

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

Кафедра інтерпретології та аналізу музики
Кафедра композиції та інструментування

**СПЕЦИФІКА ХОРОВОГО ПИСЬМА НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ
УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ ХХ-ХХІ СТОЛІТЬ**

Магістерська робота
**ВОСКОБОЙНІКОВА
ГЕОРГІЯ ВОЛОДИМИРОВИЧА**

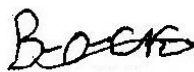
Науковий керівник –
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри
композиції та інструментування
Малий Дмитро Миколайович

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших

авторів мають посилання

на відповідне джерело



ВОСКОБОЙНІКОВ Г. В.

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ХОРОВОГО ПИСЬМА	7
1.1. Вивчення хорового письма у працях українських музикознавців.....	7
1.2. «Хор» і похідні від нього терміни (склад, фактура, жанр, стиль, типи і прийоми письма)	13
Висновки до Розділу 1.....	19
РОЗДІЛ 2. ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ КОМПОЗИТОРІВ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА	20
2.1. Контекст формування української хорової традиції.....	20
2.2. Хорове письмо у сучасній композиторській практиці.....	27
2.3. Типологія хорової творчості українських композиторів.....	29
Висновки до Розділу 2.....	32
РОЗДІЛ 3. АНАЛІТИЧНІ ЕТЮДИ	33
3.1. «Три Великодні хори» О. Щетинського: семантика релігійного слова і музики.....	33
3.2. «Пори року» Л. Шукайло у контексті дитячої хорової музики	41
3.3. «Ой ти, птичко жолтобоко» для хору а capella Г. Воскобойнікова: композиторський автокоментар.....	46
Висновки до Розділу 3.....	51
ВИСНОВКИ	53
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	57
ДОДАТКИ	67
Додаток А.....	67
Додаток Б.....	72
Додаток В.....	75
Додаток Г.....	78

ВСТУП

Актуальність теми. Українська земля є колыскою хорового мистецтва, про що свідчить великий творчий спадок вітчизняних композиторів, який до нас дійшов. Саме у хорових жанрах духовної музики знайшли себе одні з перших відомих українських композиторів XVII–XVIII століть – М. Ділецький – засновник жанру партесного концерту, М. Березовський, Д. Бортнянський, А. Ведель – продовжувачі традиції. Надалі у композиторську практику поступово впроваджувалися й інші жанри релігійно-духовної музики – меса, літургія, реквієм, а також властиві українській хоровій традиції – мініатюра, обробка народної пісні; кантатно-ораторіальні жанри – кантата, поема тощо. На сьогодні твори для хору можна зустріти у творчості майже кожного сучасного українського композитора (В. Сильвестров, Є. Станкович, В. Зубицький, О. Щетинський, В. Польова, М. Шалигін, С. Луньов та інші). Таким чином хор є змістовною ланкою між минулими поколіннями митців і сучасними.

Хорова творчість українських композиторів кінця XX – початку XXI століття є предметом досліджень багатьох музикознавців, але композиційна складова хорових творів, з позиції техніки хорового письма, вивчена недостатньо. Так, розгляд специфіки хорового письма композиторів сучасності буде проводитися через призму їх індивідуального стилю – унікального трансформування власних інтенцій. Будь-який твір сучасного українського митця є скарбницею використання елементів музичної мови і технологічних прийомів, які формують хорове письмо. Їх дослідження, для сучасного композитора, є ключем до пошуку власної індивідуальності, тому розкриття специфіки хорового письма вітчизняних композиторів має сучасне, практичне значення.

Мета дослідження – виявити принципи хорового письма у творах українських композиторів кінця XX–XXI століть, зокрема О. Щетинського

(«Три Великодні хори»), Л. Шукайло («Пори року») і автора дослідження («Ой ти, птичко жолтобоко»). З приводу цього постають наступні **завдання**:

- дослідити поняття хорового письма у працях вітчизняних науковців;
- систематизувати теоретичні знання про сутність хорового письма і похідних від нього (стиль, виконавський склад, фактура тощо);
- дослідити хорову творчість композиторів кінця XX – XXI століття у контексті еволюції української музичної культури;
- розробити типологію композиторської творчості у контексті сучасного українського хорового мистецтва;
- розкрити відмінності стилю, технік письма обраних для аналізу творів українських композиторів у контексті розвитку хорових жанрів.

Об’єктом дослідження є творчість композиторів кінця XX – початку XXI століть, а його **предметом** – специфіка хорового письма українських композиторів означеного періоду.

Матеріалом дослідження є твори для хору *a capella*: О. Щетинський – Три Великодні хори для двох мішаних хорів, 2008 (хорова релігійно-духовна музика); Л. Шукайло – кантата «Пори року» для дитячого хору, 1993 (неофольклоризм); Г. Воскобойніков – «Ой ти, птичко жолтобоко» для мішаного хору (стилізація, традиційне письмо), 2022. Також розглядається хорова творчість інших українських композиторів у контексті розвитку хорової традиції (Б. Лятошинський, В. Сильвестров та інші).

Методи дослідження. У науковій праці використовується комплекс наступних методів:

- *історико-культурологічний* – висвітлення контексту і розвитку професійної хорової творчості українських композиторів останніх трьох століть;
- *жанрово-стильовий* – виявлення характерних рис обраних для аналізу творів;

– *композиційний* – дослідження форми і структурних елементів музичної мови обраних творів (мелодія, ладо-гармонія, метро-ритм, поетичний текст);

– *інтерпретологічний* – аналіз музичних творів з позиції музикознавства і виконавства;

– *семантичний* – дослідження творів з точки зору використання елементів музичної мови і пошуку прихованих сенсів;

Теоретична база дослідження містить праці українських і іноземних музикознавців:

– *з теорії хорового письма* (О. Заверуха [29, 30, 31, 32], О. Приходько [64, 65, 66, 67]);

– *з історії розвитку хорової музичної культури в Україні* (Н. Герасимова-Персидська [20], Н. Костюк [47], К. Немченко [61], О. Тищенко [78]);

– *з сучасної композиторської творчості в контексті української хорової музики* (О. Бабенко [1, 2], Т. Багрій [3], Я. Бардашевська [4], Т. Гусарчук [21], О. Крамаренко [48, 49], Т. Маскович [55], О. Піхтар і О. Кедіс [62], П. Рудь [68]);

– *з хорового стилю і жанру* (О. Батовська [5, 6], М. Варакута [15], І. Вербицька-Шокот [16], Н. Дніпровська [25], Н. Дніпровська / Л. Діте [26], О. Засадна [34], А. Каменєва (А. Вишневецька) [17, 39], Я. Кириленко [41], О. Яструб [89]);

– *з техніки хорового письма* (О. Дондик [27], І. Коновалова [45], Н. Михайлова [57]);

– *з хорової поліфонії* (О. Фартушка [80]);

– *з теорії хорознавства* (І. Бермес [9, 10, 11], Н. Дем'яненко [22], Ю. Іванова [38], Л. Кияновська [43], Т. Клюка [4], Є. Плющик / В. Омельчук / В. Федорченко [63], Г. Харакоз [83]);

– *з виконавської інтерпретації в аспекті хорової музики* (Ю. Іванова [37], Г. Савельєва [69, 70, 71, 72]).

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що вперше виявляються і систематизуються принципи хорового письма у творах українських композиторів кінця XX–XXI століть, а також пропонується типологія напрямків творчості композиторів.

Практичне значення отриманих результатів роботи. Результати дослідження можуть бути використані на лекціях з таких дисциплін, як: «Українська музична література», «Ладо-гармонія в музиці українських композиторів», «Техніки сучасної композиції», «Аналіз музичних форм» та інших.

Апробація результатів дослідження. Основні положення роботи були представлені на наступних наукових заходах у Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського: XXII Міжнародна дистанційна науково-творча конференція студентів, аспірантів, докторантів, молодих викладачів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (16 квітня 2024 р.), II Всеукраїнський конкурс науково-творчих презентацій імені Ірини Полусмяк (1-3 травня 2024 р.), V Міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (18-19 травня 2024 р.).

Структура дослідження складається зі Вступу, основної частини (трьох основних Розділів, восьми підрозділів), Висновків, Списку використаних джерел (90 позицій) і Додатків. Повний обсяг дослідження складає 80 сторінок; основний зміст викладено на 56 сторінках.

Ключові слова: *дитяча хорова музика, релігійно-духовна музика, семантика, сучасна композиторська творчість в Україні, хор, хоровий жанр, хорове письмо.*

РОЗДІЛ 1.

МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ХОРОВОГО ПИСЬМА

1.1. Вивчення хорового письма у працях українських музикознавців

Хорове письмо – поняття, яке в першу чергу стосується принципів роботи композитора у сфері хорової музики. Воно охоплює вміння мислити у контексті хорової фактури, потребує розуміння специфіки використання хорових голосів (фразування, дихання, тембр), професійне компонування музики передбачає знання хорових жанрів, стилів тощо.

Досліджуючи будь-який хоровий твір з позиції композиційно-структурного, семантичного або інших типів аналізу, ми так чи інакше стикаємося з проблемою хорової техніки письма, і оскільки це – комплексне поняття, його вивчення може проводитися у якості як окремої категорії, так й опосередковано через інші категорії сучасної музикології і хорознавства, такі як: *композиторська творчість, хоровий стиль і жанр, теорія хорознавства, хорове мистецтво, техніка хорового письма, виконавська інтерпретація*.

В українському музикознавстві питанню хорового письма як *окремої категорії сучасного музикознавства* присвячені дисертації і статті О. Заверухи [29, 30, 31, 32, 33], О. Приходько [64, 65, 66, 67], а також ґрунтовно досліджується через призму теми «*хорова поліфонія*» у дисертації О. Фартушки [80]. Опосередковано поняття вивчається у працях багатьох українських вчених. Так, проблемі вивченню хорового письма *в аспекті історії розвитку хорової музичної культури в Україні* присвячені праці І. Бермес [9, 10, 11], Н. Герасимової-Персидської [20], Н. Костюк [47], А. Лащенко [52], К. Немченко [61], В. Скоромного / М. Юрченко / Н. Кречко / Н. Нарожної [75], О. Тищенко [78].

Щодо дослідження хорового письма у *сучасній композиторській творчості* відзначимо роботи О. Бабенко [1, 2], Т. Багрій [3], Я. Бардашевської [4], Н. Белік-Золотарьової [12], Є. Бондар [13], Т. Гусарчук [21], О. Крамаренко [48, 49], А. Криченкової [51], О. Мануляка [54],

Т. Масковича [55], О. Піхтар / О. Кедіса [62], П. Рудь [68], Т. Сухомлінової [76], Тан Фань [77].

Питання *хорового стилю і жанру* підіймали у своїх працях наступні науковці: О. Батовська [5, 6], М. Варакута [15], І. Вербицька-Шокот [16], А. Вишневецька [17], Н. Дніпровська [25], Н. Дніпровська / Л. Діте [26], О. Засадна [34], А. Каменєва (А. Вишневецька) [17, 39], Я. Кириленко [41], Т. Клюка [36], О. Цуранова [86], О. Яструб [89].

З *теорії хорознавства* відомі праці І. Бермес [9, 10, 11], Н. Дем'яненко [22], Ю. Іванової [38], Л. Кияновської [43], І. Коржавих [38], Т. Кривицької [42], Є. Плющик / В. Омельчук / В. Федорченко [54], Г. Харакоз [83].

Техніці хорового письма у контексті жанру аранжування присвячені праці О. Дондик [27], І. Коновалової [45] і Н. Михайлової [57], хорове письмо в аспекті *виконавської інтерпретації* є об'єктом вивчення у роботах Ю. Іванової [37], Г. Савельєвої [69, 70, 71, 72].

У Великому тлумачному словнику сучасної української мови «Словопедія» хорове письмо визначається, як «Створення та аранжування такої музики для виконання хором, яка враховує специфічні умови хорового співу (діапазони голосів, теситурні можливості, зручність голосоведення, особливості тексту, акустичний ефект тощо) і може викликати естетичну насолоду як у виконавців, так і у слухачів» [85]. Така дефініція позначає лише одну сторону хорового письма – технологічну, тобто факт роботи композитором у сфері хорової музики, однак не виявляє його художню, семантичну сторону – вираження ідеї засобами хору, а також оминає композиторське мислення, стилістичну складову твору.

Для більш ґрунтовного пояснення поняття, звернемося до праць, де безпосередньо вивчається хорове письмо як методологічна проблема, а саме – праці О. Заверухи [29, 30, 31, 32, 33], дисертації О. Приходько «Хорова музика а саррелла другої половини ХХ – початку ХХ ст.: теоретичне осмислення та виконавські підходи» (2017) [67] і О. Фартушки «Хорова

поліфонія в системі композиторського стилю (на прикладі творчості П. Гіндеміта, І. Стравінського, О. Щетинського)» (2021) [80].

У статті О. Заверухи «Хорове письмо як утілення художнього змісту музичного тексту» (2017) [33] поняття хорового письма досліджується в аспекті музичної комунікації («композиторська творчість – хорове виконавство – слухацька культура сприйняття») [там само, с. 2]. Дослідниця розглядає поняття як загальноестетичну проблему.

У праці знаходимо декілька «широких» дефініцій *хорового письма*, яке визначається як: з позиції композитора – «<...> метод композиторської творчості, що зумовлює особистісний вибір засобів письма й ототожнюється зі стилем мислення митця, де зафіксовані його світоглядні позиції в їх взаємообумовленості із зовнішніми комунікативно-виконавськими законами Будтя хорового твору» [там само, с. 5]; з позиції семіотики – «<...> система знаків, яке візуально виражає структуру музичного твору. Денотатом хорового письма є звук, який перетворює нотний текст на художній зміст музичного тексту» [там само, с. 9]. Останнє визначення викликає певні сумніви, оскільки «звук» – є семантичною одиницею не тільки хорового письма, але й взагалі будь-якого аудіального мистецтва, таким чином тут не врахована сама хорова специфіка.

У ході дослідження, авторка приходить до дефініції поняття в аспекті виконавства (художнього змісту музичного тексту): «<...> процес розкриття сенсу в реальному звучанні виконавців початково закладеного композитором і в процесі сприйняття цього тексту слухачем» [там само]. Виявивши поняття хорового письма через композиторську творчість (див. вище), науковиця надає дефініцію останнього вже навпаки: «<...> *світоглядна категорія хорового письма способу фіксації та організації його змістовного тексту (хоровий твір)*» [там само], що, на перший погляд, є досить суперечливим судженням, оскільки композиторська творчість охоплює не тільки роботу з хором, і тому не може бути категорією хорового письма, тобто письмо ставить вище композитора.

Звернемося до ґрунтовного дослідження сучасного хорового письма – дисертації О. Приходько [67]. Науковиця розглядає поняття хорового письма в іншій від О. Заверухи, методологічній площині: «<...> як динамічне явище, яке змінюється в умовах різних історичних, національних, індивідуальних композиторських стилів, і визначено як сума індивідуальних особливостей твору (групи творів), що впливають з характеру хорового виконавства. Дані особливості можуть змінюватися з часом, але вони присутні в хорових творах незалежно від стилю, національної приналежності та відрізняють хорове письмо від інших жанрових різновидів (передусім, від оркестрового письма)» [там само, с. 3]. Згідно з цією дефініцією, іншими словами, хорове письмо – результат технологічного процесу діяльності митця у контексті еволюції композиторського мислення (музичної мови).

Розглянувши низку російськомовних джерел, а також праці О. Заверухи [там само, с. 21-23], з позиції виконавської і композиторської практик у контексті еволюції музики ХХ століття, дослідниця приходить висновку, що «<...> не слід ототожнювати хорове письмо з сукупністю тих або інших технічних прийомів. Необхідно шукати універсальні ознаки хорового письма» [там само, с. 22] і визначає наступні: «1. Врахування вокальної природи хорового мистецтва. 2. Вирішальне значення ансамблю. 3. Зв'язок музики і слова» [там само, с. 23]. Однак, досліджуючи хорову творчість сучасних західноєвропейських (Л. Беріо, Д. Лігеті, Дж. Тавенера, К. Пендерецького, А. Пярта, Б. Фьорніхоу та інших) та українських композиторів (С. Луньов, В. Сильвестров), виявляє відмінності у техніці письма між традиційною хоровою школою та новаторськими пошуками цих композиторів, визначає нові типи прийомів (*розширені вокальні техніки*): «1) мовно-шумові; 2) мовно-співочі; 3) екстремальні вокальні техніки; 4) вокально-мануальні; 5) інтонаційні; 6) прийоми, пов'язані з особливостями прочитання нотного тексту» [там само, с. 50]. Таким чином ми стикаємося з розумінням хорового письма в аспекті композиторської техніки.

Інший науковець, який проводить дослідження поняття – О. Фартушка [68]. У своїй дисертації науковець також проводить аналіз трактування хорового письма О. Заверухою [31] і приходить висновку, що її дефініції «не враховують хорову специфіку» [там само, с. 75]. Розглянувши концепцію О. Приходько [67], дослідник пише: «розуміння хорового письма виключають повноту комунікативного процесу, хоча при цьому конкретизують зміст хорової специфіки» [там само, с. 76]. На перевагу цим розробкам поняття, О. Фартушка, у контексті дослідження хорової поліфонії, пропонує якісно інше (онтологічне) розуміння хорового письма: «<...> за своєю генетичною природою є письмом поліфонічним (у розумінні поліфонії, як музичної універсальї), тому розглядається <...> як аналітичний інструмент, спосіб пізнання хорової поліфонії» [там само] і надає дефініцію останнього: «*Хорова поліфонія* є втіленням ідеального звукообразу Всесвіту та відображує багаторівневу систему в усій повноті художніх рішень в творах митців ХХ століття» [там само, с. 174].

