

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

Кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування

Кафедра інтерпретології та аналізу музики

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КУПАЛЬСЬКИХ ПІСЕНЬ
У ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

Магістерська робота

Дяченко Ольги Вікторівни

Науковий керівник:

Батовська Олена Миколаївна

доктор мистецтвознавства, професор

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело



Дяченко О.В.

ХАРКІВ - 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
 РОЗДІЛ 1. КУПАЛЬСЬКИЙ ОБРЯД: СТРУКТУРА, МОДЕЛЬ ЙОГО ОРГАНІЗАЦІЇ.....	 7
1.1. Купальський обряд: історіографічний аспект.....	7
1.2. Семантика і символіка купальського обряду.....	11
1.3. Візуалізація купальського обряду.....	15
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1.....	23
 РОЗДІЛ 2. ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КУПАЛЬСЬКИХ ПІСЕНЬ У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ КОМПОЗИТОРІВ.....	 27
2.1. «Ятранські ігри» І. Шамо як зразок першого стилізування купальського театралізованого дійства в українському музичному мистецтві.....	27
2.2. Є. Станкович фольк-опера «Цвіт папороті»: художнє синтезування фольклорних та академічних музичних традицій.....	34
2.3. О. Скрипник «Ой, нині свято Яна» - сучасне прочитання купальського пісенного фольклору.....	39
2.4. Виконавсько-аналітичне моделювання «Купальська І» та «Купальська ІІ» (з «Ятранських ігор») І. Шамо; «Заключні Купала» Є. Станковича (з «Цвіт папороті»), «Ой нині свято Яна» О. Скрипника.....	46
 ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2.....	54
 ВИСНОВКИ.....	57
 СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	60
 ПОТНІ ДОДАТКИ.....	65

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Хорове мистецтво є потужним і важливим чинником зі збереження, примноження та модернізації художніх традицій сучасної музичної культури. Феноменальним у цій мистецькій сфері є сконцентрованість провідних тенденцій сучасної композиторської практики. Серед них: творчий інтерес до фольклорних витоків, актуалізація канонічних жанрів, ренесанс духовно-філософської проблематики, творче опрацювання барокової концертної стилістики тощо.

Одним із важливих і яскравих напрямлень композиторської творчості є інтерпретація фольклорної моделі Купальського обряду.

Характерною особливістю інтерпретації фольклорної традиції в композиторській практиці другої половини ХХ ст. є розуміння і індивідуальне тлумачення митцями національного в музиці, що ґрунтується на узагальненні духовних та художньо-естетичних ідеалів українського народу.

Одним із провідних «неофольклорних» напрямлень композиторської практики є купальські пісні. Жанрова панорама «неофольклорних» хорових творів представлена доволі різноманітно і широко, - від обробок, мініатюр, - до масштабних опусів (обрядові сцени, театралізовані дійства-реконструкції, фольк-опери, хорові опери, фольклорні кантати, фольклорні хорові концерти, сюїтні цикли, концертні хорові п'єси, фантазії, попури тощо).

Означена жанрова панорама різноманітно репрезентована у творчості українських композиторів межі ХХ — ХХІ ст. (Авдієвський А., Бідак І., Гаврилець Г., Гайденок А., Грабовський Л., Дичко Л., Кравцов Т., Скорик М., Станкович Є., Фільц Б., Шамо І., та ін.).

Актуальність запропонованого дослідження зумовлена необхідністю висвітлення провідних художніх тенденцій в українській музиці сьогодення, які ілюструють характер мистецького буття композиторської інтерпретації купальських пісень на сучасному етапі його розвитку.

Мета дослідження виявити композиторську інтерпретацію Купальських пісень у творчості українських композиторів другої половини XX – початку XXI ст. у жанрово-стильовому аспекті.

Наукові завдання дослідження:

- узагальнити інформацію щодо купальських календарно-обрядових пісень в історіографічному аспекті;
- висвітлити образно-стильові особливості купальських обрядових пісень;
- визначити специфіку композиторської інтерпретації купальських календарно-обрядових пісень на матеріалі творів І. Шамо, Є. Станковича, О. Скрипника;
- розробити виконавсько-аналітичну модель інтерпретації «Купальської І» та «Купальської ІІ» з хорової опери «Ятранські ігри» І. Шамо, «Заключні Купала» з фольк-опери «Цвіт папороті» Є. Станковича, вільної обробки української народної пісні «Ой, нині свято Яна» О. Скрипника.

Об'єкт дослідження – хорова творчість сучасних українських композиторів.

Предмет дослідження – специфіка композиторської інтерпретації українських купальських календарно-обрядових пісень у творчості І. Шамо, Є. Станковича, О. Скрипника.

Матеріалом дослідження слугують нотний текст, аудіо- та відеозаписи виконання хорових творів (або фрагментів), написаних на основі обробок купальських календарно-обрядових пісень сучасних українських композиторів: «Купальської І» та «Купальської ІІ» з хорової опери а'сарrella «Ятранські ігри» І. Шамо, «Заклучні Купала» з фольк-опери «Цвіт папороті» Є. Станковича та вільна обробка української народної пісні «Ой, нині свято Яна» О. Скрипника.

Для досягнення мети і вирішення поставлених завдань було застосовано наступні методи дослідження:

- *історичний* – спонукає до розгляду купальського обряду в контексті розвитку сучасної музичної культури та науки;
- *жанровий* – націлений на виявлення жанрових особливостей купальських пісень;
- *стильовий* – необхідний для визначення стилістичних особливостей хорової творчості І. Шамо, Є. Станковича, О. Скрипника;
- *структурно-функціональний* – дозволяє визначити структурні властивості та особливості музичної мови.
- *хорознавчий* – застосовується при вивченні хорової фактури, діапазону хорових партій, хорової техніки.
- *системний* – при визначенні рівнів художньої цілісності композиторської творчості (музична лексика, тема-образ, жанр, стиль твору, хоровий стиль);
- *семантичний* – за допомогою якого аналізується змістовна складова твору;
- *виконавський* – спрямований для створення інтерпретації досліджуваних творів.

Теоретичну базу дослідження склали праці з:

- *української музичного мистецтва* (Л. Архімович, О. Берегова, Л. Білозуб, А. Гладишко, В. Данилець, О. Козаренко, Л. Кияновська, Л. Корній, Б. Сюта);
- *теорії та історії фольклористики* (О. Дей, Ю. Климець, Ф. Колесса, А. Іваницький та ін.);
- *наукові праці українських дослідників, в яких вивчаються особливості жанрів хорової музики a cappella* (О. Батовської, Є. Бондарь, І. Гулеско, Л. Пархоменко, М. Варакути та ін.);
- *історії та теорії хорознавства* (О. Батовської, О. Бенч-Шокало, І. Бермес та ін.);

- *спеціалізована література з питань творчого доробку* І. Шамо, Є. Станковича, О. Скрипника (О. Батовська, Гао Чилін, Н. Перцова, Є. Дубінченко, Т. Невінчана, Р. Станкович-Спольська).

Наукова новизна отриманих результатів полягає у спробі виявлення та обґрунтування специфіки композиторської інтерпретації купальських календарно-обрядових пісень у творчості І. Шамо, Є. Станковича та О. Скрипника.

Практичне значення отриманих результатів. Теоретичне та практичне значення результатів дослідження полягає у можливості їх залучення для подальших наукових розвідок, пов'язаних із вивченням специфіки композиторської та виконавської інтерпретації хорових творів на Купальську тематику українських композиторів. Матеріали та висновки дослідження можуть бути використані у педагогічному процесі вищих мистецьких навчальних закладів України та інших країн світу, зокрема в лекційних курсах «Історія і теорія хорового виконавства», «Хорова література», «Аналіз музичних творів», у класах читання хорових партитур, хорового диригування для знаходження відповідної авторському замислу виконавської інтерпретації; у виконавській практиці.

Апробація результатів дослідження. проводилась у рамках виступів з доповіддю та публікації у збірках матеріалів VIII Міжнародної науково-практичної конференції «Диригентська освіта: синтез теорії та практики» (14-15 листопада 2024 р., Харків, ХНУМ ім. І.П. Котляревського); IX Міжнародної науково-практичної конференції «Диригентська освіта: синтез теорії та практики» (30-31 жовтня 2025 р., Харків, ХНУМ ім. І.П. Котляревського).

Структура дослідження. Робота складається зі Вступу, двох Розділів, висновків до Розділів, Висновків, Списку використаних джерел (49 найменувань). Загальний об'єм магістерської роботи становить 80 сторінок, з них основного тексту – 57 сторінки.

РОЗДІЛ 1

КУПАЛЬСЬКИЙ ОБРЯД: СТРУКТУРА, МОДЕЛЬ ЙОГО ОРГАНІЗАЦІЇ

1.1. Купальський обряд: історіографічний аспект

Свято Івана Купала є одним із найдавніших календарно-обрядових свят. Витоки української етнографії слід шукати в культурних надбаннях давньоруської народності. Уже в часи Київської Русі освічені представники суспільства прагнули зберегти й відобразити у літературі, образотворчому мистецтві та архітектурі відомості про побут і традиції свого народу.

Одним з найдавніших письмових свідчень про святкування Купала є згадка у Волинському літописі за Іпатіївським списком у 1262 році, де використовується формулювання «канунъ Йвана дни, на самыте Купалья». У наступні століття згадки про свято трапляються й в офіційних документах: так, у договорі литовських князів із польським королем Казимиром 1350 р. фіксується часове означення «до Йвана дне до Купальт».

А. Іваницький зазначає: «Купалії були центральним святом давніх слов'ян, уособленням язичницьких вірувань. <...> Купало, Купалії, Собітка – назви давньослов'янські. Ім'я ж «Іван» (Івана Купайла) – пізніша приставка, напевно, десь XV-XVII ст., коли Купайло у свідомості народу почало частково ототожнюватися з християнським святом Іоанна (Івана) Хрестителя» [28, с. 73]

Проте перші детальні описи купальських обрядів серед східнослов'янських народів з'являються лише у джерелах XVI–XVII ст. Так, у посланні псковського ігумена Памфіла 1505 р. подано важливі відомості про народні ігрища в ніч на свято Різдва Іоанна Предтечі. Автор засуджував танці, співи та музичний супровід, які вважалися «неподобними іграми» й трактувалися як «диявольські». У цей самий час церковна влада посилює боротьбу з купальськими обрядами: правила Московського собору 1551 р., відомі під назвою «Стоглав», безпосередньо спрямувалися проти таких народних практик.

Обидва джерела, попри їхню ідеологічну упередженість та негативне ставлення авторів до купальських обрядів і розваг, зберегли узагальнене відображення святкування Купала. Вони свідчать про широку поширеність цих звичаїв серед слов'ян, що знаходить підтвердження й у пізніших історико-етнографічних матеріалах.

В Густинському літописі XVII ст., Захарій Копистенський структурував компоненти свята Івана Купала в Україні. Автор зазначає що Купала – це язичницьке божество і вказує точну дату святкування – 23 червня. Також записує форми обрядовості такі як: вінкоплетіння, встановлення ритуального деревця і хороводи навколо нього, розпалювання вогнищ та перестрибування через них.

Іван Вишенський (кінець XVI – початок XVII ст.) у своїх творах також згадував про такий звичай як перестрибування через купальське вогнище. Він не приймав народні обряди, які суперечили канонам християнства. В одному зі своїх послань Вишенський засуджує купальські дії, закликаючи відмовитися від «огненного скакання», він трактував це як «диявольський глум» [30].

Аналізуючи ці матеріали, можна зробити висновок, що християнські ідеологи негативно ставилися до купальської народної обрядовості. Але так як церкві не вдалося повністю викоринити язичницькі купальські традиції, вони переосмислили це свято. Внаслідок цього власна назва «Івана Купала» поєднала в собі язичницьке «Купала» та християнське ім'я «Іван».

У XVIII ст. велика кількість документів вказують на посилення заборон щодо купальських обрядів. Гетьман Іван Скоропадський, у 1719 р., видав універсал, зміст якого засуджував «богомерзські ігрища», пов'язані зі святом Івана Купала. На його думку, ці обряди трактувалися як прояви безчинства, що призводять до неврожаїв, епідемій та інших бід, а за участь в них передбачалися суворі покарання. Подібні заборони установив і Перемишлянський собор (1723 р.) [31].

Після трагічної події в Ічні, де під час перестрибування через вогонь загинула молода дівчина, Катерина II (1769 р.) видала указ про заборону

«застарілих ігрищ, називане купальним вогнем». Цього ж року зберігся донос священника з міста Охтирки Михайла Зінківського, який назвав купальські звичаї «богопротивними діяннями» та повідомляв про використання антропоморфної фігури під час обрядів.

Незважаючи на заборони, звичаї в день Івана Купала зберігалися. Про це свідчить донос у 1774 р. священника з Чернігівщини Василя Качуровського. Він повідомляв, що його парафіяни й надалі дотримуються звичаїв предків: відзначають «русалчин тиждень», поклоняються Купалу, розпалюють вогнища та співають обрядові пісні. На заборону священнослужителя перестати шанувати це свято, селяни казали що будуть дотримуватися традицій свої предків.

Ю. Климець у монографії «Купальська обрядовість» аналізує походження та функції купальських обрядів, їхні складові елементи, а також локальні особливості святкування. Він вивчає, як українські традиції вписуються в загальний слов'янський обрядовий контекст. У своїй роботі він зазначає: «Найбільше історико-етнографічних відомостей про купальську обрядовість на Україні припадає на другу половину XIX – початок XX ст. Це були як описи купальського свята без аналізу його змісту й форми, так і спроби наукового дослідження купальських обрядів» [31].

Розглянемо святкування Івана Купала за територіальним принципом, оскільки такий принцип дозволяє виявити локальні особливості обряду.

Про купальські обряди на Київщині у 80-х роках минулого століття писала Юзефа Мошинська. Під час своїх етнографічних досліджень, поблизу Білої Церкви, вона зафіксувала про один з важливих атрибутів свята Купала – розлогу гілочку «купайлицю».

У 90-х роках Христофор Ящуржинський зафіксував, що через заборону святкування духовної та світської влади, обряд відбувався біля спеціального деревця, навколо якого юнаки та дівчата співали пісні. Подібні відомості залишив і анонімний автор з Погребища (раніше Київська обл.). За описами цих авторів, свято починалося після того як на небі з'являлися зорі, дівчата одягали

вінки, запалювали свічки на вербовому «купайлі», співали пісні й водили хороводи, попре те, що за це можна було потрапити до в'язниці [30].

Найбільш поширеною купальська обрядовість у XIX – початок XX ст. була на Поліссі. Обряди цього регіону досліджував В'ячеслав Камінський. Він їх систематизував за складниками, виокремивши два етапи: підготовчий (пошук і прикрашання купальського деревця, заготівля дров для вогнища, виготовлення солом'яних кулів або опудала) та власне святкування.

