистецтві стиль набуває узагальненого характеру, вимагаючи підпорядкування індивідуальності колективній особистості.

2. Жанрово-стильові домінанти творчості Г. Майбороди. Творчість Г. Майбороди сформувалася під потужним впливом українських хорових традицій і пісенного фольклору, а також школи Л. Ревуцького. Вона характеризується унікальним балансом між ідеологічними вимогами епохи (громадянська тематика опер) та високою мистецькою якістю, що особливо проявилось у його камерно-вокальній ліриці.

Хорова спадщина Г. Майбороди охоплює широкий спектр: від монументальних кантат та вокально-симфонічних поем до обробок народних пісень і унікальних хорових циклів а capella («П'ять хорових прелюдів на слова М. Рильського»).

Композитор активно застосовує міжжанрове перехрещення, переносячи традиційно інструментальний жанр прелюдії у хорову сферу. Головною стильовою ознакою хорових циклів є їхня «романсовість», що проявляється в інтимному характері, наспівній мелодиці та персоніфікації

образу, де функцію ліричного героя (соліста) часто виконує окрема партія хору,

найчастіше — тенори (прийом, що продовжує традиції українського солоспіву).

3. Аналіз циклу «П'ять хорових прелюдів на слова М. Рильського». Драматургія циклу ґрунтується на наскрізній алегоричній концепції — паралелі між зміною пір року (від елегійної медитації до оптимістичного відродження) та етапами життя і почуттями людини. Це забезпечує цілісність твору, незважаючи на мініатюрний формат окремих частин.

При проведенні аналізу циклу «П'ять хорових прелюдів на слова М.

Рильського» Г. Майбороди ми виявили наступні риси стилю:

- глибокий ліризм та емоційна виразність. Цикл пронизаний задушевним ліризмом. Вона віддзеркалює внутрішні переживання людини, її роздуми та почуття, що знаходить відгук у серцях слухачів. Цей ліризм є наскрізною рисою, яка проявляється у всіх частинах циклу;
- мелодичність та доступність. Однією з найважливіших рис стилю Г. Майбороди є її мелодичність. «Хорові прелюди» вирізняються виразними, легко запам'ятовуваними мелодіями. Мелодичні лінії плавні, широкі та дуже близькі до інтонацій людського голосу, що робить їх легкими для сприйняття і водночас емоційно насиченими;
- головною жанровою ознакою «Хорових прелюдів» є їхня «романсовість». Це поняття включає в себе кілька важливих елементів: ліричний характер: мелодії в прелюдах є надзвичайно виразними, наче композитор звертається безпосередньо до слухача. Це нагадує традиційний солоспів, де співак ділиться своїми найглибшими почуттями.
- панування виразного українського національного колориту. Композитор майстерно інтегрує у музичну мову елементи українського фольклору. Це не просто цитування народних мелодій, а їх органічне вплетення в музичну тканину. Використання народних пісенних інтонацій, ритмічних особливостей та гармонічних зворотів надає циклу яскравої самобутності та автентичності.

- синтез класичних та романтичних традицій. Стиль Г. Майбороди є чудовим

прикладом поєднання класичної стрункості та гармонійної логіки з романтичною емоційністю. Композитор дотримується класичних форм, але наповнює їх глибоким змістом, притаманним пізньому романтизму;

- складна ладо-тональна мова. Композитор активно використовує відхилення та модуляції як у споріднені, так і в далекі тональності. Він також застосовує неповні акорди, квартакорди, затримання та елементи політональності;
- особливе значення тембру. Г. Майборода майстерно працює з хоровими тембрами, створюючи «просторове» звучання. Він використовує прийом *divisi* (поділу партії на декілька голосів) та перехресчування голосів, що дозволяє отримати унікальні темброві ефекти;
- інструментальне трактування голосів. Доволі часто композитор персоніфікує образ ліричного героя та доручає ключові мелодичні лінії окремим партіям, зокрема, тенорам, які виконують роль «солістів». Інші голоси створюють фонове звучання, що нагадує інструментальний супровід, як, наприклад, у фрагменті з № 2 на текст «Дорога в'ється між полями»;
- драматургічна контрастність. У творі відчувається емоційний контраст між різними епізодами: від світлого, ніжного, пасторального характеру до ліричного суму. Кульмінації можуть бути як гучними, так і тихими, що підкреслює драматичний розвиток твору;
- превалювання наскрізної логіки розвитку. Композитор використовує мелодичні проведення та імітації, які логічно підводять до коди, забезпечуючи цілісність твору. Фінальне звучання часто має особливий характер, наприклад, відсутність терцового тону, що додає прозорості та легкого суму.