Інші науковці не розглядають хорове письмо як методологічну проблему, але виявляють його риси у творчості різних українських композиторів: так, О. Бабенко у своїй дисертації присвячені хоровій творчості В. Бібіка (2021) виявляє особливості його хорового письма [2]; специфіку письма Г. Гаврилець розкрито у працях Т. Багрій [3], О. Бенч [7], Т. Маскович [55], Т. Сухомлінова [76]; Я. Бардашевська [4] вивчає хорове письмо В. Степурка; О. Батовська – Б. Лятошинського [5], а також І. Шамо, Т. Кравцова, В. Губаренка, В. Бібіка, В. Рунчака, Ю. Гомельської [6]; щодо творчості В. Зубицького, відома дисертація М. Варакути [15]; Н. Дніпровська [20] і Г. Савельєва [62] розкриває особливості письма Т. Кравцова, а Н. Дніпровська разом з Л. Діте – хорове письмо М. Кармінського [26]; М. Єськова вивчає письмо М. Лисенка [28]; Г. Каменєва досліджує стилеві риси хорового концерту М. Шука [39], Т. Клюка – хорову творчість харківських композиторів Ю. Алжнєва і І. Гайдєнка [44], І. Коновалова – Ю. Куліка [45]; хорове письмо Є. Станковича є темою роботи О. Крамаренко

[48, 49], а В. Птушкіна – А. Криченкової [51]; П. Рудь [68] і О. Фартушка [80] виявляють риси хорового письма О. Щетинського, а М. Березуцька [8] – Л. Шукайло.

Вивчаючи питання хорового письма, ми не можемо не порівняти його з поняттям «оркестрове письмо», оскільки можна припустити, що в них є універсальні для будь-якого письма позиції. Даному поняттю присвячено чимало робіт харківської музикознавиці і композиторки Г. Савченко [73, 74]. Так, у статті, присвяченій вивченню оркестровому доробку І. Стравінського, неокласичного і пізнього етапів творчості, науковиця пропонує дефініцію поняття: «Під оркестровим письмом розуміємо індивідуальну систему технологічних прийомів і принципів, спрямованих на реалізацію тембро-фактурної структури всього твору, зумовлену стильовими, жанровими чинниками й художнім задумом, через функціональну взаємодію оркестрових партій по горизонталі та вертикалі. Оркестрове письмо детерміноване музичною мовою композитора та загальними нормами оркестровки, які є актуальними на певному історичному етапі розвитку музичного мистецтва» [74, с. 37]. Дане визначення дозволяє виявити універсальні риси, але на відміну від оркестрового, хорове письмо має свої принципи, оскільки хор відрізняється від оркестру за своєю структурою і тембровим різноманіттям (хоча не заперечує використання розширеної вокальної техніки [крик, сміх, говір, різні типи співу] і впровадження не вокальних прийомів [стук ногами о підлогу, різні хлопки руками, театральна гра тощо], що може тембрально збагатити музичну тканину). Стосовно функціональної взаємодії партій, тут, дійсно є функціональний розподіл – є мелодичний голос, басовий, середні голоси – контрапункт, підголоски, у сучасних творах можна зустріти й використання такої педалі, як в оркестрових (наприклад, В. Сильвестров – «Майдан-2014», Д. Бочаров – «Прощай світе»), але у хоровій музиці це більш один з прийомів письма, аніж повноцінна функція.

1.2. «Хор» і похідні від нього терміни (склад, фактура, жанр, стиль, типи і прийоми письма)

Вивчаючи поняття хорового письма, ми маємо на увазі композиторську техніку, яка реалізується у контексті хорового мистецтва, тобто іншими словами – *хорова техніка письма*, яке не мислиться поза понять «*хоровий склад*», «*хорова фактура*», «*тип хорового письма*», «*хоровий жанр*», «*хоровий стиль*», а також «*прийоми письма*», які можуть бути як універсальними, так і індивідуальними. У контексті теми магістерської розглянемо кожне поняття окремо.

Хоровий склад. Хор – це співочий колектив, який складається з окремих, приблизно однакових, за своїм діапазоном, голосів, які об'єднані у споріднені за тембром хорові партії (у кожній партії має бути не менше трьох виконавців): сопрано, альти, тенори та баси. Сопрано та альти належать до жіночих голосів, а тенори та баси, відповідно, – до чоловічих. Своєю чергою, в межах цих двох груп також є своє розподілення: у жіночій групі сопрано відноситься до високих жіночих голосів, а альти – до низьких жіночих; у чоловічій групі тенори – до високих голосів, баси – до низьких. Зазначимо, що й окремі партії мають свої різновиди голосів, які стосуються як звуковисотної, так і тембрової сторони. Наприклад, в жіночій групі голосів, партія сопрано має такі різновиди, як колоратурне сопрано (найвищий жіночий голос), лірико-колоратурне, лірико-драматичне, драматичне та меццо-сопрано; до партії альтів також може входити контральто (низький жіночий голос). Відповідні різновиди є і в чоловічій групі голосів. Так, в партії тенору – це ліричний, драматичний, лірико-драматичний тенор та контртенор; у партії баса – баритон, бас, бас-профундо (найнижчий чоловічий голос).

Хорові склади розподіляються за видами: 1) Однорідний хор (жіночий, до якого входять сопрано та альти; чоловічий, який складається з тенорів та басів; дитячий хор складається з сопрано [дискантів] та альтів). 2) Мішаний хор, у якому використовуються всі чотири партії (за типом SATB, SSAATB

тощо); 3) Особливі склади – мішаний за участю дитячого, неповний мішаний (STB; SAB тощо), багатохорний склад (два і більше хорів). Окрім розподілу за складами хорів, вони поділяються і за кількісним показником: малий (від шістнадцяти до двадцяти-чотирьох людей), середній (від тридцяти-двох до сорока), великий (від шістдесяти більше).

Розглянемо додатково сутність хорового мистецтва і поняття «професіоналізм». О. Батовська, вивчаючи феномен сучасного академічного хорового мистецтва *a capella*, визначає загальні професійні риси, які мають мати як композитор, так і виконавець. За її словами, сучасне академічне хорове мистецтво *a capella* як системний музично-виконавський феномен характеризується наступним чином: 1) «як цілісна динамічна система, яка за допомогою чуттєвого пізнання світу людиною та засобами акапельного багатоголосного співу, здатна до адаптації різних жанрів і стильових пластів минулого і сьогодення у новому культурному контексті»; 2) «як складний тип системи, що припускає сукупність структурних рівнів (академічна хорова творчість учасники мистецького процесу, організація мистецького процесу відображення мистецького процесу) і зв'язків між ними, який утворює цілісність»; 3) «як форма «буття», що є сферою професійної композиторської та виконавської творчості». В цій же науковій праці науковиця зазначає: «Таке поняття, як «професіоналізм» є визначальним по відношенню до сучасного академічного хорового мистецтва *a cappella*. Воно включає в себе освоєння жанрів, прийомів хорового письма, принципів формоутворення концертно-сценічної форми виконання, формування освітніх структур, що склалися в європейській композиторській традиції та реалізують європейську модель підготовки творців і виконавців хорової музики» [6, с. 25].

Хорова фактура. Одним із важливих компонентів, яким приділяється велика увага під час написання твору для хору *a capella* є фактура (тип і спосіб викладення музичного тексту). Завдяки великому різноманіттю технічних та виразових можливостей співочих голосів, в хорових творах, так само як і в інструментальних, використовуються подібні до останніх типи

музичних фактур (акордовий, гомофонний, гетерофонний [в народній музиці], поліфонічний, монодійний), але найбільш розповсюдженими є хоральний тип (акордово-гармонічний): сопрано виконує мелодичну лінію, басы – басову, альти і тенора – середні голоси (подвоєння, унісон, інший мелодичний голос). Нерідко застосовується поліфонічний тип фактури, як прийом письма (імітації, канон), так і в спеціальному жанрі фуги. Стосовно останнього, відома кандидатська дисертація Г. Харакоз «Хорова fuga: жанрово-стильовий та виконавський аспекти (на матеріалі західноєвропейської музики XVIII – XIX століть)» [83], у якій пропонується загальна типологія фуги, здійснюється порівняльний аналіз вокальної та інструментальної версій хорових фуг, розглядається хорова fuga в її композиційно-стильовому та виконавському аспектах [див.: там само, с. 19-22].

Окремим дослідження поліфонії у хорових творах є кандидатська дисертація О. Фартушки «Хорова поліфонія в системі композиторського стилю (на прикладі творчості П.Гіндеміта, І.Стравінського, О. Щетинського)» [80], у якій автор розглядає хорове письмо як поліфонічне явище *a priori*, визначає хорову поліфонію як «явище системне, універсальне, засадниче з точки зору творчих методів композиторського письма» [там само, с. 173].

Хорові жанри. Жанри хорової музики можна поділити за принципом малої та великої форми (можуть бути як для хору *a capella*, так і з інструментальним супроводом). До жанрів малої форми відносяться наступні: хорова мініатюра, пісня, обробка народних пісень, хорал, кант, серенада; до жанрів великої – хоровий концерт (можуть бути написані як на світські, так і на духовні тексти); ораторіально-кантатні: меса, ораторія, кантата, сюїта, реквієм та інші (як правило, у цих творах хор використовується з супроводом – різними типами оркестру, ансамблю). Зазначимо, що жанри великої форми – циклічні (як правило, об'єднані однією художньою ідеєю), і кожний номер може містити ознаки різних жанрових моделей.

Питання хорового жанру висвітлювалася у працях наступних науковців: М. Варакута [15], Н. Дніпровська / Л. Діте [26] – хорова мініатюра; І. Вербицької-Шокот [16], О. Тищенко [78], О. Мануляк [54], О. Яструб [89] – літургійні жанри; Ю. Воскобойнікова [19], Г. Харакоз [83], О. Фартушка [80] – поліфонічні жанри, О. Батовська [5] – хоровий цикл. Окрім зазначених імен, виокремимо тих дослідників, які розглядали різні жанри хорової музики у творчому спадку харківських композиторів: В. Бібіка – О. Бабенко [2], Ю. Алжнева і І. Гайдєнка – Т. Клюка [44].

У сучасній хоровій композиторській практиці зустрічаються абсолютно усі жанри, які викристалізувалися протягом останніх століть, але однією з проблем жанру у музиці ХХ століття стає їх синтез, про що вказують дослідження О. Торби [79], І. Коржавих [46], О. Фартушки [80], окремим питанням є теорія синтетичної природи хорового мистецтва, яка окреслена у статті М. Дзівалтівського [23].

Жанру хорової мініатюри присвячена дисертація М. Варакути «Жанр хорової мініатюри в сучасній українській музиці (на прикладі творчості В. Зубицького)» [15], у якій авторка визначає основні критерії внутрішньожанрової класифікації хорової мініатюри в сучасній українській музиці [там само, с. 4]. Авторка пише: «Аналіз сучасного стану цього жанру у творчості українських композиторів дозволив виявити в хоровій мініатюрі духовний, фольклорний і програмний різновиди» [там само, с. 14]. Обираючи для аналізу чотирнадцять хорових мініатюр В. Зубицького періоду 1970-х років, які написані на духовні, фольклорні та авторські тексти, науковиця виявляє основні принципи їх реалізації, тобто принципи хорового письма композитора: «<...> фольклорну і духовну мініатюру об'єднує поспівковість інтонаційних формул, метроритмічна свобода, якості гармонічної вертикалі, поліфонічні методи роботи з матеріалом, фактурні особливості, значна роль “вставних” елементів тексту тощо. <...> В. Зубицький обирає як першооснову для своїх хорових мініатюр тексти й мелодії українських народних пісень (карпатський фольклор), канонічні церковні тексти (молитви

й псалми) та поезію відомих українських авторів» [там само, с. 15]. У праці виявляється художня сутність музичної мініатюри, яка дотична і до хорового мистецтва komponування: «здатність до відбиття в малій формі значного змісту, поєднана зі специфікою ліричного висловлення» [там само, с. 7].

Типи і прийоми хорового письма. Фактура хорового твору взаємопов'язана з типами хорового письма, які можна поділити на класичний і не класичний (вільний). Саме до класичного типу відноситься хоральний принцип викладу музичного матеріалу, який є нормативним для більшості хорових творів (як гомофонних, так і поліфонічних), усі інші варіанти розуміються як «вільний» тип. У класичному типі часто витримується кількість хорових партій від початку до кінця твору, у вільному типі – не регламентована кількість партій, може зустрічатися протягом твору, голоси можуть роздвоюватися (*divisi*), сходитися в унісон, часто використовується підголоскова поліфонія, у хорову тканину може впроваджуватися прийоми розширеної вокальної техніки (крик, шум, свист, говір, хрип, сміх тощо), що темброво-кolorистично збагачує звучання. При вільному письмі хор може трактуватися як оркестр, що тягне за собою шлях трактування голосів як інструментів (завдяки певним вербальним складам можливо імітувати звуки струнних, духових, ударних, а також птахів, тварин, звуки природи). Окрім окреслених прийомів, можливо робити використовувати ті ж самі прийоми, як і в оркестрі (передача між голосами певної фактурної лінії, підкреслення, кресцендування, фактурне *crescendo/diminuendo*, задіяння бурдонної / педальних тонів тощо).

Хоровий стиль. Для того, щоб детальніше розібрати це поняття, звернемося до наукових праць Г. Савельєвої [70] та О. Яструб [89].

У статті Г. Савельєвої «Хоровий стиль як об'єкт виконавської інтерпретації (на прикладі концертних програм камерного хору імені В. Палкіна)» науковиця зауважує, що хоровий стиль тісно пов'язаний з виконавською інтерпретацією, тобто манерою виконання. Авторка наголошує на розумінні виконавського стилю як «категорії музичного “інтонаційного

мислення” та “виконавського інтонування” у процесі інтерпретування твору» [70, с. 512]. З точки зору історичного контексту виконання хорової музики поняттю «стиль», науковиця надає два пояснення: «<...> критерій високої якості виконання та <...> гарант об’єктивності авторського задуму» [там само, с. 513]. Як правило, така манера виконання характерна саме для професійної, академічної, традиції.

У зв’язку з тим, що кожен композитор, який працює у жанрах хорової музики, має індивідуальні риси хорового письма, перед ним постає питання створення оригінального стилю виконання. В цьому випадку основне місце в характері музики хорових композицій належить експресивній манері у виконавській традиції.

Не менш значний внесок у вивчення хорового письма з точки зору його оркестрової складової зробила О. Яструб. У своїй статті «Духовні хорові твори українських композиторів першої третини ХХ століття: жанрово-стильові та виконавські принципи» [89] музикознавиця вивчає прояви хорового стилю на прикладі духовних творів українських композиторів вище зазначеного періоду. Авторка виявляє «жанрово-стильові та виконавські принципи духовних хорових творів К. Стеценка та О. Кошиця на прикладах кондака “Зі святими упокой” із “Панахиди” К. Стеценка та аранжування народної псалми “Ой хто, хто Миколая любить” О. Кошиця» [там само, с. 108].

На основі ретельного аналізу науковиця виокремлює наступні риси хорового стилю цих композиторів: «<...> тяжіння до багаточисельності фактури та розширення загального діапазону звучання в кульмінаціях; залучення принципів антифонного співу, успадкованого від усталеної традиції української хорової музики; трактування хору як оркестру голосів; повторення окремих складів фрази у хорі, що властиве традиції гуртового народного співу; мажоро-мінорна ладова змінність; часте застосування септакордів субдомінантової групи, подвійної домінанти тощо» [там само, с. 125-126]. Необхідно зазначити, що аналізуючи будь-який хоровий твір

(наприклад: хорова мініатюра / цикл, кантата), слід враховувати, що кожен елемент музичної мови (мелодика, гармонія, метроритм, слово), фактура, форма твору обумовлені мисленням композитора і формують композиторський стиль.

Висновки до Розділу I

У розділі ми проаналізували низку наукових праць, присвячених питанню хорового письма, розглянувши його з позиції, пов'язаних з ним термінів (техніка письма, хоровий склад, хорова фактура, тип хорового письма, хоровий жанр, хоровий стиль, прийоми письма, хорова поліфонія). З'ясували, що досліджень стосовно хорового письма і пов'язаних з ним вище названих понять в сучасному українському музикознавстві досить багато – роботи О. Батовської [6], О. Заверухи [31], О. Приходько [67], Г. Савельєвої [69], О. Фартушки [80] та інших. Кожен з цих науковців ґрунтовно розкриває сенс того чи іншого поняття. Саме у сукупності вони надають нам повноцінне уявлення щодо розуміння хорового письма, оскільки кожен з них є невіддільною його частиною.

Визначили жанрово-стильову специфіку хорової творчості українських композиторів. Окреслили основні жанри та стилі української хорової музики (жанри малої форми: хорова мініатюра, пісня, обробка народної пісні, хорал, кант, серенада; жанри великої форми: хоровий концерт; ораторіально-кантатні: меса, ораторія, кантата, сюїта, реквієм). Така увага щодо хорового письма в нашій країні викликана тим, що хор займає одне з провідних місць у творчості багатьох композиторів – від М. Ділецького і М. Лисенка до Є. Станковича і С. Луньова. Таким чином, ми можемо зробити висновок, що у наукових дослідженнях вітчизняних авторів, які ставлять акцент на вивченні хорової творчості українських композиторів, хорове письмо розглядається досить детально і ґрунтовно. Це свідчить про те, що в наш час інтерес українських композиторів до хорової музики зберігає свою актуальність.

РОЗДІЛ 2.

ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ КОМПОЗИТОРІВ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

2.1. Контекст формування української хорової традиції

Згідно з типологією відомого українського музикознавця, фольклориста В. Золочевського [36], українське професійне музичне мистецтво в Україні, поділяється на наступні стадії своєї еволюції: «долисенковський» період (XVII – перша половина XIX століття) і «лисенковський» (друга половина XIX – початок XX століть). Розвиваючи цю типологію, можна запропонувати період «постлисенковський», в який входить творчість українських композиторів з початку XX століття (приблизно з 1920-х років) і до наших днів. Однак, у XX столітті хорове письмо почало поступово змінюватися у зв'язку з розвитком музичної мови (і взагалі – естетики звуку) у Європі. Якщо композиторів перших двох періодів можна зв'язати між собою за подібними для кожного ознаками використання засобів музичної виразності (тональність, каданси, секвенційність, схожа метро-ритмічна організація тощо), то музичну мову деяких митців періоду середини XX – початку XXI століть неможливо об'єднати між собою, тому що воно індивідуалізується.

Для того, щоб з'ясувати відмінності у хоровому письмі / стилі, зробимо історико-культурний екскурс еволюції хорової традиції в Україні у контексті професійної композиторської практики.

Хорове мистецтво можна поділити на три напрямки: релігійно-духовна, фольклорна і професійна творчість, при чому останнє не заперечує перше. Воно невід'ємно було пов'язано з церквою, оскільки першими хоровими творами в Україні були церковні піснеспіви. Відомо, що православна віра має коріння з Візантії, і важливо зазначити, що спочатку музика для богослужінь писались саме монахами на основі візантійського, грецького та знаменного розспівів.

Окрім усім відомих «перших» професійних композиторів початку XVII – другої половини XVIII століть – М. Дилецького, М. Березовського, А. Веделя і Д. Бортнянського, на території сучасної України працювали й багато інших, серед яких – київські – Іван Домарацький, Герман Левицький, львівський – Симеон Пекалицький. За типологією В. Золочевського, вони належать до митців «долисенківського» періоду. Ці композитори відомі насамперед своїми духовними творами, серед яких, наведемо наступні: М. Дилецький – Партесні концерти «Вошел еси во церковь», «Иже образу Твоему»; Іван Домарацький – Концерт №8 «О тобі, отче Романе», Концерт №10 «Дух Твой Благий», «Концерт апостола Тимофею», «Иже языком ловец пречудный»; С. Пекалицький – 8-ми голосна «Служба Божа», М. Березовський – Духовні концерти «Не отвержи мене во время старости», «Да воскреснет Бог»; Д. Бортнянський – Сорок-п'ять Духовних концертів (тридцять-пять – для чотириголосного, десять – для подвійного хору), серед яких – «Тебе Бога хвалім»; А. Ведель – Дванадцять духовних концертів, серед яких – «Доколе, Господи, забудеши мя», «Услиши, Господи, глас мой», «Ко Господу, внегда скорбіти ми».

Саме з творчості цих композиторів почалося формування професійного хорового письма на нашій вітчизні, яке наступні покоління композиторів розвивали вже в інших жанрах і стилях. Хоровому спадку і письму/стилю вищеназваних композиторів в першу чергу присвячені праці Н. Герасимової-Персидської – «Хоровий концерт на Україні в XVII—XVIII ст.» [20], І. Волинського – «Дмитро Бортнянський і Західна Україна» [18], Л. Кияновської – «Максим Березовський (Розповіді про композиторів)» [42], Т. Гусарчук – «Артемій Ведель. Постать митця у контексті епох» [21], збірка статей «Хорове мистецтво України та його подвижники» [84].

Практика написання авторських церковних піснеспівів почалася з хорових творів М. Дилецького, який ввів у хорове мистецтво жанр партесного концерту, тобто твору, у якому голоси поділяються на партії (SATB). М. Дилецький є не тільки композитором, який заклав основи цього

жанру, але й вченим, який розвивав хорове мистецтво у музично-теоретичній площині. Першим відомим трактатом є його «Мусікійська граматика» [24], у якій викладаються основи лінійної нотної системи, партесного співу і створення церковно-хорових творів у чотирьохголосному викладенні. Композитор розглядав музику як мистецтво, яке впливає на людину через емоцію і він не був прихильником суворих правил у композиції, а навпаки – наголошував на тому, що прийоми компонування музики мають бути підпорядковані змісту (у контексті його творчості – релігійно-духовному). Ціннісним аспектом цієї праці є те, що у ній викладено основи, які передавалися з покоління у покоління. Праця знакова також тим, що у ній науковець встановив основну музичну термінологію, яка утвердилася у хоровій, науковій і педагогічній практиках, описав кварто-квінтове коло тональностей.

Як композитор, М. Дилецький – мало відомий, однак вважається засновником партесного концерту, який в епоху класицизму витіснив жанр духовного концерту. У зв'язку з цим зазначимо, що він є творцем цілої школи хорового письма західного напрямку. Завдяки його теоретичній та педагогічній діяльності, створилася та школа композиції і хорового мистецтва, з якої вийшов ряд визнаних композиторів кінця XVII – початку XVIII століть. Згодом творчі надбання М. Дилецького знайшли своє відображення у творчості більш пізніх композиторів, таких як М. Леонтович, Я. Степовий, К. Стеценко та інших.

Одним з відомих наукових досліджень про М. Дилецького є наукова праця київської музикознавиці Н. Герасимової-Персидської «Хоровий концерт на Україні в XVII – XVIII ст.» [20], у якій вона зазначає: «Микола Павлович Дилецький — найвидатніша постать у слов'янському музичному світі другої половини XVII ст. Його діяльність великою мірою визначила розвиток музики на території, що охоплювала Україну, Білорусь та Росію, заклала фундамент для формування композиторської школи Нового часу» [там само, с. 171-172]. В цій же праці автор говорить, що «Партесний стиль в

українській музиці XVII ст. найяскравіше репрезентується жанром партесного концерту, відповідника *concerto ecclesiastico* — з гармонічною основою, багатством фактурних, в тому числі поліфонічних, засобів, грою гармонічних і тембрових барв, регістровими та динамічними контрастами. Це барокове мистецтво стверджується в Україні на початку XVII ст.» [там само, с. 171-172]. В даному науковому дослідженні говориться, що «Нині відома творчість М. Дилецького, відкрита переважно в 70-ті роки XX ст., представлена як багатохорними восьмиголосними композиціями європейського зразка, причому в традиціях римської та польської шкіл, так і більш камерними чотириголосними творами, пов'язаними з італійським і, можливо, німецьким духовним мотетом та *madrigale spirituale*» [там само, с. 171-172].

Розглянемо композиторів «лисенківського» періоду, який представлений насамперед М. Лисенко — засновником національної української композиторської школи. Його хорова творчість відзначена такими творами, як «Молитва за Україну», обробками українських народних пісень («Ой не світи, місяченьку», «Ой ходила дівчина бережком», «Пісня про Купер'яна», «Дощик»), хорами з опер («Тарас Бульба» та «Наталка-Полтавка»). До цієї епохи належать і такі композитори, як М. Леонтович, К. Стеценко, Я. Степовий, С. Гулак-Артемівський, а також Д. Січинський. Хоровий спадок цих митців містить велику кількість обробок народних пісень, жанри літургії і хорової мініатюри. Серед них найвідомішими є: М. Леонтович — хорова обробка «Щедрик» (колядка) (1910 р.), хорова мініатюра «Дударик» (декілька версій 1904-1918 рр.), «Зашуміла ліщинонька» (відредагована у період з 1901 по 1917-1918 рр.), «Ой сивая зозуленька» (початок 1920 р.); К. Стеценко — «Літургія Святого Іоанна Златоуста» (1910 р.); Я. Степовий — колискова «Місяць ясененький» (хорова мініатюра), «Садок вишневий коло хати» (1905-1907 рр.), «Отче наш» (духовно-релігійна музика) (1910 р.); Д. Січинський — «Не пора» (слова

І. Франка), «Чом, чом, земле моя» (Слова В. Лебедєвої) та Збірка обробок народних пісень.

Наступний період (модерністський) (1890-1930 роки [і пізніше]) представлений такими видатними митцями, як С. Людкевич, Л. Ревуцький, Б. Лятошинський. До хорової спадщини Б. Лятошинського входять хорові цикли, мініатюри, обробки народних пісень, духовно-релігійна музика, серед яких відзначимо наступні: хоровий цикл «Пори року» ор. 47 (слова О. Пушкіна у перекладі М. Рильського, Д. Бобиля та П. Дорошка), хорові мініатюри ор. 48 («Тече вода в синє море» та «Із-за гаю сонце сходить» (слова Т. Шевченка)), Хорова кантата «Хустина» Л. Ревуцького, кантата «Заповіт», а також хорові мініатюри «Нині Адаме» та «Радість з неба» С. Людкевича.

Розглянемо «Пори року» для мішаного хору Б. Лятошинського. Цикл складається з чотирьох номерів, які написані у наступній послідовності: «Весна» – «Літо» – «Осінь» – «Зима». Музика кожного з цих номерів має свій, неповторний тематизм і образний зміст. Згідно з назвами номерів, вони побудовані за принципом контрасту.

Першого номеру циклу має життєрадісний, святковий характер. Номер написаний у мажорній тональності (*F-dur*), у тричастинній формі з розвиваючою серединою. Звучить в достатньо рухливому темпі (*Allegretto*). В основі фактури цього номеру лежить хоральний склад з широким використанням імітаційної поліфонії, а в основі мелодики лежить пісенний тематизм.

Музика **Другого номеру** відрізняється від попереднього номера ліричним тематизмом та більш спокійним темпом (*Andante sostenuto*), але загальний характер номера залишається таким же світлим та сонячним. Частина написана у тональності *Des-dur*, має наскрізний тип розвитку. Фактура цього номеру у своїй основі також, як і першого, має хоральний склад з широким застосуванням імітаційної поліфонії. Але, на відміну від першого номеру циклу, тут імітаційна поліфонія має дещо інше фактурне рішення. Це можна помітити вже на початку номера, де голоси вступають

почергово, а не всі разом. Окрім цього, відмінностями є часте відключення окремих хорових партій, а також, наявність голосу соло (сопрано) у коді.

Третій номер циклу відрізняється схвильованим характером з відтінком суму, про що свідчить основна тональність номера (*d-moll*). У фактурі номера знов основну роль відіграє чотириголосний хоральний склад з елементами імітаційної поліфонії. Використовується прийом органного пункту (на тоніці та домінанті). Відключення голосів зустрічається, але не так часто, як в попередньому номері. Ця частина написана у тричастинній формі з розвиваючою серединою.

Четвертий номер циклу (завершальний) знов відрізняється за характером від попереднього. Він звучить в доволі швидкому темпі (*Allegro moderato*), тому загальний характер – достатньо схвильований, але водночас оптимістичний. Тональність – *D-dur*, форма – наскрізна. Суттєво змінюється характер тематизму: на відміну від усіх попередніх частин, тут відсутня розспівність, завдяки чому, мелодика набуває рис речитативності. З точки зору фактури, в цьому номері також використаний класичний тип хорового письма – хоральний чотириголосний склад, але періодично відключаються окремі партії голосів. В деяких місцях номеру голоси відключаються таким чином, що між ними утворюється діалогізм (зокрема, на рівні словесного тексту). В цьому номері, також, як і в другому, додається голос соло – тенор. Швидкий темп музики відповідає фіналу класичного чотиричастинного циклу.

Б. Лятошинський був не тільки видатним композитором і одним з представників модернізму в українському музичному мистецтві, але й знаковим педагогом, який виховав цілу плеяду відомих композиторів, серед яких – Л. Дичко, Є. Станкович, В. Сильвестров, М. Карабиць. Кожний з цих митців має у своєму доробку хорові твори, серед яких наступні: Є. Станкович – «Чорна елегія» для мішаного хору та симфонічного оркестру, «Літургія святого Іоанна Златоуста»; В. Сильвестров – «Майдан-2014», «Рай» на слова Данте; М. Карабиць – кантата «Сад Божественних пісень» на вірші

Г. Сковороди. А одними з відомих творів Л. Дичко є цикл «Пори року» на слова обрядових пісень, «Літургія святого Іоанна Златоуста», «Урочиста літургія». Окрім вищеназваних композиторів відмітимо ім'я Г. Гаврилець – видатної авторки багатьох хорових творів, серед яких – «Гой, питалася княжа корона», «Засвічу свічу» тощо.

До цього покоління слід віднести також харківських композиторів – В. Борисова, Т. Кравцова, В. Птушкіна, Л. Шукайло, А. Гайденка. Відомі наступні твори митців: Л. Шукайло – кантата «Пори року» для дитячого (жіночого) хору; А. Гайденко – «Щедрий вечір», «Засівна» та «Мій рідний край», В. Птушкін – Український реквієм, *Salve Regina* для солістів, дитячого хору і оркестру.

Наступний етап розвитку – В. Рунчак, О. Щетинський, В. Польова, І. Алексійчук. Відмітимо наступні їх твори: О. Щетинський – Три Великодні хори, Реквієм для мішаного хору з симфонічним оркестром, хорова симфонія «Узнай себе», «Пасторалі янголів», *Credo* для дитячого хору; В. Польова – «Софія» для сопрано, хору і камерного оркестру та «*Credo*» на канонічний текст для мішаного хору та симфонічного оркестру; І. Алексійчук – хоровий диптих «Давидові псалми» на біблійні тексти.

Серед композиторів молодого покоління, які працюють у різних жанрах хорової музики, назвемо наступних: М. Шалигін, М. Коломієць, О. Ретинський, С. Луньов, Д. Бочаров, Д. Малий, Г. Воскобойніков, Є. Волошина.

Таким чином, розглянувши контекст формування хорової музики, зробимо висновок, що хорове мистецтво займає важливе місце у творчості багатьох композиторів, розвитку української музичної культури, сприяє поширенню тих музичних жанрів, які стануть основними у творчості українських митців наступних століть.

У наступному підрозділі нашої роботи розглянемо питання сучасного хорового письма.

2.2. Хорове письмо у сучасній композиторській практиці

Стосовно сучасного хорового письма можна припустити, що поняття «сучасне» – є відносним. Творити сьогодні і зараз не завжди свідчить про дійсно сучасне композиторське мислення, цебто композитор може бути традиціоналістом, повторювати ті форми роботи з матеріалом, які вже були багато разів використані іншими, часто – це робота в тональній музиці з використанням стандартних гармонічних і мелодичних зворотів, без їх глибинного осмислення і поза, обумовленим вибором засобів письма, контекстом. Тобто дані речі (іноді) не дозволяють віднести твір певного композитора до справді сучасних. Але відомо, що кожен видатний композитор був новатором – Й. С. Бах, В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен, Й. Брамс, Кш. Пендерецький, Дж. Кейдж, Г. Лахенман та інші.

Здається, що для того, щоб бути сучасним композитором ХХІ століття, слід використовувати розширену техніку письма (у сфері хорової музики – це розширена вокальна), також композиторські техніки письма ХХ століття або прийоми з цих технік, а саме – сонорику (тобто сонорну музику з фіксованою звуковисотністю, вона може бути як діатонічною, так і хроматичною), сонористику (сонорну музику без фіксованої звуковисотності), яка часто неможлива без алеаторики – техніки письма, у якій головним принципом є випадковість – це стосується певних форм руху музичної матерії на рівні структури, у яку входить звуковисотність, метроритм тощо, тобто композитор може лише приблизно позначити деякі речі, наприклад – «вище – нижче», «довше – коротше», принцип співу – відкритим, закритим, напівзакритим ротом, від легкого до різкого звуку тощо.

У сфері хорової музики, розширена вокальна техніка, може містити нестандартні способи видобування звуку (говоріння, крик, шепіт, сміх, плач, імітація будь-чого – від птахів до звуків труби, барабанів і струнних). До них додаються також і не вокальні прийоми, які можуть бути виконані артистами хору, а саме – плескання у долоні, стук ногами о підлогу, танок, показ руками певних речей руками, тілом, театральна гра тощо.

Можна стверджувати, що дані речі, не дуже розповсюджені у сучасній хоровій практиці, але все ж таки зустрічаються у творчості деяких композиторів, зокрема українських композиторів: В. Зубицького, В. Рунчака, С. Луньова, М. Коломійця. Але у хорових творах багатьох композиторів – достатньо рідко або ніколи (наприклад у В. Сильвестрова, Є. Станковича, Л. Дичко, О. Щетинського), їх хорове письмо стосується використання у кожного різних технік письма, наприклад: розширена тональність, сонорика, діатоніка, модальність.

Насправді сучасним трендом у світовій хоровій практиці не є використання розширеної техніки, а є – робота у модальній техніці, як то у Джона Тавенера, Арво Пярта, Девіда Ленга, Ола Яйло, деякі твори яких, можна віднести до сонорних.

Є твори, у яких головним чинником є вертикаль, багатоголосся, поділення партій на декілька голосів – *divisi*. А є твори, у яких головною є горизонталь і від початку до кінця витримується певна кількість партій. У сучасній світовій композиторській практиці так і підписують твори, наприклад для хору *SATB* або *SSAATTBB* тощо (наприклад, у хоровій творчості Ола Яйло).

У сучасній хоровій практиці не є розповсюдженим використання складних речей для хору, як то – розширені техніки, додекафонія. Багато композиторів навпаки намагаються спростувати музичну мову, бути максимально лаконічними, як фіно-американський композитор Ола Яйло, американський – Девід Ленг.

Сучасна українська композиторська практика – різноманітна, стиль кожного композитора у хорових жанрах проявляється по-різному. При чому іноді стилістика інструментальних творів – зовсім інша. Тобто засоби хору можуть диктувати техніку, або іншими словами – композиторська техніка підпорядкована засобам хора, у яку входить робота з хоровою фактурою, розуміння принципу дихання, фразування, створення стрункої вертикалі, принцип поєднання вербального тексту з засобами музичної виразності –

мелодією, тобто – звуковисотністю, метроритмом, динамікою, регістром, ладо-гармонією, артикуляцією. Музичний матеріал хорового твору підпорядкований принципу функціональності, що є основним і головним логіко-конструктивним чинником у симфонічній інструментальній музиці, в гомофонно-гармонічній музиці, або гомофонно-поліфонічній можуть бути використані наступні функції фактури: мелодія, лінія баса, супровід, контрапункт і педаль (витримані звуки, що складають гармонічну вертикаль). Є також прийоми хорового письма: унісон, дублювання, підголоски, передача фактурної лінії від однієї партії до іншої, підкреслення тощо.

