

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

Кафедра інтерпретології та аналізу музики

Кафедра хорового диригування

**ЖАНРОВІ ТА СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ  
ХОРОВОГО ЦИКЛУ «СЛОБОЖАНСЬКІ ПІСНІ»  
О. ЩЕТИНСЬКОГО**

Магістерська робота

**Назаренка Юрія Дмитровича**

Науковий керівник

доктор педагогічних наук,

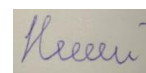
професор кафедри хорового диригування

**Смирнова Тетяна Анатоліївна**

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших

авторів мають посилання на відповідне джерело



ХАРКІВ – 2022

## **ЗМІСТ**

### **ВСТУП**

### **РОЗДІЛ 1. ПІСЕННИЙ ФОЛЬКЛОР СЛОБОЖАНСЬКОГО РЕГІОНУ: ІСТОРІЯ ВИВЧЕННЯ**

- 1.1. Пісенний Слобожанський фольклор: історичні, жанрові та стилістичні риси**
- 1.2. Особливості композиторського стилю О. Щетинського**
- 1.3. Висновки до Розділу 1**

### **РОЗДІЛ 2. ХОРОВИЙ ЦИКЛ «СЛОБОЖАНСЬКІ ПІСНІ» В АСПЕКТІ ТВОРЧОГО МЕТОДУ О. ЩЕТИНСЬКОГО**

- 2.1. «Слобожанські пісні»: жанрове походження**
  - 2.2. Фольклорне першоджерело «Слобожанських пісень»: інтонаційна структура**
  - 2.3. Хоровий цикл «Слобожанські пісні»: структурно-функціональний аналіз**
- Висновки до Розділу 2**

### **ВИСНОВКИ**

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

## ВСТУП

**Актуальність теми.** Творчість одного з найяскравіших українських композиторів, знаного у світі автора опер, чисельних хорових, камерних, оркестрових творів, лауреата семи міжнародних композиторських конкурсів в Австрії, Швейцарії, Польщі, Росії, Франції, Люксембургу за оркестрові та вокальні композиції, О. Щетинського є самобутнім явищем в українському музичному мистецтві. Твори композитора, залюбки виконують українські виконавці та його музика лунає з відомих сценічних майданчиків Європи. Досить часто його творчість опинялась в фокусі наукових досліджень вітчизняного музикознавства. Багато досліджень присвячено його духовній хоровій творчості. Нещодавно презентована збірка О. Щетинського хорових творів *a cappella* (2019) до якої увійшли цикл «Слобожанські пісні» (2007) та «Шість поезій Павла Тичини» (2016), викликає зацікавленість як з виконавської точки зору так і з наукової. Висвітлення питань композиторської техніки у роботі з фольклорним першоджерелом, особливості стилістики у світській хоровій творчості, творчий метод композитора потребують додаткового осмислення в контексті стилю як динамічної системи. Усе вищезазначене в поєднанні з новим матеріалом обумовлює актуальність обраної теми.

**Мета** цієї атестаційної роботи виявити жанрові та стилістичні особливості циклу «Слобожанські пісні» О. Щетинського. Для досягнення поставленої мети поставлено такі **завдання**:

- узагальнити існуючі в дослідницькій літературі відомості щодо особливостей слобожанського пісенного фольклору і історію його вивчення;
- дослідити дані про композиторський стиль О. Щетинського, його світогляд, техніку письма;
- встановити жанрові та інтонаційні першоджерела у хоровому циклі «Слобожанські пісні»;

- виявити особливості стилістики в «Слобожанських піснях» а аспекті творчого методу композитора.

**Об'єктом** дослідження є хорова творчість О. Щетинського.

**Предметом** – особливості музичної мови в хоровому циклі «Слобожанські пісні».

**Методи дослідження:**

- *історичний*, за допомогою якого встановлюється стан вивчення фольклору Слобожанщини;
- *стильовий*, націлений на встановлення характерних рис композиторського стилю О. Щетинського;
- *структурно-функціональний*, використовується для дослідження стилістичних особливостей хорового циклу «Слобожанські пісні»;
- *компаративний* – використаний як допоміжний метод при зіставленні фольклорного першоджерела і авторського твору О. Щетинського;
- *хорознавчий* – скерований на обґрунтування специфіки хорового звучання як способу комунікації

**Методологічною базою** роботи послужили праці

- присвячені історії, особливостям слобожанського фольклору (Л. Новікової [19], В. Осадчої [21; 22], І. Романюк [23], В. Русіної [29,30,31]),
- композиторському стилю О. Щетинського (О. Коменди [9], В. Рудь [24,25,26,27,28], Г. Савченко [32], О. Фартушка [33], О. Цуранової [34]).

Матеріалом роботи є партитура хорового циклу «Слобожанські пісні» О. Щетинського [37].

Наукова новизна роботи полягає у висвітленні деяких аспектів маловивченого, нового твору О. Щетинського, а саме питання техніки композиції в роботі з фольклорним першоджерелом.

Матеріали роботи можуть використовуватись в курсах Української хорової літератури. Проаналізовані твори можуть використовуватись у навчанні хорових диригентів, розширити репертуар хорового класу та класів з диригування хором творами композитора ХХ ст.

Структура роботи включає Вступ, два Розділи, Висновки та Список використаних джерел. Загальна кількість сторінок - 52, з них основного тексту 47. Кількість використаних джерел - 40.

## РОЗДІЛ 1

### ПОСТАТЬ О. ЩЕТИНСЬКОГО В КОНТЕКСТІ ФОЛЬКЛОРИСТИЧНОГО РУХУ СЛОБОЖАНСЬКОГО РЕГІОНУ

#### 1.1. Слобожанський фольклор: історія вивчення

Багато композиторів у своїй роботі надихаються народною творчістю. Фольклор є невід'ємною складовою національної культури, генетичним кодом нації. Його дослідження, збереження та ретрансляція є обов'язком теперішніх поколінь. Пісенний фольклор Слобожанщини є самобутнім явищем який привертає увагу фольклористів, музикознавців та композиторів.

Історіографії та стану дослідженості традиційного пісенного фольклору Слобожанщини присвячена стаття О. Русіної [29], де вона робить спробу систематизації джерельної бази та узагальнення наукового доробку у галузі музичного фольклору Слобожанщини.

Автор зазначає що першими дослідниками Слобожанського фольклору були фольклористи філологи, завдяки роботі яких «наука має усталену систему, характеристику обрядів, величезний масив записаних пісенних текстів, теоретичні засади текстологічного аналізу» [29, с. 209]. Однак з часом почали з'являтися перші нотні збірки. Серед авторів були О. Потебня, В. Ступницький, О. Стеблянка. Ним належать і перші дані щодо манери виконання традиційного пісенного фольклору.

Наступний період досліджень пов'язаний з діяльністю Кабінету музичної етнографії у якому працювали В. Харків та М. Гайдай. Їх праці значно розширили розуміння про тогочасний репертуар, робітничий фольклор. Окремо, О. Русіна, зауважує про вклад В. Харкова в вивченні гармонії народних українських гуртових піснях [29].

Важливим та плідним етапом у вивченні слобожанського фольклору О. Русіна називає діяльність студентських експедиції що проводились під керівництвом дослідників-фольклористів у 70-х роках на базі харківської

консерваторії. «Вагомий внесок зробили групи вчених, які працювали при будинках народної творчості. У Харкові за останнє тридцятиріччя ХХ ст. накопичено великий масив записів традиційної обрядової та необрядової пісенності. Це дало підґрунтя для видання збірок та наукового опрацювання матеріалу» [29, с. 211].

Як зазначає О. Русіна «Пісні Харківського регіону найбільше представлено в збірках сучасних українських фольклористів – Л. Новикової, В. Осадчої, Л. Єфремової, О. Щетинського, та в збірках виданих Харківським будинком народної творчості. Їхня цінність полягає в тому, що збірки репрезентують власні експедиційні матеріали Харківщини, а не передруки з інших видань» [29, с. 211]. Фольклор інших регіонів Слобожанщини представлений у збірках О. Тюрікова, В. Дубравіна.

Неабиякий внесок у вивчення пісенного фольклору Слобожанщини зробили сучасні етномузикологи. Л. Новікова у своїх статтях «розглядає особливості побутування різних жанрів пісенного фольклору, характеризує одне з новіших явищ – кіч» [29, с. 211]; С. Нікітін приділяє увагу питанням ритміки в обрядовому фольклорі.

Останні роки діяльності фольклорної лабораторії ХНУМ імені І. П. Котляревського пов'язані з роботою І. Романюк, яка крім наукових розвідок проводить роботу з репрезентації фольклорних зразків у якості керівника студентського фольклорного гурту «Стежка» [23].

Комплексне дослідження пісенної фольклорної традиції зроблено В. Осадчею. Дослідниця звернулась до вивчення протяжних пісень Слобожанського регіону, їхньої мелодики, фактури, ритмічних структур і дійшла висновку про існування різних стилів і типів музичного мислення: «модально-поспівковий, мелодично-інтегрований, спів з елементами гомофонно-гармонічного складу» [русіна, автореф, с. 6].

Окремий розділ дисертаційного дослідження В. Осадчої «Типологія й стилістика жанрів обрядового фольклору» присвячений проблемі ритмотопології та стилістики пісенних жанрів у фольклорному осередку.

Науковець відмічає, що сучасній слобожанській традиції притаманний «пасивний характер побутування обрядових жанрів, що виступає ознакою новосельських традицій пізнього формування» [21, с. 15]. Відтак, пасивний характер побутування зумовлює жанрове звуження структури традиції внаслідок втрати фольклорними творами основних функцій. Але в умовах сучасного осередку побутує вагомий прошарок пісенної лірики родинно-побутової тематики, а також козацьких, солдатських, рекрутських пісень.

З обрядових жанрів найбільшого поширення набуло, нв думку В. Осадчої, «традиційне весілля, пісні зимових свят - щедрівки та меланки, але спостерігається перехід обрядового фольклору до дитячої традиції виконання» [21, с. 15].