Подібні традиції простежуються і в східній частині Полісся (Чернігівщина і Сумщина). Один з найдавніших описів належить А. Шафонському 1780 року. Він згадував: дівочі хороводи навколо «гірки зелені», магічні дії проти відьом, розпалювання вогнища та перестрибування через нього. Подібні обряди, наприкінці XIX ст., описував Б. Грінченко. Етнограф О. Малинка детально описав купальські дієства в Ніжинському повіті, відзначивши центральну роль антропоморфної фігури «Івана» [31].

На Харківщині у 1830-х рр. відомості про святкування зібрав В. Пассек. Він виокремлював такі складники: розпалювання вогнищ, прикрашання деревця, встановлення опудал і спільна вечеря. Про колективну трапезу відзначав у своїх працях і О. Потебня. Житель села Турівка М. Маркевич виділив такі обряди: плетіння вінків, виготовлення солом'яної ляльки, хороводи, перестрибування через вогонь і кропиву. У Лубенському повіті, за В. Милорадовичем, головним осередком святкування було вогнище, біля якого молодь проводила ігри та забави [30].

Купальські традиції на українських землях збереглися не однаково. Вже наприкінці XIX – початку XX ст. в губерніях це свято згадувалося лише фрагментами. Так, С. Чернявська, записуючи пісні та обряди в селі Білозерка на Херсонщині, зазначила, що колись молодь збиралася, аби стрибати через вогонь, співати кульські пісні, плести вінки й ворожити, але з часом ці звичаї зникли – частково природнім шляхом, а частково під тиском священників та адміністративної влади. В. Бабенко також писав що вже не практикували стрибки

через вогнище, не ходили в ліс «по скарби», а лише подекуди збирали цілющі трави й коріння, зберігаючи віру у відьом, які могли нашкодити худобі.

Натомість Поділля залишилося регіоном, де купальська обрядовість зберегла чимало традицій. Цінні свідчення про святкування на околиці Збруча (сучасна Тернопільщина) залишив священник Гнат Галько. Його матеріали згодом розширив М. Мочульський, який на початку XX ст. досліджував традиції у селах Новосілки та Товсте. Обидва автори відзначали, що тут вірили в лікувальні властивості купальської роси, існував звичай збирати в день Купала лікарські трави й прикрашати зіллям будівлі [30].

На Гуцульщині не сформувався єдиний колективний обрядовий комплекс. Тут святкування мало скоріш індивідуальний характер і будувалося навколо вірувань у цілющу силу трав, небезпечні дії відьом та можливість причарувати судженого в цей день. Так виникла своєрідна, локальна система обрядів, властива лише окремим місцевостям.

Отже, підсумовуючи, можна зазначити, що святкування Івана Купала на українських землях поєднує універсальні елементи та локальні особливості. Незмінними лишаються основні символи обряду – вшанування вогню, води й рослинності, ідея очищення та родючості. Однак в кожному регіоні сформувалися власні варіанти традицій, що зумовлені особливостями історичного розвитку, місцевими віруваннями та соціально-культурним середовищем. Такий регіональний підхід дозволяє глибше зрозуміти складність і багатогранність купальської обрядовості, а також її значення для формування національної культурної спадщини.

1.2. Семантика і символіка купальського обряду. Купальський обряд є одним з найяскравіших проявів народної обрядовості, у якому відбито уявлення людини про світ, природу та власне місце в ній. Його семантика і символіка сягають глибин давніх вірувань, пов'язаних із культом сонця, води, вогню та рослинності. У ритуальних діях, піснях і звичаях, приурочених до цього свята, поєднуються архаїчні магичні практики й поетичне осмислення природних

стихій. Символи, що закорінені в купальській традиції, виконували не лише естетичну чи розважальну функцію, а й слугували важливим засобом регулювання стосунків людини з природою та суспільством. Саме тому розгляд семантики та символіки купальського обряду відкриває можливість глибше зрозуміти не лише його художньо-образну структуру, а й духовний світ та цінності наших предків.

Семантика та символіка Купальського обрядового комплексу в українській традиції є предметом ґрунтовного наукового аналізу. Дослідження, проведене Юрієм Клименцем у його монографії «Купальська обрядовість на Україні» [31], систематизує ключові компоненти свята, акцентуючи на їхньому дохристиянському походженні та функціональному призначенні. Климець зосередився на вивченні взаємодії та сакрального значення трьох основних стихій – вогню, води та рослинності – як фундаментальних складових обрядової системи Купала.

У світовій обрядовій традиції вогонь посідає особливе місце як сакральна стихія, що впливає на життя та долю людини. Його культ має давнє коріння й пов'язаний із солярним уявленням: вогонь порівнювався з сонцем, джерелом тепла, світла й життєвої сили. Саме тому звичай розпалювати ритуальні багаття був поширений у часи сонцестояння та рівнодення.

Купальські вогнища стали центральним елементом свята, довкола якого формувалися численні обрядові дії та вірування. Залежно від регіону ритуал мав різні варіанти, змінювався з часом, збагачувався новими елементами. В Україні звичай був поширений у багатьох етнографічних зонах – від Полісся і Придніпров'я до Карпат.

Архаїчність купальського вогню підтверджує спосіб його добування: тертям деревини чи «викресування» іскри, що вважалося священним дійством. Такий «живий вогонь» використовували для важливих обрядів – від переселення до боротьби з епідеміями. Вогонь символізував очищення та захист від злих сил. Запалювати купальський вогонь доручали почесним особам – найстарішим членам родини або господарям.

Вибір місця для вогнища був не випадковим: його розпалювали на пагорбах, поблизу води, це підкреслювало зв'язок з небом і сонцем. Часто практикували й катання палаючих коліс із гір, що символізувало сонячний рух.

Невід'ємним елементом ритуалу було перестрибування через вогонь. Ця дія мала очищувальне та магічне значення: вогонь ніби знімав хвороби, забезпечував плодovitість і щасливе подружнє життя. Стрибали і поодинці, і парами з метою ворожіння на майбутню долю.

Отже, купальський вогонь постає як один із найдавніших і найважливіших символів у системі народної обрядовості, що поєднує у собі очищувальну та захисну семантику. Його культ відображає глибоку взаємодію людини з природними стихіями, зокрема із сонцем, яке вогонь уособлює. Ритуали, пов'язані з купальським вогнем, зберегли архаїчні уявлення про очищення, оновлення та відродження життєвих сил, а також виступають проявом віри у магічну силу природи. Незважаючи на регіональні варіації, основна ідея обряду – утвердження єдності людини, сонця, землі й вогню – залишається незмінною, засвідчуючи глибину духовних традицій українського народу.

Так само важливу роль у купальських звичаях відіграє вода, яка у народній свідомості постає не менш потужною сакральною стихією. Як зазначав Юрій Климець: «Сила води – як благодотворна, так і руйнівна – викликала в уяві багатьох народів побожний трепет і породжувала відповідні вірування, пов'язані з її вшануванням» [31, с. 41].

Надзвичайно важливе значення та функціональна роль води, як і вогню, простежується у купальських святкуваннях різних народів світу. У календарній обрядовості ця стихія виступає універсальним символом очищення, оновлення та життєдайної сили природи. Дослідники підкреслюють, що ритуальні дії, пов'язані з водою, приурочені до періоду літнього сонцестояння, за своїм характером мали очисний зміст і виконувалися з метою духовного і фізичного оновлення людини.

Поєднання обрядових дій з водою та вогнем засвідчує їхній глибинний сакральний взаємозв'язок. У народних уявленнях обидві стихії сприймалися

рівнозначними очищувальними силами, що доповнюють одна одну у процесі ритуального очищення. Купання у водоймах, обливання водою, а також ритуали що пов'язані з россою, символізували духовне звільнення від усього злого та відновлення гармонії між людиною і природою.

«Вода на Купала чародійна, лікувальна, цілюща. Цією водою лікувалися впродовж року й лихі сили відганяли; купальською водою причаровували дівчата хлопців. На Купала мусили всі скупатися, і старі, і діти; про дівчат і хлопців – нема й мови – всі очищалися цією водою, всі забезпечували себе на рік.

Купальську росу збирали й берегли, як чародійну святиню; вранішню воду, що дівчина принесе до схід сонця на Купала, зберігали й використовували при всіх випадках і хворости, і чаклування.

Усі хворі, та й здорові, мусили на Купала «походити по росі» та й «покачатися», що б у жнива крижі не боліли...

У день Купала вода пророкувала дівчатам їх долю через пускання вінків на воду. І християнство прийняло воду, як великий чинник, і декілька разів на рік святиться вода – взимку на Водохрищі; улітку на Зелені Свята, восени – на Спаса; весною на Юрія та на Благовіщення. Крім того, освячувалися ставки, криниці, ріки та річки в інший час року...». [30, с.25].

Таким чином, у символічній системі купальської обрядовості вода, поряд із вогнем, уособлює очищення, оновлення та єдність із природними стихіями. Її амбівалентна основа природа – благодатна й водночас потенційно руйнівна – підкреслює універсальність водної символіки, що охоплює як фізичний, так і духовний вимір існування людини.

Як засвідчує міфологічна традиція різних народів світу, з найдавніших часів люди усвідомлювали життєву значущість не лише води та вогню, а й рослинного світу – дерев, трав, квітів та інших його проявів. Рослинність забезпечувала людину всім необхідним для існування: їжею, ліками, матеріалом для житла, одягу, знарядь праці та зброї. Усвідомлення того, що без рослин неможливе саме життя, сприяло формуванню у давніх язичницьких народів

культу рослинності, яку сприймали як джерело достатку, здоров'я та захисту від природних стихій. Відображення цих уявлень простежується в народних звичаях і обрядах, зокрема у святкуванні Купала.

Характерною рисою купальських обрядових дійств у багатьох народів є традиція збирання зілля та ягід, яким приписувалися магічні та лікувальні властивості. Оскільки свято припадало на час літнього сонцестояння, коли рослинність досягала повного розквіту, це вважалося найсприятливішим періодом для заготівлі лікарських трав. Народна медицина, ґрунтувалася на багатовіковому досвіді спостережень і практичного використання рослин, поєднувала раціональні знання з міфологічними уявленнями про їхню надприродну силу.

Збирали зілля напередодні або в саму ніч на Купала. Вірили, що саме в цю ніч трави набувають найбільшої сили, оскільки земля передає рослинам енергію життя. Люди збирали цілющі трави – звіробій, любисток, полин, м'яту, папороть, ромашки тощо – для лікування, охорони житла від злих духів, забезпечення добробуту і кохання. Кожна рослина мала своє символічне значення: одні «зміцнювали тіло», інші «очищували душі», хтось «привертав любов». Таким чином, процес збирання зілля був не лише практичним, а й духовним спілкування з природою.

1.3. Візуалізація купальського обряду. Надвечір дівчата сходилися групами на пагорбі, а хлопці збиралися окремо, непомітно для них. Коли смеркало, вулиці села наповнювалися дзвінком співом купальських пісень. Згодом дівчата вирушали до лісу, несучи з собою гільце – молоде деревце прикрашене квітами, стрічками, ласощами й маленьким вінком з барвінку. На галявині гільце встановлювали в землю, навколо нього ставали у коло й співали.

Тим часом хлопці нишком добували «живий вогонь» тертям деревини, складали багаття й підпалювали його. Коли полум'я розгоралося, дівчата починали водити хороводи навколо гільця, а хлопці в цей час співали. В якийсь момент юнаки вдиралися до кола, намагаючись викрасти гільце. Після

жартівливої боротьби його ламали на частини: стовбур кидали у вогонь, а гілочки дівчата розбирали собі. Хлопці ловили обраних дівчат і приводили їх до вогнища. Потім усі ставали парами у велике коло, водили жвавi хороводи, співали, дражнили одне одного жартівливими піснями.

Далі розпочиналися ігри навколо вогню. Спершу через багаття перестрибували хлопці по черзі: це мало показати силу, здоров'я й обіцяти добрий врожай. Згодом стрибали парами хлопець із дівчиною – успішний стрибок вважався ознакою щасливого шлюбу.

Під кінець ночі рештки після вогнища розкидали й притоптували, адже вогонь мав чарівну силу, і його залишки не повинні були потрапити до відьом чи нечистої сили. Так завершувався купальський вечір і починалася Купальська ніч. Хлопці вирушали шукати квітку папороті – символ щастя, а дівчата йшли на пошуки зілля щастя. Решта, хто не прагнув йти на пошуки магiчних символів, поверталися додому.

Купальська ніч у народних уявленнях постає як чарівний час, коли на землю сходить щастя, але водночас пробуджуються й усі потаємні сили природи. У цю ніч мають волю і добрі духи – Купало, Ярило, Лада, що опікуються родом і господарством, і темні істоти – відьми, вовкулаки, упирі, русалки та інші. Вважається, що саме тоді ліс, вода і поле наповнюються їхнім рухом і боротьбою.

Природа теж оживає: рослини розмовляють між собою, тварини «веселяться», а роса та вода набувають цілющих властивостей. Трави, зібрані в цю ніч, вважаються особливо дієвими. У лісі панує хаос, чути гамір і крики, відьми злітають на гору, приховуючи місяць, відкривають заховані скарби. Уся ніч минає у протистоянні світлих і темних сил, що триває аж до світанку.

Водночас у народній уяві це ніч пошуку щастя. Саме тоді розквітає легендарна квітка папороті – символ багатства, мудрості й любові. Той, хто здобуде її, отримає силу й захист від зла. Але знайти цю квітку нелегко, адже довкола точиться боротьба: злі сили намагаються обдурити шукача, відволікти його чи підмінити квітку.

Щоб уберегтися від нечистої сили, господарі дбали про охорону осель і худоби: обвішували хати лопухом, клали осикові гілки, полин, часник, підкурювали тварин зіллям. Такі дії вважалися запорукою добробуту на цілий рік.

В день Купала, ще до світанку, дівчата поспішали до криниці по купальську воду. Кожна прагнула прийти першою щоб зачерпнути цілющу воду, адже вона мала не лише очищувальну силу, а й магічне значення. Дівчина вдивлялася у віддзеркалення води й вірила, що побачена врода забезпечить їй прихильність хлопців. Повернувшись додому з повними відрами, вона віддавала першу воду матері. Та додавала до неї любисток, м'яту, чорнобривці й готувала купіль, якою вмивала донці голову, примовляючи чарівні слова. Потім дівчина вирушала до лісу в пошуках цілющого зілля.