Типів фактур, які використовуються у хорових творах достатньо багато, є монодійний, акордовий – хоральний тип, поліфонічний, гомофонно-поліфонічний, гетерофонний (більш у народній музиці і менш розповсюджений у практиці), гомофонно-гармонічний (мелодія з супроводом) – хор або певна кількість голосів/партій виконує функцію акомпанементу, наприклад у нео-фольклорному напрямку у музиці (у В. Зубицького, Г. Гаврилець).

2.3. Типологія хорової творчості українських композиторів

У цьому підрозділі магістерської праці розглянемо жанрово-стильову специфіку хорової творчості *a capella* українських композиторів останньої третини XX – XXI століть.

Напрями творчості українських композиторів у контексті хорової музики умовно поділимо на наступні: *духовно-релігійний, фольклорний / нео-фольклорний / обробка народної пісні, хорова дитяча музика*. Окрім цього також визначимо *сучасні техніки композиції (алеаторика, сонорики, додекафонії тощо)*¹, які можуть використовуватися у будь-якому напрямі.

Духовно-релігійна музика. Для того, щоб зрозуміти, значення духовно-релігійної музики в музичній культурі України, назвемо Прізвища видатних українських композиторів кінця XX – XXI століть та наведемо

¹ Список композиторів і їх творів дивись у Додатку 1.

приклади церковних піснеспівів у їх творчій спадщині. Серед тих українських композиторів нашого часу, які зверталися до жанрів духовно-релігійної музики, відмітимо наступних: Є. Станкович, Л. Дичко, В. Сильвестров, О. Щетинський, Г. Гаврилець, В. Камінський, В. Тиможинський, А. Гайденко, О. Козаренко, Д. Малий і багато інших. Кожен композитор висловлював ідеї з Біблії і інших духовних джерел по-різному: спираючись на церковно-слов'янський обіход, гласи, як у традиційних стилях (класико-романтичного зразка), так й модерністських, використовуючи сучасні техніки композиції. Розглянемо деяких авторів.

Стосовно духовно-релігійної творчості О. Щетинського, зазначимо, що окрім «Трьох Великодніх хорів», та «Нині отпускаєши» у композитора є «Реквієм» для хору і струнних інструментів. Можна додати й ті твори митця, які написані в інших жанрах і для інших складів, але, судячи з назви, мають релігійний підтекст. Такими творами є камерна опера «Благовіщення», твір для фортепіано «Хваліте ім'я Господнє», «Моління про чашу» для фортепіано, «Літургійний концерт» для фортепіано з оркестром.

Що стосується духовно-релігійних творів В. Сильвестрова, то тут відмітимо два хорових цикли — це «Всенощні піснеспіви» (2006 р.) і «Літургійні піснеспіви» (2005 р.). Перший з них складається з семи хорових творів: 1) «Прийдіте, поклонімся»; 2) «Світе тихий»; 3) «Святий Боже»; 4) «Богородице Діво»; 5) «Нині отпускаєши»; 6) «Многая літа»; 7) «Тиха ніч».

До другого циклу входять вісім хорових творів: 1) «Litania»; 2) «Благослови, душе моя»; 3) «Святий Боже»; 4) «Credo»; 5) «Gloria»; 6) «Херувимська»; 7) «Блаженства»; 8) «Ave Maria». Зазначимо, що в обох випадках, в назвах циклів автор використовує слово «Піснеспіви», а не «Пісні». Це свідчить про те, що композитор чітко розуміє жанр та характер духовно-релігійної музики, а також, це підкреслює, що дані твори відносяться саме до церковної музики.

Отже, звертаючи увагу на такий великий перелік церковних піснеспівів, можна зробити висновок, що в Україні інтерес до

духовно-релігійної музики є дуже великим і в наш час цей інтерес продовжує бути актуальним. Він ще раз підкреслює, що українська хорова музика бере свій початок саме з церковних піснеспівів.

Музика для дитячого хору. Вона може бути як традиційною, так і авангардною, таку, яка містить розширену техніку співу, компоненти перформансу, елементи сценічності, зображальності. Зазвичай, це традиційна музика. Більшість хорів має двоголосний (SA) або триголосний склад (SSA). Розглянемо деякі приклади.

Творчість харківської композиторки В. Дроб'язгіної містить значну кількість хорових творів для дітей, яка охоплює наступні теми: 1) природа і відношення людини до неї («Така зима» для соліста, хору та фортепіано, «В лісовій майстерні» на вірші Л.Костенко для хору та фортепіано); 2) тема шкільних років і дружби (2 пісні на власний текст: «Шкільний дзвоник», «Прощання зі школою»); 3) спілкування дитини зі світом тварин («Хлоп'ята та звірята» на слова В. Кремньова); 4) світ дитинства (цикл дитячих хорів в супроводі фортепіано (1984). (В. Шукайло, В. Дробязгіна, І. Щербаков, Д. Малий).

Сучасні техніки. До даних технік можна віднести серійну, сонорику, алеаторику, мінімалізм, у яких нерідко можна зустріти використання розширених вокальних прийомів. Українських композиторів, які використовують дані, достатньо багато, серед них – В. Польова, В. Сильвестров, О. Щетинський, Д. Бочаров, С. Луньов, О. Ретинський, М. Коломієць, М. Шалигін, В. Рунчак.

Але при великому різноманітті сучасних композиторів, насправді лише невелика кількість композиторів використовують спеціальні позначки у своїх творах (розширені прийоми). Одними з яскравих прикладів сучасного хорового письма можна назвати твори, які увійшли до альбому вокального ансамблю «Alter Ratio», а саме – Маріанські антифони для 12 голосів М. Шалигіна, Маріалогія для мішаного хору, арфи та ударних С. Луньова, Маріанські антифони для 12 солістів, ударних та гобою

М. Коломієця, Антифони Маріанські для мішаного хору та ударних О. Ретинського. Також одні з останніх – це низка Давидових Псалмів і «Світлі піснеспіви» для хору *a capella* Вікторії Польової.

У вокально-хоровій практиці існує своя специфіка використання розширених прийомів. На перший погляд, здається, що далеко не все те, що підходить до ансамблевих складів, де кожний виконавець ніби соліст, дотично до хору, як принципу унісонного виконання однієї фактурної лінії трьома-чотирма і більше артистами. Наприклад техніка алеаторики, тобто принцип випадковості, оскільки у кожної людини абсолютно різне відчуття тих або інших речей, запрограмованих композитором.

Стосовно розширених прийомів письма, композитори завжди виписують як саме слід те або інше виконувати, багато композиторів завжди зацікавлені, щоб їх твори можна було б виконати без додаткової напруги, тому намагаються навіть складні, на перший погляд, речі написати так, щоб це було більш-менш зручно. Усі плескання, стуки, крики, сміх, *glissandi*, говір, шепіт зробити так, щоб це було зручно для виконання. Дані питання порушуються у дисертації О. Приходько [67].

Висновки до Розділу 2

Для того, щоб виявити специфіку сучасного українського хорового письма, був проведений екскурс у творчість митців «долисенковського» і «лисенковського» періодів (за В. Золоченським [36]), а також «постлисенковського».

Порушено питання «сучасного» хорового письма, яке припускає використання сучасних технік, а також розширених прийомів співу (шепіт, говір, крик, сміх, шум тощо).

Розроблена типологія хорової творчості у контексті української музики, вирішено поділити на наступні напрямки: духовно-релігійний, фольклорний / неофольклорний / обробка народної пісні, хорова дитяча музика. Визначені сучасні техніки композиції, які можуть застосовуватися в усіх напрямках.

РОЗДІЛ 3.

АНАЛІТИЧНІ ЕТЮДИ

У цьому розділі зробимо дослідження хорових творів, які відносяться до трьох різних напрямків творчості українських композиторів, а саме – релігійно-духовна музика («Три Великодні хори» О. Щетинського), музика для дітей з елементами розширеної техніки співу – «Пори року» Л. Шукайло і стилізація – традиційне, тональне письмо у жанрі хорової мініатюри – «Ой, ти, пташко, жовтобока» автора даної праці. Обрані у роботі опуси, на нашу думку, лише опосередковано репрезентують означені типи хорового письма, оскільки кожен з них, безперечно містить широку палітру засобів виразності, прийомів, використання жанрів, дотичних до перелічених, які увиразнюють стиль композитора.

Задля розкриття засад хорового письма вищеназваних композиторів, дослідження даних творів буде проходити крізь семантичний і композиційно-структурний аналізи, оскільки цілісне розуміння ідей хорових творів має на меті не тільки виявлення сторін суто музичного тексту, але й тлумачення вербального.

3.1. «Три Великодні хори» О. Щетинського: семантика релігійного слова і музики

Духовна музика у творчості українських композиторів займає значне місце. Обраний нами твір – «Три Великодні хори» (2008/09) О. Щетинського² у цьому підрозділі належить до прикладу авторського тлумачення церковнослов'янських піснеспівів.

Метою нашого аналізу є музичного тексту триптиху знайти новітність у традиції. Хорове письмо композитора виявляється через наступні позиції:

² О. С. Щетинський (1961) – відомий сучасний український композитор, доктор філософії, автор симфонічної, камерної, вокально-хорової музики.

принцип зіставлення вербального і музичного тексту, що проявляється у метроритмі, гармонії класичного типу, фактурі, діалогізмі між хорами.

Дослідимо цей принцип на прикладі твору «Три Великодні хори»³ О. Щетинського. Проаналізуємо їх з точки зору семантики тексту, структури мелодії, ладогармонічної складової, фактури, метроритму; виявимо традиційні і новітні риси хорового письма композитора у цьому циклі. Композитор використовує не свою мелодію, в її основу покладений знаменний розспів.

Перший хор (перший антифон) написаний для двох хорів *a cappella*, між якими відбувається діалог. Текст номера містить три вірша, приспів, а також завершальне славослов'я «Слава... і нині».

Перший вірш «Воскликніте Господеві вся земля, пойте же імені Єго, дадіте славу хвалі Єго». Для того, щоб визначити сенс цього тексту, звернемося до книги святителя Афанасія Великого (Александрійського) Він каже, що «Вигук є переможна пісня, що оспівується під час падіння ворогів. Так і після скинення князів століття цього в пришествя Христове наказується всім язичникам виголосити переможні пісні» [90, с. 153 – 154].

Номер відкриває спів першого хору до початку, зі словами «Воскликніте Господеві, вся земля». Далі вступає другий хор, у партії якого звучить приспів «Молитвами Богородиці, Спасе, спаси нас». Далі знов вступає перший хор. У цей раз, в його партії повністю проспівується весь перший вірш («Воскликніте Господеві вся земля, пойте же імені Єго, дадіте славу хвалі Єго»). Потім вступає другий хор, в партії якого звучить приспів «Молитвами Богородиці, Спасе, спаси нас». Після цього знов співає перший хор. В його партії звучить наступний вірш.

У *другому вірші* «Рцїте Богу: коль страшна діла Твоя, во множествї сили солжут Тебї врази Твої» відбувається подібний до першого антифонний спів. Згідно з тлумаченням Святого Афанасія Великого має наступне значення: «Які ж розуміє справи? Чи не Божественні знамення, і чи не

³ Уривок партитури твору викладено у Додатку Б.

вигнання безлічі нечистих демонів? Багато Твоєї сили покликають Тебе вороги Твої. Звинувачує юдеїв у неприйнятності, тому що і велич чудес не привела їх до покірності» [90, с. 154]. Цей вірш співає перший хор. Потім вступає другий хор вступає, в його партії знов звучить приспів («Молитвами Богородиці, Спасе, спаси нас»).

Третій вірш «Вся земля да поклонится Тебі і поєт Тебі, да поєт же імені Твоєму, Вишній». Для того, щоб зрозуміти сенс тексту цього віршу, звернемося до книги «Тлумачна Псалтир» Єфімія Зігабена [35]. Він тлумачить цей текст наступним чином. «Тут ясніше відкривається покликання всіх народів. Хай поклоняться, каже, скорившись раніше, всі язичники, що живуть на землі, і потім нехай співають. Пророк сміливо дає такий наказ, бо був упевнений, що накази його мали послухатися народи. Нехай, каже, вони співають імені Твоєму, Господи, як сказав і вище. Від великої радості Давид нагадує язичникам про чудеса Божі, наказуючи співати і оспівувати спасителя їхнього Бога». Тут зазначається: «Безіменний тлумач говорить: Навіщо, сказавши: Нехай співає Тобі, додав: Нехай співає імені Твоєму? Без сумніву Він наказує співати вище Отця, а потім Сина, або в колишньому вірші Сина, а тут Батька; бо ім'я та слава Отця – Син, а також і Сина – Батько. Як і в нас кожен пізнається на ім'я, хто він, так і Син за Батьком і Батько за Сина, так само як і Дух Святий; чому й Христос говорив: Я прийшов в ім'я Мого Отця» [35]. Цей вірш звучить в партії першого хору. Далі вступає другий хор, в його партії знов звучить **приспів** («Молитвами Богородиці, Спасе, спаси нас» – висловлює прохання, щоб Господь молитвами Богородиці всіх нас помилував.). У 32-му такті знов вступає перший хор. В його партії звучить заключне славослов'я («Слава Отцу, і Сину, і Святому Духу, і нині, і присно, і во віки віков. Амінь»). Після цього, вступає другий хор, який ще раз повторює приспів, таким чином, завершуючи перший номер циклу.

Другий хор (другий антифон на Великдень) також написаний для двох хорів *a cappella*. Складається з трьох віршів та приспіву. Для того, щоб

визначити смислове значення словесного тексту цього антифона, знов звернемося до праць святителя Афанасія Великого [90].

Перший вірш даного антифона «Боже, ущедри ни і благослови ни, просвіти лице Твоє на ни і помилуй ни». Святитель Афанасій Великий тлумачить цей текст наступним чином: Випитуємо щедрот Твоїх, Владико, і явлення обличчя Твого, щоб прийти нам у стан проповідувати всім народам виразний шлях святого Євангелія Твого, тому що «порятунком» скрізь називає пришествя Його [там само, с. 159-160].

У цьому номері, на відміну від першого, в першому хорі, додаються солюючі голоси (альт, тенор та бас). Діалогізм проявляється не тільки у чергуванні між собою двох хорів, але й у чергуванні між собою хору та партій соло. Цей номер відкривається першим хором, в його партії звучить перша частина першого віршу другого антифону («Боже, ущедри ни і благослови ни»). Далі вступають три голоси-соло, повторюючи ту ж саму фразу. Після цього вступає другий хор, який накладається на солюючі голоси (в партії якого звучить приспів «Спаси ни, Сине Божий, воскресий із мертвих, поющия Ти Алилуія»). Потім знов вступає перший хор, який ще раз повторює першу частину першого віршу даного антифону («Боже, ущедри ни і благослови ни»). Далі знов вступають солюючі голоси, зі словами «Просвіти лице Твоє на ни і помилуй ни» (друга частина першого віршу другого антифону). З наступного такту вступає другий хор, який знов співає приспів («Спаси ни, Сине Божий, воскресий із мертвих, поющия Ти Алилуія»).

Другий вірш другого антифона «Познати на землі путь Твой, во всіх язицях спасеніє Твоє». Для того, щоб визначити сенс тексту, знов звернемося до книги Єфімія Зігабена. Він тлумачить цей текст наступним чином. Якби, каже, виповнилося над нами вище сказане, і Ти явив лице Твоє, Христе, на нас! Для чого? Щоб пізнали люди, що живуть на землі, шлях життя свого, який Ти перший пройшовши покажеш і іншим, щоб проходили його, і понад те, щоб всі язичницькі народи знали в людство Твоє для нас. Його називає

спасителем, як і Симеон назвав словами: бо бачили очі мої спасіння Твоє (Лк. 2:30); оскільки через нього ми рятуємося [35].

На словах цього антифону вступає перший хор. З наступного такту вступають солюючі голоси, які ще раз повторюють слова другого віршу антифону. Потім солюючі голоси відключаються і в цьому ж такті вступає другий хор, в партії якого знов звучить приспів («Спаси ни, Сине Божий, воскресий із мертвих, поющия Ти Алилуїя»).

Третій вірш другого антифона «Да ісповідятся Тебі людіє, Боже, да ісповідятся Тебі людіє всі». Євфимій Зігабен тлумачить цей вірш наступним чином: «Тут людьми просто називаються обрізані юдеї; а всіма людьми називаються язичники, оскільки їх більше за юдеїв, тому що вони складаються з багатьох пологів. Говорить: нехай сповідаються, тобто, хай дякують Тобі, Господи, і юдеї та язичники, і хай прославляють Тебе за те, що Ти зробився для спасіння їх людиною». Цей вірш звучить в партії першого хору.

Далі вступають солюючі голоси, які доспівають другу частину третього віршу цього антифону («Да ісповідятся Тебі людіє всі»). Після цього вступає другий хор, який знов співає приспів антифону («Спаси ни, Сине Божий, воскресий із мертвих, поющия Ти Алилуїя»), завершуючи таким чином другий номер циклу.

Приспів цього антифона «Спаси ни, Сине Божий, воскресий із мертвих, поющия Алилуїя» висловлює прохання, щоб Син Божий, який воскреслий із мертвих, нас помилував.

Третій хор (Тропар «Христос Воскресе») виконує роль третього антифону. Це заключний номер, який написаний для одного хору *a cappella*. Текст тропаря в українській транслітерації викладено таким чином: «Христос воскресє із мертвих, смертію смерть поправ і сущим во гробіх живот

даровав»⁴. Він має наступне значення: Христос воскрес із мертвих, перемігши смертю смерть і давши життя тим, що у трунах (тобто – мертвим).

