

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

Бакумець Анастасія Юріївна

УДК 78.071.1(477)"19/ 20"

ДИСЕРТАЦІЯ

**ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ХОРОВИХ ЦИКЛІВ
УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ
КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

Спеціальність 025 Музичне мистецтво

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

_____ А. Ю. Бакумець

Науковий керівник: **Белявіна Наталія Дмитрівна**, кандидат педагогічних наук, професор

Київ – 2021

АНОТАЦІЯ

Бакумець А. Ю. Жанрово-стильові особливості хорових циклів українських композиторів кінця XX – початку XXI століття. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 Музичне мистецтво. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури та інформаційної політики України. Київ, 2021.

Українська хорова музика останніх десятиліть як одна з найважливіших царин сучасної художньої творчості перебуває в зоні перетину дослідницьких інтересів. Теоретичне музикознавство зауважує в ній тенденції до оновлення вже сформованих жанрових інваріантів та появи нових, нетипових зразків жанрового синтезу. У хорознавстві вивчення сучасної композиторської творчості є найважливішим завданням не тільки в науково-дослідницькому ракурсі, але й з перспективи виконавської практики, бо остаточною метою різнобічних і багатоаспектних теоретичних досліджень є практичне використання результатів аналізу хорових композицій для створення аргументованих і художньо достовірних інтерпретацій.

Для сучасних музичних творів, у тому числі й хорових циклів, характерним є синтез мистецтв та інтертекстуальність. У процесі жанрового взаємозбагачення хорові цикли зазнають впливу з боку великих вокально-симфонічних жанрів, в них органічно поєднуються різні види мистецтв, взаємодіють українські та іншомовні вербальні компоненти, співіснують сакральне і світське начала, а, отже, відбувається синестетичне поєднання текстів різних культурних епох.

Науковим завданням дисертації є жанрово-стильова характеристика хорового циклу в новітній українській музиці.

Теоретичними підвалинами роботи стали фундаментальні дослідження з теорії жанру і стилю в музичному мистецтві (Б. Асаф'єв, М. Арановський, М. Бахтін, В. Бобровський, О. Коменда, І. Коханик, О. Лігус, М. Лобанова, Л. Мазель, М. Михайлов, В. Москаленко, Є. Назайкінський, С. Павлишин, О. Руч'євська, С. Скребков, А. Сохор, І. Способін, Б. Сюта, С. Тишко, С. Шип та ін.), циклу і циклічності в музиці (В. Бобровський, Н. Герасимова-Персидська, Н. Горюхіна, М. Ілечко, І. Коханик, А. Кравченко, Л. Мазель, В. Москаленко, Є. Назайкінський, С. Павлишин, Л. Пархоменко, О. Руч'євська, С. Скребков, І. Способін, Б. Сюта, С. Шип та ін.).

Модус циклічності в музиці має давню історію, адже він слугував «ментальним» каркасом для західноєвропейських хорових жанрів, таких як меса, ораторія, кантата. На українському ґрунті становлення хорового циклу припадає на часи бароко (партесний концерт) і класицизму (хоровий концерт), його розвиток в нових жанрових іпостасях продовжується у ХІХ та ХХ ст. Українська хорова музика на сьогоднішній день є найбільш дослідженою серед усіх видів музичного мистецтва. Ґрунтовні студії Н. Герасимової-Персидської, М. Загайкевич, Л. Кияновської, Л. Корній, Л. Пархоменко, О. Цалай-Якименко, О. Шреєр-Ткаченко присвячені «життю» хорової музики в добу бароко, роботи Г. Батичко, В. Бойка, М. Варакути, В. Осипенко, О. Шуміліної, М. Юрченка – духовному хоровому концерту доби класицизму. Хорове мистецтво ХІХ ст. розглянуто у працях Л. Архимович, В. Бойка, М. Гордійчука, М. Загайкевич, Т. Каришевої, Л. Кияновської, М. Черепанина, Т. Шеффер, Л. Яросевич та ін., хорова музика ХХ – початку ХХІ ст. стала предметом наукових рефлексій О. Афоніної, Б. Аксьонова, О. Бенч, О. Берегової, М. Гордійчука, Н. Горюхіної, В. Золочевського, О. Зосім, Я. Кириленко, Л. Кияновської, О. Козаренка, А. Лащенко, Л. Пархоменко, Л. Серганюк, І. Сікорської, А. Терещенко, Ю. Щириці та ін. Попри значний масив наукових праць, присвячених українській хоровій музиці, динаміка розвитку хорового циклу в

його сформованих стабільних і мобільних компонентах, які впливають на жанрову та стильову специфіку твору, на сьогодні лишається «за кадром».

Музичний цикл, у тому числі й хоровий, характеризується такими параметрами: наявність самостійних частин, що контрастують між собою, об'єднання частин єдиним задумом твору та внутрішньою музично-стильовою ідеєю. Саме ця якість відрізняє цикл від інших багаточастинних творів – збірки або альбому. Діалектично складний характер циклу виявляється у поєднанні в ньому дискретності і безперервності.

У хорових циклах сучасних українських композиторів жанрові константи змінюються у зв'язку з новими змістовими парадигмами, які, у свою чергу, впливають на послаблення структурних принципів жанрової моделі, а тому на перший план виходить семантичний рівень. Хоровий цикл у постмодерному вияві відзначений індивідуальністю драматургічного та жанрово-стильового рішення, при цьому він, як правило, не відхиляється від усталеної моделі, яка є впізнаваною.

Розмежовано поняття циклічний хоровий твір, де циклічність є принципом формотворення, та хоровий цикл (С. Щітова), в якому авторська жанрова номінація формує нову жанрову модель – індивідуалізовану жанрову форму (О. Батовська). Нова жанрово-стильова модель (С. Салдан) формується за індивідуальним жанровим стилем (С. Шип), де стиль виступає елементом жанрової єдності (Б. Сюта).

Така метажанрова структура характеризує мультимедіальну модель художньої цілісності в циклічних хорових творах композиторів кінця ХХ – початку ХХІ ст. Мультимедіальність стає композиційно-драматургічним принципом організації у хоровому циклі. Ключовий фактор циклізації – єдність текстів різних видів мистецтв (синестетичне поєднання давньої музичної монодії і принципів виразності фрескового мистецтва), співіснування вербальних компонентів, що репрезентують різні типи культури – церковну (православну та католицьку), світську, народну, поєднання традицій духовної музики (знаменний розспів, антифонний та

респонсорний типі співу) та засобів сучасної композиторської техніки (сонорика і тембровий звукопис, акустичні ефекти й електронні звучання).

Проаналізовано процес формування хорових циклічних жанрів в українській музичній культурі. Окреслено основні етапи формування та розвитку хорового циклу: партесного концерту XVII – першої половини XVIII ст. для хору *a capella*, який складається з ряду контрастних епізодів; класичного хорового концерту другої половини XVIII ст. – три- та чотиричастинного хорового циклу, де домінує контрастний принцип зіставлення частин.

Розглянуто шляхи розвитку світської хорової музики XIX ст. Вказано на синтез класицистичних та романтичних рис, характерний як для духовних, так і світських жанрів. Поряд з показовими атрибутами попередньої доби – ясною композиційною логікою, стрункою симетричністю форм, функціональністю гармонічної мови й акордовим викладом фактури, хорові твори збагачуються суб'єктивним ліризмом та емоційною індивідуальністю – маркерами романтизму, що проявляються у надзвичайній виразності плинних мелодичних ліній, збагаченні ладо-гармонічної канви.

Беззаперечним є вплив фольклорного середовища: національні мотиви пронизують усю хорову музику XIX ст. Ще одним проявом романтичних тенденцій стає оновлення жанрової системи. Виникає жанр хорової мініатюри, яка стає основою для утворення хорового циклу. Надано загальну характеристику жанрам світського хорового циклу та циклічної кантати на прикладі «Жовніра» М. Вериківського та «Радуйся, ниво неполитая» М. Лисенка.

Проаналізовано еволюцію духовних та світських хорових циклів в українській музиці XX ст. Висвітлено діяльність західної діаспори й розвиток хорових циклів духовного змісту в творчості митців-емігрантів. Зазначено, що хорові твори початку XX ст. періоду відрізняються посилення інтересу до суспільно значимих та філософських тем. Охарактеризовано розвиток української хорової музики в радянську добу.

Окреслено новітні тенденції розвитку хорового мистецтва у другій половині ХХ ст. Серед них – тяжіння до великих циклічних композицій на тексти відомих поетів (класиків і сучасників), хорових програмних циклів на тему «Пори року», звернення до фольклору. Цей період відзначений формуванням необарокового хорового концерту, створеного у традиціях українського духовного концерту, а також розширенням жанрової палітри хорових циклічних творів – від камерних (камерна кантата, диптих) до монументальних циклів (ораторія, літургія, концерт, фреска, хорова опера, хорова сюїта). Хорові цикли тяжіють до тотальної симфонізації та міжжанрової взаємодії.

Охарактеризовано жанрово-стильові різновиди хорових творів українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ ст. В них утверджується інваріантний взаємозв'язок з моделями минулих епох – барокового, класицистичного, романтичного хорового концертів.

Зазначено, що у цей період українська хорова музика збагачується циклічними кантатами на вірші сучасних українських поетів та музично-поетичною «Шевченкіаною». «Неофольклорна хвиля» інспірована пошуком нових смислів прадавніх традицій, сучасного бачення фольклорно-звичаєвих архетипів українців, а також реконструкцією глибинних пластів співочої обрядової культури українців.

Розширюється жанрова палітра хорових циклів, представлена духовними творами для хорів *a cappella* на канонічні латинські та церковнослов'янські тексти, позабогослужбовими опусами на біблійні тексти, які презентують напрям «нової сакральності». Композитори у творах духовної тематики звертаються до символічно-сакральних модусів – усталених історичних жанрових архетипів меси, реквієму, хорового концерту, літургічних піснеспівів). Драматургія оновленого духовного концерту побудована за принципом контрасту-зіставлення особистого / загального, суб'єктивного / об'єктивного, де максимально повно продемонстровано всі ансамблеві можливості хору, а хорове концертування

засноване на синтезі принципів віртуозності та колористики. Зазначено, що «неосакральна» модель сучасної української музики стала проявом стильової тенденції постмодернізму у творчості українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Конкретизовано загальні жанрово-стильові тенденції композиційно-драматургічних і семантичних особливостей хорових циклічних творів.

Концепт «пори року» у хорових творах українських композиторів другої половини ХХ ст. реалізується у трьох вимірах – змістовному, формотворчому та стильовому. Змістовний вимір відображає філософську ідею вічності й циклічній повторюваності та є універсальним для усіх проаналізованих хорових циклів; формотворчий виявляється у зверненні композиторів до чотиричастинного хорового циклу, де частини поєднуються за принципом сюїтності; стильовий параметр дозволяє виокремити три типи творів. У циклах, що орієнтуються на романтичну стилістику, переважає пейзажна образність (хорові цикли Бориса Лятошинського та Тараса Кравцова); неофольклорні твори (хорові цикли Лесі Дичко та Валентини Мартинюк) апелюють до архаїчних народних уявлень природного циклу; інтелектуальна полістильова гра вирізняє хоровий цикл Мирослава Скорика, а також певною мірою представлена в творах В. Мартинюк та Т. Кравцова. Усі названі цикли відзначаються індивідуальним прочитанням універсальної ідеї циклічності.

На основі аналізу семантичних та композиційно-драматургічних особливостей хорового циклу «Фрески Києва» (2016) Віктора Степура визначено, що характерною ознакою хорового письма композитора є синестетичне поєднання художніх принципів музичного (давня церковна монодія) та візуального (фреска) мистецтв. Воно виявляється через інтермедіальність архітектонічно-композиційної організації твору.

Вербальний компонент хорового циклу Валентини Мартинюк пов'язаний його темою й ідеєю, що відображено в назві збірки – «Молюсь за Україну» (2005). Важливого значення для музики п'яти хорових мініатюр

циклу набуває ідея відтворення різноманітних звукообразів – знаменного співу, церковних дзвонів, «гукання» прадавніх весняних обрядів, сонорних ефектів пробудження природи, колискової Матері-України, які вибудовані у цілісну драматургічну лінію, що об'єднує п'ять частин твору в цикл.

Утілення духовного змісту у світському хоровому циклі спостерігаємо у творі Ірини Алексійчук «Листи із мушлі» (2005), для якого характерний не лише витончений звукопис та символізм, а й особлива молитовна зосередженість, що дозволяє говорити про молитовний дискурс у творі. Поєднання сучасної композиторської техніки із традиціями духовної музики у хоровому письмі (зокрема, антифонним співом і знаменним розспівом), використання широкого спектру сучасних виражальних засобів (сонорика, тембровий звукопис) зробили твір І. Алексійчук зразком високохудожньої медитативної лірики, що справедливо вважається однією з перлин сучасної української хорової музики.

На прикладі циклу Вікторії Польової «Світлі піснеспіви» (2015) прослідковано особливості втілення ідеї медитативності в межах молитовного дискурсу. Прийоми хорового письма, використані у творі, а саме поєднання закритого і відкритого звуку, сольного й ансамблевого звучання (традиція респонсорного співу), зіставлення різних груп хору, поділ хору на два півхори (традиція антифонного співу), формують звуковий простір, який репрезентує багатовікову національну музичну традицію – від давньої православної монодії до сонорика електронних звучань. Глибина символічного втілення художньої ідеї, поєднання європейської й української музичних традицій, використання низки сучасних виражальних засобів дозволили авторці у творі «Світлі піснеспіви» досягнути високого рівня музичного узагальнення, що дає підстави вважати його однією з вершин української музики ХХІ ст.