Ніч на Купала вважалася часом, коли трави отримують найбільшу силу. До сходу сонця бабусі, ворожбити, мольфари та господині поспішали до лісу збирати зілля: від хвороби, «вроків», для любовних чар, оберегів чи господарських потреб. Дівчата підбирали трави, які, за повір'ям, приносили кохання (тирлич, сон-трава, ромен-зілля, васильки тощо). Зібране зілля сушили, зберігали під сволоком, а частину освячували на Маковія чи Спаса.

Уранці дівчата гуртом ішли до лісу й на поля збирати рослини для вінків. Найціннішим був барвінок, також використовували й інші квіти: волошки, маки, любисток, чебрець, чорнобривці та колоски. Кожна мала сплести два вінки. Під час плетіння співали купальських пісень, а решту зілля розсипали на полі чи кидали у воду. Згодом дівчата водили хороводи з вінкам, піднімали їх до сонця й берегли до вечора щоб пускати на воду для ворожіння.

У деяких регіонах хлопці заздалегідь викопували в землі яму й прикрашали її квітами та зеленим гіллям, роблячи всередині «зелений трон». Дівчата обирали серед себе найкращу й найдобрішу – «Купалочку». Її прикрашали вінками та квітами, зав'язували очі й урочисто саджали на трон. Дівчина навмання подавала вінки іншим: свіжий – віщував швидке заміжжя, зів'ялий – невдалий рік. Після обряду вінки пускали на воду, а саму «Купалочку» урочисто виводили з ями.

Після завершення церемоній молодь переходила до іншої дії – вшанування Купала. Хлопці заздалегідь ставили солом'яну фігуру на тичку біля вогнища. Навколо неї збиралися хлопці й дівчата, співали веселі купальські пісні, водили хороводи та брали участь у рухливих іграх. Однією з найулюбленіших була забава: хлопці несподівано вибігали з-за дерев, хапали дівчину й несли до річки, де або обливали її водою, або кидали у воду. Якщо ж хлопець уважав дівчину своєю, то урочисто «рятував» її, витягуючи з води.

Наприкінці цих розваг фігуру Купала урочисто брали хлопці та пускали на воду. Цей момент супроводжувався співом речитативних пісень, схожих на обрядові співи про Кострубоньку чи Ярила, у яких звучали мотиви жалю за померлим Купало. Якщо смерть Марени символічно сприймалася як радісне позбавлення від темних сил, то загибель Купала викликала жаль і сум – у цьому відображалася подвійністю обряду.

Після прощання з Мареною та Купало дівчата збиралися над водою для плетіння вінків. Оскільки, вчорашні вже зів'ялі вінки віддавали воді, то нині готували нові. Для цього ще зранку вони назбирали свіжих квітів. Сидячи колом, дівчата сплітали по два вінки: один для себе, інший – для подруги. Під час плетіння звучали купальські пісні.

Хлопцям заборонялося бути присутніми при вінкоплетінні. Вони в цей час підтримували вогнища, жартували й чекали, поки дівчата закінчать. Коли всі були готові, дівчата з вінками в руках ішли до води, тричі обходили вогонь і зверталися до сонця та води з примовками й проханнями про щасливу долю, здоров'я й кохання.

Далі наставав найважливіший момент – пускання вінків на воду. Кожна дівчина загадувала бажання й уважно стежила, як попливе її вінок: чи зійдеться з іншим, чи розійдеться, чи зникне у вирі, чи приб'ється до берега. Вінок символізував долю, шлюб, щастя, кохання й добробут. Якщо два вінки сходилися, вважалося що пара неодмінно побереться, якщо ж розходилися або тонули – це віщувало сум і втрати.

Хоча сьогодні пускання вінків й сприймається як забава, у давнину це було глибоке молитовне благання до сонячного божества кохання – Купала. Дівчата вірили, що вінки «пророчать» їхню долю, і з хвилюванням дивилися, як течія несе символи їхніх мрій і надій.

Після завершення ворожіння молодь очищалася вогнем і водою: обливалася, купалася в річці, перестрибувала через вогнище. Це символізувало відведення біди, яку могли напропорочити вінки.

Підсумовуючи вищевикладене, пропонуємо таблицю структуризації основних етапів та елементів Купальського обряду (Таблиця № 1).

Таблиця № 1

Часовий етап	Основний фокус	Обрядові дії та атрибути	Сакральне/Символічне значення
I. Купальський вечір	Обряд Вогню та Соціалізації	1. Приготування: Збори молоді (хлопці/дівчата окремо). Дівчата приносять Гільце (прикрашене деревце). Хлопці добувають «Живий Вогонь» (тертям).	Гільце — символ природи та весільного дерева. Вогонь — очищення, життєва сила, захист від зла.
		2. Ритуали Вогню: Розпалювання багаття, спільні	Ритуальне знищення Гільця — перехідний етап. Спільні

		хороводи, спів. Жартівлива боротьба за Гільце; його ламання (стовбур у вогонь, гілки дівчатам).	дії — єднання молоді та обрядове залицяння.
		3. Ігри: Стрибки через вогонь: поодинокі (хлопці) та парні.	Поодинокі — демонстрація сили, здоров'я, забезпечення врожаю. Парні — провісник щасливого шлюбу та долі.
П. Купальська Ніч	Сакральний Час: Протистояння Сил	1. Активація Сил: Пробудження добрих (Купало, Ярило) та темних (відьми, упирі) сил. Природа (рослини, вода, роса) набуває магічних властивостей.	Ніч — час найбільшої магічної активності, хаосу та боротьби Світла і Темряви.
		2. Пошуки: Юнаки шукають	Квітка Папороті — найвищий символ удачі

		Квітку Папороті (символ щастя, багатства, мудрості). Дівчата шукають Зілля Щастя.	та захисту. Зілля — любовні чари та обереги.
		3. Захист: Охорона осель та худоби (часник, полин, осикові гілки).	Захисні обряди проти нечистої сили, заорука добробуту на рік.
III. Купальський Ранок	Обряди Води та Зілля	1. Обряд Води: Збір Купальської Води до світанку (з криниці). Мати готує цілющу купіль з травами (любисток, м'ята) для вмивання доньки.	Купальська Вода — очищення, цілющість, магічне значення для вроди і долі.
		2. Збір Зілля: Збір цілющих трав (до сходу сонця) для лікування, оберегів та чарів.	Максимальна концентрація магічної сили у травах у цей час.

		3. Вінкоплетіння: Дівчата плетуть вінки (по два) з барвінку та інших квітів (волошки, маки).	Вінок — символ дівочої долі, весільного віку, циклічності природи.
IV. Кульмінація та Ворожіння	Ритуальне Прощання та Прогнозування	1. Вшанування Купала: Встановлення солом'яної фігури Купала на тичці. Спів, хороводи, ігри. Урочисте пускання фігури на воду.	Ритуальна «загибель» Купала — символ родючості та річного циклу, що викликає сум.
		2. Пускання Вінків: Дівчата пускають вінки на воду для ворожіння, загадуючи бажання.	Вінок — пророцтво долі, шлюбу та кохання. Сходження вінків — успішний шлюб; розходження/затоплення — невдача, сум.
		3. Фінальне Очищення: Обливання, купання, повторне	Символічне «відведення біди» та очищення від можливих несприятливих пророцтв.

		перестрибування через вогонь.	
--	--	----------------------------------	--

Купальський обряд є синкретичним комплексом, що інтегрує елементи магії, релігії, соціальних ігор та аграрної культури. Він відображає прагнення суспільства до родючості, здоров'я та родинного щастя, використовуючи стихії Вогню і Води як головні очищувальні та прогностичні засоби.

Висновки до Розділу 1

Свято Івана Купала є одним із найдавніших календарно-обрядових свят східнослов'янських народів, витоки якого сягають часів давньоруської народності та пов'язані з літнім Сонцестоянням і язичницьким культом родючості (божества Купала). Найдавніші письмові свідчення про його існування датуються Волинським літописом (1262 р.) та офіційними документами XIV ст.

Протягом XV–XVII ст. відбувався процес поєднання язичницької обрядовості з християнською традицією, що призвело до формування назви «Івана Купала». Це поєднання відображало нездатність Церкви повністю викоринити давні звичаї, що змусило її переосмислити свято, асоціюючи його з Різдом Іоанна Хрестителя.

Джерела XVI–XVIII ст. (зокрема, послання ігумена Памфіла 1505 р., «Стоглав» 1551 р., універсали гетьмана Скоропадського 1719 р. та укази Катерини II 1769 р.) свідчать про постійну боротьбу церковної та світської влади проти купальських обрядів, які розглядалися як «богомерзькі ігрища» та «диявольський глум». Незважаючи на суворі заборони й покарання, селяни продовжували дотримуватися звичаїв предків, що підтверджує глибоку вкоріненість обряду у народній свідомості.

Найбільша кількість історико-етнографічних відомостей припадає на другу половину XIX – початок XX ст. (праці Ю. Климця, В. Камінського, О. Малинки, Б. Грінченка та ін.). Аналіз за територіальним принципом

(Київщина, Полісся, Харківщина, Поділля, Гуцульщина) виявив локальні особливості святкування, хоча основні символічні елементи — вшанування вогню, води та рослинності — залишалися універсальними.

Вже наприкінці XIX – початку XX ст. у деяких регіонах (наприклад, Херсонщина) обряди почали фрагментарно зникати під впливом природних соціальних змін та тиску адміністративної влади, тоді як на Поділлі та Поліссі вони збереглися майже повністю.

Таким чином, історіографічний аспект демонструє високу життєздатність та глибоку обрядову спадкоємність Купальського свята, яке зберегло свою первісну ритуально-символічну структуру аж до новітнього часу.

Семантика Купальського обряду ґрунтується на культі трьох фундаментальних природних стихій — Вогню, Води та Рослинності (за систематизацією Ю. Климця), які спільно виконують очищувальну, захисну та життєдайну функції. Цей синкретичний комплекс відображає архаїчні уявлення про світобудову, цінності предків та місце людини у природі.

Купальський вогонь є центральним, сакральним елементом і прямим уособленням Сонця та життєвої сили. Ритуали, пов'язані з ним (добування «живого вогню», розпалювання на пагорбах, катання палаючих коліс, перестрибування), мають глибоку очищувальну та магічну семантику, забезпечуючи захист від злих сил, здоров'я та плодючість.

Вода виступає рівнозначною очищувальною стихією, що доповнює Вогонь. Її амбівалентна природа (благотворна і руйнівна) підкреслює універсальність символіки. Вода на Купала вважалася чародійною, лікувальною та цілющою. Ритуали з водою (купання, обливання, збирання роси) мали на меті фізичне та духовне оновлення, а також використовувалися для ворожіння на долю (пускання вінків).

Культ рослинності пов'язаний з усвідомленням її ролі як джерела життя, достатку та ліків. Збирання зілля приурочувалося до ночі Сонцестояння, коли трави нібито набували найбільшої магічної сили (апогей природи). Кожна

рослина мала своє символічне значення (захист, лікування, привернення кохання), що робило процес збирання духовним спілкуванням з природою.

Таким чином, семантика Купальського обряду виходить за межі естетичної чи розважальної функції, будучи цілісною системою магічних практик, спрямованих на регулювання стосунків людини з космосом та забезпечення її добробуту, здоров'я і продовження роду.

Візуалізація Купальського обряду чітко розділяється на дві контрастні фази, що відбуваються протягом вечора та ночі. Обрядова фаза (Вечір) характеризується колективними ритуалами (плетіння вінків, встановлення гільця або купальського деревця), жартівливими іграми між парубками та дівчатами (викрадення гільця, «порятунок» дівчат), розпалюванням «живого вогню» та очищувальним перестрибуванням через нього. Магічна фаза Ніч Купала сприймається як час протистояння світлих і темних сил, коли природа «оживає». Ключові дії мають індивідуальний, сакральний характер — пошук Квітки Папороті (символу багатства і щастя), збирання цілющого зілля та охорона осель від нечистої сили.

Центральні Символічні Образи та Дії: Візуальний ряд обряду акцентується на трьох ключових елементах, що уособлюють основну семантику свята:

- Обрядове Дерево (Гільце): Символ рослинності, достатку та Древа Життя, навколо якого відбуваються хороводи та ігри.
- Вогнище: Символ очищення, Сонця та життєвої сили, через який здійснюється ритуал перестрибування для забезпечення здоров'я та щасливого шлюбу.
- Вінок: Символ дівочої долі, кохання та шлюбу. Ворожіння на воді (пускання вінків) є кульмінаційним моментом, що поєднує сили Води та долі.

Вода використовується зранку як цілюща та магічна стихія (купальська вода, роса) для очищення та привороту. Збирання зілля у цю ніч, коли воно набуває максимальної сили, є практичним і магічним дійством для лікування та оберегів. Ритуальне знищення (спалення або пускання на воду) антропоморфних фігур (Марени, Купала) завершує обрядове коло. Пускання Купала на воду із

жалібними піснями відображає дуалізм обряду — радість оновлення та сум за тим, що відходить.

Таким чином, візуалізація Купальського обряду являє собою складний, театралізований синкретичний комплекс, у якому веселощі, ігри та лірика органічно поєднуються з глибоким магічним змістом, космогонічною символікою та прогностичною функцією, що має на меті забезпечення гармонії добробуту та продовження роду.

РОЗДІЛ 2

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КУПАЛЬСЬКИХ КАЛЕНДАРНО-ОБРЯДОВИХ ПІСЕНЬ У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ КОМПОЗИТОРІВ.

2.1. «Ятранські ігри» І. Шамо як зразок першого стилізування купальського театралізованого дійства в українському музичному мистецтві.

Шамо Ігор Наумович (21.02.1925, Київ – 17.08.1982, Київ) — видатний український композитор, удостоєний звання Народного артиста України (1975). Його життєвий та творчий шлях був насиченим та різнобічним.

Початкову музичну та загальну освіту І. Шамо здобув у Київській спеціальній музичній школі-десятирічці ім. М. В. Лисенка. З початком війни, в евакуації в Уфі, він рік навчався у Першому московському медичному інституті (1941-1942). З травня 1942 по травень 1946 року І. Шамо служив військовим фельдшером у діючій армії. У складі Першого Українського Фронту він пройшов усю війну, від Волги до Берліна, і завершив службу у Відні, Австрія. Після війни, з 1946 по 1951 рік, він навчався у Київській консерваторії, де закінчив клас композиції у відомого композитора Б. М. Лятошинського.

З 1948 року І. Шамо був членом Спілки композиторів СРСР. Його внесок у культуру був відзначений численними нагородами, включаючи звання Заслуженого діяча мистецтв України, Народного артиста України, а також Лауреата Національної премії ім. Т. Г. Шевченка. Композитор був нагороджений орденом «Знак Пошани» та медалями.