Діалогізм проявляється у чергуванні між собою окремих партій хору: жіночої та чоловічої групи хору. Попри того, що за основу композитор бере чотириголосний хоровий склад, в цьому номері використовуються *divisi* (кожна партія поділяється на два голоси), який присутній у всіх чотирьох партіях хору. Композитор застосовує *divisi* як в тих місцях, де співає окрема група хору, так і в тих місцях, де співають обидві групи хору. Текст номера повторюється багато разів (є місця, де текст повторюється не повністю, а лише окремі фрази).

Номер починається з-за такту. Його відкриває жіноча група хору. В ній сопрано поділяється на дві партії, тобто, в цілому, звучить триголосся. В кінці 10-го такту вступає чоловіча група хору. Вона починає співати з унісону, але потім переходить у терцію «соль-сі». У цей час тенори та баси звучать у двоголосному викладенні, а з кінця 12-го такту композитор також використовує *divisi*.

Партія тенорів поділяється на 1-й та 2-й, далі з'являються *divisi* в партії басів. Тобто, тут звучить повноцінне чотириголосся. В чоловічій групі хору знов звучить триголосся, потім тенори та баси сходяться назад до унісону. У 22-му такті вступає жіноча група хору. Вона також, як і чоловіча група хору, починає співати з унісону (далі використано *divisi*). Вже при розв'язанні унісон переходить у мажорний тризвук, потім звучить повноцінне чотириголосся, а далі відбувається чергування триголосся та двоголосся, після чого сопрано та альти сходяться в унісон. У кінці 31-го такту знов вступає чоловіча група хору, яка також починає співати з унісону, після чого, розходиться у двоголосся, яке звучить майже два такти. У кінці 33-го такту в партії басів з'являються *divisi*. Далі з'являється *divisi* в партії тенорів, завдяки чому знов утворюється повноцінне чотириголосся

⁴ Воскресе – воскрес, ожив; поправив – перемігши; сущим у трунах – тим, хто перебуває в трунах, померлим людям; живіт дарувавши – життя давши.

Далі партія тенорів знов зводиться до унісону, але далі знов поділяються на два голоси. Вступають сопрано та альти. Вони починають з унісону, а потім розходяться в інтервал. Тут композитор також використовує прийом *divisi*.

Далі з'являється канон між чоловічою і жіночою партіями, який повторюється протягом всього твору з'являється. У межах відрізка з другої половини 43-го такту і до кінця твору в межах чоловічої групи хору (також, як і у жіночій групі хору), теж зустрічаються *divisi* (у 66-му такті партія басів поділяється на бас і баритон). Третій номер (а разом з ним і весь триптих) закінчується унісоном всіх партій на ноті «соль» (у тенорів та басів це октавний унісон).

Мелодика усіх частин походить від церковно-слов'янської обіходової (гласової) традиції. У першій частині містяться риси як речитативності, про що свідчить багаторазове повторення певних звуків, так і розспівності. У перших двох номерах (1-й та 2-й антифони) композитор орієнтується на знаменний розспів, а третій номер («Христос воскрес» (або пасхальний тропар) є стилізацією зі збереженням традиційних для церковної музики гармонічних функцій. Попри це, композитор мислить нетипово навіть у рамках традиції – класичної гармонії.

Ладогармонічна складова першої частини зосереджується на поєднанні акордів діатонічної групи. Поєднання тоніки, домінанти, субдомінанти звороти «Т–S (тт. 1-2); Т – S – К – D – Т (такти 3-5); Т – S⁶ – D – Т – VI (наприклад, такти 13-15)» Композитор не ставить ключові знаки, але з музичного тексту ми розуміємо, що тональність – Соль-мажор, оскільки знак «фа-дієз» проставляється завжди біля ноти. Є як плагальні, так і автентичні звороти.

Фактура. В усіх трьох номерах даного циклу переважно використовується хоральний тип фактури. Уживається прийом діалогізму як між окремими голосами (Третя частина), так між двох хорів (Перша і Друга

частини). Зазначимо, що діалогізм проявляється на рівнях як музичного, так і вербального текстів.

Метроритм. Основою будування форми обирає саме вербальний текст, а не суто музичні структури. Про це свідчить використання перемінних розмірів. Зазначимо, що у другій, частині окрім перемінних розмірів, ще додаються таплети (тріолі, квінтолі чвертями / вісімками), що урізноманітнює ритмічну структуру номера і відрізняє його від інших двох частин циклу. Викладемо схему розмірів, які композитор використав у кожному номері:

Перша частина: $6/4 \rightarrow 3/4 \rightarrow 4/4+3/8 \rightarrow 3/4 \rightarrow 4/4 \rightarrow 5/4 \rightarrow 3/4 \rightarrow 5/4 \rightarrow 3/4+3/8 \rightarrow 4/4+3/8 \rightarrow 3/4 \rightarrow 5/8 \rightarrow 6/4 \rightarrow 3/8 \rightarrow 7/8 \rightarrow 3/4 \rightarrow 3/4+3/8 \rightarrow 3/4 \rightarrow 2/4+3/8 \rightarrow 3/8 \rightarrow 3/4 \rightarrow 3/8 \rightarrow 5/8+2/4 \rightarrow 5/8 \rightarrow 3/8+3/4 \rightarrow 7/4 \rightarrow 4/4+3/8 \rightarrow 3/4 \rightarrow 4/4 \rightarrow 5/4 \rightarrow 7/8 \rightarrow 5/4 \rightarrow 4/4+3/8 \rightarrow 3/4 \rightarrow 4/4$.

Друга частина: $4/4 \rightarrow 2/4 \rightarrow 3/4 \rightarrow 3/8 \rightarrow 4/8 \rightarrow 5/8 \rightarrow 4/4 \rightarrow 2/4 \rightarrow 3/4 \rightarrow 2/4 \rightarrow 4/4 \rightarrow 3/8 \rightarrow 4/8 \rightarrow 5/8 \rightarrow 3/4 \rightarrow 3/8 \rightarrow 4/8 \rightarrow 5/8 \rightarrow 3/4 \rightarrow 3/8 \rightarrow 5/4 \rightarrow 3/8 \rightarrow 5/8 \rightarrow 5/4 \rightarrow 2/4 \rightarrow 3/8 \rightarrow 4/8 \rightarrow 3/8 \rightarrow 3/4$.

Третя частина: $2/4 \rightarrow 5/8 \rightarrow 3/8 \rightarrow 5/8 \rightarrow 3/4 \rightarrow 2/4 \rightarrow 3/4 \rightarrow 4/4 \rightarrow 2/4 \rightarrow 3/8 \rightarrow 3/4+4/8 \rightarrow 3/4 \rightarrow 2/4 \rightarrow 3/4$.

З даних схем видно, що у всіх трьох частинах розмір змінюється досить часто, нерідко уживаються складні розміри, що, з однієї сторони, вказує на дотримання традиції знаменного розспіву, з іншої – на одну з рис стилю композитора.

Форма. У перших двох номерах композитор використовує куплетну форму з приспівом, яка притаманна не тільки пасхальним антифонам, але і антифонам більшості дванадесятих свят. Третій номер написаний у варіаційній формі. Про це свідчить той факт, що перший тематичний елемент, який напочатку номеру зароджується у партіях жіночої групи хору, потім багаторазово повторюється з мелодичними, гармонічними, ритмічними, текстовими та фактурними змінами..

Таким чином, можна зробити висновок, що з точки зору композиційної складової, перші два номери триптиха мають традиційну для святкових

антифонів форму, а третій номер відрізняється за формою. Це зумовлено тим, що на відміну від традиційного обхідного співу цього Тропаря (у якому кожне повторення Тропаря є окремим номером), в третьому номері цього триптиху всі ці повторення об'єднані в один хоровий номер.

Проаналізувавши цей твір О. Щетинського з точки зору фактури, ладогармонії, метроритму, форми, ми можемо зробити висновок, що духовно-релігійна музика в нашій країні і зараз зберігає свою актуальність. Вона наповнюється яскравими гармонічними співзвуччями, цікавими фактурними прийомами, які водночас не порушують основних принципів церковної хорової традиції і тому, ці духовно релігійні твори можуть виконуватися як в концертній, так і в церковній практиці. Зазначимо, що церковні твори відіграють дуже важливу роль у сучасній музичній культурі України.

У перших двох номерах композитор використовує не свою мелодію, в її основу покладений знамений розпів, а у третій номер написаний на власну мелодію. Ритми. змінні розміри, робота з вертикаллю музичної тканини свідчать про риси стилю композитора, які ми можемо побачити і в інших його творах, наприклад, в Реквіємі та Лакрімозі.

3.2. «Пори року» Л. Шукайло у контексті дитячої хорової музики

Кантата «Пори року» на тексти українських народних пісень для дитячого (або жіночого) хору *a capella* (1993) Л. Шукайло⁵ зайняла одне з провідних місць у дитячому репертуарі багатьох хорів України, а також є одним з найяскравіших опусів у творчому доробку композиторки. Твір виконувався такими хорами, як: «Любисток» і «Пастораль» (Київ), «Тоніка» (Одеса), «Барвінок» Шосткинської дитячої школи мистецтв, Академічний хор Ніжинського коледжу культури і мистецтв імені М. Заньковецької (Ніжин),

⁵ Л. Ф. Шукайло (1942 р.н.) — українська композиторка, піаністка, педагогиня, Заслужена діячка мистецтв України (1999). Усе життя викладала музично-теоретичні дисципліни і композицію в Харківській середній спеціалізованій музичній школі-інтернаті (нині – Харківський державний музичний ліцей). У творчий доробок Л. Шукайло входять твори для симфонічного/камерного оркестрів, камерних ансамблів, вокально-хорові твори, обробки народних пісень, а також має велику кількість творів для дітей (фортепіанна, вокальна, хорова музики).

Народна жіноча хорова капела Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського, дитячим хором Харківського музичного ліцею (Харків), хор Інституту мистецтв Національного Педагогічного Університету імені М. Драгоманова, а також ансамблем бандуристів «Чарівниці». Твір неодноразово виконувався закордоном – у країнах Європи.

Оскільки композиторка є однією з відомих українських мисткинь, вона – корифейка харківської композиторської школи, то до аналізу її творчості зверталось достатньо багато науковців, серед яких – О. Якимчук «Стильові риси фортепіанної музики Людмили Шукайло» [88], А. Мельник «Скрипкова мініатюра в творчості Людмили Шукайло: особливості трактовки жанру» [56], а до трьох частин з Кантати «Пори року» – М. Березуцька у статті «Твори а capella в репертуарі бандуристів як сучасне втілення традицій української музики (на прикладі ансамблю бандуристів “Чарівниці”)» [8].

Для того, щоб виявити риси кантати, які притаманні твору Л. Шукайло, надамо визначення жанру і розглянемо різновиди кантат з таких позицій, як: 1) історичний контекст; 2) характер; 3) образний і смисловий зміст; 4) композиційні складові.

Надамо визначення слова «кантата». Згідно з Українською музичною енциклопедією, кантата – «<...> великий вокально-симфонічний твір, переважно для солістів (або соліста), хору та оркестру, циклічної (або 1-частинної) форми» [40]. Кантата виникла в Італії у сімнадцятому сторіччі і зазвичай може мати риси як урочистості і піднесеності, так і скорботи. За своїм образним і смисловим змістом, кантати поділяються на світські і духовні (такі, які мають духовно-релігійний текст і підтекст).

З точки зору композиційної складової, кантата може мати багато частин, серед яких – арія, речитативи, хори, інструментальні вставки тощо. Однак твір Л. Шукайло не містить подібної структури. Жанр кантати близький до ораторії, але, між ними є декілька суттєвих відмінностей, а саме: 1) порівняно з ораторією, кантата має менші масштаби; 2) на відміну від

ораторії, в кантаті відсутня драматична розробка сюжету; 3) кантата відрізняється переважно камерним характером.

Відомі кантати М. Вербицького – «Заповіт», М. Лисенка – «Б'ють пороги», «На вічну пам'ять Котляревському», «Радуйся, ниво непоплита»; Д. Січинського – «Лічу в неволі», «Дніпро реве»; К. Стеценка – «Шевченкові».

З середини двадцятого сторіччя композитори поширили свій інтерес до створення кантат для дитячих хорів. У цей період жанр був широко представлений у творчості українських митців. Провідною тематикою в цих кантатах стають образи природи, а також хорові твори, які написані на українські народно-поетичні тексти – мають фольклорну основу. Про це свідчать наступні приклади кантат: «Місяць за місяцем» М. Завалішиної, «Сміється джерело» Я. Верещягіна, «Весняні вірші» Ю. Гомельської, «Сонце-Ярило» Ю. Шевченка. А окремою ланкою – концепція чотирьох «пір року», яка зустрічається у творчості Л. Дичко, Б. Флиса, І. Щербаков, Д. Куценка, Л. Шукайло.

Перейдемо до композиційного аналізу Кантати «Пори року»⁶ Л. Шукайло. Композиторка втілює головну ідею через використання слів з українських народних (обрядових) пісень. Кожна частина має яскравий тематизм, який зрозумілий дітям. Цикл починається з «Літа», за якою слідує «Осінь», «Зима» і «Весна».

Кантата написана для дитячого (жіночого) хора *a cappella*. Складається з чотирьох основних частин, поділена на сім номерів. **Перша частина** («Літо») — містить два номери («Ой на Купала», «А ми рутоньку посієм» — купальські пісні); **друга частина** («Осінь») — складається з одного номеру («Ой, вже петрівочка минається»); **третя частина** («Зима») — містить в собі два номери («Ой чи є, чи нема пан господар вдома», «Го-го-го коза» — щедрівки); **четверта частина** («Весна») — також складається з двох

⁶ Партитуру твору див. у Додатку В.

номерів («*Розлилися води*», «*Ой весна, весна – днем красна*», – веснянки). Проаналізуємо кожен номер цих трьох частин Кантати окремо.

Перший номер I частини «Літо» («*Ой, на Купала*») написаний у двочастинній безрепризній формі. Починається з одноголосної мелодії, далі використовується хорове *crescendo*, яке утворюється шляхом поступового додавання голосів. Музичний розвиток відбувається внаслідок використання поліфонічних прийомів. В гармонії цієї частини використовується як акорди терцієвої структури, так і акорди інших структур, велике значення мають неакордові звуки, які збагачують музичний зміст твору. Окрім тризвучних та чотиризвучних акордів, композитор застосовує і двоголосся, у якому зустрічаються як консонанси, так і дисонанси. Однією з відмінних рис гармонії цієї частини є наявність мажорної субдомінанти в мінорній тональності. Фактура частини побудована на чергуванні одноголосся, двоголосся, триголосся і повноцінних чотиризвучних акордів.

Другий номер I частини «Літо» («*А ми рутоньку посієм*») написаний у строфічній формі з елементами варіаційності. Ця варіаційність проявляється в інтонаційній та ритмічній зміні основної теми. З точки зору фактури, використовується такий же самий прийом, як і у першій частині – вона починається з одноголосного викладення теми, після чого підключаються інші голоси. Цей номер має такий же прийом розвитку, як і перший – тобто чергування одноголосся, двоголосся, триголосся і повноцінних чотиризвучних акордів. Але, на відміну від першого номеру, в цьому, чергування має іншу логіку – воно відбувається саме через почергового додавання голосів (від одноголосся до чотириголосся). Така формула повторюється протягом всього номеру. Закінчується октавним унісоном. Гармонія побудована на основних гармонічних функціях – T, S, D, а також II (у різних оберненнях).

Номер II частини «Осінь» («*Ой, вже петрівочка минається*») написаний у куплетній формі, складається з трьох куплетів. У його фактурі переважає хоральний склад, основу якого є триголосся. Наприкінці другого

куплету та в першій половині третього, звучить повноцінне чотириголосся, яке потім знов зводиться до триголосся. Цей номер закінчується унісоном, але не октавним, а на одній ноті. У всіх куплетах номера використовується прийом доспівування – одна з партій хору доспівує останню фразу або останнє слово куплету. Як і в попередньому номері, в цьому, основу гармонії складають функції t, s, D та II.

Перший номер III частини «Зима» (*«Ой чи є, чи нема пан господар вдома»*) написаний у куплетно-варіаційній формі. Риси куплетної форми полягає в тому, що основний музичний матеріал весь час повторюються. Риси варіаційної форми полягають в тому, що в деяких з цих повторень мелодія дещо змінюється. Ці зміни стосуються ритму та у певній мірі – інтонації. В гармонії головну роль відіграють основні гармонічні функції. Зустрічається прийом Тонічного органного пункту. У факторі основне місце посідає триголосся, викладене у хоральному складі. Тут знов використовується прийом поступового підключення голосів (починає один голос, потім до нього підключається другий голос, а потім до цих двох голосів підключається третій голос). В цьому номері, на відміну від інших частин кантати, додається ударний інструмент (коробочка). Таким чином, ця частина відрізняється від інших частин ще і за колоритом. Закінчується цей номер октавним унісоном, наприкінці якого використовується прийом глісандо..

Другий номер III частини «Зима» (*«Го-го-го коза» – щедрівки»*) написана у тричастинній формі з розвиваючою серединою. У фактурі переважає гомофонно-гармонічний склад. В його основу покладений чотириголосна фактура, у якій основна тема звучить в партії верхнього голосу, а інші три голоси виконують функцію акомпанементу. У деяких місцях зустрічається одноголосся, двоголосся та триголосся. Гармонія, головним чином, побудована на співзвуччі секундової структури. Наприкінці середнього розділу з'являється чотириголосся, яке звучить у хоральному складі. В цьому місці гармонія ускладнюється, зокрема, в ній з'являються акорди нетерцієвої структури. У репризі знов повертається

гомофонно-гармонічна фактура з чергуванням чотириголосся, триголосся, двоголосся та одноголосся. Закінчується номер унісоном.

В цьому номері також, як і в попередньому, додається музичний інструмент – флейта, завдяки чому, даний номер теж відрізняється від інших номерів кантати. Флейта, в даному випадку, теж відіграє колористичну функцію.