На думку В. Осадчої багаточасова структура слобожанської народної пісенності є результатом її полістадіального формування. Науковиця вказує, що для «побутування слобожанської пісенності набуває категоріального значення феномен “осередковості”, який обумовлює виникнення новосельської традиції й визначає два взаємопов’язані процеси: консервацію побутуючого пісенного обсягу та збереження функціональної стабільності жанрової системи, що підтверджується сталістю ритмотипології (збереженням ритмоструктурних типів пісенних текстів відносно традицій попереднього мешкання сучасних слобожан); процес жанрової контамінації та мелодико-інтонаційного узагальнення, типізації новостворених на терені Слобожанщини виражальних засобів і самобутнього виконавського стилю» [21, с. 19]. Це в свою чергу призводить до усталення нових пісенних типів - основи слобожанського музичного діалекту, та визначає розрізнення осередкових стилів розспіву пісенних текстів.

«Осередковість» побутування сприяла, з одного боку, збереженню жанрової системи фольклорної традиції, а з іншого - її оновленню. Серед збережених жанрів В. Осадча називає: обрядові пісні, пласт ліричних пісень та балад (із різноманітними сюжетами історичної, соціальної та родинно-побутової тематики). Серед новостворених жанри «стройових» солдатських та рекрутських пісень.

Як вказує В. Осадча: «Стабільність системи жанрів слобожанського фольклору виявляється через сталу віршобудову та ритмотипи наспівів, що зберігають загальні типологічні ознаки того чи іншого жанру». В свою чергу «мобільність жанрової системи реалізується через наявність міжжетнічної інтеграції та міжжанрових дифузних явищ, шляхом трансформації суми регіональних традицій з місць попереднього мешкання сучасних слобожан»[21, с. 20] .

Специфіка побутування фольклорних жанрів на Слобожанщині певним чином пов'язана із суто виконавською манерою пісенного інтонування. Особливо яскраво ця відповідність виявляється при зіставленні слобожанських пісенних матеріалів з тими, що походять із сусідніх теренів.

Збагачення обрядових пісень інтонаціями та мелодичними зворотами, типовими для пісень ліричної, родинно-побутової тематики, балад, відбувається, за В. Осадчою, шляхом «мелоінтонаційного «розростання» типово ліричних поспівок домюзичних фраз-рядків, якщо цей процес не змінює якості структури наспіву, то формується слобожанський варіант «протяжного» стилю розспіву»» [21, с. 21]. Його особливості - розвинений внутрішньоскладовий розспів та ефект динамічного «протягування» тону (складоноти).

У випадках, наголошує В. Осадча, коли «розширення» поспівки до фрази «призводить до появи нової структурної якості, утворюються цезуровані за логікою музичного періоду «цільномелодичні» побудови з інтонаційно концентрованим верхнім голосом» [21, с. 21]. При формуванні таких наспівів

процес інтонаційно активної трансформації впливає на внутрішню логіку музичної побудови. Це призводить до появи елементів гомофонно-гармонічного складу у фактурі та переваги мелодійного типу музичного мислення при творенні наспіву.

Характерні ознаки жанрової системи слобожанського пісенного осередку визначають його традицію як жанрово-стилістичну цілісність. Об'єднуючою стилістичною ознакою є спільність ритмоінтонаційних витоків у обрядових та позаобрядових жанрах з перевагою ліричного модусу мислення як основи мелодійного розгортання, що впливає на створення композиційних варіантів на основі дворядкової структури строфи. Як відмічає В. Осадча «формотворча функція ліричного «проголосного» типу розспіву проявляється в типізації наспівів календарнообрядового й весільного жанрів та розгортанні ліричних пісенних типів як модифікації стилістики обрядових жанрів на рівні ладо-фактурних характеристик. Композиційно слобожанські пісенні парадигми вкладаються у цільномелодич-ну будову наспіву в межах музичного періоду, яка цезурована згідно з структурою поетичної строфи» [21, с. 23].

Стилістичні складові слобожанського музичного діалекту за В. Осадчою – «якість розспіваності слобожанської мелодики за обсягом внутрішньоскладового розспіву та динамічним протягуванням складноти без ритмічного дроблення, які стосуються «протяжних» за формами розспіву і мелодійно інтегрованих зразків обрядових та ліричних пісень, відповідні їм типи фактури» [21, с. 21].

Розглянуті дослідницею на рівні осередкових традицій паралелі в групах мелодичних типів - весняних танках, весільних, календарно-обрядових та ліричних піснях, дозволяють їй дійти висновку, що «серед календарно-обрядових пісень окремі типи виявляються стилістично незміненими, інтонаційно пасивними та підлягають ліризації без особливих мелодико-фактурних змін засобами ампліфікації ритміки» [21, с. 23]. Але у більшості мелодично

узагальнених пісенних типів колядок, щедрівок, весняних танків (зокрема «водити козла») та купальських ігор наскрізної форми, а також «ліричних» постових веснянок, спостерігається композиційне та мелодійне розгортання ліричних форм музичного висловлення; весільні пісні функціонують в осередковій традиції як домінуючий у розвитку активний жанр, схильний до дії ліричного модусу мислення на стилістику оспівувальних пісень, на манеру їх виконання.

Домінування пісенної лірики над обрядовими і мелоінтонаційна спільність жанрів різного походження, характер їх ритмоінтонування сприяє, з одного боку, - наголошує В. Осадча, домінанті ліричного модусу мислення в розспіві пісенних текстів, а з другого - співіснуванню і розвитку кількох пісенних пластів, а саме: пісень поспівково-модального типу мислення, цільномелодійних строфічних будов і новотворів кантового та романсового походження. Слобожанській пісенності «притаманна унікальна здатність до мелоінтонаційних і структурних перетворень, яка призвела до появи відмінного музичного стилю, зразки якого набули загально-українського визнання й розповсюдження» - також відмічає фольклорознавиця В. Осадча.

У дисертації В. Русіної розкривається жанровий склад та стан побутування пісенного фольклору Слобідської України [31] Авторка зазначає, що пісенна культура сходу України формувалась переважно переселенцями різних хвиль внутрішньої міграції: «у цих умовах побутував скорочений обрядовий цикл із помітним домінуванням ліричних, зокрема й протяжних пісень» [русіна, автореф, с. 8].

У часи активного періоду функціонування фольклорної традиції (XVIII–XIX ст.) помітна домінантність весільних пісень та обрядів, «протяжних» ліричних пісень, відмічає В. Русіна: «Серед календарно-обрядових пісень переважають твори зимового циклу, весняно-літні пісні залишилися в пасивній пам'яті респондентів, але вже у відриві від обрядовості» [31, с. 8].

Також у дисертації В. Русніа визначає основні типи віршової будови пісень у межах протяжної пісенності краю. Музикознавиця доходить висновку, що розповсюдженими тут є двочастинні пісенні строфи, які мають повторення другої половини в наступному куплеті (AB BC CD) [31, с. 8]

Найчастіше цей прийом В. Русіна спостерігає в баладах як засіб посилення епічності викладу сюжету («Ой ковалю, коваль, коваленку», «Чорноморець, матінко, чорноморець», «Вітер віє, ой вітер повіває», «А на наших полях урожаю нема», «Та тихий Дунай бережечки зносе» тощо), складоритмічну будову яких складають чотирисегментні структури: «Ой ковалю, коваль, коваленку» (4+6:4+6), «А на наших полях урожаю нема» (6+6:6+6) та трисегментні: «Та тихий Дунай» (6+8+6), «Чорноморець, матінко, чорноморець» (4+3+4). Тричастинні будови типу ABC (які спостерігаємо помітно рідше), окрім зразків із неповторюваною будовою, також мають варійовану повторюваність (як от у пісні «Ходить орел понад морем»).

Серед них авторка зустрічає й будову (ABC; CDE), подібну до розглянутих вище двочастинних форм із повторенням другої частини в наступному куплеті («Ой хто не жив в цього Шибаєнка», «Тихо по воді») [31, с. 8].

Складоритмічна будова тричастинних пісень більш варіативна й нестабільна. У пісні «Ой хто не жив в цього Шибаєнка» з 2-го куплету складоритмічна конструкція розхитується. Другий сегмент, на думку В. Русіної, варіюється в різних куплетах і має складочислення (6+10+6) або (6+8+6). Подібну варіативність на рівні складової ритміки спостерігаємо також у пісні з с. Миколаївка Близнюківського р-ну «Стелися, стелися, барвіночку». Ритмомодель має значну варіативність та відмінності (6+4+6 у першому куплеті, 6:3+4+6 у другому, 6:5+4+6 у третьому, 6:4+4+6 у четвертому, тощо) [31, с. 8].

Чотиричастинна віршова будова трапляється доволі часто. Це вірші повторюваної і неповторюваної будови. Повторювані конструкції музикознавиця

спостерігає у схемі: ABCD; CDEF..., де останні два рядки повторені в наступному куплеті.

Представлені у дослідженні В. Русіної приклади ілюструють розмаїття типів складочислення у вербальних текстах протяжних пісень Слобожанщини – як повторюваної ізоритмічної будови (4+6:4+6) або (6+6:6+6), (8+8+8), так і більш варіативної, нестійкої гетероритмічної (5+4:4+6), або (6+3:4+6). При цьому кількісно переважають будови, ядро яких складається з формули 4+6, але в різних варіаціях (4+6+6), (4+6:4+6) і т. ін.

В іншому підрозділі дисертації В. Русіна вивчає мелодико-фактурні типи протяжних пісень, та розглядає відмінність стійких і мобільних моментів в процесі виконання пісень, визначено найхарактернішу рису відтворення української ліричної пісні – гуртовий спів, описує його константні стильові риси.