Багатогранна творчість І. Шамо розвивалася в руслі провідних тенденцій української музики другої третини XX століття, віддзеркалюючи художні орієнтири своєї доби. Він працював у широкому спектрі жанрів: симфонічний, фортепіанний, пісенний, хоровий, камерно-інструментальний.

У його стилі поєднувалися різні течії: необарочна, неокласична, неоромантична та неофольклорна. Сучасні музикознавці вважають І. Шамо класиком української музики XX ст. завдяки його високому професіоналізму та

значному збагаченню майже всіх музичних жанрів. Він також є одним із засновників нового жанру в українській музиці — хорової фольк-опери «Ятранські ігри».

Особливе місце у творчій спадщині І. Шамо займає хорова музика, що є визначною сторінкою в історії сучасної української музичної культури. Ці твори відображають магістральні тенденції розвитку українського мистецтва другої половини ХХ століття, такі як: національне бачення сюжетів; тяжіння до циклічності; оновлення стильової палітри фольклорними джерелами; активний пошук нових виражальних засобів; значна роль звукотембрової та ладо-гармонічної драматургії.

Хорова спадщина І. Шамо вирізняється синтезом стилів та використанням сучасних прийомів музичного висловлення.

Серед його хорових циклів, які передували вершинному досягненню — опері «Ятранські ігри», — варто назвати: «Летять журавлі»; «Чотири хори на вірші І. Франка»; «Карпатська сюїта»; «Десять хорів на слова українських поетів».

Опера І. Шамо «Ятранські ігри» стала знаковим твором в українській музиці ХХ ст., започаткувавши одразу два нові напрями. По-перше, вона стала першою в Україні хоровою оперою. По-друге, це був перший випадок, коли купальський обряд отримав стилізоване театральне втілення у професійному мистецтві.

Таким чином, «Ятранські ігри» є показовим твором, що відображає жанрові та стильові пошуки композиторів другої половини ХХ століття. Шлях, прокладений І. Шамо, виявився дуже перспективним для української музики, і його ідеї згодом розвинули такі композитори, як Є. Станкович, Л. Дичко, Г. Гаврилець та ін.

І. Шамо розпочав роботу над оперою в середині 1960-х років, а завершив її лише у 1978 році. Сам автор визначив жанр твору як «Хорові сцени з народного життя», підкреслюючи його зв'язок із народними обрядами.

Опера написана для квартету солістів та змішаного хору.

За словами композитора, ідея виникла під час його поїздок до селища Ятрань, де він збирав та вивчав український фольклор. Шамо пощастило побачити справжній купальський обряд, який глибоко вразив його. Краса мелодій, пластика рухів та магічна атмосфера танців надихнули його на створення хорового твору, який можна було б поставити на сцені [Батов. Дисер. С.209].

Цікаво, що і музика, і текст опери є авторськими. Композитор не використав жодної автентичної народної мелодії, проте зміг настільки глибоко зануритися в народну культуру, що створив музику, яка звучить як справжня народна. Текст для опери написав відомий український поет В. Юхимович. У цьому творі Шамо вдалося відтворити магічну красу купальського обряду в яскравому музично-театральному дійстві.

Композиційно «Ятранські ігри» мають номерну структуру. Опера складається з двох актів, що містять 30 номерів. Кожен номер має програмний заголовок, що відповідає обрядовим пісням весняного, літнього та осіннього циклів.

Незважаючи на поділ на два акти, за жанровими ознаками в опері можна виділити три розділи (Таблиця № 2).

Таблиця № 2

№	Назва	Розділ	Вид	Примітка
1; 30	«Заспів»; «Заклучна».			Обрамлення опери
2 – 10	«Маринонька»; «Веснянка І»; «Веснянка ІІ»; «Земле, співай і радій!»; «Розбуркайся, гріме!», «Дощик» ⁴ «Русальна»; «Топтання рясту»;	1	Весняний	Цикл календарно-обрядових пісень

	«Ой, Ятране».			
11 — 21	«Тирлич, тирлич»; «Купальська І»; «Біля Ятрані-ріки»; «Квіте, мій трояне»; «Купальська II»; «Отча земле»; «Перепілонька»; «Молотники»; «Жниці- в'язальниці»; «Обжинкова»; «Прославна- величальна».		Літній та Осінній	Цикл календарно- обрядових пісень
22 — 29	«Час плине, час минає»; «Скажіть, чайки білокрилі»; «Грушечка (дівоcha весільна)»; «Щаслива ореля»; «Дівич-вечір»; «Троїсті музики»; «Калита»; «Весільна (гуртова)»	3	Весільний обряд	Цикл родинно- побутових пісень

У цьому творі І. Шамо продемонстрував справжню майстерність, досконало поєднавши народну основу — обрядовість, фольклорні фразеологізми та музичні джерела — зі своїм особистим баченням музики і тексту. Особливо цікавими є різноманітні виражальні засоби хорового викладення, які композитор використав, щоб компенсувати відсутність оркестрового супроводу. Саме ці хорові знахідки дозволяють повноцінно розкрити художній та стильовий задум опери.

Розглянемо № 12 «Купальська І» та № 15 «Купальська II» з опери, які займають центральне місце у всьому творі і є показовими зразками майстерного втілення Купальського обряду в професійній музиці.

Купальські ігрища традиційно проводили напередодні літнього сонцестояння. Ця дата символічно збігалася з моментом, коли сонце, досягнувши піку, починало свій шлях «на зиму». Тому обряди Купала мають глибокий космологічний характер, що відображає уявлення наших предків про світобудову.

Саме свято є синтетичним дійством, що об'єднує різні форми народної творчості. У ньому поєднуються:

- Театралізовані елементи: хороводи, ігри, народна пантоміма та хореографія.
- Обрядовість: характерна магічна символіка та ритуальні процеси.
- Емоційний спектр: широко використовуються прийоми жарту, сміху та навіть сатири.

Таким чином, Купала — це складний, багатошаровий ритуал, який є сплавом мистецтва, магії та світогляду.

Купальські пісні традиційно поділяються на два типи: язичницькі зразки з магічним змістом та ліричні пісні про кохання, сватання, сімейні стосунки, які часто містять гумор, жарт або навіть сатиру. І. Шамо майстерно втілив жартівливо-ліричний напрямок у хоровій опері «Ятранські ігри» у двох номерах: «Купальська I» (№ 12) та «Купальська II» (№ 15), використавши сучасні хорові техніки для передачі стародавньої обрядової атмосфери.

Для «Купальської I» (№ 12) характерні два ключові аспекти: відтворення жартівливої народної пісні та створення містичної, обрядової атмосфери Купальського свята. Жартівливо-ліричний характер композитор створює такими засобами музичної мови:

- швидкий темп, дрібні тривалості, штрихи *staccato* (у 1 частині) (Нотний приклад № 1) та *legato* (у 2 частині) в мелодії жіночої групи хору, перемінний розмір (4/4, 2/4, 7/8, 4/4), прийом *sprechstimme*, що створює легкий, грайливий, народно-ігровий характер (Нотний приклад № 2);

- приєднання тенорів і подальше «важке зітхання» басів («Ой...») імітує народний вигук, що служить своєрідним драматургічним мостом до містичного розділу;
- введення у репризі імітаційних зворотів на фоні витриманих звуків, що репрезентує живий діалог і спілкування різних груп народу під час свята.

Для відображення магічної обрядової атмосфери Купальської ночі, коли шукають долю і зникають дівчата, І. Шамо застосовує новаційні на той час прийоми:

- зміна метру та характеру. Різка зміна розміру (4/4, 2/4, 7/8, 5/8) та перехід зі штриха *staccato* на *legato* сигналізує про зміну настрою на більш загадковий;
- театральний шепіт, - композитор використовує ремарку «Пошепки, або говірком» для сопрано і басів, які промовляють фразу «Ой дівчинонька пропала». Це посилює театральність і створює ілюзію таємничої події;
- атмосфера заклинання. Середня частина будується на розгортанні гострих кластерних співзвуч та перемінних розмірів (Нотний приклад № 3). Поступове нашарування півтонів і соло сопрано в синкопованому ритмі на фоні алеаторичних прийомів (імпровізаційних елементів) у чоловічому хорі, з падінням динаміки до «*ppp*», створює відчуття таємничого, магічного дійства – немов обряд занурюється у містичну тишу (Нотний приклад № 4) ;
- пошук долі: твір завершується на витриманому тризвуку *d moll* та тужливим соло сопрано зі словами «Щастя-долі шукала...», підсумовуючи ліричний аспект Купальської ночі – пошук кохання і щастя (Нотний приклад № 5).

Завдяки чергуванню народного гумору, інноваційних хорових ефектів і містичної лірики, І. Шамо досягає глибокого та багатогранного втілення традиційної Купальської обрядовості.

У «Купальській II» І. Шамо продовжує своє заглиблення у міфологічну тематику, створюючи багатовимірну картину Купальського обряду. Цей номер,

що розпочинається після короткої паузи, демонструє високу майстерність композитора у синтезі автентичних народних рис і новаторських хорових рішень.

«Купальська II» займає центральне місце в опері, будучи єдиним номером, повністю заснованим на народних текстах, що відображає його глибокий зв'язок із першоджерелом. І. Шамо віртуозно використовує куплетно-варіаційну форму, щоб розгорнути багатобарвну картину народного свята. Композитор досягає відчуття автентичного обряду через декілька ключових прийомів, які органічно поєднують епічний виклад, діалоги та містичні елементи.

Твір спочинається з вигуку «Гей!» на тр, що символізує початок гучного народного свята. Партія альтів виконує мелодію «Гей! Ладо, Леле» у тональності $e\text{ mol}$ з характерною для фольклору терцієво-квартовою інтонацією та змінними розмірами ($3/4 - 2/4 - 3/4 - 1/4$). Цей епічний заспів підтримується співом із закритим ротом партії тенорів (р) (Нотний приклад № 6). Загальнохоровий вигук «Гей!» на тонічному тризвуку в паралельній тональності (G dur) символізує початок купальських ігрищ (Нотний приклад № 7).

Другий куплет перетворюється на яскраві діалоги та перегуки між хоровими голосами, створюючи святковий, динамічний настрій (Нотний приклад № 8).

У третьому куплеті («Заплету віночок, заплету шовковий») композитор повертається до найдавніших форм колективного музикування. Це виражається у застосуванні прийомів «промовляти текст пошепки, дуже голосно» і «плеснути злегка в долоні». Басова партія, що виконує ритмічні дії (плескання) та шепіт, створює унікальний архаїчний колорит, наближаючи музику до магічного ритуалу. Використання пустих квартових та квінтових співзвуч додатково підсилює це архаїчне, містичне звучання (Нотний приклад № 9).

Четвертий куплет починається з вигуку «Гей!». Пісенний характер органічно поєднується з танцювальним, що відображає синтетичну природу свята Купала, де спів поєднується з рухом. Розгортаючи картину свята, композитор використовує діалоги та перегуки, а басова партія промовляє текст,

створюючи магічний, архаїчний колорит. Фінал складається з потужного скандування «На Івана, гей, на Купала!» із плесканням у долоні, що є останнім кульмінаційним злетом свята (Нотний приклад № 10).

Завершення відбувається через поступове динамічне стихання, створюючи ефект віддалення учасників дійства, немов свято завершилося і відійшло у таємничу ніч. Зміна гармонічного наповнення при незмінній мелодії створює ефект поступового віддалення учасників дійства, ніби свято розчиняється в ночі. Останні такти хор промовляє пошепки «Ой, Ладоле» і завершує обряд останнім тихим плесканням у долоні на слабку долю такту (Нотний приклад № 11).

Отже, у даному творі І. Шамо майстерно поєднав епічну велич обрядових пісень із сучасними хоровими техніками (як-от зміна метру, тембровий діалог, скандування), створивши цілісну, багатогранну і глибоко національну картину Купальського свята.

2.2. Є. Станкович фольк-опера «Цвіт папороті»: художнє синтезування фольклорних та академічних музичних традицій

Фольк-опера «Цвіт папороті» Є. Станковича була створена наприкінці 1970-х років на лібрето О. Стельмашенка.

Відомо, що єдине повне та автентичне виконавське відтворення твору, що відповідало початковому задуму, відбулося під час генеральної репетиції 27 жовтня 1979 року. Це виконання вважається єдиним, що зберегло цілісність авторської художньо-жанрової концепції та сценарного рішення. Усі подальші концертні та сценічні інтерпретації твору зазнавали жанрових метаморфоз та скорочень.

Перша публічна концертна версія опери була представлена у 2011 році. А перше сценічне виконання на театральній сцені після довгої перерви відбулося лише у 2017 році у Львівському національному театрі опери та балету імені Соломії Крушельницької в оновленій редакції з жанровим визначенням фолькопера-балет за назвою «Коли цвіте папороть».

Це унікальний лірико-романтичний твір, що спирається на глибинні пласти давнього народного епосу. У ньому композитор сміливо відмовляється від канонічних оперних форм, таких як арії, ансамблі та речитативи. Натомість, центральним елементом музичної мови стає специфіка народної манери виконання, а головним виразником ідеї виступає національний хор.

«Цвіт папороті» є репрезентативним прикладом неофольклоризму в оперному мистецтві. Твір визнається одним з найяскравіших зразків творчого переосмислення фольклорних джерел через комплексний підхід до музичної мови. Музична фактура опери відрізняється інноваційним поєднанням академічних та народних елементів. Застосування синтезу народного хору з симфонічним оркестром, а також інтеграція звучання народних інструментів, значно розширює тембральну палітру. Композитор активно використовує характерні техніки розвитку музичного матеріалу, зокрема, «виращування» теми з її початкової інтонації. Розвиток на основі повторності та варіантності є ключовим для фольклорної музики.

Музичний зміст відзначається яскравою лексично-стилістичною автентичністю, притаманною українському фольклору, а також імпровізаційністю у послідовності розгортання музичної драматургії.

Таким чином, твір Є. Станковича виходить за межі традиційної опери, створюючи індивідуальний стиль, заснований на глибокому переосмисленні національного пісенного епосу.

Особливістю опери є також її унікальна структура: кожен акт є самостійним, сюжетно замкнутим дійством і водночас несе в собі неповторні архаїчні риси, що відрізняють його від інших.

Композиційна основа опери побудована таким чином, що провідна роль і функція активного учасника подій відводиться хору. Партії хору складаються з великих пісенних блоків, що відображають масову народну дію. У межах цих блоків виникають сольні вкраплення, які виконують роль коментаря чи емоційного акценту. При цьому інструментальні епізоди не просто супроводжують, а виконують важливу образну функцію: вони слугують

доповненням до дії та насичують музичну тканину фольклористичним колоритом. Таким чином, хор стає головним носієм драматичного змісту, підтримуваним влучними інструментальними образами.