При виконавській інтерпретації слід враховувати наступні жанрово-стильові ознаки даного твору:

- Ліризм і Мелодичність: Цикл пронизаний глибоким задушевним ліризмом, що вимагає кантиленного та гнучкого фразування.

- Фактура та Тембр: Композитор демонструє хорове інструментування —

майстерне поєднання класичної поліфонії (імітації) з елементами народної підголосковості. Використання *divisi* та перехресчування голосів створює «просторовий» тембровий ефект (сонорність), що компенсує відсутність супроводу.

- Гармонія: Стиль поєднує класичну стрункість із романтичною глибиною за рахунок активного використання ускладнених акордів (зокрема, Π_7 , IV_9) та модуляцій у далекі тональності, що посилює емоційну напругу.

Хоровий цикл Г. Майбороди «П'ять хорових прелюдів на слова М. Рильського» є показовим твором, що відображає стильовий модус композитора та його значний внесок у розвиток українського акапельного мистецтва ХХ століття через гнучке поєднання традицій народнопісенної основи з елементами романсової експресії та класичної поліфонічної логіки.

74

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бакумець А.Ю. До постановки проблеми жанрово-стильових особливостей хорових циклів українських композиторів. *Культурно мистецькі обрії: зб. матеріалів Міжнар. наук.-теоретич. конф., 24 листопада 2017 р.* Київ : НАКККіМ, 2017. С. 5-7.
2. Бакумець А.Ю. Жанрово-стильові особливості хорових циклів українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття. : дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2021. 253 с.
3. Батовська О.М. Жанрова побудова системи сучасної академічної хорової музики а *cappella*. *Музичне мистецтво і культура*. Вип. 28. Кн. 2. Київ, 2019. С. 95–105.
4. Батовська О.М. Сучасне академічне хорове мистецтво а *cappella* : монографія. Харків : ТОВ «Планет-принт», 2017. 524 с.
5. Батовська О.М. Сучасне академічне хорове мистецтво а *cappella* як системний музично-виконавський феномен: дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2019. 519 с.

6. Белік-Золотарьова Н.А. Жанрові риси новели в часопросторі хорових сцен опери Г. Майбороди «Тарас Шевченко». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2012. Вип. 36. С. 297-308.
7. Белік-Золотарьова Н.А. Хорові сцени опери Г. Майбороди «Ярослав Мудрий» як відображення теми народ і влада. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2015. Вип.43. С.144-153.
8. Бенч-Шокало О. Г. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції : навч. посіб. Київ: Український світ, 2002. 440 с.
9. Бермес І.Л. До питання про теоретичне осмислення проблем хорознавства. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2023. Вип. 60. Том 1. С. 41-46.
10. Бондар Є. М. Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості : монографія. Одеса : Астропринт, 2019. 388 с.
11. Варакута М.І. Жанр хорової мініатюри в сучасній українській музиці (на прикладі творчості В. Зубицького) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2011. 17 с.
12. Варакута М.І. Хорова мініатюра в українській музиці: закономірності розвитку жанру та їх осмислення в музикознавстві. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. Вип. XXII. Київ, 2009. С. 281-287.
13. Волинський Й. Молоді українські композитори. *Радянська музика*. Київ, 1940. Вип. 3. С. 5-6.
14. Герасимова Н.О. Про творчість Г. Майбороди. *Українська радянська музика*. Київ, 1960. С. 38-47.
15. Гордійчук М.М. «Лілея» Г.Майбороди. *Шевченко і музика*. Київ : Мистецтво, 1966. С. 167-176.
16. Гордійчук М.М. Г.І. Майборода. Народний артист СРСР. Київ: Мистецтво,

1963. 105 с.