У підрозділі В. Русіна робить висновок, що «зібраний на території Слобідської України і проаналізований пісенний матеріал репрезентує три основні мелодико-фактурні типи в багатоголоссі досліджуваного регіону, які ми визначили як:

1) пісні з вузьким амбітусом на основі функціонального двоголосся;

2) пісні з широким амбітусом підголосково-поліфонічної фактури з виокремленим верхнім, інтонаційно активним голосом – *«горяком»*, який перебирає на себе функцію мелодії;

3) гомофонно-гармонічний із характерною кантовою вертикальною фактурою» [31, с. 10].

Основний тип фактури ліричних протяжних пісень Слобідської України визначається, за В. Русіною, як підголосково-поліфонічний із поділом функцій на нижній та верхній голоси. «Фактура багатоголосся переважно двоголосна, - зазначає науковець, якщо нижній голос виконує функцію ведучої мелодії, то верхній голос викладено терцієвою второю з обов'язковим вживанням октавних

співзвуч у кадансах строф, іноді в каденціях півстроф, пісні такого типу фактури мають вузькі амбітуси ліній голосів і малу кількість спільних тонів [31, с. 14].

Другий тип функціонального двоголосся (визначеного В. Русіною) – це пісні з широким амбітусом ліній голосів і більшою кількістю спільних тонів. «У ньому, - відмічає вона, верхній підголосок поступово набуває розвитку та значення мелодії, а нижній голос ознак підтримуючої функції» [31, с. 14].

Мелодика пісень цього типу набула більшого розвитку, ширшої розспівності, використання рясної орнаментики, розмаїття агогічних прийомів (пунктирного ритму, акцентів), характеризується огласовкою приголосних і голосних. Такі пісні стали вершиною розквіту багатоголосної традиції протяжного співу [31, с. 14].

Також, В. Русіна визначає ладові опори в піснях із вузькоамбітусним звукорядом. Їх становлять «ангемітоні структури: I II IV; I II V; I II; I III IV.

У піснях із широкоамбітусним звукорядом кількість опорних тонів може бути такою, як і в першому типі, або з розширенням їх числом та амбітусом – VII–I–III–IV; I–V–VI#; I–II–IV–V; I–IV–V–VI#» [31, с. 14].

Третій мелодико-фактурний тип з ознаками гомофано-гармонічного складу, в якому В. Русіна відмічає вплив міської фольклорної традиції та професійної музики (європейської мажоро-мінорної системи) на всіх рівнях: «мелодика здебільшого розвивається по звуках тонічного тризвуку, квартсекстакордів, частіше зустрічаємо автентичні звороти, ладові структури на I III V щаблях, чітко простежуємо гармонічну вертикаль, секвенційні утворення, ритмомодель містить повтори, відзначається симетричність будови («квадрат»), збільшується розмір вірша (8+8:8+8), частіше використовуються трійкові метри» [31, с. 14].

В дослідженні В. Русіної виявлено, що характерними ознаками протяжних пісень є комплекс основних структурних рис: «повільний неквапливий темп, розтягненість структури віршової будови за рахунок вставних слів, огласовки

приголосних, внутрішньоскладових розспівів, розспівування голосних, що в мелодичному ракурсі позначилося на використанні орнаментики, намаганні подрібнювати протягнені звуки» [31, с. 14].

Особливості виконання протяжних пісень, як відмічає В. Русіна, залежать від рівня збереженості традиції у певних населених пунктах, а також часу їх фіксації: «Співаки старого покоління, рік народження яких припадає на початок ХХ ст. <...> репрезентують стару манеру виконання, що яскраво характеризує протяжну пісенність, вони співають розтягнуто, використовуючи рясну орнаментуку, вставні слова, складобриви, вигукують в кінці строфи; виконавці молодшого покоління (рік народження 1940–50 рр.) співають більш спрощено, спів менш орнаментований, схильний до прискорення темпу» [31, с. 15].

Досвід О. Щетинського як вченого фольклориста безумовно вплинув на формування його індивідуального стилю та безумовно має безпосереднє відношення до творчого методу слідством якого став цикл «Слобожанські пісні». Експедиційні записи, зроблені лабораторією фольклору Харківського університету мистецтв у 1979-1983 роки, стали основою видання, упорядником якого є О. Щетинський. Ця збірка налічує 139 пісень, які було записано в східній частині Харківщини [22].

Збірка О. Щетинського, як зазначає фольклорист В. Осадча у передмові до неї «відбиває новий період збирацької діяльності – колегіальний, коли групи студентів і співробітники лабораторії фольклору Харківського інституту мистецтв у польових умовах записували народні пісні на магнітофон. Деякі з представлених у нашій збірці пісень уже були оприлюдненими іншими учасниками цих експедицій. Чимало інших зразків, а також місцевих варіантів відомих пісень друкуються вперше» [22, с. 4].

В збірці представлені зразки типових для Харківщини жанрів – колядок та щедрівок, розвиненого весільного циклу, родинно- та соціально-побутових, колискових: «Представлено, хоч і невеликим обсягом, історичні й козацькі пісні,

весняні танки, заклички, весільні приспівки та журні пісні, а також зразки духовної творчості – псалми» [22, с. 4].

Важливим зауваженням В. Осадчої є факт того що О. Щетинський подає нотний текст відповідно «до свого композиторського відчуття цезури, чергування сильних і слабких долей» [22, с. 4].

Коментуючи свій досвід у вступі до збірки О. Щетинський говорить: «В мене справді було відчуття що ті поважного віку люди, котрі погоджувалися заспівати старих пісень для нашого запису, відкривають перед нами напівзруйновану історичну пам'ятку.

Багато з їхніх пісень, зокрема майже всі обрядові, під ту пору на Харківщині вже не використовувалися за тих побутових обставин, для яких їх було створено. На щастя, вони зберігалися, бодай в пам'яті дуже літніх людей» [22, с. 6]. І далі: «мене не полишало відчуття, що ми є свідками зникнення предковічної культури, але зарадити цьому об'єктивному процесові неможливо, бо вже майже не існувало того традиційного селянського суспільства, що породило цю народну культуру» [22, с. 7].

Ці факти спонукали О. Щетинського зафіксувати на папері окремі зразки пісенної культури «в тому стані, в якому вони на той час збереглися у своєму природному середовищі». Це позначилось на ретельній фіксації вимови, О. Щетинський приділяв увагу транскрибування саме в тому варіанті як це було в автентичних зразках.

Важлива думка композитора яка висвітлює його мотиви: «Ця збірка <...> сподіваюся, зможе спонукати до роздумів не тільки людей мистецтва, а й краєзнавців, істориків, психологів. Утім, я розраховую не тільки на це, бо збірка містить чимало справжніх шедеврів народної творчості, що можуть захоплювати самі по собі, в позаісторичному контексті. Відчуття їхньої правдивої і непоказної мистецької величі вразило мене ще тоді, коли я почув їх уперше в бідних

українських селах. Це відчуття не полишає мене й зараз, чверть сторіччя по тому» [22, с. 8].

Така рефлексія ймовірно і спонукала О. Щетинського створити хоровий цикл «Слобожанські пісні». Рік видання збірки 2007, йому передувала робота над опрацюванням матеріалу, хоровий цикл світ побачив цього ж року. Шанобливе ставлення митця до фольклору, спонукало його до переосмислення деяких фольклорних зразків крізь призму свого бачення та творчого методу.

Перейдемо до узагальнення існуючих відомостей щодо композиторського стилю О. Щетинського.

## **1.2. Особливості композиторського стилю О. Щетинського**

Олександр Щетинський народився у Харкові. У 1983 році закінчив Харківський інститут мистецтв (тепер — Харківський національний університет мистецтв імені Івана Котляревського) як композитор у класі Валентина Борисова. Як відомо з різноманітних джерел, доповнював свою освіту участю у різноманітних курсах і майстер-класах, де відвідував лекції, зокрема, Вітольда Лютославського, Богуслава Шеффера, Кшиштофа Пендерецького, Едісона Денісова та ін. У 1991 р. закінчив Курси комп'ютерної музики у Краківській музичній академії [38].

Музика О. Щетинського неодноразово відзначалась міжнародними нагородами престижних конкурсів:

- Основна та спеціальна нагорода на Міжнародному конкурсі ім. Казімежа Сероцького (Польща, 1990)
- Перша нагорода на Міжнародному конкурсі духовної музики у Фрібурі (Швейцарія, 1991)
- Друга нагорода на Міжнародному конкурсі ім. Вітольда Лютославського (Польща, 1995)

- Друга нагорода на Міжнародному конкурсі ім. Анрі Дютійо (Франція, 1996)
- Третя нагорода на Міжнародному конкурсі ім. Густава Малера у Клагенфурті (Австрія, 1998)
- Російська національна театральна нагорода «Золота маска» в номінації «інновація» (Москва, 2008)
- Друга нагорода на Міжнародному композиторському конкурсі в Люксембурзі

Його творчість відома у багатьох країнах, серед колективів що виконують музика О. Щетинського: «Гелікон-Опера» в Москві, Варшавський філармонічний оркестр, Національний оркестр БіБіСі в Уельсі, Оркестр Словацького радіо, Національний симфонічний оркестр України, ансамбль «musikFabrik», «Kairos Quartett» (Німеччина), «Ensemble Continuum», «MAVerick Ensemble» (США) тощо.

Л. Кияновська, відзначає, що сфера образів О. Щетинського «...вельми широка, хоч здебільшого він віддає перевагу узагальненим, символічним образам. Перейшовши через захоплення авангардом, він в останні роки теж дуже часто звертається до біблійних символів і узагальнено-етичних тем» [7, с. 198]

Серед творів що були написані в останні роки:

- опера-фантазія «Перерваний лист» за творами Т. Шевченка (прем'єра у Відні 2015 р.),
- Концерт для фортеп'яно з оркестром (2015, прем'єра у Майнці, Німеччина),
- хоровий цикл «Шість поезій Павла Тичини» (2016, прем'єра в Гарлемі, Голландія),
- опера-апокриф «Іуда і Магдалина» (2017),
- Концерт для баяна з оркестром «Вознесіння» (2018),
- опера «Наталка Полтавка» на текст Івана Котляревського (2019) [38].