Сучасним хоровим циклам притаманне стильове розмаїття, співіснування різних естетичних концепцій (авангард і неоромантизм, необароко й сонористика) і сполучення їх у художньому просторі одного

твору. У цьому виявляється естетика постмодернізму з характерними для неї пошуками смислової глибини та поєднанням кардинально протилежних стильових тенденцій. Сучасна українська хорова музика в процесі свого оновлення знаменує відродження традицій та одночасне їх переосмислення відповідно до духу епохи.

Ключові слова: українська хорова музика, хоровий цикл, хоровий концерт, програмність, хорове концертування, метажанрова модель, мультимедіальність, постмодернізм.

SUMMARY

Bakumets A. Yu. Genre and style features of Ukrainian composers' choral cycles of the late 20th – early 21st centuries. – The Qualifying Scientific Work on the Rights of the Manuscript.

Dissertation for a Doctor of Philosophy Degree: Specialty 025 Music art. – National Academy of Culture and Arts Management, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2021.

Ukrainian choral music of recent decades as one of the most important fields of modern art is in the area of intersection of study interests. Theoretical musicology notices in it tendencies to updating of already formed genre invariants and appearance of new, atypical samples of genre synthesis. In chorology, the study of modern compositional creative work is the most important task not only from a scientific-research perspective, but also from the perspective of performing practice, because the ultimate goal of diverse and multifaceted theoretical study is the practical use of the results of the analysis of choral compositions to create reasoned and artistically reliable interpretations.

Modern musical works, including choral cycles, are characterized by a synthesis of arts and intertextuality. In the process of genre enrichment, choral cycles are influenced by large vocal-symphonic genres, they organically combine

different arts, Ukrainian and foreign verbal components interact, sacred and secular principles coexist, and, consequently, there is a synesthetic combination of texts from different cultural periods.

The scientific objective of the dissertation is the genre and style characteristics of the choral cycle in modern Ukrainian music.

The theoretical foundations of the work were fundamental study on the theory of genre and style in music (B. Asafiev, M. Aranovskyi, M. Bakhtin, V. Bobrovskyi, O. Komenda, I. Kokhanyk, O. Lihus, M. Lobanova, L. Mazel, M. Mykhailov, V. Moskalenko, Ye. Nazaikinskyi, S. Pavlyshyn, O. Ruchievska, S. Skrebkov, A. Sokhor, I. Sposobin, B. Siuta, S. Tyshko, S. Shyp, etc.), cycleandcyclicitimusic (V. Bobrovskyi, N. Herasymova-Persydska, N. Horiukhina, M. Ilechko, I. Kokhanyk, A. Kravchenko, L. Mazel, V. Moskalenko, Ye. Nazaikinskyi, S. Pavlyshyn, L. Parkhomenko, O. Ruchievska, S. Skrebkov, I. Sposobin, B. Siuta, S. Shyp, etc.).

The mode of cyclic nature in music has a long history, because it served as a "mental" framework for Western European choral genres, such as mass, oratorio, cantata. On Ukrainian ground, the formation of the choral cycle dates back to the Baroque (party concert) and classicism (choral concert), its development in new genre guises continues in the 19th and 20th centuries. Today Ukrainian choral music is the most explored among all the types of music art. Thorough studies of N. Herasymova-Persydska, M. Zahaikevych, L. Kyianovska, L. Kornii, L. Parkhomenko, O. Tsalai-Yakymenko, O. Shreier-Tkachenko are devoted to the "life" of choral music in the Baroque period. The works of H. Batychko, V. Boiko, M. Varakuta, V. Osypenko, O. Shumilina, M. Yurchenko are devoted to a spiritual choral concert of the period of Classicism. Choral art of the 19th century is considered in the works L. Arkhymovych, V. Boiko, M. Hordiichuk, M. Zahaikevych, T. Karysheva, L. Kyianovska, M. Cherepanyn, T. Sheffer, L. Yarosevych, etc. Choral music of the 20th – early 21st centuries became the subject of scientific reflections of O. Afonina, B. Aksionov, O. Bench, O. Berehova, M. Hordiichuk, N. Horiukhina, V. Zolochovskyi, O. Zosim,

Ya. Kyrylenko, L. Kyianovska, O. Kozarenko, A. Lashchenko, L. Parkhomenko, L. Serhaniuk, I. Sikorska, A. Tereshchenko, Yu. Shchyrytsia and others. Despite of a significant array of scientific works devoted to Ukrainian choral music, the dynamics of the choral cycle in its formed stable and mobile components that affect the genre and stylistic specificity of the work, today remains "behind the scenes".

The musical cycle, including the choral one, is characterized by the following criteria: the presence of independent parts that contrast with each other, the union of parts with a single idea of the work and the inner musical and stylistic idea. This quality distinguishes the cycle from other multi-part works –collections or albums. The dialectically complex nature of the cycle manifests in the combination of discreteness and continuity.

In the choral cycles of contemporary Ukrainian composers, genre constants change due to new semantic paradigms, which, in turn, affect the weakening of the structural principles of the genre model, and therefore the semantic level comes to the fore. The choral cycle in the postmodern manifestation is marked by the individuality of the dramatic and genre-style solution, and it, as a rule, does not deviate from the established model, which is recognizable.

The paper distinguishes the notion of cyclic choral work, where cyclicity is the principle of formation, and choral cycle (S. Shchitova), in which the author's genre nomination forms a new genre model – individualized genre form (O. Batovska). The new genre and style model (S. Saldan) is formed according to the individual genre style (S. Shyp), where the style is an element of genre unity (B. Siuta).

This meta-genre structure characterizes the multimedia model of artistic integrity in the cyclical choral works of composers of the late 20th – early 21st centuries. Multimedia becomes a compositional and dramatic principle of organization in the choral cycle. The key factor of cyclization is the unity of texts of different arts (synesthetic combination of ancient musical monody and principles of expressiveness of fresco art), coexistence of verbal components

representing different types of culture – church (Orthodox and Catholic), secular, folk, and combination of traditions of spiritual music (significant chant, antiphonal and responsive types of singing) and means of modern compositional techniques (sonorism and timbre sound, acoustic effects and electronic sounds).

The author analyzed the process of formation of choral cyclic genres in Ukrainian musical culture. In addition, the author outlined the main stages of formation and development of the choral cycle. The party concert was formed during the 17th – first half of the 18th century for a cappella choir, which consists of a series of contrasting episodes. Classical choral concert was formed during the second half of the 18th century: three-part and four-part choral cycle, where the contrasting principle of comparison of parts dominates.

The paper considers the ways of development of secular choral music of the 19th century. It pointed out the synthesis of classicist and romantic features, characteristic of both spiritual and secular genres. Along with the demonstrative attributes of the previous period – clear compositional logic, harmonious symmetry of forms, functionality of harmonious language and chordal presentation of texture, choral works are enriched by subjective lyricism and emotional individuality – markers of romanticism, manifested in the extreme expressiveness of flowing melodic lines, enrichment of the harmonic canvas.

The influence of the folklore environment is indisputable: national motifs permeate all the choral music of the 19th century. Another manifestation of romantic tendencies is the renewal of the genre system. There is a genre of choral miniature that becomes the basis for the choral cycle formation. The general characteristics of the genres of secular choral cycle and cyclic cantata are given on the example of "Zhovnir" by M. Verykivskyi and "Raduisia, nyvo nepolytaia" by M. Lysenko.

This paper analyzes the evolution of spiritual and secular choral cycles in the Ukrainian music of the 20th century. It highlighted the activity of the Western diaspora and the development of choral cycles of spiritual content in the works of emigrant artists. It is noted that the choral works of the early 20th century differ in

increasing interest in socially significant and philosophical topics. It described the development of Ukrainian choral music in the Soviet era.

The author outlined the latest tendencies in the development of choral art in the second half of the 20th century. The attraction to large cyclical compositions on the texts of famous poets (classics and contemporaries), choral program cycles on the theme of «Seasons», an appeal to folklore are among them. This period was marked by the formation of neo-baroque choral concert, created in the tradition of Ukrainian spiritual concert, as well as expanding the genre palette of choral cyclic works – from chamber (chamber cantata, diptych) to monumental cycles (oratorio, liturgy, concert, fresco, choral opera, choral suite). Choral cycles tend to total symphony and inter-genre interaction.

The author characterized genre and style varieties of choral works of Ukrainian composers of the late 20th– early 21st centuries. They establish an invariant relationship with the models of past periods – baroque, classical, romantic choral concerts.

It should be noted that during this period Ukrainian choral music is enriched by cyclic cantatas based on the poems of modern Ukrainian poets and musical-poetic "Shevchenkiana". The "neo-folklore wave" was inspired by the search for new meanings of ancient traditions, a modern vision of folklore and customary archetypes of Ukrainians, as well as the reconstruction of the deep layers of the singing ritual culture of Ukrainians.

Represented by spiritual works for choirs *a cappella* for canonical Latin and Church Slavonic texts, by extra-liturgical opuses for biblical texts, which present the direction of the "new sacredness" the genre palette of choral cycles expands. In spiritual themeworks composers turn to symbolic-sacred modes – established historical genre archetypes of Mass, requiem, choral concert, liturgical chants). The drama of the renewed spiritual concert bases on the principle of contrast-comparison of personal / general, subjective / objective, where all the ensemble capabilities of the choir are fully demonstrated, and the choral concert is based on a synthesis of virtuosity and colour. The paper notes that the "neo-sacred" model of contemporary

Ukrainian music became a manifestation of the stylistic tendency of postmodernism in the works of Ukrainian composers of the late 20th – early 21st century.

The author concretized general genre and style tendencies of compositional-dramaturgical and semantic features of choral cyclic works.

The concept of "season" in the choral works of Ukrainian composers of the second half of the 20th century is realized in three dimensions – meaningful, formative and stylistic. The meaningful dimension reflects the philosophical idea of eternity and cyclical repetition and is universal for all analysed choral cycles; formative dimension reflects the appeal of composers to a four-part choral cycle, where the parts unite on the suite principle; style parameter allows distinguishing three types of works. The cycles focused on romantic stylistics are based on the predominance of landscape imagery (choral cycles of Borys Liatoshynskyi and Taras Kravtsov); neo-folklore works (choral cycles by Lesia Dychko and Valentyna Martyniuk) appeal to archaic folk ideas of the natural cycle; intellectual polystylistic play distinguishes the choral cycle of Myroslav Skoryk, and to some extent is represented in the works of V. Martyniuk and T. Kravtsov. An individual interpretation of the universal idea of cyclicity marks all these cycles.

The analysis of semantic and compositional-dramatic features of the choral cycle "Frescoes of Kyiv" (2016) by Victor Stepurko determined that a characteristic feature of the composer's choral writing is a synesthetic combination of artistic principles of music (ancient church monody) and visual (fresco) arts. It appears through the intermediality of the architectural and compositional organization of the work.

The verbal component of Valentyna Martyniuk's choral cycle is connected with its theme and idea, which is reflected in the title of the collection – "I Pray for Ukraine" (2005). The idea of reproduction of various sound images becomes important for the music of the five choral miniatures of the cycle, for example, symbolic singing, church bells, "shouting" of ancient spring rites, sonorous effects of awakening of nature, lullabies of Mother Ukraine, which are built into a single dramatic line, uniting five parts of the work in a cycle.

The embodiment of spiritual content in the secular choral cycle can be observed in the work of Iryna Aleksiiichuk "Letters from a shell" (2005), which is characterized by not only subtle sound and symbolism, but also a special prayerful concentration, which allows speaking prayer discourse in the work. The combination of modern compositional techniques with the traditions of sacred music in choral writing (in particular, antiphonal singing and significant singing), the use of a wide range of modern means of expression (sonorism, timbre) made the work of I. Aleksiiichuk a model of highly artistic meditative lyrics, which is rightly considered one of the pearls. Ukrainian choral music.

Viktoriia Poliova's cycle "Light Songs" (2015) shows the peculiarities of the embodiment of the meditation idea within the prayer discourse. The choral writing techniques used in the work, namely the combination of closed and open sound, solo and ensemble sound (responsorial singing tradition), comparison of different choir groups, division of the choir into two hemispheres (antiphony singing tradition) form a sound space. This sound space represents centuries-old national musical tradition: from the ancient Orthodox monody to the sonorism of electronic sounds. The depth of the symbolic embodiment of the artistic idea, the combination of European and Ukrainian musical traditions, the use of a number of modern means of expression allowed the author to achieve a high level of musical generalization in the cycle "Light Songs". It gives reason to consider it one of the peaks of Ukrainian music of the 21st century.

Modern choral cycles are characterized by stylistic diversity, coexistence of different aesthetic concepts (avant-garde and neo-romanticism, neo-baroque and sonorism) and their combination in the artistic space of one work. This reveals the aesthetics of postmodernism with its characteristic search for semantic depth and a combination of radically opposite stylistic tendencies. Modern Ukrainian choral music in the process of its renewal marks the revival of traditions and their simultaneous rethinking in accordance with the spirit of the period.