Новаторським стало використання автентичної манери народного співу, що додає твору яскравого колориту та унікального забарвлення, що було абсолютно новим для української опери. Є. Станкович максимально розкриває потенціал кожної хорової групи, поєднуючи їх із солістами та ансамблями. Особливо цікавим є поліфонічний прийом, де чоловіча та жіноча групи хору одночасно виконують різні пісні, створюючи складну, контрастну музичну тканину з різноманітними жанровими, динамічними та ритмічними рішеннями.

Опера «Цвіт папороті» складається з трьох дій, кожна з яких представляє Україну в різній іпостасі, створюючи своєрідний триптих.

Перша дія — уособлює духовну силу народу, відтворюючи картини життя Запорізької Січі. Жанрово вона тяжіє до героїчного епосу, що спирається на фольклорні першооснови, зокрема думи, народні плачі та голосіння.

Друга дія — занурює слухача у світ поетичних купальських обрядів та народно-побутових сцен. Вона змальовує таємничий, містичний світ давніх ритуалів.

Третя дія — виражає героїчну мужність народних героїв, прославляючи їхні подвиги.

Друга дія опери Є. Станковича «Цвіт папороті» набула значної самостійної цінності та популярності. Починаючи з 1980-х років, вона функціонує як окремий концертний твір, що виконується повністю, у скороченому варіанті або фрагментарно.

«Заключні купала» звучать у другій дії опери. Вони починаються зі соло сопрано «Заплету віночок, заплету шовковий», яке згодом підхопить весь жіночий хор на фоні дзвіночків і надалі фортепіано. Дія завершується веселим та радісним святкуванням.

«Заключні Купала» виконують функцію фінального розділу твору, у якому композитор засобами мішаного чотириголосного хору *a cappella*

майстерно змальовує картину традиційного народного обряду Івана Купала, зокрема ритуали плетіння вінків та їх пускання на воду як пошук кохання. Художні образи літературного тексту синтезуються зі звуковим ландшафтом хору, створюючи яскраву уяву про святкове гуляння. Загальний радісний та світлий настрій досягається завдяки ефективному використанню комплексу музичних виразних засобів.

Твір має двочастинну форму з Кодою, демонструючи суттєвий контраст між розділами (Таблиця № 3).

Таблиця № 3

	I Частина: «Заплету віночок...»	II Частина: «Та купавсь Йван...»
Характер	Ритуальне збирання дівчат, ліричний, обрядовий	Танцювальний, ігровий
Темп	Moderato (помірно)	Allegro leggero (швидко, легко)
Штрих	Legato (зв'язне звуковедення)	Staccato, non legato
Тональність	Основна c-moll	Відхилення: G-dur, a-moll, g-moll
Фактура	Гомофонно-гармонічна, підголоскова, акордовий тип викладення	Об'ємна, поліфонічна, підголоскова, акордова; divisi у партіях
Динаміка	Поступовий розвиток від p до mf	Динамічне наростання з p до ff
Метр/Розмір	Витриманий, змінний (2/4,3/4)	Витриманий, змінний (2/4,3/4)

I Частина «Заплету віночок...» розгортається у куплетно-варіантній формі (три куплети по 12 тактів), що відображає послідовність обрядових дій:

1. Збирання Дівчат. Розпочинається на р соло сопрано, яке переходить у дует S і А. Це символізує поступове збирання дівчат для плетіння вінків (Нотний приклад № 12).
2. Поява Парубків. У другому куплеті приєднуються чоловічі голоси як підголосковий фон у високій теситурі, що відображає поступове збирання хлопців на свято. Переважає гомофонно-гармонічний тип фактури.
3. Емоційний Злет. Третій куплет використовує основну тему, досягаючи динаміки *f*, що підкреслює зв'язок музичного розвитку з кульмінацією літературного образу (завершення плетіння та готовність до пускання вінків) (Нотний приклад № 13).

Таким чином, I частина побудована на плавному мелодичному та динамічному русі, який відображає ліричну, підготовчу фазу обряду.

II Частина «Та купавсь Йван...» має танцювальний характер і ґрунтується на діалоговому принципі між жіночою та чоловічою групами хору.

1. Діалог та Поліфонія. Музичний матеріал складається з повторень двох самостійних тем (жіночої та чоловічої), які перекликаються між собою. У хорових партіях активно застосовується *divisi*, що ускладнює фактуру і підсилює поліфонічний та підголосковий характер.
2. Драматургія розвитку:
 - Епізоди 1-2 (Переклички): жіноча група починає на *staccato* у швидкому темпі, на що чоловіча група відповідає самостійною темою в октавний унісон. Це відображає ігровий та змагальний дух купальських розваг (Нотний приклад № 14).
 - Епізод 3 (Нова Тема): вводиться нова тема, що звучить в октавному унісоні чоловічого хору (Нотний приклад № 15).
 - Епізод 4 (Кульмінаційні Переклички): повторення тематизму Епізоду 1 з високою теситурою у тенорів і басів, що підсилює святкову динаміку

У Коді, побудованій на єдиній темі, що почергово звучить між чоловічого та жіночою групами, динаміка розвивається від *p* до *fff*, створюючи потужну кульмінацію, що символізує апофеоз народного гуляння (Нотний приклад № 16).

Твір закінчується загальнохоровими гучними вигуками «Ой, Купала на Йвана!» на динаміку *ff* у високій теситурі у акордовому викладенні. Опора на звучання чистої квінти у гармонічній вертикалі та октавні унісони підкреслюють містичність обряду (Нотний приклад № 17).

Таким чином, «Заключні Купала» є цілісним художнім полотном, де контраст темпу, штриха та фактури між ліричною (I ч.) та танцювальною (II ч.) майстерно відтворює двофазність Купальського обряду: від тихого, таємного ритуалу до гучного, радісного гуляння.

2.3. О. Скрипник «Ой, нині свято Яна» - сучасне прочитання купальського пісенного фольклору

Олексій Скрипник (народився 14 серпня 1955 року, с. Зарічне, Донецька область) — сучасний український композитор, кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України, який обіймає високі академічні посади, включаючи професора НМАУ ім. П. І. Чайковського, члена-кореспондента та головного вченого секретаря Національної академії мистецтв України.

Його життєвий і творчий шлях - яскравий приклад глибокого зв'язку особистої долі митця з драматичними історичними подіями та культурними трансформаціями його епохи. Композитор уособлює митця-інтелектуала, який не просто досконало володіє композиторською майстерністю, але й глибоко рефлексує над суспільними викликами та духом часу.

Його творчість охоплює широкий жанровий спектр, - від симфонічної, камерно-інструментальної - до хорової музики. Водночас, О. Скрипник демонструє універсальність, працюючи також у сфері театральної, естрадної музики та створюючи саундтреки.

Діяльність О. Скрипника виходить за межі композиції, охоплюючи наукову сферу та педагогіку. Він опублікував 14 наукових праць, більшість з яких (11 досліджень) зосереджені на проблематиці сучасного композиційного письма. Як педагог, він може пишатися значними досягненнями своїх учнів, серед яких 20 лауреатів престижних конкурсів, зокрема 6 - міжнародного рівня.

Крім активної композиторської, наукової та педагогічної діяльності, О. Скрипник був визначним адміністратором. Як ректор Донецької музичної академії (2009–2014 рр.), він суттєво сприяв розвитку професійної освіти в регіоні.

Однак у 2014 році окупація Донецька росією докорінно змінила його життя. Він був змушений залишити свою домівку, посаду та налагоджене професійне середовище, переїхавши до Києва. Цей вимушений внутрішній екзил став ключовим поворотним моментом у його творчості.

Відтоді у музиці О. Скрипника з'явилася особлива глибина емоційного болю, внутрішня напруга та пошук сенсу у світі руйнації. Ці риси найбільш чітко простежуються у його пізніх творах, зокрема у Симфонії № 3 «Галина» (2024), присвяченій пам'яті дружини. Тут композитор майстерно поєднав особисту трагедію із трагедією рідної землі, створивши музичну метафору всієї української драми ХХІ століття.

У 2020-х роках, коли Україна переживає найтяжчу кризу, О. Скрипник стає не просто композитором, а й свідком та хронологом епохи. Його музика говорить з війни, передаючи глибинне переживання, що змінює людину, мистецтво та націю.

Творчість О. Скрипника здобула визнання завдяки художній досконалості та яскравій індивідуальності, що регулярно відзначається на музичних фестивалях. Композиторська спадщина Скрипника демонструє блискучий синтез стилевих тенденцій, поєднуючи постмодерне мислення із засадами української музичної культури та універсальною духовністю. Його підхід базується на глибокому філософському осмисленні, завдяки чому кожен звук несе вагомий смисловий внесок. Скрипник унікально поєднує фольклор з модерною мовою, оновлюючи жанрові канони та втілюючи в музиці філософсько-етичний зміст.

О. Скрипник займає особливе місце серед сучасних українських композиторів, таких як Є. Станкович чи В. Сильвестров. Його шлях, хоч і не настільки публічний в академічному сенсі, є надзвичайно глибоким. Він

належить до митців, які розглядають музику як духовний спротив та етичний вислів. Особиста доля композитора — з вигнанням, втратою та війною — стала відображенням історії України. Скрипник трансформував цей досвід, перетворивши свій мистецький голос на голос епохи. У його творчості гармонійно поєднані індивідуальна трагедія і національний біль, що надає його творам високого естетизму та вічної актуальності. Саме такі постаті творять історичну сутність української музичної культури.

Значним є внесок О. Скрипника у хорове мистецтво, особливо у сфері музики а'cappella. Його доробок охоплює як монументальні, так і камерні форми. Він є автором хорового концерту «Катарсис» (у чотирьох частинах, на канонічні тексти), хорової поеми «За горами сонце палає» (за мотивами народної пісні) та низки художніх обробок фольклору (як-от «Ой, нині свято Яна»).

О. Скрипник з глибокою повагою називає Лесю Дичко, одну з найвпливовіших постатей української хорової музики, своєю «хрещеною матір'ю» у хоровому жанрі. Саме завдяки її натхненню та підтримці (як голови хорової секції НСКУ) композитор звернувся до хорової музики, усвідомлюючи її виняткове значення в українській культурі.

У хоровій спадщині О. Скрипника органічно поєднуються дві тенденції:

1. *Національно-фольклорна лінія*, що включає твори на основі народних пісень та мотивів: «А я по лузі», «Ой, нині свято Яна», хорова поема «За горами сонце палає». Композитор не просто обробляє народні пісні, а здійснює їх глибоке переосмислення. Він драматургічно розвиває народну мелодику, вводячи сучасні гармонічні й ритмічні параметри. У його творах фольклор звучить не як «архівний артефакт», а як жива, емоційно насичена матерія, здатна до трансформацій і нових художніх змістів.
2. *Релігійно-духовна лінія* представлена творами піднесеного, медитативного, духовно заглибленого характеру (наприклад, хор «Алілуя» та духовний концерт). Ці композиції продовжують традицію духовної музики, але в сучасному ключі: вони зберігають молитовну атмосферу, використовуючи при цьому вільний ритм, сучасну гармонію та темброву виразність. Вони

не копіюють церковні канони, а створюють простір для внутрішньої тиші та споглядання.

Обидві ці лінії органічно переплітаються, що є характерною рисою української культури, де духовність і народність завжди йшли поруч. О. Скрипник продовжує цю традицію, наповнюючи її сучасним змістом, індивідуальним тоном та концептуальною глибиною. Завдяки творчому імпульсу від Лесі Дичко, він утвердив себе як автор, що зберігає зв'язок із традицією, водночас відкриваючи нові художні обрії, де звучить голос народу, пам'ять предків і духовний стержень української культури.

Фольклорні твори О. Скрипника вирізняються високою художньою майстерністю та полістилістичністю. Його підхід - «вільне» ставлення до фольклору: замість відтворення первісного вигляду пісні, він розгортає її потенціал відповідно до власного задуму. Це проявляється у руйнуванні строфічності, використанні сучасної ритміки та гармонії, а також введенні нетрадиційних елементів.

«Ой, нині свято Яна» є вільною обробкою народної пісні для мішаного хору. Вона написана у простій тричастинній формі (А – В – А1) зі вступом і кодою. Швидкий темп (Рухливо) та розмір 6/8 сприяють створенню святкового настрою. Основна тональність d moll.

Твір починається вступом, який побудований на поступовому включенні хорових голосів на слові «Свято» у такій послідовності: С – А – С – Т – А – Б. У такті 1 вступають сопрано з основного тону «d» і подальшим рухом на Ч 5, - ця поспівка у подальшому буде тональним фундаментом протягом 8 наступних тактів, її функцію можна трактувати як фобурдон, - так яскраво підкреслюється народна основа цієї обробки. Синкопований ритм у рухливому темпі надає танцювальний характер. Композитор використовує фактурний прийом нашарування, чим збагачує звучання хору, з одного боку, з іншого – передає передчуття початку свята Яна з його веселощами та магічними ритуалами (Нотний приклад № 18).

З кожним вступом голосів змінюється тональна основа. Створюється враження звучання передзвону церковних дзвонів, що підсилює народно-релігійний характер твору. Альти вступають на звук «b», який звучить тональним співставленням B dur до основної тональності d moll. Тенори звучать у C dur, а баси – a moll. Це призводить до такого явища як політональність. В останньому такті вступу голоси утворюють кластерне звучання (Нотний приклад № 19).

Вступ продовжує звучання мішаного 7-голосного хору, який проспівує декілька разів словосполучення «свято Яна». У цьому епізоді змінюється метроритмічна формула на рівномірний рух восьмими тривалостями, а хорова фактура з імітаційної на гармонічну. Парарельно наростає динаміка від «p» до «f». Створюється ефект невпинного руху та наближення натовпу людей, які зібралися на очікуване свято.

Перша частина (A) будується на шести рядках віршованого тексту (Нотний приклад № 19). Вона починається співом тенорів на нюанс «тр», які виступають фоновим остинатним супроводом на словах «свято Яна», побудованому на ритмічній основі зі Вступу твору. Протягом частини до фону додаються партії басів та альтів.

Основна тема звучить в партії сопрано. Вона базується на низхідних ходах у межах кварта, має діатонічну основу (d moll натуральний). Її ритмічна структура включає дві формули: рівних рух восьмими та чверть з восьмою та синкопа на першу та четверту долі.

Доволі різноманітна гармонічна структура даної частини. У її основі – бурдон. Але часто виникають нетерцієві структури, які створюють як «народні гармонії», так і сучасні гармонічні функції (наприклад, зменшений септакорд VII ступеню).