Перший номер IV частини «Весна» (*«Розлилися води»*) написаний у строфічній формі. Основу фактури складає триголосний хоральний склад, але починається номер з унісону. В номері зустрічається також і двоголосся. Використовується імітування пташиного співу (зозулі та солов'я). В основу гармонії покладений тонічний тризвук. Один з куплетів заучить в одноіменному мінорі).

Другий номер IV частини «Весна» (*«Ой весна, весна – днем красна»*), написаний у куплетній формі з приспівом. В основу фактури знов покладений триголосний хоральний склад, але використовується також одноголосся та двоголосся. В основі гармонії лежить тонічний тризвук з оспівуванням. Закінчується номер тонічним тризвуком, який викладений чотириголосно.

Зазначимо, що музика Л. Шукайло є репертуарною. Вона приваблює своєю барвистістю, простотою висловлювання, колористичністю в гармонії і тембровій палітрі. І це стосується не тільки хорових творів, а й інструментальних.

3.3. «Ой ти, птичко жолтобоко» для хору а capella Г. Воскобойніков: композиторський автокоментар

Практика показує, що нерідко композитори звертаються до розтлумачення і аналізу своїх власних творів (наприклад, В. Сильвестров, О. Грабовський, О. Щетинський, Д. Малий та інші). Це робиться для того, щоб розкрити музичний зміст потенційним виконавцям і науковцям, розказати про те, що автор заклав у творі – звернути увагу на особливості

хорового письма, форму, драматургію, гармонічне і мелодичне, темброве мислення тощо. Так, у цьому підрозділі зробимо коментар на хорову мініатюру «*Ой ти, птичко, жолтобоко*» автора даної магістерської праці, яка є зразком використання засобів музичної виразності у традиційному контексті, і певною мірою, – стилізацією. Розкриємо зміст твору з декількох сторін: з композиційно-драматургічної і семантичної.

Мініатюра «*Ой ти, птичко, жолтобоко*»⁷ для мішаного хору *a capella* написаний на слова Г. Сковороди, з його збірки «Сад божественних пісень» (1770-1780 роки). Вірш має шість строф, в яких оспівуються моральні якості людини: розумність, совість, працьовитість. Текст пронизує тема спілкування людини з природою у характері жанру проповіді. Твір має тричастинну форму з елементами поліфонічного розвитку, що підкреслює структуру вірша і його тематично-інтонаційні зв'язки. Музичний твір є розповіддю, яка гармонійно розкриває художні образи внутрішньої боротьби людини з зовнішніми проблемами буття, які передаються у вокально-хоровому викладі дозволяючи точніше відтворити світ звукообразів – змістовий підтекст вірша Г. Сковороди.

Образ людини проявляється в оспівуванні її якостей і філософсько-світоглядних цінностей: розуму, совісті, працьовитості, пошуку мудрості. Людина, яка не рветься до висот шумних міст, яка шукає мудрість у повсякденній праці сільського життя, що формує її світогляд, який передається у рядках: «*На что же мені замишляти, / Что в селі родила мати? / Нехай у тих мозок рветься, / Кто високо вгору дметься. / А я буду собі тихо / Коротати милий вік, / Так минет мене все лихо — / Щастлив буду чоловік*».

Зазначимо, що до теми ідилічності (пасторалі) зверталось багато видатних композиторів, наприклад: Л. ван Бетховен (Симфонія №6), Ф. Шуберт (романси), Г. Берліоз (повільні частини симфоній). Але у творі, що аналізується, вона представлена іншим чином. Згідно з текстом

⁷ Ноти партитури твору – у Додатку Г.

Г. Сковороди, це неначе проповідь життя людини, яка близька до природи, а драматургія самого твору відбувається безпосередньо в умовах синтезу музики і поезії.

Згідно з світоглядними і естетико-художніми засадами мислення Г. Сковороди, які відображаються у його поезії, для нього характерне використання *символіки*. Так, у першій частині поетичного тексту є рядки, які є символічними: *«Ой ти, птичко жолтобоко, / Не клади гнізда високо, / Клади на зеленій травці, / На молоденькой муравці»*.

В музиці хору, ці слова викладаються так, що кожна партія співає однаковий текст, який розуміється як настанова, звернення самого Г. Сковороди до людей, його порада. Далі музичний твір стає розповіддю, яка гармонічно розкриває художні образи внутрішньої боротьби людини з зовнішніми проблемами буття, які передаються у вокально-хоровому викладі дозволяючи більш точно передати через світ звукообразів змістовий підтекст вірша поета. Так, наприклад, Людмила Федорчук у своїй праці «Простір. Колір як категорії художнього світу Григорія Сковороди» [82], пише: «рух у часі й просторі у Сковороди є рухом по колу, а реалізується він через діалектичні протиставлення, серед яких вертикалі – “верх-низ”, “небо-земля”» [там само, с. 58-59]. Дані діалектичні протиставлення втілюються в музиці завдяки сперечанню партій сопрано соло *«Вашею живет он кров'ю»* і реплікою басів *«ухватить»* (такти 9-19). Така діалектика потім переростає у фугато, де тема *«Стоїть явор над горою»* (у 20-му такті) передається з партії в партію по черзі: сопрано – альти – тенори – басы. Структура твору, що представлена як тричастинна з елементами поліфонічного розвитку, передає структуру вірша, який має шість строф, таким чином, виявляючи його тематично-інтонаційні зв'язки. Так, наприкінці твору, слова *«На что же мені замишляти»* відтворюють арку з початковими *«Ой ти птичко»*: тут проявляється символізм – у перших рядках людина відповідає, а наприкінці твору асоціюється з пташкою про яку йшлося на

початку вірша. В останніх рядках повертається хоральна фактура, що стверджує репліку: «*Так минет мене все лихо — / Щастлив буду чоловік*».

Жанровий хронотоп хору «Ой ти, птичко, жолтобоко» – це світ душевної людини (*homo animus*), камерний хоровий твір передає духовні переживання людини, які асоціюються з пташкою як символом.

Твір написаний у тричастинній формі з розвиваючою серединою, де середній розділ – фугато, побудований на основній темі. Щодо ладогармонічної мови твору – він написаний у тональній системі, має класико-романтичну гармонічну основу. Це зумовлено не тільки традиційним гармонічним мисленням композитора, але і прагненням відтворити атмосферу тієї епохи, у яку жив Г. Сковорода. Саме тому в музиці цього твору використовуються традиційні гармонічні функції: t , II_7 (обернення – II_2 , а також неаполітанський $[N]$), D , VI (у вигляді тризвуку та септакорду). Використовуються традиційні відхилення та модуляції (такі, як перехід від t до S / до III ступеню через D_7). Основна тональність твору – *e-moll*, але середня частина написана у *fis-moll*. В першому розділі, у процесі відхилень, з'являються наступні тональності: *G-dur*, *F-dur*, *a-moll*, *d-moll*. Перший розділ закінчується на домінанті фа-дієз мінору, в якому і звучить середній.

Щодо фактури, зазначимо, що у твору (в основному) використовується хоральний склад – класичний тип хорового письма. Він викладений у крайніх розділах, а у середньому, – використовується поліфонічний склад фактури. Він проявляється у застосуванні прийому фугато. Тональне співвідношення в цьому фугато є традиційним – «відповідь» звучить у домінантовій тональності. Голоси вступають за наступною послідовністю: сопрано – альт – тенор – бас. Головна тема цього фугато (також як і сам твір), починається з-за такту і, у сукупності, займає чотири повноцінних такти. Вона написана на слова перших двох рядків строфи: «*Стоїть явор над горою, Все киваєт головою*». Важливо зазначити, що повний текст звучить тільки в партії сопрано, а всі інші голоси вступають з тими словами, на які написана тема, а потім, продовжують текст партії сопрано. Після того як сопрано доспівують

слова *«Тут тече поточек близько, видно воду аж до дна»*, цей текст ще раз повторюється у всіх чотирьох хорових партіях (в хоральному викладенні). З точки зору гармонії, середній розділ закінчується на D до мі-мінору, завдяки чому, у репризі, ми повертаємось до основної тональності.

Отже, реприза звучить в тональності *e-moll*, з використанням тих самих функцій і майже всіх тих відхилень і тональностей, які були в основному розділі. Але, на відміну, від основного розділу, у репризі є деякі зміни з точки зору фактури – виявляється в тому, що голоси вступають не всі разом. Спочатку, вступають сопрано та альти з октавою від «мі», яка звучить на фоні основної теми у тенорів, зі словами: *«На что же мні замишляти, Что в селі родила мати»*. Октава у сопрано та альтів звучить з 40-го такту до першої половини 44-го такту. Тому, тут вона виконує роль своєрідного органного пункту (або педального тону). З другої половини 44-го такту, альти переходять на ноту «соль» і далі вже виконують функцію другого голосу, а сопрано продовжують тримати звук «мі» до 45-го такту включно. Потім партія сопрано теж змінюється і сопрано підхоплюють функцію альтів. Зазначимо, що весь цей час сопрано та альти співають свої партії на одному складі («у»), а словесний текст звучить тільки в партії тенорів. І тільки з кінця 48-го такту в партіях сопрано та альтів з'являється текст (*«А я буду собі тихо коротати цілий вік»*). Тут же вступає і бас (з тими ж словами), завдяки чому звучить повноцінне чотириголосся. Це чотириголосся продовжується далі протягом всієї репризи. Твір закінчується повним чотириголосним тонічним тризвуком (в основній тональності (*e-moll*)).

Висновки до Розділу 3

В ході дослідження обраних для аналізу трьох творів, ми дійшли наступних висновків:

1. У хоровому триптиху «Три Великодні хори» О. Щетинського визначимо традиційні та новітні риси. До *традиційних* відносяться наступні: 1) опора на знаменний розспів (№№1-2); 2) збереження принципу антифонного співу (тобто, поперемінний спів). Звернемо увагу, що це проявляється як на рівні чергування між собою двох хорів (№№ 1-2), так і на рівні чергування між собою окремих хорових партій (№3); 3) використання, притаманної для церковної православної музики, гармонії. З *новітніх рис*: 1) широке використання поліфонії (№№ 2-3); 2) застосування варіаційних прийомів; 3) зміна розміру (метру); 4) ускладнений ритм.

2. Проаналізувавши кантату Л. Шукайло «Пори року», ми можемо виявити наступні риси її хорового письма: 1) Увага до слова, яке подається рельєфно і не затемнюється музичною фактурою, що корелює з положенням про присутність проінтонованого поетичного слова як особливості її хорового письма; 2) використання діапазону і теситури, які є зручними і природними для типів голосів. Відповідно, уникання широкого діапазону і крайніх регістрів в партіях, що корелює до положення про залежність засобів музичної виразності від вокальної природи хорового мистецтва; 3) переважання гомофонно-гармонічної фактури, з елементами підголоскової та імітаційної поліфонії. У фактурі – використання не тільки чотириголосся, а й зіставлення хорових партій, що дозволяє утворити колоритні темброві сполучення. Це корелює з положенням про можливість багатоголосся; 4) використання розширеної тональності, акордів не терцієвої структури, що позначає тенденції, притаманні гармонії XX століття.

3. Зробивши автокоментар до хорової мініатюри «Ой ти, птичко, жолтобоко» з точки зору фактури, гармонії, метроритму, форми, визначимо наступні риси письма: 1) тяжіння до тональної системи; 2) використання гармонічних функцій, притаманних класико-романтичній традиції;

3) впровадження традиційних фактурних прийомів (чотириголосся, *divisi*); 4) поліфонічні прийоми (імітації, канон); 5) використання зручного для виконання діапазону голосів. Дотримання традиції у застосуванні всіх цих композиційних елементів пов'язано з традиційним композиторським мисленням та з урахуванням умов того часу, у який був написаний літературний текст цієї хорової мініатюри.

У контексті еволюції хорового письма, проаналізовані твори є яскравим свідченням, з однієї сторони – збереження традицій, з іншої – розвитку і оновлення композиторського мислення в Україні, що виявляється на рівні гармонії, мелодики, фактури, композиційних прийомів письма, жанру. Зазначимо, що в нашій країні все починалося з одноголосного співу, закладеного у знаменному розспіві, і закінчуючи багатоголосним хоровим співом (як *a capella*, так і з інструментальним супроводом). Зауважимо, що всі закладені класиками прийоми хорового письма зберігають свою актуальність як упродовж усього розвитку, так і у наш час.

ВИСНОВКИ

У ході дослідження були вирішені завдання, які поставлені у Вступі до магістерської:

1. Досліджено поняття хорового письма як окремої категорії сучасного музикознавства (О. Приходько, О. Заверуха і О.Фартушка), так і опосередковано через інші: хорова музична культура України, сучасна композиторська творчість, хоровий стиль і жанр, хорознавство, техніка письма, виконавська інтерпретація. Згідно з дослідженнями, ми можемо свідчити, що «хорове письмо» – це широке, багаторівневе поняття, яке можна розглядати з позиції композиторської техніки / творчості (О. Приходько), музичної семіотики (О.Заверуха), в аспекті виконавства (Г. Савельєва), а також з позиції хорової поліфонії – О. Фартушкою було зроблено кардинальне твердження: хорове письмо – є генетично поліфонічним. Кожний підхід виявляє сутність цього поняття по-своєму, але загальним коренем будь-якого письма є композиторське мислення, яке у дисертації Д. Малого визначається, як «<...> динамічний, еволюціонуючий процес, підпорядкований диханню епохи. Специфіка композиторського мислення в музиці другої половини ХХ – початку ХХІ століть полягає у взаємозумовленості світогляду, комунікації (виконавська традиція, слухацька оцінка/сприйняття) і соціальної зумовленості композитора (науково-технічний прогрес в епоху постмодерну) формують авторську техніку письма» [53, с. 179].

2. Систематизовано теоретичні знання про сутність хорового письма і похідних від «хору» термінів: хоровий склад, фактура, тип хорового письма, жанр, стиль. Стиль хорового письма аналізується у наукових працях Г. Савельєвої, Г. Каменєвої, О. Батовської, О. Яструб та інших). Виконавський склад розглядається такими музикознавцями, як О. Батовська, М. Варакута, Н. Дніпровська, Л. Діте та інші. Хорове письмо з точки зору фактури (а саме, поліфонічної) розглядається такими науковцями, як А. Фартушка, Г. Харакоз. Виявлено, що хорова музика українських композиторів відрізняється

різноманіттям жанрів як малої (хорова мініатюра, пісня, обробка народної пісні, хорал, кант, серенада), так і великої форми (хоровий концерт; ораторіально-кантатні: меса, ораторія, кантата, сюїта, реквієм). Її розвиток в контексті еволюції вітчизняної музичної культури підпорядкований розвитком композиторського мислення, що проявляється на рівні гармонії, мелодики, ритміки, фактурних рішень, композиційних прийомів.

3. Досліджено хорову творчість композиторів кінця XX – XXI століття у контексті еволюції української музичної культури (М. Дилецького, А. Веделя, Д. Бортнянського, М. Березовського, Г. Гаврилець, В. Польової, Б. Лятошинського, С. Людкевича, Л. Дичко та інших). Розглянуті композитори «долисенковського» і «лисенковського» періодів (за В. Золоченським [36]), а також, згідно цієї логіки, – «постлисенковського» – митців другої третини XX – XXI століть. Але, на нашу думку, дана типологія дотична до класичного типу письма (загалом – тонального), і ряд творів композиторів не можуть бути віднесені до таких. Це пов'язано з глобалізацією музичного мистецтва – застосуванням композиторами технік, які виникли у країнах Європи і Америки (Польща – сонорика, Франція – спектральна музика, Німеччина – серійна техніка, США – мінімалізм, алеаторика тощо), авторських технік А. Пярта, Дж. Тавенера, Г. Лахенмана, а також алгоритмічної композиції тощо. Ці техніки впроваджувалися і в українську хорову практику у певних композиторів і проявлялися у використанні розширених вокальних прийомів (досить детально описано у дисертації О. Приходько [67]). Однак використання технік XX століття, була і залишилися (значна частка) українських композиторів, які працюють у «традиції», застосовують стилізації, йдуть шляхом «договорення сказаного». Але у будь-якому чині, використання універсальних технік композиції XX століття зумовлює зміну парадигми і розвиток вітчизняної культури. Це те, що стосується і специфіки жанру, оскільки у XX столітті майже не залишилося «чистих» жанрів (про що ми дізнаємося з дисертації О. Фартушки [80]).

4. Розроблено типологію композиторської творчості у контексті сучасного хорового українського мистецтва. Запропоновано поділити за напрямками творчості (кожен з яких, належить до різних типів): *духовно-релігійна, фольклорна / неофольклорна / обробка народної пісні, хорова дитяча музика, а також використання сучасних технік композиції (алеаторика, сонорика, додекафонія тощо), які можуть бути застосовані в будь-яких напрямках.* Дана типологія не є універсальною, оскільки композиторське мислення еволюціонує, змінюється, розвивається, набуває іншої якості у зв'язку з різними чинниками (зміна світогляду, соціального середовища тощо). Дані напрями творчості були визначені у зв'язку з аналізом творчого доробку великої кількості українських композиторів другої половини XX – XXI століття (див. *Додаток А*). Однак, проблема цієї типології у тому, що кожний тип може проявлятися і мати ознаки, риси, прийоми письма з іншого. Так, у дитячій хоровій музиці можуть бути використані сучасні техніки (наприклад, О. Щетинський – «Пасторалі янголів» для дитячого хору), може мати неофольклорні риси (Л. Шукайло – кантата «Пори року» для дитячого хору), містити духовно-релігійну тематику (Д. Малий – Різдвяна меса для дитячого хору і інструментального ансамблю), так само і в духовно-релігійній музиці можуть бути використані сучасні техніки (сонорика, алеаторика тощо, наприклад: цикли Маріанських антифонів С. Луньова, М. Шалигіна, О. Ретинського, М. Коломієця, хорові твори В. Польвої, з елементами перформансу – «Нагірна проповідь» В. Рунчака), або в обробках народних пісень застосовуватися сучасні техніки (наприклад, В. Рунчак – Чотири обробки волинських народних пісень для мішаного хору) тощо.