17. Горюхина Н. А. Музыкальная форма и стиль : автореф. дис. д-ра искусствовед. : 17.00.02 «Теорія та історія культури». Ін-т історії искусств., 1974. 62 с.
18. Горюхина Н. А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Киев : Музична Україна, 1985. 112 с.
19. Горюхина Н. А. Эволюция сонатной формы. Киев : Музична Україна, 1970. 316 с.
20. Гулеско І. І. Національний хоровий стиль : навч. посіб. Харків, 1994. 108 с.
21. Гулеско І. І. Романтизм в українській хоровій музиці (кінець 20- х - початок 90-х рр. ХХ ст. *Культура України*. Харків, 2000. Вип. 7. С. 122-127.
22. Заверуха О. Л. Сучасне хорове письмо: генеза та функціонування (на матеріалі творчості українських композиторів кінця ХХ - початку ХХІ століть) : автореф. дис.. ... кан. мистецтвознавства. Харків, 2014. 20 с.
23. Загайкевич М.П. «Милана» Г. Майбороди : путівник по опері. Київ, 1959. 55 с.
24. Зінкевич О.С. Г. Майборода. Творчі портрети українських композиторів. Київ: Музична Україна, 1983. 70 с.
25. Іваницький А. Українська народна музична творчість: посібник. Київ : Музична Україна, 1990. 329 с.
26. Іонов В.І. Категорії жанру і стилю у контексті історіографічного дослідження музично-творчого процесу. *Культура і сучасність*. № 2. Київ, 2014. С. 88–94.
27. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис.. ... кан. мистецтвознавства. Київ, 2000. 17 с.
28. Кирейко В.Д. Видатний митець. Музика. Київ, 1973, Вип. 6. С. 19. 29.
- Козаренко О. В. Національна музична мова в дискурсі постмодернізму

[Електронний ресурс] URL: <http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/-a-kozarenko-ethnicmuslang.html> (дата звернення: 10.12.2024).

30. Козаренко О. В. Феномен української національної музичної мови. Львів : Наукове товариство ім. Т. Шевченка, 2000. 286 с.
31. Коменда О.І. Поняття жанру в сучасному музикознавстві. *Музична україністика : сучасний вимір* . Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. Вип. 3. С. 120-141.
32. Конькова Г. Традиції та новаторство в розвитку жанрів сучасної української музики (симфонія, кантата, ораторія 60-х –70-х рр.). Київ : Музична Україна, 1985. 79 с.
33. Котляревський І. А. Музично-теоретична україністика. *Українське музикознавство*. Київ, 1999. Вип. 28. С. 9-12.

77

34. Котляревський І. А. Парадигматичні аспекти розвитку понятійного апарату музикознавства. *Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 7. С. 71-74.
35. Котляревський І. А. Пріоритетність як фактор розвитку музикознавства. *Теоретичні та практичні питання культурології*. Мелітополь, 2002. Вип. 9. С. 32-39.
36. Коханик І.М. Взаємодія жанру і стилю в сучасній музиці: від «діалогу» до «полілогу», або нотатки на берегах сучасного постмодерну. *Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського*. Київ, 2009. С. 31-37.
37. Коханик І. М. До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві. *Теоретичні та практичні питання культурології*. Мелітополь, 2002. Вип. 9. С. 70-82.
38. Коханик І. М. Інтертекстуальність та проблема стильової єдності музичного тексту. *Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського*. Київ, 2001. Вип. 7. С. 90-95.
39. Коханик І. М. «Стильова гра» у проекціях сучасної композиторської

творчості та музичного виконавства. *Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського*. Київ, 2005. Вип. 47, кн. 11. С. 137-146.

40. Лашенко А. П. Новітні тенденції сучасного хорового мистецтва України. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2001. Вип. 18, кн. 7. С. 8-25.
 41. Лашенко А. П. Українське хорове мистецтво ХХ століття. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ 1999. Вип. 14, кн. 6. С. 18-31.
 42. Лелюк М. Хорові прелюди Г. Майбороди: жанрово-стильовий аспект. *Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики: матеріали VIII міжнародної науково-практичної конференції, 14-15 листопада 2024 р.* / Харків : ФОП Панов А. М., 2025. С. 132-135.
- 78
43. Лігус О. Теоретичні аспекти співвідношення музичного стилю і жанру. *Вісник КНУКІМ*. Вип. 35. Київ, 2016. С. 129–137.
 44. Ляшенко І.Ф. «Арсенал». Опера Г.Майбороди, Київ : Мистецтво, 1963. 28 с.
 45. Мамчур І. Драма і музична драматургія опери. Київ : Музика, 1975, № 6.
 46. Манік А. Хоровий цикл Г. Майбороди «Вісім хорових прелюдів а capella на сл. В. Сосюри». Музично-теоретичний та виконавський аналіз вибраних частин циклу: «Пролісок», «Над вечірнім морем», «Люблю я море». Дипломна робота на здобуття ступеня «Бакалавр». Львів, 2021. 31 с.
 47. Марач О., Мойсіюк В. Хорові прелюди-пісні Пилипа Козицького як музично-історичний та художній матеріал. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. 2019. № 2. (вип. 41). С. 65-72.
 48. Маркова Е. Н. Символика и семантика национального стиля в музыке. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка*. Луганськ, 2008. Вип. 11. С. 187-197.
 49. Мархлевський А. Ц. Практичні основи роботи в хоровому класі. Київ :

Музична Україна, 1986. 96 с.