В останньому такті Першої частини гармонічна основа f moll, що звучить в партії басів і тенорів, неочікувано трансформується в інтервал зменшена кварта «gis – c». В партії сопрано звучить ефектне глісандо на збільшену кварту «d – gis» (Нотний приклад № 20). Разом з гармонічною основою утворюється

загадкове, магічне звучання. Такий перехід готує слухача до Другої частини, змінює характер музики з грайливого, танцювального на містичний.

Весь музичний матеріал Другої частини побудований на енергійному та синкопованому хоровому рефрені на вигук «Па-па-ба», який супроводжується ритмічними приплесками долонями, що посилюють театральний та динамічний ефект виконання (Нотний приклад № 21). На сильній долі звучить тонічний тризвук d-moll, а на слабкій долі виникає дисонансне акордне сполучення з семи звуків, у якому об'єднані терція гармонійної домінанти та тоніка. Хоровий рефрен насичений функціональною різноманітністю: $t\ 4/3$, відхилення у $f\ moll$ через функцію $DDVII4/3$. Поєднання контрастних гармонічних шарів створює сучасне колористичне звучання мішаного семиголосного хору.

На фоні рефрену співає соліст Тенор (або Баритон), - уособлює образ парубка Василя, який був представлений у Першій частині, і стає головним персонажем у творі.

Василь звертається до Галини з коротким, але виразними репліками, немов заграючи до неї : «Ой ти, ой ти, Галинонька».

Цей фрагмент має періодичну будову, сформовану двома ідентичними фразами, що повторюють одну й ту саму мелодію. Мелодійна лінія характеризується ширшим діапазоном порівняно з першою частиною (октава). Важливу роль у виразності відіграє синкопований ритм. З одного боку, він слугує зв'язком між цим епізодом та попереднім матеріалом, а з іншого - додає фразуванню гнучкості та пластичності.

Завершується Друга частина половинною каденцією, і музичний матеріал переходить у Третю частину твору (Нотні приклади № 22, 23).

Третя частину є найбільш цікавою та різноманітною у плані персоніфікації хору та гармонічної, динамічної та штрихової палітри.

Дана частина є динамічною репризою, що охоплює шість віршованих рядків, у яких відтворено діалог між дійовими особами:

Від імені Василя: «Ой ти, Галино, ой ти,

Куди до тебе зайти?

Від імені Галини: Садком, Василько, садком,
 В мене горілка з медком.
 В мене горілка, ще й квас, ще й квас,
 Прийди, Васильку, хоча б на час».

Хор співає синхронно текст в ідентичному метро-ритмічному малюнку, що символізує звернення Василя (у виконанні хору) до Галини. Мелодійна лінія на питанні «Куди до тебе зайти?» піднімається мажорними тризвуками півтонами вгору, набуває запитального, експресивного характеру (Нотний приклад № 23). Подвійне повторення кожної фрази надає композиції ритуального та обрядового забарвлення.

«Відповідь» Галини («Садком, Василько, садком») звучить у перших сопрано, альтів, тенорів та басів у високому регістрі в динаміці «f.» Її інтонаційна основа будується на низхідному русі мінорних тризвуків, що контрастує з попереднім висхідним питанням. Увесь хор виконує однотипний ритмічний малюнок, що значно ущільнює та насичує фактуру.

У наступній фразі «В мене горілка з медком» композитор використовує поліфонічне викладення. Другі голоси хору вступають канонем, повторюючи попередній текст. Мелодія звучить у сопрано і базується на хроматичному низхідному русі. У взаємодії з іншими голосами це створює гармонійний фон з акцентом на мінорні тризвуки, що надає музиці грайливо-звабливого відтінку.

Кульмінація твору припадає на слова: «В мене горілка, ще й квас, ще й квас, прийди, Васильку, хоча б на час» (Нотний приклад № 24). Вона характеризується змінним розміром 6/8 – 9/8, динамікою «ff». У тональному плані відбувається модуляція в e-moll, використовуються функції тоніки і домінанти. Мелодійна лінія в партії сопрано досягає високого регістру (соль другої октави), вона дублюється в октавний унісон партією альтів, зберігаючи при цьому «кругове» повторення основного інтонаційного центру. Дуже ефектно звучить загальнохорове гліссандо перед текстом «Прийди Василько, хоча б на час».

На словах «Хоча б на час» динаміка поступово спадає, діапазон хору переходить в середній, у тональному плані повертається основна тональність твору - d-moll.

Кода побудована на матеріалі вступу і виконує функцію обрамлення твору. У партії басів звучить бурдонна тонічна квінта, що створює метро-ритмічний фон для слів «Свято Яна», до якого по черзі, з інтервалом у два такти, вступають голоси, знову імітуючи церковні дзвони.

Твір завершується цікавим сучасним прийомом: у поточному метро-ритмі хор пошепки повторює ключові слова «Свято Яна» із поступовим стишенням динаміки (Нотний приклад № 25).

Підводячи підсумки проведеного аналізу твору зазначимо:

- форма має тричастинну репризну форму, що забезпечує чітку архітектоніку та циклічність розвитку;
- енергійний характер досягається завдяки синкопованому ритму, який слугує наскрізним елементом, що пов'язує різні розділи;
- використання дисонансних співзвуч, накладання гармонічних площин та барвистих, модерних акордів виводить твір за межі звичного ладового мислення;
- драматична лінія будується на діалозі між персонажами (Васильком і Галиною) та зверненні громади, що надає композиції обрядового, ритуалізованого забарвлення.

Таким чином, «Ой, нині свято Яна» О.Скрипника є яскравою та динамічною вільною обробкою народної пісні, що ефективно поєднує традиційні обрядові мотиви з модерними гармонічними прийомами.

2.4. Виконавсько-аналітичне моделювання «Купальська І» та «Купальська II» (з «Ятранських ігор») І. Шамо; «Заклучні Купала» (з «Цвіт папороті») Є.Станковича, «Ой, нині свято Яна» О.Скрипника.

Розробка виконавсько-аналітичної моделі фокусується на ключових елементах композиторської інтерпретації Купальського обряду, необхідних для автентичного відтворення (див. Таблиці № 4 - 6). Вона порівнює інноваційні хорові техніки (І. Шамо), оркестрово-хорову симфонізацію (Є. Станкович) та вільне опрацювання фольклору (О. Скрипник).

Виконавсько-аналітична модель «Купальської I» та «Купальської II» (з «Ятранських ігор») І. Шамо є ключовою для відтворення у двох взаємопов'язаних ключах: автентичному та художньо інноваційному відтворенні композиторської інтерпретації Купальського обряду. Вона фокусується на п'яти основних категоріях, які забезпечують глибоке розуміння та реалізацію художнього задуму композитора (Таблиця № 4).

При роботі над виконавською інтерпретацією головний акцент робиться на «первісній чистоті» та «архаїчному колориті» Купальського обряду. Досягнення відчуття, що звучить не концертний твір, що виконує хор, а ритуальне колективне дійство, у якому передано дух стародавнього ритуалу, його колективну енергію.

Вокальна техніка відіграє важливу роль, вона є динамічною та багатогранною, слугуючи основною для драматургії.

У цих номерах застосовується широкий діапазон штрихів: legato – у ліричних та ритуальних фрагментах; non legato – у танцювальних, ігрових чи активних розділах. Дуже важливо досягнення відповідності «акторському» перевтіленню звучання голосу: legato має бути насиченим, але легким, а non legato – гострим і пружним.

Для створення жартівливих сценок (забавлянок), композитор вводить у хорову партитуру специфічні голосові ефекти: «пошепки» або «говірком». Особливі вокальні прийоми (наприклад, глісандо) використовуються у містичних, таємничих епізодах (ворожіння, звернення до духів). Перехід до мовного або напівспівочого режиму вимагає абсолютної синхронності у вимові тексту та акторської подачі (наприклад, комічний, змовницький тон).

Вищеназвані прийоми створюють яскраву театральність та різкий контраст між двома світами Купала: безтурботним, гамірним народним ігрищем (гуляння) та сакральним, таємничим ритуалом (магія ночі). Перед диригентом стоїть завдання створення різкого драматичного контрасту і театральності.

Ритмічна організація даних номерів опери відходить від строгої академічної регулярності на користь народної спонтанності. У них використовуються різкі та несподівані зміни метру (наприклад, перехід від 2/4 до 5/8 або 7/8) для імітації природної гнучкості народного ритму, який підпорядковується слову та руху. Диригент повинен задавати не жорсткий метр, а пластичний, гнучкий імпульс.

Також важливим елементом є використання народних вигуків («Ой», «Гей», «А-а-а») як ритмічних та емоційних акцентів. Завдяки метро-ритмічній мобільності посилюються драматичні акценти обряду та влучно відтворюється його первісна нерегулярна структура, що відбиває емоційні сплески та непередбачуваність дійства.

Велике значення у передачі «магічної атмосфери» відіграє фактура, яка характеризується використанням сучасних композиторських засобів. Серед них: кластерні співзвуччя, що створюють відчуття щільності, тиску, напруги; алеаторика, яка дозволяє відтворити непередбачуваність, хаотичність та імпровізаційність Купальського обряду; поліфонія, що використовується для динамічного розвитку та нашарування голосів. Отже, за допомогою кластерів передається «магічна атмосфера» та «первісність» ритуалу; через алеаторику створюється відчуття непередбачуваності та стихійності свята.

Гнучке використання динаміки є символічним відображенням подій обряду. Динамічні градації доволі широкі, - від піано до форте, є різкі переходи і контрасти.

Динаміка функціонує як «символічний код». Так, гучна, потужна енергія форте символізує розгул свята, колективне гуляння та веселі ігрища. Цей сплеск різко змінюється на тишу піано, що символізує «магічне дійство» – ворожіння, пошук папороті чи інші сакральні таємні ритуали.

Таблиця № 4
«Купальська І» та «Купальська ІІ» (з «Ятранських ігор») І. Шамо

Категорія аналізу	Виконавські принципи	Художній ефект / Мета
Жанр / Стиль	Обрядовий неофольклоризм .	Передати архаїчний колорит і первісну чистоту обряду без інструментального втручання.
Техніка Співу	Штрих legato, non legato, «пошепки, говірком», (жартівливі фрагменти), (містичні).	Створення театральності та контрасту між народним ігрищем і таємничим ритуалом.
Ритм / Метр	Різкі зміни метру. Використання народних вигуків («Ой...»).	Імітація автентичної гнучкості народного ритму, підкреслення драматичних акцентів обряду.
Фактура	Кластерні співзвуччя, алеаторика, поліфонія.	Передача магічної атмосфери та напруги (кластери), імпровізаційності та непередбачуваності Купальської ночі (алеаторика).
Динаміка	Гнучка динаміка від <i>p</i> до <i>f</i>	Символіка: енергія свята (гуляння) різко змінюється на тишу магічного дійства (ворожіння).

«Заключні Купала» з «Цвіт папороті» Є. Станковича – це твір, який вимагає від виконавців технічної майстерності, здатної передати монументальний, епічний масштаб композиторського задуму. Виконання має поєднувати академічну потужність із глибоким відчуттям фольклорної першооснови (Таблиця № 5).

Основне завдання - відтворити магічний образ обряду Купала, підтримуючи наскрізний енергетичний розвиток від початку і до фінальної кульмінації. Хор має звучати як один надпотужний «оркестр», здатний передати всеохоплюючий, філософський характер дійства.

Виконавська реалізація партитури вимагає чіткої диференціації штрихів, що слугує засобом вокальної драматургії. У I ліричній частині виконання *legato* має бути ідеальним, безшовним, на ланцюговому диханні, з максимальною опорою звуку. Це створює відчуття нескінченності, плину та ліричної заглибленості ритуалу плетіння вінків. II частина (Танець) спів на штрих *staccato* виконується гостро, пружно і ритмічно чітко, з акцентом на артикуляції приголосних. Цей контраст необхідний для передачі загравань або спілкування між жіночим і чоловічим хорами, кульмінацією якого стає максимальна хорова потужність на фінальних фразах.

Диригент повинен задавати танцювальний, живий імпульс, який має бути відчутний у кожній долі. Це є необхідним для імітації динаміки народного гуляння та збереження ритуальної, гіпнотичної ритміки на тлі розлогої оркестрової симфонізації. Хор має демонструвати віртуозність у швидкому темпі.

Фактура твору є об'ємною, поєднуючи гомофонно-гармонічну та поліфонічну структури. Гомофонія вимагає максимальної звукової щільності та ідеальної інтонаційної чистоти акордів, щоб хор звучав як монолітний блок. У поліфонічних епізодах необхідна самостійність кожної хорової групи та чітка горизонтальна лінія для розбірливого артикулювання тексту.

У фіналі двооктавний унісон має прозвучати як одна надпотужна хорова труба, використовуючи максимальну опору діафрагми для насичення звукової палітри, поєднуючи академічну міць із силою автентичної інтонації.

Драматургічна реалізація будується на різкому контрасті між ліричним ритуалом (плетіння вінків) і бурхливим танцем (енергійне святкування). Виконавський аспект вимагає миттєвих переходів від тихого, камерного звучання («р» або «рр») до експресивного («ff»). Диригент і хор мають

створювати ефект різкої зміни сцени, відображаючи двофазність обряду: від інтимної таємниці до колективного вибуху.

Таблиця № 5

«Заклучні Купала» (з «Цвіт папороті») Є. Станкович

Категорія аналізу	Виконавські принципи	Художній ефект / Мета
Жанр / Стиль	Хоровий епічний фінал (наскрізний розвиток).	Відтворити міфічний, монументальний образ обряду Купала.
Техніка Співу	Штрих legato (I частина), staccato та legato (II частина)	Передача конфлікту/спілкування (жіночий/чоловічий хор), створення епічної кульмінації та максимальної хорової потужності.
Ритм / Метр	Чіткий, змінний метр, танцювальний характер,	Імітація динаміки народного гуляння та збереження ритуальної ритміки.
Фактура	Гомофонно-гармонічна + поліфонічна, об'ємна. Поліфонічний діалог, потужний двооктавний унісон хору.	Насичення звукової палітри, поєднання академічної хорової оркестровки з автентичними інтонаціями.
Драматургія	Контраст: ліричне плетіння вінків - бурхливий танець.	Відображення двофазності обряду: тихий ліричний ритуал - енергійне святкування.

Обробка «Ой, нині свято Яна» О. Скрипника вимагає від хору виконання на межі академічної досконалості та збереження народного духу. Основний

акцент робиться на бездоганній інтонації, рівному звуковеденні та керованій динаміці, що створює ліричний, співочий образ свята (Таблиця № 6).

Цей твір є вільною хоровою обробкою української народної пісні, що знаходиться на стику фольклору та академічної традиції.