Key words: Ukrainian choral music, choral cycle, choral cycle, program music, choral concerting, meta-genre model, multimedia, postmodernism.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковано основні наукові результати дисертації

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Бакумець А. Ю. Концепція циклічності у хорових творах з назвою «Пори року» (на матеріалі музики українських композиторів другої половини ХХ століття). *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. пр. Київ : Міленіум, 2018. Вип. 34. С. 292–301.

2. Бакумець А. Ю. Хорова збірка Валентини Мартинюк «Молюсь за Україну» (на вірші різних авторів) в аспекті циклізації. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка*. Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2019. № 1. Вип. 40. С. 128–135.

Стаття в іноземному науковому періодичному виданні

3. Бакумець А. Інтермедіальний простір хорового циклу Віктора Степурка «Фрески Києва». *Spheresofculture*. 2019. Vol. 19. P. 201–210.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

4. Бакумець А. Ю. До постановки проблеми жанрово-стильових особливостей хорових циклів українських композиторів. *Культурно-мистецькі обрії*: зб. матеріалів Міжнар. наук.-теоретич. конф., 24 листопада 2017 р. Київ : НАКККіМ, 2017. С. 5–7.

5. Бакумець А. Ю. Хоровий цикл Мирослава Скорика «Пори року». *Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології*: матеріали

XI Міжнар. наук.-творчої конф., 12 квітня 2018 р. Київ : НАКККіМ, 2018. С. 43–45.

6. Бакумець А. Ю. «Пори року»: композиційна цілісність хорових творів українських композиторів. *Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність*: зб. матеріалів VII Міжнар. наук.-творч. конф., Київ, 20–21 листопада 2018 р. Київ : НАКККіМ, 2018. С. 78–81.

7. Бакумець А. Ю. Особливості музичного втілення образів природи у циклічних хорових творах Мирослава Скорика та Валентини Мартинюк. *Тези XIX Міжнародної науково-практичної конференції «Молоді музикознавці»* (9–11 січня 2019 р.). Київ : Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра, 2019. С. 15–16.

8. Бакумець А. Ю. Жанрово-стильова палітра хорової творчості Валентини Мартинюк. *Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології*: матеріали XII Міжнар. наук.-творчої конф., 15 травня 2019 р. Київ : НАКККіМ, 2019. С. 25–26.

9. Бакумець А. Ю. Індивідуальні композиційні засоби циклізації у творах Валентини Мартинюк. *Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі*: зб. матеріалів Міжнар. дистанц. наук.-практ. конф., Київ, 14 листопада 2019 р. Київ : НАКККіМ, 2019. С. 56–58.

10. Бакумець А. Ю. «Київські фрески» Віктора Степурка в аспекті композиційної цілісності. *Тези XX Міжнародної науково-практичної конференції «Молоді музикознавці»* (8–10 січня 2020 р.). Київ : Київська муніципальна академія музики ім. Р. М. Глієра, 2020. С. 12–14.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	20
РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНА	
ОСНОВА ДОСЛІДЖЕННЯ	27
1.1. Історіографія досліджень розвитку хорових циклів в Україні: джерельна база.....	27
1.2. Жанрово-стильові особливості циклічних форм в українській хоровій музиці кінця ХХ – початку ХХІ століття	27
Висновки до розділу 1	65
РОЗДІЛ 2 ІСТОРИЧНА РЕТРОСПЕКТИВА ХОРОВИХ	
ЦИКЛІВ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ.....	73
2.1. Формування циклічних хорових жанрів у другій половині ХVІІ–ХVІІІ століть.....	73
2.2. Романтичні тенденції у становленні жанру періоду ХІХ – початку ХХ століття	93
2.3. Новітні впливи музики ХХ століття на розвиток хорового циклу	106
2.3.1. Циклічні хорові жанри у творчості українських композиторів першої половини ХХ століття	106
2.3.2. Циклічні хорові жанри у творчості українських композиторів другої половини ХХ століття.....	115
2.4. Жанрово-стильові різновиди хорових творів у творчості вітчизняних композиторів ХХ – початку ХХІ століття	122
Висновки до розділу 2	132
РОЗДІЛ 3 СЕМАНТИЧНІ ТА КОМПОЗИЦІЙНО-	
ДРАМАТУРГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ХОРОВИХ ЦИКЛІВ	
СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ.....	136
3.1. Концепція циклічності в хорових творах з назвою «Пори року» українських композиторів.....	136

3.2. Інтермедіальний простір хорового циклу	
Віктора Степурка «Фрески Києва»	146
3.3. Індивідуальні композиційні засоби циклізації	
хорових творів Валентини Мартинюк (на прикладі	
хорової збірки «Молюсь за Україну»)	156
3.4. Специфіка хорового письма у хоровому циклі	
Ірини Алексійчук «Листи із мушлі»	165
3.5. Втілення медитативності у духовній музиці	
Вікторії Польової (на прикладі хорового циклу «Світлі піснеспіви»)	175
Висновки до розділу 3	193
ВИСНОВКИ	196
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	203
ДОДАТКИ	229

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Українська хорова музика останніх десятиліть як одна з найважливіших царин сучасної художньої творчості перебуває в зоні перетину дослідницьких інтересів. Теоретичне музикознавство зауважує в ній тенденції до оновлення вже сформованих жанрових інваріантів та появи нових, нетипових зразків жанрового синтезу. У хорознавстві вивчення сучасної композиторської творчості є найважливішим завданням не тільки в науково-дослідницькому ракурсі, але й з перспективи виконавської практики, бо остаточною метою різнобічних і багатоаспектних теоретичних досліджень є практичне використання результатів аналізу хорових композицій для створення аргументованих і художньо достовірних інтерпретацій.

Хорова творчість є провідною сферою діяльності багатьох видатних українських композиторів різних поколінь – І. Алексійчук, Г. Гаврилець, Л. Дичко, І. Карабиця, Б. Лятошинського, В. Польової, В. Сильвестрова, М. Скорика, Є. Станковича, В. Степурка, М. Шука та ін. Їхні хорові твори різних жанрів входять до репертуару найвідоміших вітчизняних хорових колективів, звучать на фестивалях сучасної музики в Україні та за її межами.

Модус циклічності в музиці має давню історію, адже він слугував «ментальним» каркасом для західноєвропейських хорових жанрів, таких як меса, ораторія, кантата. На українському ґрунті становлення хорового циклу припадає на часи бароко (партесний концерт) і класицизму (хоровий концерт), його розвиток в нових жанрових іпостасях продовжується у ХІХ та ХХ ст.

Для сучасних музичних творів, у тому числі й хорових циклів, характерним є синтез мистецтв та інтертекстуальність. У процесі жанрового взаємозбагачення хорові цикли зазнають впливу з боку великих вокально-симфонічних жанрів, в них органічно поєднуються різні види мистецтв, взаємодіють українські та іншомовні вербальні компоненти, співіснують

сакральне і світське начала, а, отже, відбувається синестетичне поєднання текстів різних культурних епох.

Українська хорова музика на сьогоднішній день є найбільш дослідженою серед усіх видів музичного мистецтва. Ґрунтовні студії Н. Герасимової-Персидської, М. Загайкевич, Л. Кияновської, Л. Корній, Л. Пархоменко, О. Цалай-Якименко, О. Шреєр-Ткаченко присвячені «життю» хорової музики в добу бароко, роботи Г. Батичко, В. Бойка, М. Варакути, В. Осипенко, О. Шуміліної, М. Юрченка – духовному хоровому концерту доби класицизму. Хорове мистецтво ХІХ ст. розглянуто у працях Л. Архимович, В. Бойка, М. Гордійчука, М. Загайкевич, Т. Каришевої, Л. Кияновської, М. Черепанина, Т. Шеффер, Л. Яросевич та ін., хорова музика ХХ – початку ХХІ ст. стала предметом наукових рефлексій О. Афоніної, Б. Аксьонова, О. Бенч, О. Берегової, М. Гордійчука, Н. Горюхіної, В. Золочевського, О. Зосім, Я. Кириленко, Л. Кияновської, О. Козаренка, А. Лащенко, Л. Пархоменко, Л. Серганюк, І. Сікорської, А. Терещенко, Ю. Щириці та ін. Попри значний масив наукових праць, присвячених українській хоровій музиці, динаміка розвитку хорового циклу в його сформованих стабільних і мобільних компонентах, які впливають на жанрову та стильову специфіку твору, на сьогодні лишається «за кадром». Системні дослідження з історії розвитку циклічних форм в українській хоровій музиці відсутні, що зумовило вибір теми дисертаційного дослідження **«Жанрово-стильові особливості хорових циклів українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття»**.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано згідно з планами науково-дослідної роботи кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв відповідно до комплексної теми «Актуальні проблеми музичного мистецтва: теорія, історія, практика» (державний реєстраційний № 0118U100097) перспективного тематичного плану науково-дослідної роботи НАКККиМ. Тему дисертації затверджено

26 вересня 2017 р. (протокол № 2) на засіданні Вченої ради Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Науковим завданням дисертації є жанрово-стильова характеристика хорового циклу в новітній українській музиці.

Мета дослідження – визначити особливості хорових циклів сучасних українських композиторів у жанрових і стильових парадигмах постмодернізму.

Завдання дослідження:

- висвітлити історіографію вивчення хорових циклів в українській музиці та обґрунтувати теоретико-методологічні засади дослідження;
- охарактеризувати особливості циклічних форм в українській хоровій музиці постмодерної доби;
- простежити основні віхи розвитку хорового циклу у творчості українських композиторів;
- визначити стильові тенденції української хорової музики кінця ХХ – початку ХХІ ст.;
- виявити жанрово-стильові особливості хорових циклів українських авторів кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Об’єкт дослідження – хорові цикли українських композиторів.

Предмет дослідження – жанрово-стильові особливості хорових циклів сучасних українських композиторів.

Методологічну основу дослідження визначає *комплексний міждисциплінарний підхід*, що відповідає сучасним тенденціям у мистецтвознавчих дослідженнях. Він включає такі методи:

- *історико-генетичний* – для виявлення специфіки співвідношення стабільних та мобільних компонентів у хоровому циклі на різних етапах його історичного буття;
- *біографічний та еволюційно-стильовий* – для розробки періодизації творчості сучасних українських композиторів;

- *жанрово-стильовий* – для характеристики жанрових і стильових рис хорової творчості сучасних українських композиторів;
- *компаративний* – для порівняння жанрових моделей хорового циклу та їх індивідуальних композиторських та виконавських модифікацій;
- *системний* – для розкриття закономірностей творення художньої цілісності (від індивідуального стилю композитора до національного стилю);
- *теоретичного узагальнення* – для підведення підсумків проведеного дослідження.

Теоретичну базу дисертації становлять:

- дослідження з теорії жанру і стилю в музичному мистецтві (Б. Асаф'єв, М. Арановський, М. Бахтін, В. Бобровський, О. Коменда, І. Коханик, О. Лігус, М. Лобанова, С. Скребков, А. Сохор, І. Способін, Б. Сюта, Є. Назайкінський, Л. Мазель, М. Михайлов, В. Москаленко, С. Павлишин, О. Руч'євська, С. Тишко, С. Шип та ін.), циклу і циклічності в музиці (В. Бобровський, Н. Герасимова-Персидська, Н. Горюхіна, М. Ілечко, І. Коханик, А. Кравченко, Л. Мазель, В. Москаленко, Є. Назайкінський, С. Павлишин, Л. Пархоменко, О. Руч'євська, С. Скребков, І. Способін, Б. Сюта, С. Шип та ін.);
- роботи, присвячені проблемам програмності в музичному мистецтві (Л. Кияновська, Т. Каблова, О. Лісова, К. Майбурова, А. Муха, О. Фрайт та ін.);
- наукові праці з історії українського барокового партесного та класичного хорового концерту XVII–XVIII ст. (Н. Герасимова-Персидська, М. Гордійчук, О. Шреєр-Ткаченко, Л. Архимович, Л. Корній, Л. Кияновська, М. Загайкевич, Л. Пархоменко, О. Цалай-Якименко), з питань жанрової специфіки хорового концерту (Н. Герасимова-Персидська, Ю. Кєлдиш, О. Кандинський, О. Шуміліна);
- роботи, присвячені історії української хорової музики XIX ст. (Л. Архимович, М. Гордійчук, М. Загайкевич, Л. Кияновська, Л. Корній, Л. Ярославич, С. Людкевич, С. Шип, Л. Пархоменко, Н. Герасимова-

Персидська, В. Дяченко, В. Золочевський) та ХХ ст. (А. Лащенко, М. Гордійчук, Л. Пархоменко, А. Терещенко, Л. Кияновська, Ю. Щириця, О. Берегова, І. Белза, В. Самохвалов);

– наукові розвідки, що розглядають хорові цикли сучасних українських композиторів (С. Грица, Л. Пархоменко, Б. Фільц, М. Степаненко, Ю. Щириця, І. Коханик, Л. Кияновська, О. Козаренко, О. Бенч, О. Афоніна, Л. Серганюк), у тому числі крізь призму теорії «нової сакральності» (О. Зосім, Я. Кириленко, О. Козаренко, С. Шип).

Матеріалом дослідження стали хорові цикли Б. Лятошинського «Пори року» (1949), Л. Дичко «Чотири пори року» (1973), М. Скорика «Пори року» (1994), В. Мартинюк «Пори року» (2014); хорові цикли Т. Кравцова «Хорові акварелі» (1974), І. Алексійчук «Листи із мушлі» (2005), В. Мартинюк «Молюсь за Україну» (2005), В. Польової «Світлі пісенспіви» (2015), В. Степурка «Фрески Києва» (2016).