Значну частину творчого доробку займає духовна музика. Аналізуючи відому хорову симфонію «Узнай себе» О. Цуранова, робить деякі висновки щодо стилю композитора в якому «планетарний масштаб філософських умовиводів Григорія Савича передається за допомогою полістилістичних засобів музичної мови композитора, в якому сувора монодійна архаїка, національна кантовість, барокова концертність поєднується з колористикою, модальністю, хроматикою, тембровою і фактурною нестійкістю сучасного звукового поля» [34, с. 356].

Ці слова, на думку О. Цуранової в повній мірі характеризують духовну творчість в цілому, де «головною і визначальною рисою на сьогоднішній день постає яскраве і досить своєрідне бачення філософсько-релігійної тематики в континуумі ХХІ ст., її розкриття за допомогою образності, заснованої на відтворенні стилістичних особливостей різних історичних епох, в розмаїтті специфіки їх музичної мови» [34, с. 355].

Подібні висновки робить і музикознавець О. Коменда [9], досліджуючи синтез стилістичних рис у хоровій симфонії та музично-риторичні фігури. Музикознавець відмічає «цілковиту відповідність та безпосередню залежність між вербальною та звукоінтонаційною складовими симфонії, драматургічну логіку та семантичне багатство її інтонаційно-звукового ряду» [9, с. 52].

Інший музикознавець П. Рудь у статті «Стильова парадигма творчості О. Щетинського (на прикладі твору “Земля Франца Йозефа”）」 доходить до висновку на початку 2000-х років в композитора почався новий етап еволюції стилю. І цей етап пов'язаний з «винайденням стильової парадигми, сформованої інтертекстуальністю полістилістики, яка призводить до метатекстуальності (появи єдиного тексту нового стилістичного виду) і пошуку універсальності музичної мови (метамови)» [27, с. 90].

У своїй дисертації музикознавиця П. Рудь [28] вивчає стильову еволюцію творчості О. Щетинського як уособлення доби постмодернізму. У своєму дослідженні П. Рудь представляє творчість О. Щетинського, з одного

боку, у взаємодії із складними процесами світового музичного мистецтва; а з іншого, як *індивідуально-стильову систему, що постійно еволюціонує*, і в цьому сенсі вона увиразнює постмодерністичні тенденції, характерні для української культури кінця ХХ – ХХІ століть [28, с.174]

В цій праці П. Рудь еволюцію композиторського стилю О. Щетинського представлено в різні періоди: *ранній* (1984-1998 рр.), *перехідний* (1998-2000 рр.) і *зрілий* (з поч.2000-х років). Формування творчих принципів митця, музикознавиця розкриває через виокремлення найбільш значущих мовно-інтонаційних, композиційних, образно-тематичних компонентів композиторського стилю.

На прикладі творів основних жанрових напрямків раннього періоду творчості О. Щетинського – інструментального (Струнний квартет, Концерт для флейти з оркестром, «Криптограма», «Глоссолалії», «Шлях до медитації», «Обличчям до зірки»); вокально-інструментального («Слово проповідника»), хорового (кантата для дитячого хору та ударних «Народження Іоанна Предтечі») – авторка дослідження визначає найважливіші стильові принципи творчості композитора: «“мислення параметрами”, особливе відношення до звуку як до самодостатньої цінності; прагнення досягти саморозвитку музичного матеріалу, побудованого на взаємодіївзаємопроникненні вільної дванадцятитоновості, мікрохроматики, тональних і сонорно-алеаторних елементів, фактурно-тембрових шарів» [28, с. 5].

Також, авторкою підкреслено роль авторських назв творів (біблійних, загальнофілософських), які вказують на позамузичну програмність або мають смислоутворюючий характер. П. Рудь визначає «лейтмотивні» інтервальні будови в творах раннього періоду: «чиста кварта у сполученні із малою секундою; тритон із великою секундою» [28, с. 5].

В дисертації П. Рудь виокремлює важливу рису оркестрового письма О. Щетинського: «ставлення до оркестру як до ансамблю солістів, де кожен

інструмент має неповторний тембр; тонка диференціація інструментів у кожній групі; деталізація найрізноманітніших способів гри і прийомів, максимально точно позначених у партитурі; особлива увага до ударних інструментів» [28, с. 5].

Проаналізовані авторкою твори перехідного періоду (Sonata da camera, опера «Благовіщення») представляють реалізацію ідеї винайдення метамови в синтезі різностильових елементів (традиційних і авангардних) в одній звуковій площині хроматичної тональності. Так, «Благовіщення» «підсумовує духовну лінію раннього періоду творчості та відкриває шлях до створення О. Щетинським опер, також пов'язаних із пошуком нового стильового синтезу», - відмічає П. Рудь [28, с. 5]. Вибір О. Щетинським євангельського сюжету для опери обумовлений як «тяжінням композитора до духовної тематики, так і впливом постмодерного погляду на весь культурний простір» [28, с. 5].

В дисертації П. Рудь акцентує вплив В. С. Бібіка на формування композиторської особистості О. Щетинського. На прикладі твору «Сім мініатюр для струнних» дослідниця прослідковує спадкоємність між основними стильовими ознаками музики В. Бібіка і творчими принципами О. Щетинського (ретельне відношення до звуку, внутрішня звукова динаміка розвитку).

В подальшій розробці теми П. Рудь розкриває значення духовно-християнської тематики і образності, які знаходять втілення як у традиційно-хорових жанрах (кантати «Світ во откровеніє», «Різдво Іоанна Предтечі»), так і в інструментальних творах, що представляє новий для української музичної культури різновид *інструментальної духовної музики* («Моління про чашу», «Хваліте Імя Господнє» для фортепіано, «Літургійний» концерт для фортепіано з оркестром та ін.)

Музикознавиця зазначає, що «в зрілому періоді творчості О. Щетинський вибудовує простір єдиного тексту нового стилістичного виду

(метатекстуальність) і стає на шлях пошуку універсальності музичної мови (метамови)» [28, с. 5]. І далі пише: «нова стильова парадигма формується на основі інтертекстуальної діалогічності, де рівноправними стають знакові компоненти історичних, індивідуальних композиторських стилів («Симфонічні портрети», «Ave Händel»), окремих творів («Земля Франца Йозефа»); елементи композиційних технік ХХ ст. слугують посередниками, стильовими ознаками сучасної творчості» [28, с. 5].

Таким чином у творчості О. Щетинського формується новий вид жанру опери, заснований на поєднанні стильових моделей оперного спектаклю з відповідними жанрово-інтонаційними атрибутами, і новому типі різнотекстового лібрето («Сліпа ластівка», «Бестіарій», «Перерваний лист»).

П. Рудь визначає принципи композиторського мислення О. Щетинського як стильову систему для якої притаманні:

- при дотриманні атрибутів класичних жанрів і збереженні їх суттєвих ознак (в сонатах, концертах, квартетах) відбувається переосмислення жанрів, створення нових жанрових різновидів – хорової симфонії, концерту на літургійній основі (західного обряду), камернізованих опер;
- тяжіння до універсальної музичної мови (метамови) в хорових та інструментальних творах;
- побудова метастильового простору твору на основі стильового синтезу із задіянням усього інтонаційно-стильового комплексу, історично напрацьованого в західноєвропейській музиці;
- політекстовість лібрето опер і вокально-хорових творів;
- ретельна робота із будь-яким музичним конструктом і саморозвиток музичного матеріалу;

- вишуканість оркестровки, пов'язана із досконалим тембровим відчуттям;
- опора на програмність (з понад 130-ти творів лише 12 не мають назви);
- традиція авторських коментарів майже до кожного твору (що свідчить про значення для композитора моменту комунікації із виконавцями і слухачами);
- відкритість до діалогу: із музичною класикою (оркестровки творів інших композиторів, або власні редакції), із сучасністю (музика до 2-х фільмів І. Подольчака) [28, с. 180]

У зрілому періоді творчості композитора П. Рудь виявляє наявність «метастилю через винайдення універсальних механізмів – мовно-стильових констант» [28, с. 181].

Для розуміння сутності стильового синтезу у творах О. Щетинського П. Рудь пропонує поняття «стиль як техніка» – оперування різностильовими (чужими) конструктами у власному мовно-стильовому континуумі, де спільним «знаменником» слугує однорідність всього звукового поля без розмежування на тональне-атональне [28, с. 6].

У статті Г. Савченко «Смисли та коди в інструментальних творах О. Щетинського» [32] розкриває декілька суттєво важливих аспектів для розуміння стилю О. Щетинського.

В статті авторка акцентує увагу на мікротематизмі як принципі тематичної роботи композитора, виділяє константні інтервальні структури (секунда, тритон, терція), систематизує принципи оркестрового письма (домінування горизонтального мислення, широке застосування прийомів оркестрової поліфонії, акцент на діагоналі та горизонталі, диференціація функцій оркестрових груп, тяжіння до тембрової колористичності тощо).

Ключем до розшифрування кодів і смислів інструментальної музики О. Щетинського на думку Г. Савченко є ідея «нового стильового синтезу», яка є «наскрізною у його творах останніх двох десятиліть і часто визначальною у вибудовуванні художньої концепції і жанрового рішення» [32, с. 247].

В художніх концепціях досліджуваних творів Г. Савченко знаходить смислову полішаровість, глибинні смисли. В Літургійному концерті для фортепіано з оркестром це, на її думку, запрограмоване «перетином жанрів принципово різних за походженням і функціонуванням, а саме світського концерту і релігійного реквієму» [32, с. 247]. .

В «Землі Франца Йозефа» «задум, - відзначає музикознавиця, розмикає твір в історико-культурний контекст, встановлює парадигматичні зв'язки з минулим музичного мистецтва, а саме музикою Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Брамса, Малера, Шостаковича» [савченко, с. 247]. Складна міжжанрова взаємодія присутня в цьому творі: в ньому простежуються риси оркестрового концерту й оригінально трактованих макрорішень.