5. Проаналізувавши три хорових твори українських композиторів кінця XX – XXI століть (О.Щетинський, Л. Шукайло, Г. Воскобойніков), з'ясували, що в кожному з цих творів зберігається основний принцип хорової музики – застосування хорального чотириголосного складу та традиційних фактурних прийомів розвитку, увага до слова, а також використання діапазону і

теситури, які є зручними і природними для типів голосів. Зазначимо, що враховуючи всі ці композиційні елементи (включаючи ритм та гармонію), усі три твори є традиційними, в них немає розширених вокальних прийомів, що включає усе різноманіття голосу (шепіт, крик, сміх тощо), а також додаткових невокальних прийомів (хлопки, стуки тощо). Твір О. Щетинського («Три Великодні хори») продовжує традиції церковної православної музичної культури; Л. Шукайло (кантата «Пори року») – традиції неофольклоризму, який був досить популярним в українській музиці починаючи з 1970-х років; хорова мініатюра «Ой ти, птичко, жолтобоко» автора магістерської – приклад традиційного хорового письма, стилізація. Але у кожному, є ті риси письма, які притаманні лише певному композиторові.

Так, звертаючись до творів українських композиторів не слід вважати, що розширені прийоми – це головний показник сучасного письма. Більш важливо – створити свій «музичний світ», у якому є певна ієрархія музичних засобів письма і логіка, побудована композитором, і у кожного вона може бути різною (неофольклор, духовно-релігійна музика, стилізація тощо), оскільки у кожного свій шлях, і до істини можна дійти по-різному.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бабенко О. Звуковий простір «Хорових картин» В. Бібіка на слова О. Вишні і С. Васильченка як об'єкт виконавської інтерпретації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 44. 2015. С. 218-231.
2. Бабенко О. С. Хорова творчість Валентина Бібіка: жанрова парадигма та риси індивідуального стилю: автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харків, 2021. 17 с.
3. Багрій Т. Творчість Ганни Гаврилець: від витоків до світового визнання. *Науковий вісник Мелітопольського державного педагогічного університету*. Серія: Педагогіка. 2013. №. 2. С. 153-156.
4. Бардашевська Я. Образно-семантичні засади хорової творчості Віктора Степурка (на матеріалі хорів а сарпелла) : автореф. дис. ... канд.. мист. Спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Одеса, 2017. 18 с.
5. Батовська О. Жанрово-стильові константи хорового циклу «З минулого» Б. М. Лятошинського. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 67. 2023. С. 78-90.
6. Батовська О. Сучасне академічне хорове мистецтво а сарпелла як системний музично-виконавський феномен. атореф. дис. ... д-ра. мист. Спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Одеса, 2019. 38 с.
7. Бенч О. Архетипи української обрядової культури (на прикладі хорової творчості Ганни Гаврилець). *Хорове мистецтво України та його подвижники* Дрогобич, 2017. С. 5–17.
8. Березуцька М. Твори а сарелла в репертуарі бандуристів як сучасне втілення традицій української музики (на прикладі ансамблю бандуристів «Чарівниці»). *Народознавчі зошити*. №1 (151), 2020. С. 155-164.
9. Бермес І. До питання про теоретичне осмислення проблем хорознавства. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 60, том 1, 2023. С. 41-46.

- 10.Бермес І. Українське хорове мистецтво як об'єкт наукових зацікавлень.
Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 48, том 1, 2022. С. 66-72.
- 11.Бермес І. Український хоровий рух у контексті соціокультурних процесів XIX – початку XXI сторіччя. Дис. ... д-ра мистецтвознавства. Спец. 26.00.01. Дрогобиц. держ. пед. ун-т ім. Івана Франка. Дрогобич, 2014. 434 с.
- 12.Белік-Золотарьова Н. Сузір'я майстрів: кафедра хорового диригування.
Харківський державний університет мистецтв імені І.П. Котляревського Pro Domo Mea: Нариси. До 90-річчя з дня заснування Харківського державного університету мистецтв імені І.П. Котляревського [ред. Т. Веркіна, Г. Абаджян, Г. Ботунова та ін.]. Харьков : Харків. держ. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського, 2007. 336 с.
- 13.Бондар С. Музична шевченкіана у творчості сучасних харківських композиторів. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2015. Вип. 42. С. 279-288.
- 14.Бондар Є. Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості. Одеса : Астропринт, 2019. 387 с.
- 15.Варакута М. Жанр хорової мініатюри в сучасній українській музиці (на прикладі творчості В. Зубицького) : автореф. дис. канд. мистецтвознавства / спец. 17.00.03. Музичне мистецтво Одеса: ОДМА ім. А. В. Нежданової, 2011. 17 с.
- 16.Вербицька-Шокот І. Жанр реквієму в хоровій творчості українських композиторів порубіжжя тисячоліть: автореф. дис. ... канд. мист. : спец. 17.00.03. Харків, 2007. 17 с.
- 17.Вишневецька А. Духовна хорова музика сучасних харківських композиторів: стильові параметри. *Аспекти історичного музикознавства*. Зб. наук. ст. Вип. 28. Харків, 2022. С. 139–154.
- 18.Волинський І. Дмитро Бортнянський і Західна Україна. *Українське музикознавство*, кн. 6. Київ, 1971.

19. Воскобойнікова Ю. Виконавське моделювання хорової динаміки у поліфонічних жанрах. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету. Серія: Мистецтвознавство*. Вип. 40, № 1. Тернопіль, 2019. 12 с.
20. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XVII—XVIII ст. Київ: Музична Україна, 1978. 181 с.
21. Гусарчук Т. Артемій Ведель. Постаць митця у контексті епох. Київ: Музична Україна, 2019. 766 с.
22. Дем'яненко Н. Основи хорознавства. Полтава: 2018. 98 с.
23. Дзівалтівський М. Хоровий жанр і стиль у розумінні сучасної мистецтвознавчої науки. *Professional Art Education*. Vol.1 (1). 2020. С. 50-57
24. Ділецький М. Граматика музикальна: фотокопія рукопису 1723 року [підготовка до видання, транскрипція та коментар О. Цалай-Якименко]. Київ: Муз. Україна, 1970.
25. Дніпровська Н. Виховне значення дитячої хорової музики (на прикладі творів Т. Кравцова). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 39. 2014. С. 32-47.
26. Дніпровська Н., Діте Л. Переломлення світської духовної лірики в жанрі мініатюри в творчості Марка Кармінського для дитячого хору. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 46. 2017. С. 159-173.
27. Дондик О. І. Особливості сучасних хорових аранжувань класичних творів на прикладі репертуару хору «Хрещатик». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 48. 2018. С. 70-84.
28. Єськова М. Образ козацтва у хорових творах М. Лисенка на тексти поеми «Гамалія» Т. Шевченка. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 40. 2014. С. 279-288.

29. Заверуха О. Інтерпретація поняття «хорове письмо» в професійному середовищі. *Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики: матер. II всукр. наук-практ. конф.* 25 жовтня 2018 р. Харків: ТОВ Планета-Прінт. С. 39-43.
30. Заверуха О. Історико-типологічні принципи хорового письма в українській музиці. *Художня культура: актуальні проблеми.* Інститут проблем сучасного мистецтва. Вип. 16 (2). 2020. С. 36-40.
31. Заверуха О. Сучасне хорове письмо: генеза та функціонування (на матеріалі творчості українських композиторів кінця XX – початку XXI століть): дис... канд. мистецтвознавства. Харків, 2014. 300 с.
32. Заверуха О. Хорове письмо в системі категорій музикології XXI ст. *Мистецтвознавчі записки.* Вип. 33. 2018. С. 407-412.
33. Заверуха О. Хорове письмо як утілення художнього змісту музичного тексту. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство.* 2017. Вип. 57. С. 54-61.
34. Засадна О. Літургійні піснеспіви у церковно-музичній творчості представників Київської хорової школи 20-х років XX століття. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти.* Вип. 38. 2013. С. 232-243.
35. Зігабен Є. Толкова псалтир в 2-х томах. Ясенів: ДТ Принт. 2014. 1062 с.
36. Золочевський В. Ладно-гармонічні основи української радянської музики (деякі питання народності). К.: Наукова думка. 1964. 164 с.
37. Іванова Ю. Інтерпретація псалма 54 'Внуши Боже молитву мою' у творчості О. Архангельського, О. Гречанінова та В. Файнера. *Актуальні питання гуманітарних наук.* Вип. 34. Том. 2020. С. 46-51.
38. Іванова Ю. Шляхи вивчення хорознавства. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти.* 2015. Вип. 43. С. 291-300.

39. Каменєва Г. (Вишневецька Г.) Стилїстичнї особливостї хорового концерту «Чаклувальнї пїснї» М. Шуха. *Проблеми взаємодїї мистецтва, педагогїки та теорїї і практики освїти*. Вип. 55. 2019. С. 122-135.
40. Кантата. *Українська музична енциклопедія у 2-х т.* Київ: Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2008. С. 316-319.
41. Кириленко Я. О. Тенденції розвитку українського хорового концерту 1980–2010 років : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2012. 17 с.
42. Кияновська Л. Максим Березовський. *Розповіді про композиторів*. Вип. 1. Київ, 1994. С. 57-70.
43. Кияновська Л. Стилєві тенденції у львівській композиторській школі 80–90-х рр. *Мистецькі обрії' 99. Альманах : Науково-теоретичні праці та публіцистика*. Київ, 2000. С. 132–141.
44. Клюка Т. Жанрово-стилєова специфіка хорової творчості Ю. Алжнєва та І. Гайдєнка початку ХХІ столїття: дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2023. 280 с.
45. Коновалова І. Мистецтво аранжування в хоровій творчості Ю. І. Кулика: аспекти інтерпретації. *Проблеми взаємодїї мистецтва, педагогїки та теорїї і практики освїти*. Вип. 41. 2014. С. 206-221.
46. Коржавих І. Хоровое искусство как поле реализации синтеза жанров. *Проблеми взаємодїї мистецтва, педагогїки та теорїї і практики освїти*. Мистецтво: «Від існуючого до виникаючого»: зб. наук. праць. Вип. 20. Харків, 2007. С. 198-207. [на російській].
47. Костюк Н. Українська богослужбова музична культура 1801—1916 років (науково-дидактичний, ужитково-спївочий, концертно-виконавський і композиторський аспекти). Київ, 2018. 664 с.
48. Крамаренко О. Духовна хорова творчість Є. Станковича у контексті сучасного історико-культурного процесу. *Вїсник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Вип. 1. Київ, 2013. С. 195–198. 73.

- 49.Крамаренко О. Необарокова символіка у хоровій творчості Є. Станковича (на прикладі творів кінця XX – початку XXI ст.). *Українське музикознавство*: науковометодичний збірник. Вип. 37. Київ, 2011. С.145-155.
- 50.Кривицька Т. До проблеми сучасного композиторського трактування літургійного циклу (на прикладі літургії св. Іоанна Золотоустого О. Козаренка В. Камінського. *Музикознавчі студії : Наукові збірки ЛДМА ім. М. В Лисенка*. Вип. 16. Львів: СПОЛОМ, 2007. С. 125–135.
- 51.Криченкова А. Актуалізація ренесансного образу світу в хоровій кантаті «Весняні пасторалі» В. М. Птушкіна. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 44. 2015. С. 208-217.
- 52.Лашенко А. Хоровая культура: аспекты изучения и развития. К.: Музична Україна, 1989. 136 с.
- 53.Малий Д. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини XX – початку XXI століть : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2018. 218 с.
- 54.Мануляк О. М. Літургійна творчість сучасних львівських композиторів: пріоритети жанру, трансформація традиції. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Вип. 81: Жанр як категорія музичної творчості. К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2009. С. 124–133.
- 55.Маскович Т.М. Хорові твори Ганни Гаврилець на тексти українських поетів: національні прояви сакрального простору. *Хорове мистецтво у вищій школі: проблеми і перспективи професійної підготовки* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практич. конф. / Прикарпатський нац. ун-т ім. Василя Стефаника (Івано-Франківськ, 25–26 жовтня 2013 р.). Івано-Франківськ, 2013. С. 73–77.
- 56.Мельник А. Скрипкова мініатюра в творчості Людмили Шукайло: особливості трактовки жанру. *Аспекти історичного музикознавства*. Вип. XVII. 2019. С. 102-115.

57. Михайлова Н. Хорове аранжування як шлях реалізації творчого потенціалу студента-хормейстера. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 68. 2023. С. 72-87.
58. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). К. : Київська державна консерваторія імені П. І. Чайковського, 1994. 157 с.
59. Муха А. И. Процесс композиторского творчества. Киев : Музична Україна, 1979. 272 с.
60. Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. вип. 41. Музикознавчий універсум : збірник статей. Львів, 2017. 424 с.
61. Немченко К. Літургійна символіка в оперній музиці XIX – XXI століть (на матеріалі творчості російських та українських композиторів) : автореф. дис. канд. мистецтвознавства; 17. 00. 03. Одеса, Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової, 2020. 17 с.
62. Піхтар О., Кедіс О. Хорові твори сучасних авангардних композиторів: методичний аспект. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. Серія 5: Педагогічні науки: реалії та перспективи. Вип. 63. 2018. С. 159-162.
63. Плющик Є., Омельчук В., Федорченко В. Лекції з курсу "Хорознавство". 1-е вид. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2010. 191 с.
64. Приходько О. Канон як традиція: функціонування норм поліфонії строго стилю в умовах сучасного хорового письма (на прикладі Трьох канонів Р. Мажуліса). *Київське музикознавство* : зб. ст. НМАУ ім. П.І.Чайковського; КІМ ім. Р. М. Глієра. Київ, 2011. Вип. 40. С. 36–44.
65. Приходько О. Риси сучасного хорового письма на прикладі Stabat Mater Кш. Пендерецького. *Київське музикознавство*. 2013. Вип. 46. С. 203-209.
66. Приходько О. Слово в музиці і музика в слові: експерименти в сучасній хоровій музиці. *Słowo we współczesnych dyskursach*. Łódź: Wydawnictwo uniwersytetu łódzkiego, 2014. С. 463–470.

67. Приходько О. Хорова музика а cappella другої половини ХХ – початку ХХ ст.: теоретичне осмислення та виконавські підходи. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03; Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського. Київ, 2017. 255 с.
68. Рудь П. Еволюція композиторського стилю Олександра Щетинського. Дис. ... канд. мистецтвознав. 17.00.03; Харк. нац. ун-т мистец. імені І. П. Котляревського. Харків, 2021. 285 с.
69. Савельєва Г. Виконавські традиції Харківської хорової школи: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03; Харк. нац. ун-т мистец. імені І. П. Котляревського. Харків, 2012. 15 с.
70. Савельєва Г. Хоровий стиль як об'єкт виконавської інтерпретації (на прикладі концертних програм Камерного хору імені В. Палкіна). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство : зб. наук. статей (на честь 55-річчя Л.В. Шаповалової)*. Вип. 29. Харків, 2010. С. 580.
71. Савельєва Г. «Хорові акварелі» Т. Кравцова у репертуарі Камерного хору Харківської обласної філармонії. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 39. 2014. С. 21-31.
72. Савельєва Г. «Lux augumque» Еріка Уітакера в аспекті порівняльного аналізу виконавської інтерпретації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. праць. Харківський національний університет імені І. П. Котляревського. Вип. 58. Харків, 2021. С. 143-157.
73. Савченко Г. Вияви «некласичного» в оркестровому письмі К. Дебюссі. *Культура України*. Вип. 72, 2021. С. 136–143.
74. Савченко Г. Оркестрове письмо І. Стравінського неокласичного та пізнього (серійного) періодів творчості: компаративний аналіз. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 60, 2021. С. 36–56.

- 75.Скоромний В., Юрченко М., Кречко Н., Нарожна Н. Академічне хорове мистецтво України (історія, теорія, практика, освіта). Монографія. Київ: Ліра-К, 2007. 220 с.
- 76.Сухомлінова Т. Хорова творчість Ганни Гаврилець у контексті новітнього відродження національного музичного мистецтва. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. ред.-упоряд. Г. І. Ганзбург. Харків : Вид-во «С. А. М.», Вип. 36, 2012. С. 338-348.
- 77.Тан Фань. Сучасне дитяче хорове мистецтво України і Китаю: презентація досвіду майстрів (Сергій Прокопов – Ян Хуннянь). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. Вип. 67, 2023. 91-106.
- 78.Тищенко О. Літургія в українській музиці кінця ХХ – початку ХХІ століть (до проблеми співвідношення обряду і жанру) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 Муз. мистецтво. Київ, 2011. 18 с.
- 79.Торба О. Українська хорова творчість останньої третини ХХ століття та проблема жанру. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*, зб. ст. Вип. 16. Київ, 2002. С. 278-296.
- 80.Фартушка О. Д. Хорова поліфонія в системі композиторського стилю (на прикладі творчості П. Гіндеміта, І. Стравінського, О. Щетинського): дис. ... д-ра філософії в галузі мистецтвознавства : 025. Харків, 2022. 208 с.
- 81.Фізер К. Заголовок музичного твору та його функціонування в новітній музиці (на прикладі творчості українських композиторів). автореф. ... канд. мист-ва: 025. Київ, 2019. 19 с.
- 82.Федорчук Л. Простір. Колір як категорії художнього світу Григорія Сковороди.
- 83.Харакоз Г. Хорова fuga: жанрово-стильовий та виконавський аспекти (на матеріалі західноєвропейської музики XVIII - XIX ст.). дис. канд. мист-ва: 025 Музичне мистецтво. Харк. нац. ун-т мистецтв імені І.П. Котляревського, 2021. 200 с.