Наукова новизна одержаних результатів визначається тим, що у дисертації

уперше:

– окреслено основні етапи становлення і розвитку хорового циклу в українській музичній культурі від бароко до сучасності: формування у XVII–XVIII ст. у жанрі багатоголосного партесного та класичного циклічного хорового концерту, активний розвиток у XIX ст. (літургичний хоровий цикл, світські кантатно-ораторіальні твори, цикл хорових мініатюр), жанрово-стильове оновлення у ХХ ст. (фольклорні та необарокові циклічні хорові концерти, тотальна симфонізація хорового циклу, міжжанровий синтез), індивідуалізація жанрово-стильової моделі хорового циклу у ХХІ ст.;

– охарактеризовано жанрово-стильові ознаки хорових циклів у творчості українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ ст., для яких характерно утворення індивідуальних авторських жанрово-стильових моделей, цілісність циклу формується за допомогою індивідуального

композиторського стилю, а мультимедіальність стає ключовим фактором циклізації і змістової єдності текстів різних видів мистецтв;

- виявлено специфічні риси постмодернізму в українській хоровій музиці ХХ–ХХІ ст.;

- уведено до наукового обігу хорові цикли українських композиторів І. Алексійчук, Л. Дичко, Т. Кравцова, Б. Лятошинського, В. Мартинюк, В. Польової, М. Скорика, В. Степурка, написані протягом 1949–2016 рр.

Уточнено:

- зміст поняття «хоровий цикл» у контексті теорії жанру.

Набули подальшого розвитку питання:

- функціонування духовних і світських хорових жанрів в українській музиці;

- постмодернізму в сучасній музичній культурі;

- синтезу мистецтв, інтертекстуальності та мультимедіальності в сучасній хоровій музиці.

Теоретичне та практичне значення здобутих результатів полягає в тому, що основні положення та висновки дослідження можуть бути використані при викладанні навчальних дисциплін музично-теоретичного й історичного циклів («Гармонія», «Поліфонія», «Аналіз музичних творів», «Історія української музики», «Сучасна українська музика»), спеціальних навчальних дисциплін («Хорознавство», «Хорова література», «Хорове диригування»). Матеріали можуть бути корисними диригентам-хормейстерам хорових колективів.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійним науковим дослідженням, у якому охарактеризовано хорові цикли сучасних українських композиторів. Усі наукові результати, представлені в дисертації, отримані автором особисто.

Апробацію результатів дисертації здійснено на міжнародних науково-практичних конференціях: «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології» (Київ, 12 квітня 2018 р.; 15 травня 2019 р.);

«Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність» (Київ, 20–21 листопада 2018 р.); «Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі» (Київ, 14 листопада 2019 р.); «Молоді музикознавці» у рамках міжнародного науково-творчого проєкту «Музична культура сучасності: від наукового осмислення до виконавської інтерпретації та імпровізації» (Київ, 9–11 січня 2019 р.; 8–10 січня 2020 р.); *всеукраїнській науково-практичній конференції* «Культурно-мистецькі обрії 2017» (Київ, 24 листопада 2017 р.).

Публікації. Основні положення та висновки дисертації викладено у 10 одноосібних публікаціях: 2 статті у наукових фахових виданнях України, 1 – у зарубіжному науковому періодичному виданні (Польща), 7 – у збірниках матеріалів конференцій.

Структура дисертації зумовлена її метою та завданнями. Робота складається зі вступу, трьох розділів (одинадцяти підрозділів), висновків, списку використаних джерел (261 позиція), додатків. Загальний обсяг роботи становить 253 сторінки, з яких 202 – основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНА ОСНОВА ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія досліджень розвитку хорових циклів в Україні: джерельна база

Питання історичного розвитку українського хорового мистецтва та його циклічних форм уже тривалий час перебуває у полі зору українських музикознавців. Серед основних об'єктів дослідження можна виокремити українське хорове бароко та класичний хоровий концерт, які вивчаються у фундаментальних працях, таких як шеститомне видання «Історія української музики» за загальною редакцією М. М. Гордійчука (1989–1991)[89; 91; 92], «Історія української дожовтневої музики» за редакцією О. Я. Шреєр-Ткаченко[88], «Історія української музики»Л. Корній (1996–1998) [119; 120; 121], навчальні видання – підручники з української музики: Л. В. Яросевич «Українська музична література» [219], Л. О. Кияновська «Українська музична культура» [109;110], а також «Українська музична енциклопедія» [218].

Особлива роль у вивченні циклічних *партесних концертів* і творчості українських композиторів – авторів партесів, належить О. Я. Шреєр-Ткаченко [6; 88], Н. О. Герасимовій-Персидській [52; 53; 170], Л. Корній [119; 120]. Саме вони заклали основи історіографічних досліджень, археопошуку та атрибуції творів XVII –XVIII століть, виявленню характерних ознак формотворення, циклічної будови, принципів поліфонічного розвитку та тематизму.

Окремо автори досліджень розглядають поняття *концерту*, який є основним жанром хорової музики XVI – XVIII століть. Так, Л. Корній стверджує, що «М. Дилецький під терміном «концерт» розумів не жанр, а спосіб концертуючого музичного викладу – поперемінне звучання голосів, хорів (змінне багатоголосся)» [119, с. 226]. І. Гарднер характеризує концерт як «паралітургічний твір на богослужбові тексти або на тексти, вибрані з

різних псалмів» [51, с. 72]. О. Кандинський, Ю. Келдиш та О. Левашова зазначають, «жанри урочистих, святкових композицій, які отримали назву концертів» [99, с. 71–72], «партесний концерт – твір великого масштабу для хору *a cappella*, який складається з низки зв'язаних воєдино контрастних епізодів» [99, с. 265]. В ґрунтовному дослідженні Н. Симакової «Вокальні жанри епохи Відродження» взагалі не згадується жанр «концерту», а вказується тільки на циклічні жанри(меса, пасіони, мотет, ораторія, кантата, окремі авторські мадригали) [194].

Дослідниця Н. Белявіна повідомляє, що німецький теоретик та музикант М. Преторіус (1571–1621) «визначає концерт як вид спільної музичної діяльності в галузі вокального та інструментального виконавства: «назва “концерт” походить від латинського дієслова *concertare* (*concerto* від лат. – змагання), що означає спільне виконавство. Більш за все ця назва відповідає такому виконанню, коли два хори, низького та високого звучання, співають то разом то нарізно»; англійці називають “консортом” твори (*consort*, від лат. – співтовариство, співзвуччя), виконувані на різних інструментах» [38, с. 119].

А поняття *сакрального духовного концерту* з'явиться у творчості Г. Шютца – це «*Small Sacred Concertos*» II (SWV 306-337) «Маленькі духовні концерти», написані у 1636 році під час Тридцятилітньої війни. У Шютца Пасіони на тексти з Євангелія (від Луки, Іоанна, Матфея) зовсім не мають оркестрових інструментів: партії героїв – псалмодія, учні і народ – хор *a cappella* [258].

Також необхідно згадати дослідження творчості польських композиторів-поліфоністів XVI–XVII століть: Томаш із Жадка Жадек, Кшиштоф Борек, Вацлав з Шамотул, М. Зеленський та М. Мільчевський, якого згадує М. Дилецький у “Граматичі мусікійській”, Я. Ружицький та придворних авторів українського походження, таких як “*compositor cantus*” М. Леополіта, що ввели жанр духовного концерту в польську композиторську практику.

Стилістичною ознакою цих творів була нідерландська поліфонія з її імітаційністю та самостійністю голосів, концертний стиль, використання в якості *cantus firmus* відомих народних мелодій. Вони писали багатогорні латинські меси, концертні меси, духовні концерти з концертуючими голосами.

Н. Герасимова-Персидська, розрізняє *партесні концерти* за кількісним складовим принципом: чотири-шестиголосні мотети та багатоголосні концерти (вісім і більше партій) [170, с. 7]. А. Буличова надає узагальнене поняття: «партесний концерт – одночастинний твір в барочному стилі (синонім – концент)» [44, с. 16]. О. Летичевська в Українській музичній енциклопедії пише, що партесний спів «належить до православної паралітургіки», а самі твори відчували впливи венеціанської та римської шкіл, що зумовило появу як масштабних композицій (для восьми, дванадцяти, сорока восьми голосів), так і камерних творів (для чотирьох, п'яти, шести виконавців [218, с. 83].

Класичний *духовний хоровий концерт* розглядають науковці Г. Батичко [26, с. 7], В. Бойко [41, с. 244], М. Варакута [159], Т. Гусарчук [62]. А. Лебедева-Ємеліна [132], В. Осипенко [168], О. Шуміліна [240; 241; 242], М. Юрченко [247].

Автори стверджують, що риси нового концертного стилю остаточно затверджуються в духовних опусах М. Березовського, у яких установлюється типова чотиричастинна структура, заснована на фактурному контрасті. Хоровий акапельний цикл Д. Бортнянського, наближається до сонатно-симфонічних циклів – три-та чотиричастинних хорових циклів. Хорові концерти А. Веделя – це класичні три-та чотиричастинні цикли, у яких домінує концертуючий контрастний принцип зіставлення фактурних пластів (гомофонного та поліфонічного письма).

Так, О. А. Шуміліна запропонувала розглядати у «циклічній формі» ранньокласичних духовних концертів композиційну ідею мініциклу за зразком «прелюдія і фуга». Вона відзначає, що «звернення до подібної

моделі, як до одного з можливих варіантів рішення форми крупної концертної композиції свідчить про пошук Березовським оптимальної композиційної схеми будови концертного циклу» [240, с. 15.]

У статтях М. С. Юрченка вивчаються й окремі твори, які атрибутовано в останні роки [247; 248].

Перші українські хорові цикли відзначалися специфічним утіленням провідних ідей доби класицизму. Найбільш типовими для українських хорових концертів (як і для європейського інструментального аналога) є три та чотиричастинні цикли із багаторівневим принципом контрасту: темповим, тональним, фактурним. Про це йдеться у роботах В. Осипенко [168], В. Бойко [41, с. 244], М. Варакута [159], Г. Батичко [26].

Хорову культуру ХІХ століття в українському музикознавстві студіювали Л. Архимович, Т. Каришева, Т. Шеффер, О. Шреєр-Ткаченко [6; 88], М. Гордійчук [89; 90; 91; 92], М. Загайкевич [78], Л. Кияновська [105; 108; 109; 110], Л. Корній [121], Л. Яросевич [219]. Також окремі розділи присвячені цим питанням в «Історії української музики» [89; 90].

Майже усі науковці зазначають, що музична культура в Україні ХІХ століття розвивалася в складних соціальних умовах, що «було гальмом її повного вияву й реалізації її потенційних можливостей» [121, с. 475]. Однак попри спроби національно-патріотичної орієнтації, погляд всіх їх ще переважно спрямований на досягнення інших країн, особливо тих, до складу яких на той час входила Україна: Австро-Угорщини та Росії.

Але, не зважаючи на цей факт, хорова музика у другій половині ХІХ століття, відновлює свою першість в ієрархічній градації музичних жанрів. Так, у ХІХ столітті продовжує своє існування й розвиток жанр *духовного хорового концерту*. А церковний концерт, піддаючись впливу часу, поступово збагачується лірико-романтичними рисами, духовні хорові цикли перетворюються на засіб комунікації між священнослужителями-композиторами та християнською паствою-слухачами.

Тому «церковні» композитори поступаються місцем «духовним», як зазначає у статті «Специфіка взаємодії «церковної» та «духовної» православної музики» В. Бойко: «Духовний композитор, відтворюючи священний текст, передає не стільки те, що в цьому тексті, скільки те, як він сприймає цей текст. Церковний же композитор суб'єктивний у значно меншому ступені» [41, с. 245].

М. Черепанин у монографії «Музична культура Галичини» присвятив окремий параграф «духовній хоровій культурі» і зазначив, що «переважна більшість композиторів XIX століття аж до 70-х років – це колишні богослови», які організували разом із просвітницькимитовариствамиконцерти духовної музики» [234, с. 217]. Тут виконувалися твори композиторів «золотої доби» (твориД. Бортнянського, М. Березовського – коментар автора) і сучасних авторів, а також народні колядки та щедрівки в їх обробці [234, с. 217–222].

Творчість західно-українських композиторів, у тому числі М. Вербицького вивчали Л. Корній [119; 120; 121], В. М. Банах [22], З. Лисько [136], М. Загайкевич [77; 78], Л. Кияновська [108; 109; 110]. За визначенням Л. Корній з-поміж «хорових майстрів» виявляються представники перемишльської школи – М. Вербицький та І. Лаврівський, які створювали літургії для храмів, у яких правили службу. Характерною ознакою стилю цієї західноукраїнської школи стає органічне поєднання здобутків творчості Д. Бортнянського з досягненнями західноєвропейських майстрів. Окрім М. Вербицького та І. Лаврівського до складу її входили учні М. Вербицького – П. Бажанський, В. Матюк, а також А. Вахнянин, М. Копко, Й. Кишакевич.