50. Матійчин І.М. Ораторія, кантата, опера в хоровій творчості українських композиторів (модифікація жанрів). *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2021. Вип. 43. Т. 2. С. 40–45.
 51. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації: навчальний посібник. Київ, 2013. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyizmuzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf> (дата звернення: 05.10.2024).
 52. Москаленко В. Г. Музичний твір як текст. *Київське музикознавство*. Київ, 2001. Вип. 7. С. 3-10.
 53. Москаленко В. Г. Про задум і музичну ідею твору. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 21. С. 10-17.
- 79
54. Москаленко В. Г. Творчий аспект музичного стилю. *Київське музикознавство*. Київ, 1998. Вип. 1. С. 87-93.
 55. Москаленко В. Г. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації : автореф. дис. ... д-ра мист.-ва. : спец. 17.00.03. Київ, 1994. 25 с.
 56. Охмакевич Н. Неповторність мистецької долі. *Музика*. Київ, 1984, № 1, С.5.
 57. Пархоменко Л.О. Українська хорова п'єса : монографія. Київ : Наукова думка, 1979. 218 с.
 58. Романюк І. А. «„Картина світу” в системі категорій аналізу музики (на прикладах української музичної культури) : автореф. дис.. ... кан. мист.-ва. Харків, 2009. 20 с.
 59. Самойленко О. І. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. ... д-ра мист.-ва. : спец. 17.00.03. Київ, 2003. 37 с.
 60. Самойленко О. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції:

монографія. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с. 61. Смирнова Т. А. Хорознавство (історія, теорія, методика): навч. посіб. Видання третє, доповнене, Харків: ХНПУ, «Федорко», 2018. 212 с. 62. Сюта Б. Поняття «жанровий тип» як метамовна одиниця сучасної теорії музики. *Термінологічний вісник*. Київ, 2019. Вип. 5. С. 188–195. 63. Тихий В. Шлях обдарованої молоді. Київ : Радянська музика, 1938. Вип. 3. С. 35-38. 64. Тольба В.С. Слово про Майстра. Музика. Київ, 1983. Вип. 6. С. 8. 65. Торба О.В. Українська хорова творчість останньої третини ХХ ст. та проблема жанру. *Науковий вісник*. Київ, 2002. Вип. 16. С. 278–296. 66. Тукова І.Г. Про смислоутворюючу роль музичного жанру. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. Київ, 2009. Вип. 2 (11). С. 213–218.

80

67. Філатов Ю.С. «Хорові прелюди» Г. Майбороди. Музика. Київ, 1975. № 5. С. 6.
68. Шаповалова Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости. автореф. дис. ... канд искусствovedения. Київ, 1984. 23 с.
69. Шаповалова Л.В. Проблеми жанрової типології. *Музика*. Київ, 1984. № 3. с. 4–5.
70. Шип С. В. Знакова функція та мовна організація музичного мовлення : автореф. дис. ... д-ра мист.-ва. : спец. 17.00.03. Київ, 2002. 42 с. 71. Шип С. В. Музичний жанр в методологічному аспекті. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 16. С. 154-177.
72. Штейнберг М. Про «Лілею». *Радянська музика*. Київ, 1940. № 3. 73. Ярустовский Б. «Арсенал». *Музичне життя*. Київ, 1960. № 22. 74. Bessler H. Das musikalische Hören der Neuzeit. Berlin, Akademie-Verlag, 1959. S. 12–14. 75. Cross I. Music and communication in music psychology. *Psychology of music*, 42(6), 2014. S. 809-819.

76. Laurie, T. Music genre as method. *Cultural Studies Review*. 2014. 292 s. 77.

Shapovalova, L.V., Serhaniuk, L.I., Nikolaievska Yu.V. Kopeliuk, O.O. Genre in the music communication system and the artist's mission. *Linguistics and Culture Review*, 5 (S4), S. 218-233. <https://doi.org/10.21744/lingcure.v5nS4.1575/>