Ознакою нового стильового синтезу (за визначенням Г. Савченко) є вільне оперування композитором різноманітними композиційними структурами й звуковисотними системами: «Розосереджена каденційність в Концерті є одним із таких прикладів; в «Землі Франца Йозефа» композитор працює як із темами, так і з мікротематизмом, відповідно, мислить тонально, розширено тонально, атонально» [32, с. 247]. Основу звуковисотної організації Концерту складають розширена тональність, модальність, атональність за інтонаційної концентрованості музичного процесу завдяки детальній мікротематичній роботі.

Оркестрове письмо композитора Г. Савченко визначає як «діагональногоризонтальне», темброво-колористичне. В ньому наявні

«диференціація функцій оркестрових груп, оперування тембро-фактурними шарами, семантизація тембрів» [32, с. 247].

У «стрункій і продуманій у кожній клітині композиційній будові творів, - пише авторка, зашифровані числові закономірності, закладені загальноестетичні ідеї симетрії, гармонії, міри, що є основоположними для європейського мистецтва Нового часу [32, с. 247]. Збереження їх як базису організації композиції у взаємодії і синтезі з новими засобами організації звукоматерії є свідченням «нового стильового синтезу».

Важливими для нашого дослідження є думки самого композитора, викладені ним в статті «Своє і чуже: співіснування авторського і запозиченого в сучасному музичному творі» [36]. В статті аналізується співвідношення авторських складників із запозиченнями на прикладах з музики А. Берга і А. Шнітке.

«Авторське слово» на думку О. Щетинського присутнє в музиці завжди «хоча і проявляється або безпосередньо (риси індивідуального авторського стилю), або у виборі, редукції та поєднанні “чужих” складників і композиційних прийомів» [36, с.122-123].

Аналізуючи музику А. Шнітке та його коментарі, пропускаючи крізь власний досвід, О. Щетинський доходить до висновку що, «співвідношення у творі авторського і запозиченого не зводиться до пропорції оригінального й стилізованого» [36, с. 129]

Далі, композитора зазначає: «Авторське начало проявляє себе багатогранно, в тому числі там, де переважає стилізація. Його сила залежить не від кількості «свого» і «не свого» матеріалу у творі, а від потужності творчої особистості автора, від його вміння адаптувати чужі здобутки до своїх потреб і наситити їх новим змістом, занурити в новий контекст. Тоді автор зможе користуватись чужою мовою як своєю» [36, с. 129-130]

## Висновки до розділу 1

Узагальнення існуючих в дослідницькій літературі відомості щодо історії вивчення та особливостей слобожанського пісенного фольклору дозволяє зробити висновок щодо розмаїття пісенного фольклору Слобожанщини та основних жанрових домінант: весільних пісень та обрядів, «протяжних» ліричних пісень. Серед календарно-обрядових пісень переважають твори зимового циклу, весняно-літні пісні залишилися в пасивній пам'яті носіїв, але вже у відриві від обрядовості.

Вивчення джерел які висвітлюють творчість, світогляд, техніку письма О. Щетинського проливають світло на особливості композиторського мислення, а також на еволюцію його композиторського стилю.

Еволюція композиторського стилю, О. Щетинського, згідно П. Рудь, представлено в різні періоди: *ранній* (1984-1998 рр.), *перехідний* (1998-2000 рр.) і *зрілий* (з поч.2000-х років). Узагальнено принципи композиторського мислення О. Щетинського для якого характерні переосмислення жанрів, створення нових жанрових різновидів – хорової симфонії, концерту на літургійній основі (західного обряду), камернізованих опер; тяжіння до універсальної музичної мови (метамови) в хорових та інструментальних творах; побудова метастильового простору твору на основі стильового синтезу із задіянням усього інтонаційно-стильового комплексу, історично напрацьованого в західноєвропейській музиці; політекстовість лібрето опер і вокально-хорових творів; ретельна робота із будь-яким музичним конструктом і саморозвиток музичного матеріалу; вишуканість оркестровки, пов'язана із досконалим тембровим відчуттям; опора на програмність; традиція авторських коментарів майже до кожного твору.

Узагальнення відомостей щодо творчості О. Щетинського, дозволяє зробити висновок щодо походження інтересу до слобожанського фольклору.

Експедиції, які були здійснені ним у складі групи студентів Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського, через багато років оформились у збірку «Пісенний фольклор Харківщини у записах 1979-1983 рр». У той самий рік композитор працює над авторським циклом «Слобожанські пісні». Вивчення відомостей щодо особливостей стилю О. Щетинського, які викладені у розділі, дають змогу приступити до аналізу хорового циклу.

## РОЗДІЛ 2

### ХОРОВИЙ ЦИКЛ «СЛОБОЖАНСЬКІ ПІСНІ»

#### В АСПЕКТІ ТВОРЧОГО МЕТОДУ О. ЩЕТИНСЬКОГО

В основу твору О. Щетинського покладено українські народні пісні. Порівняно із першоджерелами, автором внесені певні зміни до оригінальних текстів і мелодій. Як зазначає О. Щетинський «мелодична основа кожної частини завжди походить з одного з варіантів народної пісні, натомість тексти запозичені здебільшого з різних варіантів однієї пісні або з різних пісень».

Цикл складається з семи хорів різних за жанровим походженням, але географічне походження в усіх з Слобожанського регіону. Більшість оригінальних народних пісень, які були покладені в основу творів містяться в збірці «Пісенний фольклор Харківщини у записах 1979-1983 рр», записані та занотовані О. Щетинським під час студентських експедицій.

У дисертації О. Фартушка аналізує цикл з точки зору виконавського аспекту хорової поліфонії і встановлює, що виконавські засоби (*ансамбль, стрій, фразування, темпоритм, дикцію, артикуляцію, тембр і динаміку*) @використовуються згідно норм стилю до якого відноситься безпосередньо виконуваний музично-стилістичний комплекс» [33, с. 157]. В циклі «Слобожанські пісні» виконавські засоби виразності «мають залежність від першоджерела фольклорного жанру та його стилістичних особливостей» [33. с. 157].

Ця цінна думка спонукає дослідити фольклорне першоджерело з точки зору його жанрового походження, а також його інтонаційну структуру.

## 2.1. «Слобожанські пісні»: жанрове походження

Перейдемо до короткої характеристики жанрового походження усіх хорів циклу.

«**Ой ходить сон**» - колискова пісня, перші записи тексту пісні були зроблені у ХІХ столітті, зокрема в альманасі «Русалка Дністровая». Одна з відомих обробок належить О. Кошицю.

Коліскова один з найдавніших жанрів, що сягає своїм корінням ще міфологічного періоду.

Найстійкіший з усіх мотивів, який з'являється у переважній більшості творів — закликання чи запрошення сну до дитини. У ньому зафіксоване анімістичне уявлення про сон як істоту, яка може заспокоїти і приспати дитину. В дослідженнях філологів зустрічаємо таке тлумачення: «не розуміючи природи сну і не маючи змоги її пояснити, різні народи по-різному розуміли цей стан людини, але у всіх давніх уявленнях відбилося стійке переконання, що сон — не властивий людині фізичний стан, а привнесений із зовні вплив якоїсь духовної надприродної сили, зв'язок із потойбічним світом духів» [13, с. 71]. Звідси у східнослов'янському фольклорі персоніфіковані образи Сну і Дрімоти:

Ой ходить Сон коло вікон, а Дрімота коло плота, Питається Сон Дрімоти: «Де будемо ночувати?» «Де хатина є тепленька, де дитина є маленька, Там будемо ночувати, дитиночку присипляти».

Коліскові пісні — жанр, який має чітко визначену конкретну функцію: заспокоїти і приспати дитину. З цього випливають і основні виразні засоби як то одноманітний ритм, повтори мотивів.

Першоджерелом для О. Щетинського став не популярний варіант колискової покладений в основу обробки О. Кошиця, а досить маловідомий. Текст зібраний з багатьох варіантів, але побудована логічна композиція.

«**Купальська**». Купальські пісні становлять окремий цикл українського календарно-обрядового фольклору. Виконуються під час свята Івана Купала

(24 червня за старим стилем). Це свято співпадає з датою літнього сонцестояння.

А. Іваницький, знаний дослідник фольклору, зазначає: «Склад купальських наспівів (строфіка, принципи ритмомелодичного розвитку, мелодичні контури поспівок) зберігає ознаки, формування яких слід віднести до дуже давнього часу. Серед них - вживання специфічних приспівів ( “Купала, на Йвана”), їх мелодика і досі несе ознаки закличних інтонацій - релікти язичницької магії (залишки “заговірних”, “чаклунських” звукоформ...» [6, с. 80] Ритуальна традиція купальських пісень направлена на навіювання певного емоційного стану.

**«А в Єрусалимі»** - за жанром щедрівка, пісня що належить до зимового календарно-обрядового циклу. Серед особливостей музичної складової фольклорних зразків А. Іваницький виділяє:

- структурну чіткість, яка проявляється в заокругленості поспівок, розмежуванні основної частини строфи і приспіву;
- амбітус рідко перевищує квінту;
- наспіви тяжіють до мажорних і мінорних ладів;
- зустрічається гомофонно-гармонічне багатоголосся, наряду з унісонно-гетерофонним. [6, с. 56-57]

**«Петрівочка – мала ніченька».** Петрівочка – також жанр народної творчості літнього циклу. Петрівкою здавна називали українці один з чотирьох православних постів, що розпочинався за тиждень після Трійці та завершувався 12 липня на празник Святих верховних апостолів Петра та Павла.

Петрівки – зазвичай суто дівочі календарні пісні. Здебільшого ліричні, вони присвячені темі кохання, шлюбу, стосунків зі свекрухою тощо.

За своїми структурою та настроєм петрівчані пісні майже ідентичні купальським (свято Івана Купала припадає на час Петрівського посту). На Слобожанщині їх і виконували зазвичай на одну й ту саму мелодію-формулу. Разом вони складають єдиний літній цикл, де «в поетичному дзеркалі

відображається нестримне і в чомусь навіть містичне буяння природи, що не дає спокою дівочому серцю навіть короткої червневої ночі» [17].