Л. Кияновська серед характерних засобів почерку композитора М. Вербицького виділяє романсово-пісенну основу мелодичної канви та акордовий склад тексту, виявляє «зв'язок з німецькою традицією Liedertafel» [108, с. 67]. М. Загайкевич, стверджує: «Вербицький переважно тяжів до малих пісенно-церковних форм [77, с. 77].

У XIX столітті, основою для утворення хорového циклу став також жанр *хорової мініатюри*, яквідображення романтичних тенденцій. Підтвердження цьому є хорový цикл «Жовнір» М. Вербицького, композицію якого складають три окремі хорové мініатюри.

Еволюцію жанру *духовного літургічного циклу* у 70–90 роках XIX століття відбувається у композиторів молодшої генерації: А. Вахнянина, С. Воробкевича, В. Матюка, О. Нижанківського, Д. Січинського, Г. Топольницького, Я. Ярославенка. У «Службі Божій» Д. Січинського – тринадцять традиційних частин, розташованих у межах кола споріднених тональностей, а «Служба Божа» Я. Ярославенка мала вісімнадцять частин. Духовні хорové цикли знаходимо в М. Кумановського – «Панахиді по наспіву церковному» та «Заупокійній Службі Божій», а церковно-обрядові цикли – у доробку Й. Кишакевича і О. Нижанківського.

У другій половині XIX століття в Україні активно поширюється *кантата*. Відомо, що поодинокі зразки жанру траплялися лише у творчості Д. Бортнянського. На думку дослідників української хорového музики, жанр *кантати* в композиторській практиці останньої чверті XIX століття, розвинувся завдяки поезії Т. Шевченка (кантата «Хустина» Г. Топольницького та дві кантати Д. Січинського – «Дніпро реве», «Лічу в неволі»)[201, с. 23]. Також цей жанр представлений у творчості С. Воробкевича, О. Нижанківського, Й. Кишакевича. Однак деякі твори, віднесені до *кантат*, насправді не мають характерних рис цього жанру. Специфікою жанрового змісту суто українських кантат є модифікації жанру й перетворення її у *кантату-поему*.

Серед творчого доробку М. Лисенка налічується понад сорок хорových творів, серед яких кантата «Радуйся, ниво неполитая» є циклічним твором і складається з п'яти самостійних частин, інші кантати – одночастинні з рисами поемності («Б'ють пороги», «На вічну пам'ять Котляревському» на вірші Т. Шевченка). Дослідники Л. О. Кияновська та В. Драганчук зауважують, що в кантаті «Радуйся, ниво неполитая»

відчувається опора на «інтонації кантів – віватів, ліричних пісень поруч із зворотами думного епосу» [110, с. 44; 69, с. 36].

Ще одним монументальним *циклом* в українській музиці ХІХ століття стає лисенківська шевченкіана – «Музика до “Кобзаря”». Це збірка творів, різних за тематикою, жанровими рішеннями та формами, об’єднаних поезією великого Кобзаря. Цикл налічує вісімдесят сім самостійних творів, серед яких романси (56), хори (19), вокальні ансамблі (9), кантати (3).

Як відзначають дослідники, у ХІХ столітті простежується спадання динаміки побутування *хорового концерту*, однак розширюється його варіативність: від самостійного жанру циклу хорових мініатюр, до багаточастинних кантат та змішаних вокально-хорових циклів [238, с. 167].

На початку ХХ століття інтенсивно поширюється світська художня практика. Композитори Я. Калішевський, О. Кошиць, М. Леонтович, Д. Січинський, К. Стеценко, Я. Яциневич, М. Лисенко підіймають демократичне мистецтво. У той же час, на початку нового століття зацікавленість композиторів релігійною тематикою не зменшилася.

Творчість українських композиторів ХХ століття, які зверталися до хорової музики, окреслено в монументальних дослідженнях, таких як «Історія української музики» [89;90; 91; 92;], «Історія української музики» Л. Корній [121], «Українська музична література» Л. Ярославич [219], «Українська музична культура» Л. Кияновської [109; 110], «Українська музична енциклопедія» [218], «Українська хорова п’еса» Л. Пархоменко [174]. У цей період також виходить серія досліджень про мистецький здобуток М. Лисенка, М. Леонтовича, О. Кошиця, К. Стеценка. Серед них варто зауважити монографії Л. Пархоменко «Кирило Стеценко» [172], Л. Пархоменко «Микола Леонтович» [173], М. Гордійчук «Микола Леонтович» [55], збірку статей «Творчість М. Леонтовича» [209], серед авторів якої М. Гордійчук, Н. Герасимова-Персидська, В. Дяченко, В. Золочевський. У видавництві «Музична Україна» протягом 1970–

1980 років виходить серія «Творчі портрети українських композиторів» про творчий шлях М. Леонтовича, К. Стеценка, М. Лисенка та ін.

З духовної хорової музики у творчості М. Леонтовича відомі Богослужбовий цикл «Служба Божа на Літургії св. Іоанна Золотоустого» (1919), цикл «Молебен благодарственный», де використано концертні принципи побудови композиції. У «Літургія» О. Кошиця, створений на основі старовинних українських дяківських співів, використано колористичні ефекти, концертування – чергування хорових мас.

Основні духовні твори К. Стеценка – це Перша літургія св. Іоанна Золотоустого, Друга літургія св. Іоанна Золотоустого, Третя літургія св. Іоанна Золотоустого для хору та народного співу, а також Всеношна, Панахида, Вінчання, Пасхальна рання, фрагменти Заупокійної й Архієрейської служб, 26 окремих церковних творів (серед них дев'ять Херувимських, шість «Милість миру», три «Хваліте»), циклів із восьми Задостойників, одинадцяти кантів і псалмів.

Досліджуючи хорову музику 20-х років ХХ століття, Л. Пархоменко зазначає, що в ці часи на перший план виходять богослужбові цикли, які приймають на себе функції багаточастинного *хорового концерту* [174].

Дослідник А. Лащенко вказує на те, що на початку ХХ століття відбувся активний розквіт концертної діяльності багатьох новостворених хорових колективів [130, с. 71]. Діячі хорового мистецтва певною мірою впливали на створення нових форм музичних творів. Так, для концертів хорові твори штучно компонувалися у тематичні цикли. Серед них можна назвати «Мотиви революції» (1924) К. Богуславського, «Пісні Першого травня» (1925) та «Пам'яті Леніна» (1924) М. Вериківського, «Чотири селянські пісні» (1924) та «Пісні праці селянина» (1925) П. Толстякова. Справжнім циклом є сюїта «Соціалізм» П. Толстякова, хоча цей багаточастинний твір виконується в єдиному русі, як одночастинний, завдяки безперервному виконанню [174].

У дослідженні А. Лашенко показано нову сферу діяльності капели «Думка» – концертне виконання великих циклічних творів зарубіжних композиторів, таких як Дев'ята симфонія Л. Бетховена, «Реквієм» В. Моцарта, «Реквієм» Дж. Верді, ораторія «Пори року» Й. Гайдна, а також зауважено, що капела стала творчою лабораторією, «через яку були виконані твори майже всіх українських композиторів» [цит. за: 130, с. 72].

Діяльність окремих композиторів, які жили і творили за межами країни, вивчав Б. Аксьонов. Українська діаспора, на його думку, сприяла збереженню і розвитку окремих жанрів, що були підзаборною «на етнічних теренах у добу тоталітарного режиму» [2, с.172]. За кордоном видавалися і виконувалися літургії та духовні хорові твори М. Гайворонського, А. Гнатишина, О. Кошиця, І. Соневицького, М. Федоріва та ін.

О. Козаренко в статті «Сакральна творчість українських композиторів ХХ століття в контексті національних музично-семіотичних процесів» охарактеризував сакральну творчість композиторів «нової школи» української духовної музики», що виникла у першій чверті ХХ століття». Він зазначив такі її особливості: «вишукана простота, загальна просвітленість колориту <...>, глибоко особистісний (навіть інтимний) характер сприйняття Божества<...>» [113, с. 141]. Також він відзначив збагачення інтонаційної мови за рахунок давньої монодії, оригінального трактування ладу, збереження традиційних форм голосоведіння [113, с. 141–143].

Особливий інтерес спостерігається до хорового репертуару 1940–1950-х років. Це хорові циклічні композиції, переважно а cappella. До них звертаються М. Вериківський (хорова кантата «Гнів слов'ян»), Ю. Мейтус («Партизанська сюїта» для мішаного хору. У творі А. Штогаренка («Народні месники» – цикл з чотирьох хорів для чоловічого хору в супроводі фортепіано. Спостерігається тенденція синтезу жанрів, де «багаточастинна хорова форма зближується з симфонією» яка стане характерним стильовим маркером композиторів наступних десятиліть [131, с. 23].

Пожвавлюється інтерес до фольклору, зокрема народної творчості західноукраїнських земель. Національні елементи карпатського регіону використовують А. Кос-Анатольський та Б. Лятошинський, лемківські, бойківські, гуцульські, закарпатські пісні – С. Людкевич, Є. Козак, М. Колесса, А. Штогаренко.

З хорових обробок народних пісень утворюють цикли, які об'єднуються за тематикою чи жанром. Це твори П. Козицького М. Вериківського. Однак кожна мініатюра в цих циклах трактується як окремий твір. У Ю. Мейтуса, П. Козицького твори об'єднуються за принципом контрастної інтонаційної образності.

Циклічна композиція М. Колесси «Лемківське весілля» складається з двадцяти частин, які є обробками лемківських народних пісень. Драматургія створена на основі контрасту–зіставлення, а значну кількість частин об'єднано в «пари» за принципом «парного контрасту» [110].

Також помітною є зацікавленість творами видатних поетів: хоровий цикл Б. Лятошинського «Пори року» на вірші О. Пушкіна (1949, 1952), хори на слова І. Франка «Як почувеш вночі» та «Коли студінь потисне» (1941), хори на вірші Т. Шевченка – тричастинні твори з наскрізним розвитком «Тече вода в синє море» та «Із-за гаю сонце сходить» (1949–1951), марковані характерними «рисами давнього українського фольклору, насамперед, епічних дум та історичних пісень» [110].

У розвитку циклічних хорових творів українських композиторів другої половини ХХ століття можна виокремити декілька етапів: 50–60 роки, 70–80 роки та кінець століття – 90 роки.

Науковці О. Берегова [34], М. Гордійчук [56; 57], Л. Кияновська [109; 110], А. Лащенко [130; 131], Л. Пархоменко [174], І. Сікорська [196; 197], А. Терещенко [211], Ю. Щириця [243] відзначають окремі новітні тенденції розвитку сучасного їм хорового мистецтва.

Серед кола тем, що висвітлювалися в текстах багатоголосних творів у 1950–1960-ті роки, дослідники називають воєнну та громадянську тематику,

вказують на розвиток теми поетичних текстів видатних поетів, а також на шевченківську лінію в хоровій творчості українських композиторів.

Так, великі циклічні композиції на поетичні тексти одного автора є у Б. Лятошинського. Це Чотири хори на слова А. Фета (1961), П'ять змішаних хорів без супроводу на слова М. Рильського, Чотири хори без супроводу на слова М. Рильського (1964). А також твір на вірші декількох поетів (цикл «З минулого» (О. Фета, Ф. Тютчева, І. Буніна та невідомого автора ХХ століття).

Масштабний хоровий цикл з семи хорів *a cappella* «Шевченкіана» (1963) було створено А. Штогаренком. Цикл ґрунтується на об'єднанні різних народних жанрових джерел кожної з частин. Хорові цикли Г. Майбороди на вірші українських поетів («П'ять хорових прелюдів» на слова М. Рильського (1962) та «Вісім хорових прелюдів на слова В. Сосюри» (1965)), де драматургічною єдністю є змінюваність пір року, протиставлення двох емоційних сфер: світлої весняної та меланхолійної осінньої.

У цей період композитори звертаються також до жанру *кантати*. Це кантати для хору М. Скорика «Весна» (на вірші І. Франка, 1960), «Людина» (на вірші Е. Межелайтиса, 1964), «Гамалія» (на вірші Т. Шевченка), а також до хорового циклу, наприклад, «Пори року» для мішаного хору *a cappella*. Він спирається як на жанровий зразок великої кантати, де частини розташовані за принципом контрасту, чи поєднання окремих мініатюр [243].

Автори зауважують у 1970–1980-х роках тенденції створення хорових циклів на вірші видатних українських (Т. Шевченка, І. Франка П. Тичини, В. Сосюри, О. Олеса, О. Вишні, Дм. Павличка, С. Васильченка) та російських (Ф. Тютчева та О. Блока) поетів, а також вказують на нові ознаки – звернення до народних текстів, розроблення теми філософського сприйняття природи та зміни пір року.

У творі В. Бібіка «Триптих» інтонаційну модель побудовано на жанровій основі народної протяжної пісні, а його п'ятичастинний «Реквієм» є зразком характерної тенденції взаємопроникнення жанрів, симфонічного та хорового мислення у своїй єдності. У І. Шамо – це хорові цикли «Летять

журавлі», Чотири хори на вірші І. Франка, «Карпатська сюїта», Десять хорів на слова українських поетів. Кантата на вірші Ф. Тютчева та О. Блока (1973), тричастинна акапельна Кантата на слова Т. Шевченка (1977) В. Сильвестрова побудовані на основі варіаційно-імпровізаційного розвитку думного мотиву. У Ю. Іщенка – «Елегійний концерт» (або П'ять хорів без супроводу на слова А. Венцлова, П. Тичини, Т. Коломієць), Диптих на вірші Ю. Кузнецова, «Хорові картини» (три мініатюри) для мішаного хору на тексти О. Вишні та С. Васильченка розгортаються в авторську сюжетну концепцію циклу.