- 84.Хорове мистецтво України та його подвижники : матеріали VI Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції (м. Дрогобич, 19 – 20 жовтня 2017 року) [Електронний ресурс] / Редкол. : І. Л. Бермес, В. В. Полюга. Дрогобич: Редакційно-видавничий відділ ДДПУ ім. І. Франка, 2017. 358 с.
- 85.Хорове письмо. *Словопедія*. Режим доступу: <http://slovopedia.org.ua/58/53413/388419.html> (Дата звернення: 8.5.2023)
- 86.Цуранова О. Некоторые черты стиля духовно-музыкальных сочинений А. Щетинского (на примере хоровой симфонии “Узнай себя”). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. Вип. 36. 2012. С. 348-356.
- 87.Чорна А. Стиль діяльності Камерного хору ім. О. Петросяна НТУ
- 88.Якимчук О. Стильові риси фортепіанної музики Людмили Шукайло. *KELM*. №1 (53). С. 84-88. <https://kelmczasopisma.com/viewpdf/10191>
- 89.Яструб О. Духовні хорові твори українських композиторів першої третини XX століття: жанрово-стильові та виконавські принципи. *Аспекти історичного музикознавства*. Вип. 30. 2023. С. 105-133.
- 90.Αθανασίου Αλεξανδρεας. Εισαγωγή. Κείμενον – Μεταφρασις - Σχολια. Ὑπὸ Βασιλείου Στογιαννου. Θεσσαλονικη : Ἱερα μητροπολις θεσσαλονικης, 1975. 327 с. [на грецькому].

ДОДАТКИ

Додаток А

Каталог обраних хорових творів українських композиторів кінця ХХ – ХХІ століть

Духовно-релігійна музика

1. Алжнєв Ю. «Слава тобі, Господи» для мішаного хору, слова народні (1998), «Співайте Господу, пісню нову» Псалом 96, хоровий концерт № 4 (2004).
2. Гаврилець Г. «Херувимська», духовний твір на канонічні тексти для мішаного хору, «Тебе поєм», духовний твір на канонічні тексти для мішаного хору, «Блаженний, хто дбає про вбогого...», духовні псалми для жіночого хору, «Боже мій, нащо мене Ти покинув?», духовні псалми для мішаного хору, «До тебе підношу, мій Господи, душу свою...», духовні псалми для чоловічого хору.
3. Гайденко А. «Богородице, Діво, радуйся» та «Достойно єсть» на канонічні тексти (1997).
4. Гайдук В. Хоровий концерт «Христос Воскрес» на канонічний текст для мішаного хору без супроводу (1995), «Вислухай мене, мій Боже справедливий», Псалом 4.
5. Дичко Л. «Хваліте Господа з небес», «Тобі співаємо, Тебе благословимо», «Урочиста літургія» для мішаного хору, а також, її твір для альта соло та мішаного хору «Святий Боже» та хоровий твір «Отче наш», концерт «Хай святиться ім'я Твоє» (слова українських поетів), «Возлюби ближнього свого» (1993), Кантата (1977).
6. Камінський В. «Пасхальна Утренья» для мішаного хору а cappella (2005), Літургія Іоанна Златоуста для солістів і мішаного хору (1999 – 2000).
7. Козаренко О. «Літургія св. Іоанна Златоуста» для мішаного хору, (1999-2000), «Псалом Давида» для хору і оркестру (1998), «Страсті Господа нашого Ісуса Христа» для читця, солістів, хору і камерного

- оркестру (1996), «Чотири молебні пісні до Діви Марії» для солістів, жіночого хору та оркестру (1995).
8. Криповуст Б. Два хори на канонічні тексти для мішаного хору (2000).
 9. Павенський В. «Ныне отпускаеши» для дитячого хору та 4-х солістів (1995), «З глибини я взиваю до Тебе» 130-й Псалом Давида для мішаного хору а cappella і двох солістів (2000).
 10. Самохвалова Н. Цикл «Дякуйте Господу» (Псалми Давидові) для чоловічого хору а cappella.
 11. Сегін Б. «Блажен Муж» (Псалом 1 для мішаного хору а cappella) (2000/2003), Alleluja для мішаного хору а cappella (2002/2005), Stabat Mater для мішаного хору та симфонічного оркестру (2002-2003).
 12. Стронько Б. Псалом 42-й, для мішаного хору а cappella (2000), Псалом 104 для жіночого хору (2002), «Свете тихий» для мішаного хору а cappella (2008).
 13. Станкович Є. «Нехай прийде царство Твоє». На тексти із Біблії: для мішаного хору та симфонічного оркестру (2000), Псалом №27 для чоловічого хору «До Тебе, Господи, взиваю», Псалом №22 для жіночого хору «Господи, мій Пастир», Псалом №83, «Господи, Владико наш», концерт для мішаного хору а cappella (1998).
 14. Теличко В. «Літургія св. Іоанна Златоустого» для солістів і мішаного хору: «Алілуя», «Єдин свят», «Хваліте Господа з небес», «Хвали, душе моя. Господа» (1996-97).
 15. Тиможинський В. «П'ять хорів до Літургії Божої» для мішаного хору а cappella, на канонічні тексти: 1. «Хвали, душе моя, Господа» 2. «Трисвяте» («Святий Боже»), 3. «Достойно є» 4. «Херувимська», 5. «Отче наш» (1999).
 16. Щетинський О. «Три Великодні хори» для мішаного хору а cappella (2008 – 2009), «Нині відпускаєши» для камерного ансамблю (1993).
 17. Яковчук О. «Літургія Святого Іоанна Златоустого» для солістів та мішаного хору а cappella, 1985, 3 хорових концерти, 10 Псалмів.

*Фольклоризм / неофольклоризм /
обробка української народної пісні*

1. Волонтир В. Обробки українських народних пісень: «В Вифлеємі новина», «Коли звезда ясна», «По всьому світу», «Ой ніхто там не бував», «Ой у лузі червона калина», «У неділю рано», обробка словацької народної пісні: «Під тим нашим віконечком».
2. Гаврилець Г. «Гой, питалася княжа корона», «Засвічу свічу», «Золотий камінь посіємо», музично-сценічне дійство для народного голосу, хору хлопчиків, симфонічного оркестру, інструментальних груп і балету (1997 – 1998), «Ти явилась мені» для мішаного хору на слова В. Симоненка (1998), «Lamento» на вірші О. Олеся для мішаного хору (1993).
3. Гайдук В. обробки українських народних пісень: «Не ходь, Янку», «Ой на горі лен зелений», «Плавали качата», «Пойме, хлопці, пойме, «Прала мила, прала», «Віддавала мене мамка», «Колискова братикові», «Там в полі могила», «Віддається цимборочка», «Коли я руковав», "Ніч яка місячна», «Місяцю-королю», «Мав я раз дівчиноньку».
4. Грицишин В. «Не стій, вербо, над водою», «Ой у лузі червона калина», «Ой учора із вечора», колядка «У надії Божа Мати».
5. Лозинська М. Колядка «Ніч над Вифлеємом».
6. Розова В. (Кафарова) П'ять обробок українських народних пісень для хору.
7. Тарасенко О. Обробки колядок: «Щедрівка», «Спи, Ісусе, спи».
8. Тиможинський В. «Дві щедрівки» на народні тексти для мішаного хору а cappella (1992), обробка української народної пісні «Дай же, Боже, громовую тучу» для народного хору (1999).
9. Токар О. Обробки українських пісень: «Ой, чий-то кінь стоїть», «Сиджу я край віконечка», «Квітка душа», «Ішло дівча лучками», «Ой, Марічко, чичері», «Ти до мене не ходи», обробка закарпатської народної пісні «Заспіваймо веселеньку, Гой-я» обробка обрядової весільної пісні «Ой, куди ж ви, голубочки», обробки колядок: «Небо і земля», «Зіронька ясная», «Стукаєм, господар, до твоєї хати», «Звістку янгол сповістив», «Розкрило

небо», «Від Різдва та до Різдва», «Ой, колядочка ти хороша», «Народивсь Ісус маленький», «Сіяють зорі», «Ой там на Вкраїні», Ой, лелія, лелія», «Дідух у куточку», «Різдвяна зірка», «Коляда ти, коляда».

10. Чмут О. Обробки українських народних пісень: «Чом ти не прийшов», «Пливе качка біла», «Ой ти, місяцю», «Гиля-гиля, сірі гуси», «Ой на горі два дубочки».

Музика для дитячого хору

1. Волонтир В. Сюїта в 5-ти частинах для дитячого хору і фортепіано (сл. Д. Павличка, А. Костецького, В. Бичка). хорові твори: «Дорога в казку» (сл. П. Скунця), «З тобою, Україно» (сл. П. Осадчука), «Журавочка» (сл. народні), «Вокаліз», «Скоро вже канікули» (сл. Д. Білоуса).
2. Малий Д. «Різдвяна меса» у п'яти частинах для солістів, дитячого хору, струнного квартету, органу і ударних (2014), Ave Regina Caelorum для дитячого хору, фортепіано (2020), «Моя земля» на слова Г. Біляєва для дитячого хору, сопілки, фортепіано і трикутника (2020), «Колискова» (фолк-сцена) для дитячого хору і фортепіано (2020, 2022).
3. Польова В. «Вечірній спів», диптих на канонічні тексти для хору хлопчиків (2002), «Золото з неба» на вірші А. Фета (2000), «Херувимська», триптих на канонічні тексти (1999), «Маленькі колискові», триптих на народні тексти (1991).
4. Таганов О. Дитячі хори (1999-2005).
5. Троценко К. «О Боже милий світе», Молитва (сл. Т. Дьяченко), «Пошли нам Боже»).
6. Хмельницька Т. Два хори для дітей з супроводом фортепіано: «Короткий дощ» (сл. М. Кириллової) (2000), «Пошепки» (сл. Н. Бромлей) (2000), «Весною» (сл. автора) (2012).
7. Шукайло Л. Вокаліз для дитячого хору та ансамблю скрипалів (2003), «Пори року» – кантата на тексти українських народних пісень для

дитячого (жіночого) хору а capella (1993), «Як діждемо літа» на українські народні слова для мішаного хору а capella (2002).

8. Щербаков І. «Босоніж по землі», кантата-триптих на слова М. Сингаївського для дитячого хору (1984).

Сучасні техніки композиції

(сонорика, алеаторика, додекафонія)

1. Бочаров Д. «Прощай світе» для мішаного хору на слова Т. Шевченка.
2. Коломієць М. Маріанські антифони для 12 солістів, ударних та гобою
3. Луньов С. Маріалогія для мішаного хору, арфи та ударних
4. Польова В. «Ангел вопіяше», Тропар Хресту.
5. Ретинський О. Антифони Маріанські для мішаного хору та ударних.
6. Рунчак В. Чотири обробки волинських народних пісень для хору без супроводу, «Смерть Ісуса», «Нагірна проповідь».
7. Сильвестров В. «Майдан-2014», «Рай».
8. Щетинський О. Симфонія для мішаного хору а capella «Узнай себе» (2003), Pater noster для дитячого або жіночого хору і флейти (1999), «Пасторалі янголів» для дитячого хору.
9. Шалигін М. Маріанські антифони для 12 голосів.

ПЕРШИЙ АНТИФОН НА ВЕЛИКДЕНЬ

для двох хорів а capella

A

Олександр Щетинський

Moderato con moto ♩ ≈ 90

Choro I

Soprani
Alti

Вос - клик - ні - те Гос - по - де - ві, вся зем -

Tenori
Bassi

mf

Moderato con moto ♩ ≈ 90

Choro II

Soprani
Alti

Tenori
Bassi

3

S.
A.

ля.

T.
B.

S.
A.

Мо-лит - ва - ми Бо - го - ро - ди - ці, Спа - се, спа - си нас.

T.
B.

p

ДРУГИЙ АНТИФОН НА ВЕЛИКДЕНЬ

для двох хорів а cappella

A

Molto andante ♩ ≈ 56

Олександр Щетинський

Choro I

Soprani
Alti

Tenori
Bassi

Бо - же, у - щед - ри ни і бла - го - сло - ви

Бо - же, у - щед - ри ни і бла - го - сло - ви

Бо - же, у - щед - ри ни і бла - го - сло - ви

Choro II

Soprani
Alti

Tenori
Bassi

Molto andante ♩ ≈ 56

4

S. *ни.*

solo *mf*

A. Бо - же, у-щед-ри ни і бла-го-сло - ви ни.

altri *ни.*

solo *mf*

T. Бо - же, у-щед-ри ни і бла-го-сло - ви ни.

altri *ни.*

solo *mf*

B. Бо - же, у-щед-ри ни і бла-го-сло - ви ни.

altri *ни.*

S. *ни.*

A. *p* Спа-си ни, Си-не Бо - жий, вос - кре-сий

T. *p*

B. *p*

ХРИСТОС ВОСКРЕСЕ

для хору а cappella

Олександр Щетинський

A Andante con moto ♩ ≈ 72
p cantabile

Soprani Хрис - тос вос - кре - се, Хрис - тос вос - кре - се, смер - ті - ю

Alti Хрис - тос вос - кре - се із мерт - вих, смер - ті - ю

Tenori

Bassi

B

S. 6 смерть по-прав і су-щим во гро - біх жи - вот да-ро - вав.

A. смерть по-прав і су-щим во гро - біх жи - вот да-ро - вав.

T. *p cantabile* Хрис - тос вос -

B. *p cantabile*

12

S.

A.

T. кре - се, Хрис - тос вос - кре - се із мерт - вих, вос - кре - се, смер - ті - ю

B.

rosso a rosso cresc.

Жен-чи-ки по-зжи-нали за-ліз-ни-ми сер-пами,

mf

Диву-ва-ли-ся лі-си, де ся по-ді-ли вів-си. Жен - чи-ки сер - па-ми,

f *p*

за - ліз - ни-ми сер - па-ми, бі-лень-ки-ми ру-ка-ми.

p

за - ліз - ни - ми сер - па - ми, бі-лень-ки - ми ру-ка-ми.

Дасте

Частина третя
Зима

*Л. Шукайло
сл. нар.*

ОЙ ЧИ Є, ЧИ НЕМА ПАН ГОСПОДАР ДОМА?

права рука

Енергійно

щедрівка

Дерев'яна коробочка

**)*

ліва рука

права рука

p

Ой чи є, чи не-ма

Ой чи є, ой чи є, ой чи є, ой чи є,

права рука

пан го-спо-дар до-ма? Щед-рий ве-чір, доб-рий ве-чір, пан го-спо-дар до-ма?

f

останок 1' на 3 снх

**)* Стукати по дерев'яній коробочці до слів "Щедрий вечір" (в 1, 2, 3 куплетах)

шо ти, вес - но, нам при - нес - ла?

c При-нес-ла ч вам лі - теч - ко, ще й ро - же - ву - ю кві - точ - ку

ч.п. хай вро-диль - ся жи - теч - ко і у - ся - ка паш - ни - ця, -

і у - ся - ка паш - ни - ця, і у - ся - ка паш - ни - ця,

і у - ся - ка паш - - - ни - - - ця.

- 3 -

ня - ноч - ко, де ти зи - му - ва - ла? *с.п.* са - доч - ку

на па - нях - ку *с.п.* пря - ла - ва со - роч - кя *с.п.* *p* а лу - го - ві

пташ - ки, *с.п.* а лу - го - ві пташ - ки, а лу - го - ві

пташ - ки по - ши - ють ру - баш - ки. - *f* Вес -

на, вес - на, ти днем крас - на,

- 2 -

Додаток Г

Г. Воскобойніков – Хорова мініатюра

“Ой ти, птичко жолтобоко”

Ой ти, птичко жолтобоко

Слова Г. С. Сковороди

Георгій Воскобойніков

Larghetto espressivo ♩ = 60

p sempre legato

Ой ти, птич-ко жол-то - бо - ко, Не кла - ди гні - зда ви - со - ко, Кла -

p sempre legato

ди на зе - ле - ной трав - кі На мо - ло - день - кой му - рав - кі. У... *tr* От

tr У...

9 я - стреб над го - ло - во - ю Ви - сит, хо - чет у - хва - тить,

у - хва - тить,

14 Ва - ше-ю жи - вет он кров' ю, *mf* От, от, *tr* кох - ті он о - стрит. *p* Сто-їт

mf *tr* У...

2 *poco cresc.*
 20 я - вор над го - ро - ю, Все ки - ва - єт го-ло - во - ю; Буй-ні віт - ри по-ві-
 Сто-їт я - вор над го-
p

25 ва - ют, Ру-ки я - во-ру ла - ма - ют. А вер - боч-ки шу-мят низь-ко, Во-ло -
 ро - ю, Все ки - ва - єт го-ло - во - ю; А вер-боч-ки шу-мят низь - ко, Во-ло -
poco cresc.
p Сто-їт я - вор над го - ро - ю, Все ки - *poco cresc.*

30 кут ме - не до сна, Тут те - чет по - то-чек близь - ко, Вид-но во - ду аж до
 кут ме - не до сна, Тут те - чет по - то-чек близь ко, Вид-но во - ду аж до
 ва - єт го-ло - во - ю; Тут те - чет по - то-чек близь - ко, Вид-но во - ду аж до
 Сто-їт я - вор над го - ро - ю, Все ки - ва - єт го-ло
p *poco cresc.*

35 дна. *mf* *p* У...
 дна. Тут те - чет по - то-чек близь-ко, Вид-но во - ду аж до дна. У...
 дна. *mf* *tr* На
 во - ю;

41

что же мні за-миш - ля - ти, Что в се - лі ро-ди-ла ма - ти? Не-хай у тих мо-зок

46

рветь - ся, Кто ви - со - ко вго-ру дметь ся. А я бу - ду со-бі ти - хо Ко-ро-

51

та - ти ми - лий вік, Так ми - нет ме - не все

54

ли - хо - Щаст - лив бу - ду чо - ло - вік.