Хор має використати «згладжений», чистий академічний тембр, відмінний від архаїчного народного співу а також досягти ілюзії простоти, яка насправді забезпечується складною гармонічною структурою.

Для досягнення ліричного та співочого образу свята, необхідно зосередитися на технічних вимогах:

Вимагається бездоганне legato протягом усього твору. Хор повинен співати «на одній лінії», уникаючи наголосів на окремих складах чи словах, що руйнує цілісність ліричної фрази.

Через використання гомофонно-гармонічної фактури (акорди рухаються синхронно) необхідна ідеальна вертикальна інтонаційна чистота. Будь-яка фальш у середніх голосах руйнує всю гармонійну структуру.

Фактура вимагає густого, але прозорого звучання, де всі голоси збалансовані, не допускаючи виділення сопранової мелодії.

Диригент повинен чітко керувати змінним розміром, а хор має стабільно тримати внутрішній, регулярний метр. Наявність синкоп вимагає точного ритмічного ансамблю усіх голосів хору. Артикуляція приголосних має бути чіткою, але не перебільшеною, щоб не зруйнувати ліричне legato. Виконання має підкреслювати красу та простоту фольклорної мелодії, досягаючи лірично-співучого настрою.

Мелодична лінія, яка є максимально близькою до народного першоджерела, повинна бути легкою, але впевнено виділена, незважаючи на багатство гармонії в «акомпанементі».

Динаміка повинна мати поступовий розвиток (плавні кресцендо та димінуендо). Динамічні контрасти мають бути яскравими, але не «шокуючими» (на відміну від Станковича), підтримуючи загальну ліричну естетику.

Виконання («р» і «рр») має бути особливо насиченим і контрольованим, щоб звучання залишалося м'яким, але повним, а не розсіяним. Це головний засіб створення співочого, глибоко ліричного настрою.

Твір, незважаючи на відсутність технічних складнощів (фермат, складних темпів), вимагає від диригента настрою на жартівливий, активний характер та впевненого володіння дводольною схемою (6/8), пам'ятаючи про триритмічне наповнення в одному жесті.

Особлива увага необхідна до виконання синкоп у Другій частині, щоб уникнути тенденцій до прискорення або уповільнення темпу.

Успішна інтерпретація залежить від точного відображення динамічних та образно-емоційних контрастів (між висхідним питанням і низхідною відповіддю) та плавного переходу між дводольною і тридольною схемами під час кульмінації.

У підсумку, зазначимо, цей твір є цікавим зразком хорової музики, що пропонує як виразний, святковий музичний матеріал, так і певні диригентські виклики.

Таблиця № 6

«Ой, нині свято Яна» О. Скрипник

Категорія Аналізу	Виконавські Принципи	Художній Ефект / Мета
Жанр / Стиль	Вільна хорова обробка української народної пісні	Збереження мелодичної автентичності при використанні сучасної хорової гармонізації.
Техніка Співу	Рівномірне звуковедення, чиста інтонація, гомофонно-гармонічна фактура.	Створення співочого, ліричного образу свята, типового для обробок кінця XIX — поч. XX ст.
Ритм / Метр	Змінний розмір, синкопи, чітка артикуляція.	Надання пісні академічної стійкості та чистоти.

Мелодика	Близькість до народного першоджерела.	Підкреслення краси та простоти фольклорної мелодії.
Динаміка	Поступовий розвиток, динамічні контрасти.	Створення лірично настрою.

Висновки до Розділу 2

Аналіз «Купальської І» та «Купальської ІІ» з хорової опери «Ятранські ігри» І. Шамо засвідчує новаторський та багатоаспектний підхід до інтерпретації Купальського обряду.

У «Купальській І» композитор досягає дуалізму настрою, майстерно чергуючи жартівливо-ліричні та магічні елементи.

Народно-ігровий характер, що відтворюється за допомогою швидкого темпу, дрібних тривалостей, перемінного метру та контрасту штрихів. Прийом та імітація народних вигуків («Ой...») створюють відчуття живого народного гуляння та діалогу.

Містична атмосфера втілюється різкою зміною характеру, використання театрального шепоту («Пошепки, або говіркою») для створення ілюзії таємничої події («Ой дівчинонька пропала»). Найбільш новаторським є застосування гострих кластерних співзвуч та алеаторичних прийомів (імпровізаційних елементів) у середній частині, що імітує атмосферу заклинання та занурення у містичну тишу.

«Купальська ІІ», єдиний номер, повністю заснований на народних текстах, займає центральне місце в обряді, демонструючи синтез епічної величі та архаїчних технік. Використання куплетно-варіаційної форми та епічного заспіву (вигук «Гей!» і мелодія альтів з терцієво-квартовою інтонацією та змінними розмірами) створює відчуття глибокого зв'язку з фольклорним першоджерелом.

Композитор повертається до найдавніших форм музикування, застосовуючи прийоми «промовляння тексту пошепки» або «дуже голосно» (скандування), ритмічне «плескання в долоні» та використання пустих квартових

і квінтових співзвуч. Це створює унікальний архаїчний колорит, наближаючи музику до первісного ритуалу.

Твір завершується потужним скандуванням-кульмінацією («На Івана, гей, на Купала!»), за яким слідує поступове динамічне стихання і тихий шепіт («Ой, Ладоле») з останнім тихим плесканням. Це створює ефект «розчинення» свята у таємничій ночі, підсумовуючи обряд.

Ігор Шамо у своїх «Купальських» виступив як майстерний новатор, який органічно поєднав автентичні народні риси із сучасними хоровими техніками. Це дозволило йому створити цілісну, багатогранну та глибоко національну картину Купальського обряду, в якій народний гумор невіддільний від містичної, драматичної атмосфери пошуку долі.

Фольк-опера «Цвіт папороті» (1970-ті роки) Є. Станковича є репрезентативним прикладом неофольклоризму в українському оперному мистецтві. Композитор сміливо відмовився від канонічних оперних форм (арій, речитативів), зосередивши музичну мову на автентичній народній манері виконання та інноваційному синтезі народного хору і симфонічного оркестру з інтеграцією народних інструментів, що значно розширило тембральну палітру.

Хор є центральним елементом і головним носієм ідеї та драматичного змісту. Хорові партії складаються з великих пісенних блоків, що відтворюють масову народну дію. Новаторством є використання поліфонічного прийому, де чоловічі та жіночі групи хору одночасно виконують різні пісні, створюючи складну, багатошарову музичну тканину.

Аналіз «Заключних Купал» виявив, що твір функціонує як цілісне художнє полотно у формі двочастинного контрасту з Кодою, що майстерно відтворює двофазність Купальського обряду.

Таким чином, «Цвіт папороті» є монументальним твором, який здійснив революцію в українській опері, створивши індивідуальний стиль на основі глибокого переосмислення фольклору, а його — «Заключні Купала» — є взірцем синтезу народної автентики та академічних інновацій для втілення містичної та життєрадісної природи календарного свята.

Обробка купальської пісні «Ой, нині свято Яна» О. Скрипника є яскравим прикладом художнього синтезу архаїчного українського фольклору та сучасної академічної/джазової стилістики. Композитор майстерно використовує хорову фактуру для театралізації обряду та його психологізації.

Твір поєднує архаїчні фольклорні риси (ритмічне остинато-бурдон, циклічна форма, вузькі мелодичні ходи) з сучасною гармонічною мовою (септакорди, нонакорди, дисонансні кластерні співзвуччя) та елементами джазової стилістики (синкопований ритм, баритон-соло, клацання пальцями). В обробці відображено соціально-побутовий аспект Купальського обряду — святкові збори та залицяння (діалог Галини і Василька), що ритуалізується через музичну форму.

Таким чином, обробка О. Скрипника є яскравою та сучасною виконавсько-аналітичною моделлю, що демонструє, як інноваційні хорові та гармонічні прийоми можуть не лише зберегти, але й посилити архаїчний та драматичний зміст традиційної Купальської пісні.

ВИСНОВКИ

Купальські обрядові пісні є інтегральною частиною фольклорної спадщини, що функціонувала в синкретичному ритуалі літнього сонцестояння. Їхня багатопланова образно-стильова система включає:

1. Образність: Ключові образи пов'язані з культом природи та родючості (Вода, Вогонь, Земля, Роса). Центральною є антитеза чоловічого і жіночого первнів (Сонце-Купало та Вода-Лада) як основа космогонічного міфу, а також сакральні символи (Квіт Папороті, Дерево Життя), що мають магічну функцію.

2. Тематика: Пісні поділяються на міфологічні (язичницькі) з елементами замовляння і магічним змістом, та ліричні й жартівливі, сфокусовані на соціально-побутовій тематиці (сватання, доля).

3. Музично-стильові риси: Характерне використання перемінного метру (що відображає імпровізаційність і зв'язок із танцем) та вузькооб'ємних поспівок (терцієво-квартових інтонацій), що надає мелосу архаїчного колориту.

4. Виконавські прийоми: Застосовуються вокальні прийоми, що імітують обряд (голосіння, вигуки), а також промовляння тексту і ритмічне плескання в долоні, що підсилює театральність.

У підсумку, купальські пісні є складним синкретичним явищем, що поєднує міфологічну глибину, народну життєрадісність та унікальні музично-стилістичні риси.

Композиторська інтерпретація купальських календарно-обрядових пісень у хорових творах І. Шамо, Є. Станковича та О. Скрипника демонструє еволюцію від неоромантичного стилізування до неофольклористичного переосмислення та авангардних технік.

Ключовими драматургічними принципами у проаналізованих творах є:

Акцент на хорі: У всіх випадках хор є активним учасником обрядової дії, а не лише фоном. У І. Шамо він творить музичну драму без оркестру; у Є. Станковича — стає головним носієм міфологічного сюжету.

Синтез жанрів: Композитори перетворюють обрядову пісню з малих форм на масштабні оперні (І. Шамо, Є. Станкович), застосування джазової ритміки

(О. Скрипник). Це дозволяє втілити всю багатогранність Купала: від лірики та жарту до містики та героїчного епосу.

Тембральна новація: Використання нетрадиційних звукових рішень (а *carrella* у І. Шамо та О. Скрипника, поєднання хору (народна манера співу), оркестру та народних інструментів у Є. Станковича) слугує для передачі архаїчного, магічного колориту обряду, виводячи його з фольклористичної площини на рівень професійного мистецтва.

Виконавський аналіз купальських творів І. Шамо («Купальська І» та «Купальська II»), Є. Станковича («Заключні Купало») та О. Скрипника («Ой, нині свято Яна») дозволив виявити та систематизувати три ключові підходи до інтерпретації обрядового неофольклоризму в українській хоровій музиці кінця ХХ – початку ХХІ століть.

1. Інноваційний архаїзм (І. Шамо): Цей підхід фокусується на передачі «первісної чистоти» та «магічної атмосфери» обряду.

- Музичні засоби: використання кластерних співзвуч та алеаторики для імітації імпровізаційності та непередбачуваності Купальської ночі.
- Виконавські вимоги: досягнення театральності та акторського перевтілення голосу, застосування специфічних голосових ефектів («пошепки», «говірком»), створення різкого контрасту між гамірним ігрищем та сакральним ритуалом.

2. Монументальна симфонізація (Є. Станкович): Мета — відтворити космогонічний, епічний масштаб обряду.

- Засоби: Поєднання академічної хорової потужності (монолітна гомофонія, об'ємна фактура) з фольклорною першоосновою. Ключовим елементом є поліфонічне нашарування та потужний двооктавний унісон у кульмінаціях, що створює ефект «хору-оркестру».
- Виконавські вимоги: чітка драматургічна контрастність між ліричним ритуалом плетіння вінків (*legato*, *piano*) та бурхливим танцем (*staccato*, *forte*), а також наскрізний енергетичний розвиток до фінальної кульмінації.

3. Вільна обробка української народної пісні (О. Скрипник): акцентується увага на чистоті строю в академічному хорі при збереженні мелодичної автентичності.

- Засоби: домінування гомофонно-гармонічної фактури із сучасною, але стриманою гармонізацією. Використання змінного розміру та синкоп.
- Виконавські вимоги: ідеальна чистота строю, густе, але прозоре звучання, штрих legato. Виконання має підкреслювати красу та простоту фольклорної мелодії, досягаючи ліричного настрою.

Загальні виконавські характеристики:

1. В усіх творах драматургія будується на різкому контрасті між колективним гулянням (символ. forte) та магічним дійством (символ. piano). Динаміка функціонує як «символічний код».

2. Ритмічна організація відходить від строгої академічної регулярності на користь народної спонтанності. Диригент повинен задавати пластичний, гнучкий імпульс, здатний реагувати на несподівані зміни метру (5/8, 7/8), імітуючи автентичну ритміку.

3. Необхідна вокальна техніка, що включає широкий діапазон штрихів та специфічні артикуляційні прийоми, щоб забезпечити акторську подачу та театральність виконання.

Таким чином, проаналізовані твори підтверджують, що сучасна інтерпретація Купальських пісень є синтезом фольклорної першооснови з інноваційними композиторськими техніками.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрієвська Н. Композитор І. Шамо та його пісенна творчість. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України*. Київ, 2007. Вип. 49: Ігор Наумович Шамо. Сторінки життя та творчості. С. 107–114.
2. Архімович Л. Нариси з історії української музики. Київ : Мистецтво, 1964. Ч.І. 309 с.
3. Бакумец А.Ю. Жанрово-стильові особливості хорових циклів українських композиторів кінця ХХ - початку ХХІ століття : дис. ... д-ра філософії : 025 – музичне мистецтво. Київ: НАКККІМ, 2021. 253 с.
4. Батовська О. М. Жанрова побудова системи сучасної академічної хорової музики а *carrella*. *Музичне мистецтво і культура: наук. вісн. Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової*. Одеса : Астропринт, 2019. Вип. 28. Кн. 2. С. 290–302.
5. Батовська О. М. Риси хорового стилю І. Шамо (на матеріалі циклу «Летять журавлі»). *Вісн. Львів. ун-ту ім. І. Франка*. Серія мистецтво. Львів, 2015. Вип. 16. С. 48–56.
6. Батовська О. М. Сучасне академічне хорове мистецтво а *carrella*: монографія. Харків: ТОВ «Планет-принт», 2017. 524 с.
7. Батовська О. М. Художньо-стильові орієнтири опери «Ятранські ігри» І. Шамо. *Наук. вісн. Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової*. Одеса, 2009. Вип. 10. С. 221–231.
8. Бенч-Шокало О. Г. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції : навч. посіб. Київ: Укр. світ, 2002. 440 с.
9. Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ ХХІ століть : монографія. Київ : Інститут культурології НАМУ, 2013. 232 с.
10. Берегова О. Зміна світоглядних архетипів в останніх творах М. Скорика. *Мирослав Скорик: збірник наукових праць, присвячений 60-річчю від дня народження М. М. Скорика*. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. Вип. 10. С. 42–45.