У великих композиціях І. Карабиця – опера-ораторія «Київські фрески» на вірші І. Франка (1970), шестичастинний хоровий концерт «Сад божественних пісень» на вірші Г. Сковороди (1971) відзначено глибоку симфонізацію та поєднання жанрових ознак [33; 109; 110; 211].

Тема краси природи та зміни пір року представлено в циклі мініатюр Т. Кравцова «Хорові акварелі» на слова В. Сосюри, хоровому циклі Г. Гаврилець «Три хори на вірші О. Олеся. В. Камінський звертається до жанру *кантати* – кантати на вірші Т. Шевченка «Іван Підкова» (1988), Камерна кантата (1988), Камерна кантата на вірші Дм. Павличка (1987).

Новою віхою у процесі еволюції українського хорового мистецтва минулого століття стають твори для дітей – як окремі мініатюри, так і хори, об'єднані в цикли. Вагомим внеском у розвиток дитячої хорової стали композиції М. Завалишина (цикл «Одуванчики») та Л. Дичко (кантати «Весна», «Здрастуй, новий добрий день», «Сонячне коло», «Карпатська»).

Цікавий творчий пошук у галузі хорової музики виявив і В. Зубицький. Він звернувся до текстів народних пісень, що зумовило форму циклічності в жанрі хорового концерту: № 1 «Гори мої» на тексти західно-українських народних пісень, № 2 «Ярмарок» на тексти східно-українських народних пісень № 3 на народні слова та В. Довжика (1995)[196].

Жанрову і тематичну основу хорових циклічних творів дослідники простежують у творчості Л. Дичко – від камерних (камерна кантата, диптих) до великих монументальних циклів (ораторія, літургія, концерт, фреска,

хорова опера). Твори для хору а cappella Л. Дичко «Чотири пори року» (1973), «Карпатська кантата» (1974), кантати для дитячого хору «Весна» (1980) та «Здрастуй, новий добрий день» (1976) мають характерні жанрові ознаки кантати. Авторка використовує народні тексти у своїх кантатах – «Червона калина» на слова старовинних українських пісень (1968), «Пори року» на народні тексти (1973), Карпатська на народні слова (1974), «У Києві зорі» (1982) на народні слова, «І нарекоша ім'я Київ» для хору, солістів і оркестру (1982). Дослідники відзначають композиційно-драматургічні трансформації в хорових жанрах: це тотальна симфонізація, взаємопроникнення жанрів та жанрова взаємодія (синтез симфонії та ораторії в творчості Є. Станковича та Л. Дичко, опери та ораторії – у І. Карабиця, кантати, реквієму та симфонії – у Є. Станковича, В. Зубицького тощо).

Провідною сферою діяльності багатьох видатних українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття стає духовна музика. Значимими є сакральні твори таких провідних композиторів цього періоду: Л. Дичко – «Перша літургія святого Іоанна Златоуста» (1990) та «Друга літургія для мішаного хору» (1990, нова назва «Урочиста літургія» для мішаного хору (2000–2002); М. Скорик – великі вокально-симфонічні твори концертного виконання Духовний концерт – «Реквієм» на канонічні тексти («Заупокійна», 1999), «Літургія святого Іоанна Золотоустого» (2005), які сприймаються як різновид концертних творів [106, 197, 198]; Є. Станкович – опуси на біблійні тексти «Нехай прийде царство Твоє» для мішаного хору та симфонічного (1994), концертні позалітургічні Псалми для хорів а cappella, паралітургічні великі вокально-симфонічні полотна – Реквієм-Каддиш «Бабин Яр», «Панахида за померлими з голоду», «Слово о полку Ігоревим» [141]; Г. Гаврилець – літургійні піснеспіви та хорові концерти «Давидові псалми для мішаного, жіночого, чоловічого хору» (2000): «Блаженний, хто дбає про вбогого», «До тебе підношу я, Господі душу свою», «Боже мій, нащо мене Ти покинув?», барокові концерти «Нехай воскресне Бог!» (2004) хоровий концерт у трьох частинах для мішаного хору

на канонічні тексти, «Кроковеє колесо», концерт для жіночого хору на народні тексти (2004), Духовні твори на канонічні тексти: «Херувімська» для мішаного хору (2000), «Тебе поєм» для мішаного хору (2000); І. Щербаков – «Stabat Mater» на канонічні тексти, циклічний твір – Православний хоровий Концерт пам'яті Сергія Рахманінова», духовний концерт-реквієм «Сон», «Заповіт патріарха Йосипа». Усі вони є продовженням традиції духовних хорових творів із використанням різноманітних прийомів розгортання музичного матеріалу.

У сакральних творах митців використовують поезію Тараса Шевченка (Кантата «Гамалія» М. Скорика (2003), Хоровий диптих на вірші Т. Шевченка, що об'єднує «Отче наш» та «Заповіт» (2016), Псалми (2005), 4 триптихи на слова Т. Шевченка (2013-2015) В. Сильвестрова).

До сакральних текстів у жанрі ораторії та кантати звертався В. Камінський: Ораторія «Іду. Накликую. Взиваю...» на тексти митрополита Андрія Шептицького (1998). Відомою є його Літургія Іоанна Золотоустого для солістів і мішаного хору (1999–2000). Сакральна лінія стає магістральною для В. Степурка, який написав духовні хори «На ріках Вавилонських», «Київські фрески», «П'ять духовних хорів», «Монологи століть», «Давидові псалми» та ін.

Стильові ознаки вітчизняного *духовного концерту* з характерними змінами груп і партій та використанням елементів знаменного розспіву притаманні циклу із 17 піснеспівів М. Шука. А в жанрах циклічної меси, реквієму та концерту композитор звертається до латинських канонічних текстів (Requiem «Lux aeterna», Меса «In excelsis et in terra», Меса «І сказав я в серці своєму», концерти «Одкровення блаженного Ієроніма», Літургійні славослів'я Іоанна Златоуста (2005)).

Активно звертаються автори й до жанру *кантати*. І. Щербаков у кантатах використовує вірші українських поетів М. Сингаївського, Л. Костенко, М. Рильського (2014), В. Сосюри (2014). Кантата К. Цепколенко «Історія ересі» написана на вірші Оксани Забужко [42, с. 85]. Кантати

Г. Ляшенка «Вітражі й пейзажі» (1997) та «Містерія тиші» мають чотиричастинну побудову з поступовим, неспішним розгортанням [162]. У мистецькому доробку О. Яковчукакантати, ораторії, концерти: ораторії – «Скіфська пектораль» (1990), «Страсті Христові», Літургія Святого Іоанна Златоуста» (2005), три хорові концерти, сімнадцять циклічних кантат побудовані на типовому прийомі контрасту.

У творчості сучасних українських композиторів відроджується *духовний хоровий концерт*, але у трансформованій формі. Новий хоровий концерт дослідили М. Варакута [159], Я. Кириленко [102], які відзначили, що «головною ідеєю хорового концерту є максимально повне презентування всіх ансамблевих можливостей хору. Хорове концертування засноване на синтезі принципів «віртуозності» та «коліоритності» [159, с. 29]. Сучасний хоровий концерт не пориває інваріантний взаємозв'язок з жанровими моделями минулих епох: барочного, класицистичного, романтичного хорового концерту [102].

У жанрі *хорового концерту* працювали провідні українські композитори: Євген Станкович (Концерт для хору *a cappella* на тексти із Біблії «Господи, Владико наш», (1998), Мирослав Скорик («Реквієм», 1999), Леся Дичко («Краю мій рідний», 1995–1998; «Швейцарські фрески», 2002; «Іспанські фрески», 1996–1999; «Французькі фрески», 1995–2000), Віктор Степурко («Концерт пам'яті Леонтовича», 1996), Віктор Мужчиль («Хай святиться ім'я Твоє», кантата – поемана вірші українських поетів, 1992), Юрій Алжнев (хорові концерти на канонічні тексти «Слава Тобі, Господи!», «Співайте для Господа...»; хоровий концерт «Рідне околу» у трьох частинах, «Ще треті півні...» (концерт-диптих) на поезію Т. Шевченка, «За неї Господа молить...» (кантата) на поезію Т. Шевченка (2018) тощо.

Окремо необхідно згадати дослідження творчих персоналій українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століть.

О. Козаренко зосередився на «проблемі співвідношення новизни музичної мови з духовним змістом». Автор вважає, що «найбільш

радикального оновлення зазнала музична мова у творах на латинські тексти», де взірцем були композиції І. Стравінського та К. Пендерецького. Він аналізує ці тенденції у творах сучасних українських композиторів В. Рунчака, П. Полевої, М. Щуха, де створено нові сонористичні, колористичні та акустичні ефекти, «інтонами григоріанського хоралу, лексичні знаки необароко...» [113, с. 145]. Він представляє сакральну музику на православні тексти В. Сильвестрова, Л. Дичко, М. Скорика, В. Степурка, В. Полевої як «момент подолання стильової вторинності сакральної музики щодо музики світської, довгоочікуване повернення духовної творчості до основного руслу музичного семіозу» [113, с. 149].

До хорової творчості Л. Дичко зверталися кілька дослідників: С. Грица [58], Л. Пархоменко [171; 174], О. Письменна [177; 178], Л. Серганюк [192], Н. Степаненко [205], Б. Фільц [223], В. Щур [246] тощо.

Л. Серганюк розглядає творчість Л. Дичко у дисертаційному дослідженні «Стилістика української акапельної хорової опери (на матеріалі творчості Л. Дичко)» [192]. Вона підкреслює, що релігійна тема «органічно відобразила особливості сучасного етапу у відродженні та розвитку канонічно-літургічної музики в професійному українському музичному мистецтві» [193, с. 104]. У доробку композиторки «світські концертні твори, котрі пов'язані з духовною та біблійною тематикою образністю чи характером програми», а «жанровою особливістю такої групи є великий ступінь творчої свободи» [193, с. 104]. На її думку, Л. Дичко – представник «нової фольклорної хвилі», інспірованої пошуком покоління шістдесятників нових смислів прадавніх традицій. Дослідниця підкреслює, що «індивідуальний стиль виразив багатий спектр сучасного бачення фольклорно-звичаєвих архетипів українців в їх найрізноманітніших онтологічних та символічно-сакральних модусах [193, с. 120].

Здобуток М. Скорика завжди була у центрі зору українських дослідників: у серії «Творчі портрети українських композиторів» мистецьку характеристику молодого композитора запропонував Ю. Щириця [243],

Л. Кияновська [106; 107], О. Козаренко виявив у творчості М. Скорика постмодерністські тенденції [114]. Звертаються до феномена М. Скорика й молоді вчені, характеризуючи його творчий універсалізм, жанрово-тембральні засади музичних творів, семантику жанрів характеризують «як жанрову модель художньої цілості» [86; 117; 149].

Творчість Г. Гаврилець розглядається в дослідженнях українських музикознавців: О. Бенч [30], Т. Маскович [153], Т. Сухомлінової [206]. На прикладі творчості композиторки, О. Бенч висвітила «фольклорні архетипи» та один з їх напрямів – «реконструкцію глибинних пластів співочої обрядової культури українців, а також її культурософське відображення у творчості митця» [30, с. 5]. Т. Маскович розглянула творчість Г. Гаврилець у «руслі «нової сакральності» [153], Т. Сухомлінова – у контексті «Новітнього Відродження» [206].

А. Каменєва «висвітлює підвалини спадкоємності художнього мислення М. Шука з усталеними історичними традиціями (меси, реквієму, хорового концерту, літургійних піснеспівів), на ґрунті яких відбувався власний стильовий пошук <...> у Богослужбовий чин православної літургії залучаються католицькі піснеспіви; реквієм набуває світлої семантики, а меса – навпаки, містить структурні ознаки реквієму» [98, с. 17].

Хорову творчість Ю. Алжнєва вивчала В. Осипенко у дисертаційному дослідженні «Структурно-семантичний інваріант хорового концерту (на матеріалі хорової творчості Ю. Алжнєва)», де виявила особливості структури його хорових концертів [168].

Науковці порівнюють специфічні особливості хорового письма Лесі Дичко, Віктора Степура, Вікторії Польової, виявляють «зв'язок творчого доробку композиторів з «неофольклористичною» народнопісенною спадщиною та знаменним (київським) розспівом» [176, с. 616].

Особливо широко в цьому сенсі представлена хорова творчість В. Степура. О. Афоніна окреслила його творчість у «культурологічних вимірах сучасного музичного мистецтва» [10, с. 10], Я. Бардашевська

виявила «образно-семантичні засади хорової творчості» композитора [23, с. 25], Н. Волошина – «духовну тематику творчості українських композиторів другої половини ХХ століття» на його прикладі [49]. Науковці аналізують й окремі твори автора: Я. Бардашевська – інтерпретацію Псалмів [25], Т. Андрієвська – «Missa movere» [3], Т. Соловйова – втілення молитви «Отче наш» [203], Я. Кириленко – жанрово-стильові різновиди хорові концерти [101].