**«Судний день»** - за жанровим походження псалма.

Псалма є народною піснею релігійного змісту. В переважній більшості, псалми мають ідею-виток у Новому заповіті, а також у Життях святих, але являють собою народне осмислення вибраної теми. Частина псалмів не мають сюжетного зв'язку із Біблією, а лише тематичний, та, фактично, є апокрифічними.

На початку поширення цього жанр розвивались з духовним кантом. І має спільні риси. Європейське походження кантів та псалмів є причиною того, що ладовою основою є мажор і мінор, переважає строфічна форма, симетрична структура поділена каденціями, переважно триголосний виклад.

Основними музично-інтонаційними рисами такого явища як псалма є:

- домінуюча роль тексту й підпорядкована роль мелодії,
- загальний стримано-ліричний тон висловлювання, декламаційно-пісенний тип мелодики, обмеженої досить вузьким вокальним діапазоном, відсутність широких ходів у мелодії в межах однієї мелодичної фрази.

**«Крокове колесо»** - в збірці О. Щетинського «Пісенний фольклор Харківщини» відноситься до розділу масляничних пісень. Іноді, фольклористи відносять ці пісню до веснянок, бо розташовані поруч в календарно-обрядовому циклі. Ще рідше до купальських пісень.

Масляна - традиційне східнослов'янське, зокрема й українське свято, що відзначається протягом тижня перед Великим постом. «Крокове колесо» символізує небесне світило, в інших піснях зустрічаються інші варіанти «кремпове колесо», «млинове колесо». Не дивно, що «Крокове колесо» зустрічається на різних етапах календарно-обрядового циклу, бо солярний символ є одним з найпоширеніших у дохристиянському архаїчному фольклорі. Цей знак втілює світло і тепло, а також уособлювали весь всесвіт, позначали вічні процеси, життєдайні, природні.

**«А вже весна» - веснянка** - назва старовинних слов'янських обрядових пісень, пов'язаних з початком весни і наближенням весняних польових робіт. За допомогою веснянок люди передавали свою енергію природі, щоб усе живе навколо прокинулося і знову ожило. Своєю формою та образно-поетичними компонентами веснянки наближені до замовлянь, в яких до весни звертаються як до живої істоти.

Як зазначає А. Іваницький веснянки належать до «стилю ранньофольклорного інтонування. Його риси – чергування замкнених ладоінтонаційних послідовок, невеликий діапазон наспівів (не ширше квінти), загальний архаїчний колорит» [6, с. 66].

Отже, більшість хорів циклу мають календарно-обрядову жанрову основу. Виділяється тільки перший хор, який відноситься до жанру колискової та псалма «Судний день» яка виділяється серед жанрів більш раннього походження. Розглянувши жанрову основу хорів циклу перейдемо до визначення особливостей стилістики.

## **2.2. Фольклорне першоджерело «Слобожанських пісень» О. Щетинського: інтонаційна структура**

В основу твору О. Щетинського покладено українські народні пісні. Порівняно із першоджерелами, автором внесені певні зміни до оригінальних текстів і мелодій. Як зазначає сам композитор «мелодична основа кожної частини завжди походить з одного з варіантів народної пісні, натомість тексти запозичені здебільшого з різних варіантів однієї пісні або з різних пісень».

Цикл складається з семи хорів різних за жанровим походженням, але географічне походження в усіх з Слобожанського регіону. Оригінальні народні пісні, що були покладені в основу частин циклу містяться в збірці «Пісенний фольклор Харківщини у записах 1979-1983 рр», записані та занотовані О. Щетинським під час студентських експедицій.

Для того щоб зрозуміти особливості композиторської роботи з фольклорним матеріалом, розглянемо інтонаційну структуру оригінальних пісень, які є першоджерелом авторських версій у циклі «Слобожанські пісні».

### Перша частина «Ой ходить сон»

Мелодична структура представляє собою висхідну чисту кварту і рух до третього щаблю, оспівування другого щаблю і повернення в тоніку. Має остинатну ритмічну та мелодичну будову, що призводить до ефекту «укачування» дитини. Четоритактова будова, проводиться з незначним варіюванням, з додавання прохідних звуків, що обумовлюється зміною тексту.

### Друга частина «Купальська»

Пожвавлено

Як ку-пав - ся І-ван, та й у во -

ду у-пав. Скрізь во-да та ле-лі-я, а на мо-рі

хви-ля би-ла, на до-ли-ну ро-са впа-ла. Під хат-ко-ю

скрип-ка гра-ла, а Ма-рин-ка тан-цю - вал... [а.]

Мелодична структура має вузький амбітус (не виходить за межі чистої кварти), що є характерним для календарно-обрядового фольклору. Інтонаційно складається з висхідної чистої кварти, та пощабльового руху вниз по звуках нижнього тетраходу натурального мінору. Ритмічна організація підкреслює першу фразу «Як купався Іван, та й у воду упав» - наголошені склади виражені

чвертними тривалостями. Наступній фразі притаманне силабо-тонічне<sup>1</sup> віршування, що є також характерною ознакою календарно-обрядового фольклору.

Оригінальна мелодична структура складається з 14 тактів, що згруповані по два – 2+2+2+2+2+2+2, перші два двох такти складають зачин, потім розвиток в основу якого покладено ритмічне декламування низхідної мелодії. Передостанній такт подовжено – він містить три долі. Це пов’язано із кадансовим завершенням фрази. Крім того останній склад «Танцюва[ла]» лишається не проспіваним, таке «з’їдання» останнього складу відрізняє саме Слобожанські традиції виконання народних пісень в їх автентичному звучанні.

### Третя частина «А в Єрусалимі»

Рухливо

А в Є-ру-са-ли-мі всі дзво-ни дзво-ни-ли,  
 3 всі дзво - ни дзво-ни - ли, лю-дей по-бу-ди - ли.  
 5 Щед - ри - й ве - чір, та доб-ри - й ве - чір,  
 7 доб-ри-м лю-дям, доб-ри-м лю-дям на здо-ро-в'я.

<sup>1</sup> система віршування, в основу якої покладено принцип вирівнювання наголошених та ненаголошених складів, їх чергування, кількість та місце розташування ритмічних акцентів у віршовому рядку.

Характерною особливістю цієї оригінальної щедрівки є співставлення мажору та паралельного мінору. Ритмічна структура імітує церковні святкові дзвони: у чотиридольному метрі складається з рухливих перших двох долей, і більш помірних третьої та четвертої. Показовим є факт розшарування на кілька голосів у якому простежується класична тоніко-домінантова функціональність. Чотири фрази складаються у структуру 2+2+2+3. Порушення квадратності у завершальній фразі – типова фольклорна ознака. Інтонаційна будова складається з оспівування основного тону першого щаблю, і кадансування у паралельній мінор.

#### Четверта частина «Петрівочка – мала ніченька»

Не поспішаючи

1. Та пет-рі - воч-ка — ма - ла ні-чень - ка,  
 та й не ви - с(и) - па - ла - ся  
 ой і ді - - - воч... [ка.]  
 2 (3-4). Та й ді - во - ч(и) - ка...  
 Та й че - ре - ду гна - - - ла,  
 ой за - дрі - - - мал... [а.]

Фольклорне першоджерело має більш розвинену інтонаційну структуру наспівного характеру. Ліричний зміст тексту, передається більш виразною інтонацією натурального мінору. Цьому зразку притаманний внутрішньо складовий розспів, діапазон складає сексту. Варіантна структура поєднує два речення. В оригінальному записі використовується portamento спадання кінцівок фраз, імітуючих знесилення. Виконується за допомогою послаблення опори дихання. Також оригінальних фрагмент містить непроспівані склади наприкінці фраз.

### П'ята частина «Судний день»

Спокійно  
один

гуртом

І - зі - йшов же сам Гос-подь із  
не - - ба. І - зі - йшов же  
сам Гос-подь із не - - ба.

Оригінальний кант «Ізійшов же сам Господь із неба», має усі риси притаманні кантовому співу – триголосся, рух паралельними терціями і функціональний третій голос. Цікаво що перша поспівка нагадує початок секвенції Dies irae. Перша фраза яка виконується однією людиною модулює у тональність третього щабля. В паралельному мажорі наступна фраза звучить гуртом. Піднімається до 5 щаблю та спускається до другого – домінантовий тризвук. Друга фраза починається оспівування домінантової функції з

прохідними звуками, потім кадансує в основний лад. Схожа ритмічна будова двох фраз надає стрункості побудові, але у другій фразі є відхилення від рівного метру на слові «Ізійшов» - відбувається подовження останнього складу слова.

### Шоста частина «Кроковес колесо»

Не дуже повільно

Кро - ко-во - є ко - ле - со,

3  
кро - ко - во - є ко - ле... [со]

Низхідна мелодика в межах сексти, стрибок на чисту квінту в гору, низхідний ход, і ще один стрибок на малу сексту і знову низхідний рух – створює колоподібну інтонаційну структуру. Характерним для цього зразка є енергійна ритміка, яка підкреслює ударні склади. Крім того підкреслення пунктирним ритмом кожного складу у другій фразі, надає додаткової сили звучанню. Чотиритактова будова припускає циклічну будову, що унаочнює колоподібний циклічний рух сонця яке дає життя природі.

### Сьома частина «А вже весна»



Форма складається з п'яти строф:

- Перша строфа (чотири строки): такти 1 – 14;
- Друга строфа (чотири строки): такти 15 – 30;
- Третя строфа (дві строки): такти 31 – 39;
- Четверта строфа (чотири строки): такти 40 – 55;
- П'ята строфа (чотири строки): такти 51 – 71.

Використання тембрів жіночого хору логічно персоніфікує образ матері.