11. Бермес І. Український хоровий спів як соціокультурне явище. Дрогобич : Посвіт, 2013. 432 с.
12. Біла К. Особливості сучасного етапу розвитку жанру інструментального концерту та його різновидів. *Українське музикознавство*. Київ, 2010. Випуск 36. С. 76-83.
13. Білозуб Л. М. Національна музична мова українських композиторів ХХ – ХХІ ст. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. *Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету* : у 2 т. Випуск 18. Рівне, 2012. Т. 1. С. 70–74.
14. Болгар В. Ігор Шамо: митець, людина, громадянин. *Музичне мистецтво і культура*. 2021. № 1(32). С. 93–105.
15. Бондар Є. М. Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості : монографія. Одеса : Астропринт, 2019. 388 с.
16. Бондар Є. М. Сучасна хорова творчість: інтонаційно-експресивний вимір : монографія. Одеса: Астропринт, 2018. 196 с.
17. Варакута, М. Хорова мініатюра в українській музиці: закономірності розвитку жанру та їх осмислення в музикознавстві. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. Одеса, 2009. Вип. ХХІІ. С. 281-287.
18. Гао Чилін Жанровий контекст хорової творчості Ігоря Шамо. *Культура України*. Харків, 2022. Вип. 75. С. 109–114.
19. Гао Чилін Специфіка виконавської інтерпретації хорової опери а саррелла /на прикладі «Ятранських ігор» І. Шамо/. *II Всеукр. наук.-практ. конф. «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики», 25.10.2018 року : тези*. Харків, ТОВ «Планета-Прінт». 2019. С. 35 – 39.
20. Гладішко А. Архетип в музичній культурі як дискурс сучасної української музикології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики*. Когнітивне музикознавство. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2017. Вип. 47. С. 31–43.

21. Гринишин М. Василь Юхимович та його «Ятранські ігри» : до дев'яносторіччя поета. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2014 Вип. 6 С. 211-212.
22. Гулеско, І. Романтизм в українській хоровій музиці (кінець 20-х - початок 90-х рр.) ХХ ст. *Культура України*. Харків, 2000. Вип. 7. С. 122-127.
23. Данилець В. В. Стилiзацiя гуцульського фольклору в українській музиці кінця ХІХ – початку ХХІ століття: композиторський і виконавський аспекти : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2021. 220 с.
24. Данилець В. Жанри гуцульського фольклору в музиці українських композиторів. *Музичне мистецтво ХХІ століття – історія, теорія, практика*. Дрогобич, 2018. Випуск 4. С. 243–247.
25. Данилець В. Семантика гуцульської музики у творчості українських композиторів другої половини ХХ століття. *Наукова думка сучасності і майбутнього*. Дніпро, 2018. С. 11–14.
26. Дей О. Сторінки з історії української фольклористики. Київ, 2020. 278 с.
27. Дерев'янченко О. О. Специфіка трактовки жанру в хоровому концерті «Катарсис» Олексія Скрипника. Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях. *Матеріали П'ятої міжнародної науково-практичної конференції. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2021. С. 72-75.
28. Іваницький А. Українська народна творчість. Київ : Музична Україна, 1990. 334 с.
29. Ігор Наумович Шамо. Сторінки життя та творчості. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2007. Вип. 49. 218 с.
30. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні. Торонто. 1957. 131 с.
31. Климець Ю. Купальська обрядовість на Україні. Львів : Наук. думка, 1990. 141 с.
32. Козаренко О. В. Феномен української національної музичної мови. Львів : Наукове товариство ім. Т. Шевченка, 2000. 286 с.

33. Колесса Ф. Українська усна словесність. Львів : Просвіта, 1939. 643 с.
34. Конькова Г. Нове в жанрі. Хор-опера І. Шамо «Ятранські ігри» на тексти В. Юхимовича. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2007. Вип. 49. С. 89–92.
35. Корній Л. Історія української музики : підручник для вищих муз. навч. закл. Київ : Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського : Вид-во М.П.Коць, 2001. Ч.2. 477 с.
36. Лісецький С. Євген Станкович. *Музична Україна*. Київ, 1987. 64 с.
37. Максименко К. Втілення архаїки в балетних сценах фолк-опери Є. Станковича «Цвіт папороті». *Ювілейна палітра 2017: до мам'яних дат видання українських музичних діячів і композиторів*. Суми, 2018. С. 121–126.
38. Муха А. Шамо Ігор Наумович. *Композитори України та української діаспори* : довідник. Київ, 2004. С. 322–323
39. Невінчана Т. Ігор Шамо. Життя в музиці. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 55. С. 51–56.
40. Невінчана Т. Ігор Шамо. Київ : Музична Україна, 1982. 88 с.
41. Пархоменко Л. Українська хорова п'еса: типологія, тематизм, композиція. Київ : Наук. Думка, 1979. 218 с.
42. Перцова Н. О., Дубінченко Є. А. Хорові твори Ігоря Шамо та їхній методологічний потенціал. *Інноваційна педагогіка*. 2019. № 18. Т. 2. С. 63–66.
43. Скрипник О. Академія мистецтв України. Академіки. URL: <https://academyart.org.ua/academicians/oleksiy-skrypnyk>
44. Скрипник, О. В. Біографічна довідка. Національна музична академія України. Сайт Комітету ім. Т. Шевченка. URL: <https://knpu.gov.ua/content/skrypnyk-oleksii-viktorovych>
45. Станкович-Спольська Р. Неофольклоризм в опері ХХ століття і «Цвіт папороті» Є. Станковича. *Музика у просторі культури. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ : НМАУ, 2004. Вип. 33. С. 254—263.

46. Станкович-Спольська Р. Фольклорні джерела «Цвіту папороті» Є.Станковича. *Київське музикознавство*. Київ : КДВМУ, 2004. Вип. 11. С. 123—131.
47. Станкович-Спольська Р. Фольк-опера Є.Станковича «Цвіт папороті» як факт національної історії. *Київське музикознавство*. Київ : КДВМУ, 2002. Вип. 8. С. 180—188.
48. Торба О. В. Українська хорова творчість останньої третини ХХ ст. та проблема жанру. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 16. С. 278—296.
49. Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича / упор. С. В. Ульяновська; вст. ст. І. М. Дзюби; перед. слово М. Антоновича. Київ : Либідь, 1993. 592 с.

НОТНИЙ ДОДАТОК

Нотний приклад № 1

Рухливо ($\text{♩} = 118$)

p

С. На Ку-пай-ла на і-ва-на десь по-лі-лась ко-ха-на, на і-ва-на на Ку-па-ла

А. *p*

Нотний приклад № 2

mp

А чи ска-же та-ч дів-ця, де ві-но-чок по-дів-ся?

pp

А чи ска-же та-ч дів-ця, де ві-но-чок по-дів-ся?

Ой, дів-ця, де дів-ся?

2

mp

Пн-тай ві-ра в по-лі, хлоп-че, де ві-но-чок по-дів-ся? Де по-дів-ся?

mp

Пн-тай ві-ра в по-лі, де ві-но-чок той по-дів-ся? Де ві-но-чок по-дів-ся?

mf

*) Пошепки або говірком.

Нотний приклад № 3

Музичний приклад № 3, сторінка 45. Це музичний нотний приклад для трьох голосів (сопрано, альт, тенор) та фортепіано. Музика написана в тональності А-бемоль мажор та 4/4 ритмі. Висхідна шкала в А-бемоль мажор (А, Б, В, Г, Д, Е, Ф, Соль) проходить через всі голоси. Динамічні позначення: *mf* (мезіо-форте) та *mp* (мезіо-піано). Під голосами знаходяться українські лібретти.

45

Музичний нотний приклад № 3, сторінка 46. Це музичний нотний приклад для сопрано соло та фортепіано. Музика написана в тональності А-бемоль мажор та 4/4 ритмі. Висхідна шкала в А-бемоль мажор (А, Б, В, Г, Д, Е, Ф, Соль) проходить через всі голоси. Динамічні позначення: *mp* (мезіо-піано), *f* (форте), *pp* (піссіміо), *p* (піано) та *gliss* (гліссандо). Під голосами знаходяться українські лібретти.

Сопрано соло

4

Нотный приклад № 4

Handwritten musical score for five staves. The notation includes various dynamic markings: *mp* (mezzo-piano), *ppp* (pianissimo), and *pp* (piano). A box containing the number '5' is located in the upper right. A circled number '46' is centered below the staves. The score features long, flowing lines across the staves, suggesting a continuous melodic or harmonic progression.

Handwritten musical score for five staves. The notation includes various dynamic markings: *ppp* (pianissimo) and *pp* (piano). The score features long, flowing lines across the staves, suggesting a continuous melodic or harmonic progression.

Нотный приклад № 5

35 36 37 38

ка - ти, Ла - до! Гей, гей, Ку - пай - ло! Гей, на І - ва - на!

ва - ти, Ла - до! Гей! Гей, на І - ва - на!

Ла - до! Ла - до! Гей, гей, Ку - пай - ло!

Нотний приклад № 9

48 49 50 51 52

Ой, пу - шу ві - но - чок на бист - ру - ю во - ду на шас - тя,

Ой, пу - шу ві - но - чок во - ду, ой, пу - шу ві - нок,

Ой, пу - шу ві - но - чок во - ду, во -

Нотний приклад № 10

08

8

> 69 70 41 72 *f*

то па-м'я-та-ти! Гей! Гей, на І-ва-на, *f*

Гей, Ла-до-ле, о-ко Ла-да, Ла-до-ве. *f*

то па-м'я-та-ти! Гей! Гей, на І-ва-на, *f*

Нотный приклад № 11

84

pp *ppp*

S. Ла-до-ве, ой, Ла-до-ле, ой, Ла-до-ле, ой, Ла-до-ле, ой, Ла-до-ле.

pp *ppp*

A. Ла-до-ве, ой, Ла-до-ле, ой, Ла-до-ле, ой, Ла-до-ле, ой, Ла-до-ле.

pp *ppp*

T. Ла-до-ве, ой, Ла-до-ле, ой, Ла-до-ле, ой, Ла-до-ле, ой, Ла-до-ле.

pp *ppp*

B. Ла-до-ве, ой, Ла-до-ле, ой, Ла-до-ле, ой, Ла-до-ле, ой, Ла-до-ле.

Нотний приклад № 12

Andante (♩ = 60)

Сопілка (ad libitum)

Vibratone

Solo

1. За-пле-ту ві-но-чок, за-пле-ту шов-ко-вий

Tr-lo

на шас-тя, на до-лю, на чор-ні бро-зи,

Нотний приклад № 13

на шас-тя, на до-лю ми-ло-му зі мно-ю. *rit.*

на шас-тя, на до-лю ми-ло-му зі мно-ю. *rit.*

A...

Нотний приклад № 14

37 Presto *mf*

S. A. Та ку-пав-ся Йван із во-ду впаз. я Йо-го не пха-ла. він сам у-пав.

Нотний приклад № 15

ку-па-ла Йва-на. Ой Да ку-пав-ся Клим да у во-ди вплив.

(за 2 р.)

Нотний приклад № 16

92

про- да- ва- ла, а на Спа- са ку- пу- ва- ла. Ку- па-

па- ла. Ку- па- ла

p *pp*

ла на Йаа- на. Ку- па- ла на Йаа- на.

на Йаа- на, Ку- па- ла на Йаа- на.

f

Нотный приклад № 17

The musical score is written for a vocal ensemble and piano accompaniment. It consists of three systems of staves.

System 1: The vocal part (top staff) begins with a fortissimo (*ff*) dynamic. The lyrics are "Ой Ку- па- ла на". The piano accompaniment (bottom staff) features a melodic line with a forte (*f*) dynamic.

System 2: The vocal part continues with the lyrics "Ива- на!". The piano accompaniment continues with a melodic line, marked with a forte (*f*) dynamic. The piano part includes markings for "P-ти", "U-lam", and "G.C.".

System 3: The vocal part concludes with the lyrics "на!". The piano accompaniment continues with a melodic line, marked with a forte (*f*) dynamic.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The vocal part is written in a single staff, and the piano part is written in a single staff. The lyrics are written below the vocal staff.

Нотный приклад № 18

Рухливо

Свя_то,

Свя_то,

Свя_то,

Свя_то,

[illegible]

Нотний приклад № 21

Соло Тенора (Баритона)

Ой ти,

mf marcato simile

Па_ на_ ба, на_ на_ ба, *simile*

Па_ на_ ба, на_ на_ ба, *simile*

Па_ на_ ба, на_ на_ ба, *simile*

Па_ на_ ба, на_ на_ ба, *simile*

Нотний приклад № 22

2. *cresc.*

зай_ ти, зай_ ти, ку_ ди до те_ бе зай_ ти, зай_ ти?

зай_ ти, зай_ ти, ку_ ди до те_ бе зай_ ти, зай_ ти?

зай_ ти, зай_ ти, ку_ ди до те_ бе зай_ ти, зай_ ти?

зай_ ти, зай_ ти, ой, Га_ ли_ но, ой, Га_ ли_ но?

Нотний приклад № 23

I. С. Сад_ ком, Ва_ сіль_ ко, сад_ ком, сад_ ком, в ме_ не го_ ріл_ ка

II. Сад_ ком, Ва_ сіль_ ко,

I. А. Сад_ ком, Ва_ сіль_ ко, сад_ ком, сад_ ком, в ме_ не го_ ріл_ ка

II. Сад_ ком, Ва_ сіль_ ко,

I. Т. Сад_ ком, Ва_ сіль_ ко, сад_ ком, сад_ ком, в ме_ не го_ ріл_ ка

II. Сад_ ком, Ва_ сіль_ ко,

I. Б. Сад_ ком, Ва_ сіль_ ко, сад_ ком, сад_ ком, в ме_ не го_ ріл_ ка

II. Сад_ ком, Ва_ сіль_ ко,

Нотний приклад № 24

С. *ff* в ме_ не го_ ріл_ ка, ще й квас, ще й квас, прий_ ди, Ва_ силь_ ку,

А. *ff*

Т. *ff* в ме_ не го_ ріл_ ка, ще й квас, ще й квас, прий_ ди, Ва_ силь_ ку,

Б. *ff*

Нотний приклад № 25

*) *p* *росо а росо dim.*

С. свя_ то Я_ на, свя_ то Я_ на, свя_ то Я_ на, свя_ то.

А. *) *p* *росо а росо dim.*

Т. *) *p* *росо а росо dim.*

Б. свя_ то Я_ на, свя_ то Я_ на, свя_ то Я_ на, свя_ то.

*) *p* *росо а росо dim.*

*) Пошепки