Дослідники фіксують як провідну галузь сучасної хорової творчості нову сакральну чи неосакральну музику [42, с. 82]. О. Козаренко в статті «Сакральна творчість українських композиторів ХХ століття в контексті національних музично-семіотичних процесів» охарактеризував сакральну творчість у ракурсі розвитку «нової школи» українських композиторів [113, с. 145]. Є. Бондар дослідила «нову сакральну музику» [42, с. 82]), Я. Кириленко виявила «меморіально-неорелігійну модель українського сучасного хорового концерту» [102]. О. Тищенко проблеми виконання літургійних творів до «співвідношення обряду і жанру» [214]. С. Шип розглянув духовну музику у ракурсі «жанрових категорій» [236]. О. Зосім представила «богослужбову музику нового часу у вимірах «нової сакральності», а також виявила тенденції розподілу богослужбової музики для літургії та для концертного виконання [81, с. 99].

Активного розвитку *хоровий цикл* досягає в останні десятиліття ХХ – початку ХХІ століть. Тут втілюються основні тенденції, характерні для українського музичного мистецтва. Це «національне бачення основ сюжетності, тяжіння до циклічності, оновлення жанрово-стильової палітри творів фольклорними джерелами, активний пошук нових виражальних засобів» [27, с. 200].

Отже, історіографічний огляд джерельної бази розвитку циклічних творів хорового мистецтва в Україні дозволив виокремити характерні його ознаки у ХVІІ–ХХІ століттях. Зазначимо, що розширення хронологічних

рамок дослідження викликане тенденцією поширення у кінці ХХ – початку ХХІ століть стилістичних і жанрових інваріантів хорових циклів барокової, класичної та романтичної стилістики.

1.2. Жанрово-стильові особливості циклічних форм в українській хоровій музиці кінця ХХ – початку ХХІ століття

Поняття «цикл» є міждисциплінарним і має давню історію його тлумачення, починаючи з античних авторів, таких, як Платон, Аристотель, Полібій, Цицерон. У музикознавстві до циклічності як теоретичної проблеми зверталися В. Бобровський, М. Друскін, Є. Назайкінський, О. Руч'євська, однак спеціального теоретичного й історико-стилістичного дослідження циклічних форм ще немає. Більшість праць присвячено визначенню циклічних форм (І. Способін, С. Скребков, Л. Мазель). Структурний підхід спостерігається в дослідниці О. Руч'євської, яка вказує, що цикл у музиці – це «ряд автономних за формою частин, який допускає й передбачає тимчасові розриви між частинами, у якому утворюється змістовна структура вищого типу» [188, с. 167–168].

Висвітленню проблеми формування циклічних жанрів присвячено праці багатьох вітчизняних дослідників. Автори відштовхуються від надбань західноєвропейської музики Відродження – великих циклічних вокальних поліфонічних форм, з особливим наголосом на основний жанр акапельної меси (нідерландської та фламандської, венеційської та болонської, римської, бургундської та баварської шкіл), а також жанру ораторії і кантати.

Дослідження творів барочної епохи здійснюється з точки зору великих вокально-інструментальних жанрів (ораторії, меси, реквієму, пасіонів), інструментальної сюїти (італійські, французькі й англійські клавесиністи, неаполітанська клавесинна школа), інструментального циклічного концерту (*Concerto grosso*), нових циклічних форм (прелюдії і фуги), програмних інструментальних творів (італійська школа і німецька школи, «північна

школа» тощо), а також великих інструментальних циклічних форм – симфонія та соната (віденських класиків тощо).

Творчість західноєвропейських авторів поліфонічного мистецтва, контрапунктні композиторські техніки та прийоми, жанри інструментальної та хорової циклічної музики вивчали фахівці з історії музики (Р. Грубер «Всеобщая история искусств», В. Конен «История зарубежной музыки», З. Лісса та Й. Хомінський (Lissa Zofia i Chomiński Józef) «Muzyka polskiego Odrodzenia», Т. Н. Ливанова «История западноевропейской музыки до 1789 г.», Й. Хоминський «Історія гармонії та контрапункту», Г. Прюньєр (H. Prunieres) «Nouvelle Histoire de la musique», К. К. Розеншильд «История зарубежной музыки до середины XVIII века»).

Особливе значення мають праці, присвячені поліфонічній циклічній музиці. Найбільш вагомою серед них є «История полифонии» у 5 випусках авторів Т. Н. Дубравської, Ю. К. Євдокімової та В. В. Протопопова [71; 73; 183]. Й. Хоминський в «Історії гармонії та контрапункту» описує ретроспективу розвитку вокальних та інструментальних жанрів від середньовічного багатоголосся доренесансної поліфонії XVI століття та її вищих проявів у творчості О. Лассо та Дж. Палестрини [231]. Вокальні жанри доби Відродження осмислює Н. О. Симакова у роботі «Вокальные жанры эпохи Возрождения» [194]. У дослідженнях В. Протопопова розглянуто інструментальні жанри ричеркару та фуґи, канцони, фантазії, варіації (ранні форми, твори Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя), циклічні твори класиків – сонатний цикл (Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. В. Бетховен) [183; 184].

Однак інструментальні циклічні форми не є об'єктом нашого дослідження, оскільки ми вивчаємо хорову циклічну музику українських композиторів кінця XX століття – початку XXI століття.

На нашу думку, важливим параметром жанру хорового циклу є саме циклічний принцип формоутворення. Надамо загальну характеристику цього принципу для конкретизації його атрибуції.

У доволі популярному тлумачному словнику української мови подано такі пояснення циклу. Це, по-перше, сукупність взаємозв'язаних явищ, процесів, робіт, яка створює закінчене коло дій і упродовж певного проміжку часу. По-друге, послідовний ряд чого-небудь. По-третє, певна група наук, дисциплін, об'єднаних за яким-небудь загальним принципом. Та у вузькому розумінні – ряд художніх творів одного жанру, об'єднаних спільністю тематики, персонажів і т. ін. [46, с. 364].

При аналізі хорового циклу С. Танєєва, дослідниця С. Щітова вказує на загальні ознаки в циклічних творах: «У літературі загального типу цикл характеризується як сукупність взаємопов'язаних процесів, що утворюють закінчене коло розвитку будь-чого, струнку систему. Три головні ознаки визначають цикл: послідовність частин або розділів; певний порядок зв'язку елементів у середині цілого; спрямованість цілого на поступове повернення від останньої ланки до першого. Діалектично складний характер циклу підтверджується поєднанням у ньому дискретності й безперервності, повторення й поновлення, закінченого й нескінченності» [245, с. 151].

У розвідках вітчизняних науковців циклічність розглядається як формотвірний принцип в інструментальній музиці (В. Забірченко [75], М. Ілечко [87] М. Рудик [187]). Так, при огляді циклічної формотворчості в інструментальній сюїті дослідниця М. Ілечко [87, с. 110] виокремлює три типи:

1. Цикл як єдність, обумовлений позахудожньою ідеєю, тобто, ідеєю загальножиттєвості змісту (сюди можна віднести літургії (неавторські), будь-які типи первинних жанрів, форми середньовічної професійної музики та інші).

2. Цикл як єдність, обумовлений художньою, але позамузичною ідеєю (сюди можна віднести літургії (авторські), партесний концерт, духовні концерти Д. Бортнянського, фортепіанний цикл («Пори року» П. Чайковського, переважно програмні твори).

3. Цикл як єдність, заснований на музично-тематичній, внутрішньо композиційній ідеї, тобто обумовлений внутрішньою інтонаційно-тематичною, фактурною і смисловою взаємодією (тип «Картинки з виставки»).

При цьому музикознавець наголошує, що циклічні музичні твори характеризуються наявністю самостійних частин (від 2-х та більше), контрастом між ними, однак драматургічно об'єднаних єдиною лінією та музично-стильовою ідеєю [87, с. 110].

Дослідник Є. Назайкінський відмічає, що в співвідношенні частин циклічного твору простежується один із найважливіших прийомів часового розгортання музики – *зміна модусу*. Під цим розуміється раптова поява нового характеру, зміна настрою [165, с. 221]. Він вказує, що в музичній практиці виділяються два типи циклічних процесів. Один із них – плавний рух хвилеподібного типу, інший – різке переключення на основі контрастного зіставлення елементів процесу. Ілюстрацією першого може бути рух мелодії, пов'язаний з обмеженнями діапазону інструмента або голосу й підпорядкований з огляду на це законам хвилі, а також принципу стрибка і плавного заповнення. Саме перехід, а не перемикання характеризує перший тип руху в циклічних процесах.

За М. Друскіним циклічність – «узгодження множинності образів у композиційній єдності – такий ідейний задум циклу. Виявлення цієї ідеї відбувається шляхом зміни напруги розрядженням, активності – спокоєм, дії – роздумами» [70, с. 18]

Другий тип циклічних процесів можна ілюструвати низкою прикладів різкого перемикання, що трапляються в різних моментах музичного розвитку. Перемикання виникають уже не на основі зміни одного елемента (голос, рівень гучності тощо), а на основі зіставлення ряду відмежованих один від одного елементів тієї чи іншої системи [164, с. 252]. За цим принципом побудований жанр концерту, у якому чергування *tutti* та *solì*, як своєрідне змагання, стають одним з елементів його жанрового інваріанта.

Основним принципом драматургії стає контраст–зіставлення, який проявляється на рівні двох частин циклу, так і в багаточастинних творах, що мають додаткові спільні характеристики об'єднань, утворюючи різні змістовні точки (цикл у циклі, мікро, макроцикли тощо).

Своє бачення утворення циклів пропонує дослідниця О. Руч'євська, яка виділяє два типи організації: імовірнісний (що допускає перекомпонування елементів системи й такий, що впирається на континуум епохального, жанрового, національного й авторського стилів) та детермінований (що характеризується виключно міцними взаємозв'язками складників, базується виключно на особливостях індивідуального авторського стилю [188, с.169]).

У музиці циклічність стає не тільки формоорганізувальним, але й жанротвірним чинником, адже на засадах циклічності існують багато жанрів інструментальної та вокально-хорової музики. У різних жанрових системах простежуються *свої* принципи циклічної організації.

Циклізація може проявлятися на різних рівнях художньої цілісності: жанровій, змістовній, формотвірній, музично-драматургічній, темповій, темброво-інтонаційній. І цілісність може з'явитися навіть під час використання одного з вищезгаданих параметрів. Якщо ця тенденція проявляється на різних рівнях, то уже цикл виходить на рівень утворення форми. Найбільш високим ступенем узагальнення володіє інструментальний цикл, який, залежно від жанру, розділяється на сюїтний, малий поліфонічний та сонатно-симфонічних цикли.

Підходи до створення циклів змінювалися упродовж історії. В епоху бароко цикли склалися з послідовності невеликих жанрово-танцювальних п'єс, поступово в часи романтизму цикл утворювався на концепції цілісності, що сприяло розквіту інструментальних та вокальних програмних циклів. Одночасно в циклі, на думку дослідниці В. Забірченко, діють відцентрові та доцентрові сили, які в першому випадку тяжіють до камернізації, а в другому – намагаються досягти циклічної єдності [75, с. 163]. Свідоме звернення композитора до циклу, зазначення цієї ідеї в назві дає змогу поєднати

варіювання замкненості та розімкненості, презентування у творі складної системи, яка дозволяє розкрити ціле та/ або дискретне людини та/ або світу.

У хоровій музиці до циклічних хорових творів як форми належать хоровий концерт (літургія), кантата, ораторія, які сформувалися з розвитком світського хорового співу. Ці жанри мають усталені ознаки, які упродовж декількох століть не зникли, а новітні пошуки залишають незмінними характерні риси.

У ХІХ столітті з'являються перші хорові цикли, де автори починають відокремлювати подібні твори в окрему жанрову групу. Іноді, все ж таки, їх ототожнюють із сюїтою [186, с. 27]. Однак, на нашу думку, між сюїтою та хоровим циклом простежуються відмінності: циклічні хорові твори мають чіткий розподіл на самостійні номери, крім того мають єдиний задум, тематичні зв'язки. Твори, які мають жанрові ознаки сюїти побудовано на контрастному зіставленні, відсутності інтонаційної єдності, наскрізних тем.

У сучасній музиці спостерігається ще більше варіантів структурних комбінацій. М. Рудик робить висновок про те, що цикл як цілісність є результатом складного структурування й впорядкування внутрішніх зв'язків між складниками системи, також «шляхом формування нових жанрових моделей, у яких задіяні чинники професійного та фольклорного напрямків, композиційних систем різних епох і жанрів, стилів і традицій. Активність жанрово-стильової взаємодії настільки висока, що простежується навіть на рівні впливів назв творів на жанрово-структурні закономірності, оскільки вони часто набувають значення першорядного семантичного чинника, згідно зі значенням якого застосовуються прийоми формотворення і драматургічні ефекти» [187, с. 57].

За тисячоліття свого існування як форми культури, музика постійно була в авангарді життя, навіть випереджала своїх авторів, а нащадки, використовуючи вже подвоєний досвід, розгадували «ребуси», шукали пояснення. І зараз питання до розуміння окремих явищ музичної культури вимагають певних зусиль науковців. Художня практика ХХ століття

виводила на арену буття нові процеси індивідуалізації, які змінювали сталі погляди на традиційні естетичні категорії, що нерідко призводило до їх заперечення.