Виразна тема у партії сопрано, заснований на музичному матеріалі оригіналу, звучить разом з підголосковим голосом, який виконує партія альтів. Такий вид двоголосся, заснований на підголосковій поліфонії має спільні риси з технікою *tintinnabuli* А. Пярта. Музичний матеріал партії альтів складає переважно всього два звуки *fis* та *h*, у подальшому розвитку додається ще один звук *sis*. Тобто верхній голос є мелодійним а нижній *tintinnabuli*. Ці дві лінії як і в А. Пярта створюють двоєдиність голосів.

Музичний розвиток побудований на мінімальному мелодичному та ритмічному варіюванні. Основний мотив мелодичного голосу – висхідний рух по звукам мінорного кватрсекстакорду збагачується новими інтонаційними елементами, прикрасами, оспівуваннями, додатковими звуками. Іноді зустрічається досить тривалий внутрішньо-складовий розспів, на звуці «а», який побудований на секундових інтонаціях і є типовою формулою «присипляння». Мелодія кружляє навколо основних звуків чим створюється необхідний стан. Повторність мотивів іноді переривається паузами – що може символізувати втомленість матері, яка співає колискову та переривається на пів слові, це зберігає аутентичну природу співу. Також цьому слугує перемінний розмір, у якому пульсація йде восьмими тривалостями. Така несиметричність робить викладення музичного матеріалу плинним і позбавляє рівномірного акцентування.

**«Купальська».** Строфічна логіка побудови музичної форми притаманна обрядовому фольклору. Цією логікою і користується О. Щетинський у своєму прочитанні цього зразка.

Цікавим є вибір неповного складу хору, який складається з альтового і тенорового голосів. Згідно до тексту, композитор персоніфікує дві групи – парубків та дівчат.

Викладення починається з архаїчного октавного унісонного співу. Інтонаційно побудовано на закличній інтонації висхідної чистої кватири і низхідного руху по щаблям. Згодом фактура починає розщеплюватись, композитор використовує гетерофонію. Кожна нова строфа самостійність голосів зростає, поки лінії не стають досить контрастними. З'являється більше внутрішньо-складового розспіву. Формула основної поспівки  $d - g - f - e - d$  постійно зберігається як інтонаційне ядро.

Несиметрична ритмічна побудова характерна для першого хору, зберігається і в «Купальській». Зустрічаються характерні для аутентичного співу брошені закінчення фраз.

Щедрівка «**А в Єрусалимі**» написана для мішаного хору, але композитор використовує антифону принцип антифону, характерний для обряду.

П'ять строф тексту укладаються в п'ять куплетів. В кінці повтор приспіву розширює заключну побудову. Структура куплету класична для цього жанру, змінний заспів постійно закінчується приспівом, що повторюється: «Щедрий вечір, добрий вечір, добрим людям на здоров'я».

Змінюється ритмічна організація. Якщо у попередній хорах циклу пульсація вимірювалась восьмими тривалостями, то тут основа метру чверть. Звісно квадратної структури немає, перемінний розмір іноді розширює такти.

Мелодична основа фольклорного першоджерела мігрує з одного голосу в інший. Він або виступає як верхній, або опиняється в середині фактури, до нього приєднується втора, або підголоскові голоси.

Характер звучання – величний та святковий, це досягається за рахунок більш чіткої визначеності по вертикалі і все ж таки більш симетричною, переважно, акцентуацією.

Розвиток у цьому хорі побудований за рахунок варіаційного принципу та принципу тембрального контрасту.

Ладо-тональна організація побудована на основі типового принципу співставлення мажору та паралельного мінору (A-Dur / f -moll). Останній приспів відрізняється від попередніх ускладненням музичної мови, фактура розщеплюється на два пласти різними за функціями. Одночасно звучить заспів в чоловічому хорі, і короткі репліки жіночого хору повторюють приспів, який поступово розщеплюється на мотиви. В кінці фактура збирається в октавний унісон з квінтою.

**«Петрівочка – мала ніченька»** – повільний (adagio), ліричного характеру хор циклу. Побудований на п'яти звуках d – g – a – b – f створює зачаровану картину. Досить розлога мелодична лінія викладена альтовим тембром, продовжується у партії сопрано, які сплітаються як мереживо. Імітаційні ефекти надають звучанню ще більш загадкового звучання. Поступово фактура розширюється звучання витриманого звуку в партії тенорів, а згодом і басів. Але функціонально партії жіночого і чоловічого хору не однорідні. Мелодичні лінії жіночого хору уособлюють образ дівчини, чоловічий хор виконує функцію підголоску.

Шість строф тексту об'єднуються в форму що має наскрізний інтонаційний розвиток. Постійна модифікація мотивів, введення підголосків, збагачує виразність музичного тексту.

Найбільш розвинена у цьому плані остання строфа. Композитор постійно використовує темброві зіставлення, що створює ефект тіні до основної мелодичної лінії.

Псалма «Судний день» як стає відомо з назви оповідує про кінець часів та страшний суд. Ключовим смисловим елементом музичного тексту стає мотив смерті – фрагмент секвенції *dies irae*. З нього починається кожна нова фраза.

Форма псалми куплетна. Складається з п'яти куплетів, кожен куплет складається з двох речень, які мають схожу побудову. Перше речення починається інтонацією *dies irae* в *g-moll*, закінчується кадансом в *F-Dur*, друге знову повертається через домінанту в основну тональність.

Викладення починається завжди з унісону, що концентрує увагу на головній інтонації, потім продовжується у фактурі кантового триголосся. Починає оповідати чоловічий хор, до якого поступово підключаються жіночі голоси. В четвертому куплеті партії жіночого хору виконують функцію допоміжного голосу, в п'ятому в жіночому хору тема *dies irae* викладається у збільшенні.

В кінці композитор використовує яскравий тембральний ефект коли мова йде про те що «грішним душам душам темную темницю» чоловічі голоси співають і вкрай низькій теситурі, тим самим відтіняючи зміст тексту.

**«Крокове колесо»** має в структурі шість куплетів. Музична мова цієї частини циклу досить складна, бо О. Щетинський користується поліфонічною технікою письма з усім розмаїттям прийомів поліфонічного розвитку.

Основна тема досить складна в інтонаційному плані. Починається з шостого щабля, низхідний рух по щаблям мінорного ладу, стрибок на квінту і оспівування четвертого щабля з вже мажорною терцією і завершення фрази оспівуванням тоніки. Цікавий і ритмічний вираз якому зустрічаються різні тривалості і групування.

В першому куплеті на основі витриманого основного тону в партій басів, основна тема виконується партією сопрано, альтовий голос – це контрапункт до основної теми. Важливим виразним елементом є ритмічна формула шістнадцята да восьма з крапкою. Завдяки цій формулі з'являються акценти, які роблять

звучання досить енергійним і потужним. У другому куплеті другий голос (альт) активізується, з'являються канонічні імітації. Поступово поліфонічний розвиток стає ще більш насиченим.

Міграція згаданої вище ритмоформули також виконує художню функцію, вона звучить поперемінно в різних голосах тим самим створюючи напругу в різних місцях звукового простору.

В п'ятому куплеті тема звучить в голосі сопрано а в партії альтів її інверсія.

В шостому куплеті цікава імітаційна побудова, починаючи з нижнього голосу, (solo баритону) на витриманих звуках у басів, усі голоси проводять основну тему. У кожному наступному вона збільшується у ритмічному вимірі, і змінюється її закінчення прямуючи до гори.

«**А вже весна**» останній хор циклу, написаний у формі подвійної фуги. Спільна проведення двох тем партією тенорів та сопрано відкриває експозицію. Потім теми звучать у парі бас – сопрано. Після експозиції починається вільний розділ який характеризується активним ритмічним варіюванням, мотивним розвитком, теми трансформуються, і все більше ускладнюються до поки в останньому розділі не повертаються до свого майже початкового виду, розвиток зупиняється та теми розчиняються у тиші.

Перша тема має більш архаїчний характер, викладена чвертями, будується на основі інтервалів квінти та кварта. Друга тема схвильованого характеру, оснований на низхідному русі по терціях, ніби гойдається на хвилях.

Основним ладом є мінор (e-moll). Тип розвитку поліфонічно-варіаційний.

## **Висновки до розділу 2**

В ході дослідження встановлено жанрову основу усіх частин хорového циклу «Слобожанські пісні», розглянуто характерні особливості жанрів. Більшість частин циклу походять від календарно-обрядових жанрів,

виключенням є перша частина – колискова, та християнська псалма «Судний день».

Встановлені структурно-інтонаційні особливості фольклорних тем, які є першоджерелом «Слобожанських пісень» дозволяють побачити їх трансформацію у композиторському рішенні в кожній частині циклу.

Характеристика циклу з точки зору стилістики дає змогу зробити висновки щодо особливостей творчого методу О. Щетинського в контексті композиторського стилю. Серед них:

- використання строфічних та куплетних форм;
- поліфонічна та варіаційна техніка письма;
- використання типових стилістичних засобів жанрового першоджерела;
- використання різних складів хору;
- темброві співставлення, персоніфікація образів через хоріві тембри.

## ВИСНОВКИ

Узагальнення наявних в дослідницькій літературі відомостей щодо історії та теорії слобожанського пісенного фольклору дозволяє зробити висновок щодо його жанрового розмаїття та встановлено наявність основних жанрових домінант: весільних пісень та обрядів, «протяжних» ліричних пісень. Серед календарно-обрядових пісень переважають твори зимового циклу, весняно-літні пісні залишилися в пасивній пам'яті носіїв, але вже у відриві від обрядовості.

В усі часи фольклор був тим джерелом що підпитувало творчість композиторів. Студентський досвід О. Щетинського участі в експедиціях по збиранню, запису та дослідженню фольклору втілювався набагато пізніше у 2007 році у авторському зібранні пісенного фольклору Харківщини.

Робота над виданням збірки дала поштовх до переосмислення фольклорного матеріалу крізь призму власної творчої особистості. Почуття втраченої культури не полишало композитора, це стало поштовхом до створення циклу у якому фольклорний матеріал отримав нове життя.

Вивчення джерел які висвітлюють творчість, світогляд, техніку письма О. Щетинського проливають світло на особливості композиторського мислення, а також на еволюцію його композиторського стилю.

Еволюція композиторського стилю, О. Щетинського, згідно П. Рудь, представлено в різні періоди: *ранній* (1984-1998 рр.), *перехідний* (1998-2000 рр.) і *зрілий* (з поч.2000-х років).

Хоровий цикл «Слобожанські пісні» складається з семи номерів. Встановлені структурно-інтонаційні особливості фольклорних тем, які є першоджерелом «Слобожанських пісень» дозволяють побачити їх трансформацію у композиторському рішенні в кожній частині циклу.

На змістовному рівні прослідковується концепція яка відображує життєвий цикл. Починається він колисковою – дитинством, далі купальська – юність,

святкова щедрівка, ліричний центр – петрівочка. «Судний день» уособлює образ смерті, «Крокове колесо» - безкінечний коловорот життя, Веснянка є оновленням життя. В останньому хорі поєднуються і архаїчна, і лірична лінія.

Жанровою основою переважної більшості номерів є календарно обрядові пісні, перший номер за жанром колискова, «Судний день» відома християнська псалма. Фольклорний матеріал диктує і вибір форм – в усіх хорах строфічна логіка побудови, композитор використовує куплетні форми, які є різними за структурою.

Еволюція техніки письма впродовж циклу йде від простого двоголосся (tintinnabuli), гетерофонії до складних прийомів поліфонічної техніки письма. Розвиток музичного матеріалу відбувається за рахунок модифікації інтонацій (варіаційний), ритмічного варіювання, поліфонічних перетворень, модуляційних процесів. При чому у кожному хорі композитор використовує найбільш типові для фольклорного першоджерела виразні засоби.

Такий підхід є типовим для О. Щетинського, коли різноманітні стилістичні пласти автор адаптує до власної техніки письма тим самим утворюючи «метастиль».

Характеристика циклу з точки зору стилістики дає змогу зробити висновки щодо особливостей творчого методу О. Щетинського в контексті композиторського стилю для якого притаманні: використання строфічних та куплетних форм; поліфонічна та варіаційна техніка письма; використання типових стилістичних засобів жанрового першоджерела; використання різних складів хору; темброві співставлення, персоніфікація образів через хорові тембри.

Неабияку роль відіграє темброва драматургія. Починаючи жіночим хором, композитор використовує неповний мішаний склад (альт, тенор), застосовує принцип антифонного співу, персоніфікує образи в звучанні окремих партій, конкретизує тембральними барвами зміст тексту.

В «Слобожанських піснях» О. Щетинський ще раз демонструє свою потужну творчу особистість яка вміє наситити фольклорні пісні новим смислом, занурити їх в новий контекст.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції // Навчальний посібник. – К. : Укрсвіт, 2002. – 439 с.
2. Бабій О. Опера Олександра Щетинського «Бестіарій»: відображення внутрішнього сенсу твору як містерії перевтілення засобами режисерського театру. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків : С.А.М., 2012. Вип. 37. С. 76-97
3. Боднарчук Т.В. Постмодерністські тенденції у сучасному українському мистецтві: Автореф. дис ... канд. мистецтвознав.: 26.00.01. Львівська нац. муз. акад. ім.М.Лисенка. Л., 2009. 20 с.
4. Бурбан М. Хорове виконавство України // Довідник. Дрогобич : Вимір, 2004. 149 с.
5. Гулеско І. Національний хоровий стиль // Навчальний посібник. Харків, 1994. 108 с.
6. Іваницький А. І. Український музичний фольклор. Підручник для вищих навчальних закладів. Вінниця: НОВА КНИГА, 2004. 320 с
7. Кияновська Л. Українська музична культура: навч. посібник. Львів : Тріада плюс, 2008. С. 184–190.
8. Козаренко О. В. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку: автореф. дис... д-ра мистецтвознав.: 17.00.03 Муз.мист. / Нац. муз. акад. України ім. П.І.Чайковського. К., 2001. 36 с.
9. Коменда, Ольга. Музично-риторичні прийоми як засіб інтерпретації текстів Г. Сковороди у хорівій симфонії О. Щетинського «Узнай себе»: [http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/MuzS/2010\\_6/statti/04-komenda.pdf](http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/MuzS/2010_6/statti/04-komenda.pdf) (2010).
10. Костюк Н. Невідома сучасність (на матеріалі творів духовної тематики О. Щетинського). *Студії мистецтвознавчі*. 2005. Число 2. С. 92-102.

11. Котляревський І. Парадигматичні аспекти розвитку понятійного апарату музикознавства. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття*. К., 2000. Вип. 7. С. 31-34
12. Кушнірук О. П. Рецепція мінімалізму в творчому доробку Олександра Щетинського. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету*, 2013. Вип. 19 (1). С. 204-208.
13. Лановик М.Б., Лановик З.Б. Українська усна народна творчість Навчальний посібник. К.: Знання-Прес, 2006. 591 с.
14. Маласпіна В. Канти, псалми, духовні пісні-жанри нелітургійної духовної музики. *Волинський благовісник* 6 (2018): 219-230.
15. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації : Навч. посібник. К., 2013. 132 с.
16. Москаленко В.Г. Про ідивідуально-стильові засади музичного авторства. *Науковий вісник Нац. муз. акад. України ім. П.І.Чайковського*. К., 2018. Вип. 123. С. 7-16
17. Народний календар: Петрівка URL: <https://www.cultura.kh.ua/en/folk-calendar/4090-narodnij-kalendar-petrivka>
18. Наумова Е. Інтерпретація євангельського сюжету в опері Олександра Щетинського «Благовещеніє». *Науковий вісник Нац. муз. акад. України ім. П.І.Чайковського*. Історія і теорія опери у сучасних дослідженнях. К., 2010. Вип. 89. С. 282 – 295.
19. Новікова Л. І. До питання про специфіку фольклору Слобідської України // *Музична Харківщина*. Харків: ХІМ, 1992. С. 255 – 264.
20. Опанасюк О.В. Принципи експлікації інтенціонально-конотативних смислів у сучасній музиці (на основі камерно-інструментальних творів О. Щетинського) / *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. Вип. 22. К. : Міленіум, 2012. С. 26-36.

21. Осадча В. М. Народнопісенна культура Слобожанщини. Автореф. канд. дис. Харків: ХДАК, 2000. 20 с.
22. Пісенний фольклор Харківщини у записах 1979-1983 рр. Упорядкував О. Щетинський. Харків: Акта, 2007. 248 с.
23. Романюк І. Слобожанська народно-пісенна традиція: досвід репрезентації (на прикладі творчої діяльності фольклорного гурту Стежка) // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2014. №. 40. С. 384-395.
24. Рудь П. Контексти українського авангарду 60-х – 70-х років ХХ ст. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків : ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2014. Вип. 40. С. 331-341.
25. Рудь П.В. Симфонія для мішаного хору а cappella на слова Г. Сковороди —Узнай себе! Олександра Щетинського: оновлення української хорової традиції. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*: зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2016. № 6. С. 96-101.
26. Рудь П. В. «Симфонические портреты» Александра Щетинского: стилевой синтез поставангардного периода. *Музыкальное искусство в динамике художественных традиций: от фольклорных истоков к современной стилевой интеграции*. БГАМ, 2020. Вып.50. Стр. 130-140.
27. Рудь П. В. Стилєва парадигма творчості О. Щетинського (на прикладі твору "Земля Франца Йозефа") // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2017. Вип. 46. С. 79-92.
28. Рудь П. В. Еволюція композиторського стилю Олександра Щетинського. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю «17.00.03 – Музичне мистецтво». Харківський національний університет мистецтв імені І. П.

- Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Харків, 2021. 285 с.
29. Русіна В. С. Традиційна пісенність Слобожанщини: історіографія та стан дослідженості // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архитектура. 2011. № 7. С. 209-212.
30. Русіна Влада. Пісенний фольклор Слобожанщини в наукових архівах ІМФЕ НАНУ: На матеріалах етнографічної комісії ВУАН. Художня культура. Актуальні проблеми 2010. №7. 391-410.
31. Русіна В.С. Композиційні особливості протяжних пісень Слобідської України. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю «17.00.03 – Музичне мистецтво». Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України, Київ, 2020. 303 с.
32. Савченко Г.С. Сенси та коди в інструментальних творах О. Щетинського. Publishing House “Baltija Publishing” 2021. С. 231-251.
33. Фартушка О. Д. Хорова поліфонія в системі композиторського стилю (на прикладі творчості П. Гіндеміта, І. Стравінського, О. Щетинського). Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 — «Музичне мистецтво» (02 — «Культура і мистецтво»). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2022. 208 с.
34. Цуранова О. Некоторые черты стиля духовно-музыкального творчества А. Щетинского (на примере хоровой симфонии "Узнай себя") // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти. 2012. Вип. 36. С. 348-356.
35. Шип С. В. Музыкальный звук как знак. *Научный вестник НМАУ имени П.И. Чайковского*. К. : 2009. Вып. 88. Ч. 1. С. 19-31

36. Щетинський О. С. Своє і чуже: співіснування авторського і запозиченого в сучасному музичному творі // Аспекти історичного музикознавства. 2018. Вип. 14. С. 122-131.
37. Щетинський О.С. Твори для мішаного хору а cappella Ноти / Харків : Вид-во «ЕстетПринт», 2019. 80 с.
38. Щетинський Олександр Степанович URL: <http://num.kharkiv.ua/person/105>
- 39.Щетинський О. (ідея, укладання, загальне редагування, коментарі і примітки). Лінії – перехрестя – акценти. Композитор Леонід Грабовський : бесіди, статті, матеріали. Харків : Акта, 2017. 780 с
- 40.Rud P. The developments of spiritual music traditions in Oleksandr Shchetynsky's creative work. *American Research Journal of Humanities & Social Science (ARJHSS)*. Volume 4, Issue 7, Jule 2021. P.68-71. URL : <https://www.arjhss.com/wp-content/uploads/2021/07/I476871.pdf>