Найбільше дискусій у мистецтвознавчому полі присвячено проблемам теоретичного осмислення жанру, його природи, властивостей, характеристик, адже історичні зміни в суспільстві та в художній культурі викликають до життя нові зразки, що знаходять своє місце в жанровій системі, яка постійно оновлюється. Так, дослідниця А. Коробова у статті, присвяченій питанням розвитку поняття жанр у сучасній музичній культурі, посилається на Карла Дальхауза щодо «зниження до мінімуму значення жанрів» у музичній практиці ХХ століття і «зменшення значення та втрату теоретичної зацікавленості в ньому» [122, с. 235].

Однак мистецька практика не втратила жанр як категорію, а змінила догматичне ставлення до принципів жанроутворення. І в цьому сенсі не втрачають актуальності слова М. Арановського, написані в передостаннє десятиліття ХХ століття: «Ніколи ще картина життя музичних жанрів не була настільки складною й неоднозначною. Колишні жанрові кордони нині розмиті й жанри переходять один в інший, утворюючи невідомі гібриди. Ніколи ще композитори не відчували себе настільки вільними від зобов'язань перед жанровими найменуваннями, як у наш час, адже ніхто сьогодні не посміє дорікнути тому чи іншому автору за те, що він назвав кантату симфонією або симфонію оркестровим концертом» [5, с. 7].

Поняття «жанр», яке найчастіше тлумачиться як рід (вид) твору в межах одного мистецтва, входить до мистецького словника. Його трактування містить різні засади та типології, які сформувалися у філософії, культурології, мистецтвознавстві, літературознавстві. Однак загальним було прагнення визначати сукупність об'єктів, що були об'єднані на рівні загального і водночас розподілені за законами логіки. Культурологи вважають, що жанр – це продукт культури, своєрідний алгоритм, який має певне змістовне навантаження, відповідно до цього, жанру притаманні

стабільність, загальноприйняті правила, зразки моделі певної культурної норми, яка «є елементом, клітиною своєрідної культурної тканини» [158, с. 40].

Мовленнєву природу жанру досліджував відомий науковець М. Бахтін, який вказував на появу і зв'язок жанру із соціальною практикою людей у різних сферах людської діяльності: «Багатство і розмаїття мовних жанрів необхідне через те, що можливості різноманітної людської діяльності невичерпні, через те, що в кожній сфері діяльності виробляється цілий репертуар мовних жанрів, які диференціюються за ступенем розвитку й ускладнення даної сфери» [29, с. 160].

Також дослідник виокремлює поняття жанр як певну теоретико-літературну категорію у лінгвістиці, яка на той час була тотожна значенням «рід», «форма», «різновид мовлення»: «Кожне окреме висловлювання, безперечно, індивідуальне, але кожна сфера використання мови виробляє свої відносно стійкі типи таких висловлювань, які ми і називаємо мовними жанрами» [29, с. 159]. Найчастіше він трактує жанри як категорії, що залежать від практичної діяльності людей, є мінливими, перебуваючи, як і соціум, у постійному русі.

Ця позиція знайшла своє продовження в дослідника С. Аверінцева: «жанри поступово набувають і накопичують свої ознаки – необхідні та достатні умови своєї ідентичності, потім “живуть”, розділяючи долю всього живого, тобто зазнаючи змін; іноді “вмирають”, йдуть із живого літературного процесу, іноді повертаються до життя, зазвичай у перетвореному вигляді» [1, с. 108].

Структурно-системний підхід залишається актуальним і нині, коли склалася найширша за всю історію мистецтва палітра жанрів, і, зокрема, музики. М. Каган визначає жанр як «виборчу енергію всього мистецтва» [95, с. 336]. На його думку, «енергія ця породжується необхідністю вибору, більш-менш усвідомленого, у творчому акті структури створюваного твору,

яка представляється художнику оптимальною для вирішення цього творчого завдання» [95, с. 336].

Підтвердженням цього міркування стають слова видатного українського композитора Б. Лятошинського, який у розмові про нові пошуки в жанрах хорової музики зазначив і причини свого вибору: «В хорі доводиться лише робити натяки на те, що можна розгорнути в симфонії» [131, с. 12].

М. Каган наголошує, що навіть, коли жанри диференціюються за різними принципами – тематичним, за ступенем пізнання, аксіологічним або типом образної моделі, то розподіл за жанрами не є хаотичним або умовним. Ці чотири принципи допомагають зрозуміти особливості кожного жанру, їх взаємовідношення та стають відправною точкою для систематизації багатовимірних моделей жанрової системи в просторі мистецтва загалом. І залежно від складності явища можна використовувати один, або всю систему принципів.

Системний підхід є методологічною основою нашого дослідження, адже хоровий цикл включає в себе багато додаткових моментів, які поступово викристалізуються і стають такими, що упізнаються. Це пов'язано з властивостями самого жанру. Звернення до певної визначеної форми втілення сюжету, теми, надає своєрідної умовності, адресат (слухач або глядач) уже знає, що може відбуватися, він готовий до сприйняття інформації, налаштований на поступове розгортання того, з чим мав досвід. Але, для того, щоб зменшити цю статичність сприйняття, автори використовують різні стилістичні підходи на різних рівнях твору. У такому випадку, на перший план виходить індивідуальність автора (митця будь-якої сфери мистецтва), стилістичні системи, які існують у культурі тієї чи іншої епохи, або чинники, що відповідають особистій концепції.

У музиці проблемне поле категорії «жанр» постійно оновлюється актуальними розвідками науковців, адже нові змісти знаходять нові форми висловлювання, що потребує постійного вивчення й уточнення їх

функціонування. У сучасному музикознавстві сформувалися різні погляди на жанр і підходи до його вивчення: *класифікаційний, типологічний, семантичний, аксіологічний, соціологічний, інституціональний* та ін.

Грунтовні музикознавчі студії з'являються у другій половині ХХ століття й пов'язані з іменами Л. Мазеля, М. Михайлова, С. Скребкова, А. Сохора, В. Бобровського, М. Арановського, В. Конен, І. Земцовського, Є. Назайкінського, В. Цуккермана, В. Холопової. В українському мистецтвознавчому дискурсі ці питання осмислювали Н. Горюхіна, Н. Герасимова-Персидська, Л. Пархоменко, С. Павлишин, В. Москаленко, С. Шип. Є також узагальнювані й уточнювальні розвідки для визначення і класифікації жанру як естетичної, так і музичної категорії (Н. Костюк [125], О. Лігус [137]), його долі в добу постмодерну (О. Коменда [116]).

Особливості класифікації музичних жанрів музикознавцями різних європейських країн у історичному аспекті визначив Б. Сюта. На його думку, радянське та пострадянське музикознавство ґрунтувалося на теоретичних працях німецької музикознавчої школи, де використовувалися терміни *die Gattungen, die Formen* і *die Genren*. Кожний із них мав свої критерії для визначення. *Gattungen* враховував виконавський склад, текст, функцію, місце виконання й загальну структуру твору. *Formen* поєднувало твори у великі групи, відповідно до спільності їх форм (пісенні форми, рондо). Цей напрям дав поштовх для розвитку класичного вчення аналізу музичних форм. *Genren* апелює до тематично-мотивувального змісту мистецтва [207, с. 147]. Останній термін поширився в музикознавчій науці з другої половини ХХ століття, коли зростає інтерес до музично-історичної спадщини барокової традиції «змішаного жанру» та неостилістики.

Своє бачення щодо еволюційних процесів поняття «жанр» представлено у дисертаційному дослідженні А. Кравченко, де запропоновано «семіологічну концепцію музичної інтермедіальності», визначено «основні семіотичні тенденції жанротворення, пов'язані з семіотичним оновленням моножанрів «старої» традиції та появою ліброжанрів, поліжанріві крос-

жанрів гібридної структури», а також виявлено «феномен жанрової інтерференції як інтеграції суміжно – або контрастно-жанрових ознак» [127, с. 2–6].

Та все ж найчастіше жанр ототожнюється із різновидом музичного твору, який визначається за різними ознаками. Музичні жанри розуміються як історично утворені типи, види музичних творів, які можуть об'єднуватися, або навпаки, розмежуватися за низкою принципів.

Одним із таких принципів стає соціальне призначення жанру, умови його функціонування, виконання. Запропонований Г. Бесселером розподіл музики на ту, що «подається», та «ужиткову» уточнює А. Сохор. Зокрема останній до першого типу відносить театральні та концертні жанри, а до «ужиткових» – масово-побутові та культово-обрядові жанри, тобто ті, які мали витоки з простого, практичного музикування [204, с. 294]. Цей принцип близький Л. Мазелю, який вказує, що на створення жанрів значною мірою впливала соціальна функція музики: «Музичні жанри – це роди й види музичних творів, що історично склалися у зв'язку з різними типами змісту музики, у зв'язку з певними її життєвими призначеннями, з різними соціальними (зокрема, соціально-побутовими, соціально-прикладними) функціями і різними умовами її виконання та сприйняття» [147, с. 21].

Важливим принципом жанру стає характер змісту і форми його втілення. Так, В. Цуккерман розділив жанри за змістом (ліричні, епічні, моторні, картинно-живописні) і за ступенем складності (прості (первинні) та складні (вторинні) жанри) [147, с. 23]. До слова, Є. Назайкінський приходять до висновку, що друга група жанрів, яка сформувалась в професійній музиці, може стати основою для більш широкої типології жанрів [165, с. 116].

За засобами виконавства жанри поділяються на групи вокальних, інструментальних та вокально-інструментальних творів.

Останній принцип, який може впливати на жанрове визначення, – це історична генеза жанрів. У цьому руслі показовою є наукова праця М. Арановського [5], який акцентував, що кожний жанр має три стадії

існування: формування, стабілізацію та дестабілізацію. Для пошуку змін науковець уводить поняття семантичного інваріанта – структурно-семантичний інваріант, жанрового канону, який стає шаблоном і мірою всіх можливих змін. Спираючись на теоретичні моделі розуміння жанрового інваріанта, викладені в праці М. Арановського, далі визначимо жанрові ознаки хорového циклу та окреслимо шляхи його розвитку.

У літературознавстві поняття жанрового інваріанта вже мало аналог, який запропонував теоретик літератури Н. Фрай у праці «Анатомія критики» – «літературний модус» [224]. До цього в його працях уже презентувались ідеї про «літературні матриці» або «літературні архетипи», які насамперед акцентували на змістовому аспекті жанровості як особливої якості художньої виразності.

Кожна епоха апелює своїм словником жанрових моделей, у яких можна виокремити чіткі жанрові константи. Вони насичені стильовими закономірностями того чи іншого періоду, їхнє буття визначалося змінами загальної парадигми.

Всебічну характеристику жанру запропонував С. Шип, підкреслюючи, що його формування залежить від функціональної подібності творчих артефактів; комплексу необхідних умов та обставин, за яких артефакти реалізують свої культурні функції (місце, час виконання, його позамузичні компоненти, умови презентування, предметне буття в соціальному й етнічному розрізах); образно-змістової подібності (пов'язано з творцями).

Сучасна композиторська практика демонструє новий підхід до жанроутворення, де в комплексі жанрових ознак відбувається послаблення конструктивних принципів, які слугували основою жанру багато століть, і перевага надається семантичному рівню. Якщо поглянути на ці процеси у векторі постмодерністських процесів, то «правила гри» стають самою грою.

Комплекси різних параметрів, які визначають жанр, обумовлюють жанровий стиль, індивідуально типові властивості, що належать до одного генетичного типу (за С. Шипом). Стиль охоплює всі рівні й компоненти

музичного твору на рівні форми від організації звукового матеріалу мови, фактури, тематичних структур. Саме від стильових особливостей іноді залежать характерні ознаки певних жанрів [237, с. 68].

Зазначимо, що під час характеристики музичного твору неможливо оминати увагою поняття стилю, яке є не менш дискусійним, ніж жанр, й докладно осмислене в працях відомих теоретиків Б. Асаф'єва М. Михайлова, Є. Назайкінського, В. Медушевського, Н. Горюхіної та сучасного покоління музикознавців В. Суханцева, В. Сирова, В. Холопової, С. Тишко, Є. Шевлякова, І. Коханик, В. Москаленка та ін. Комплекси різних параметрів, які визначають жанр, обумовлюють жанровий стиль, індивідуально типові властивості, що належать до одного генетичного типу (за С. Шипом). Стиль охоплює всі рівні й компоненти музичного твору на рівні форми від організації звукового матеріалу мови, фактури, тематичних структур. Саме від стильових особливостей іноді залежать характерні ознаки певних жанрів. Диференціювати поняття за комплексом стабільних ознак намагалися Б. Асаф'єв, М. Михайлов, Н. Горюхіна, С. Тишко «системою стійких ознак музичних явищ, способом їхньої диференціації та інтеграції на різних рівнях (авторська індивідуальність, напрям і школа, історична епоха, національна специфіка тощо)» [216, с. 15]. Також важливим є акцентування на інтонаційній природі стилю, що була висвітлена в працях Б. Асаф'єва та М. Михайлова. Зокрема, на думку останнього, стиль «є системою інтонаційних інваріантів» [157, с. 117].

Узагальнюючи думки багатьох дослідників, розглядаємо стиль як багаторівневу систему, у якій поєднуються індивідуальне й колективне в історичному, національному вимірах. Так, С. Скребков виокремлює п'ять основних епохальних стилів [200, с. 13], І. Коханик зазначає, що «стиль епохи є сукупністю всіх сутнісних моментів системи художнього мислення, естетичних установок тогочасних шкіл та напрямів, які реалізуються в безкінечній множині індивідуальних художніх концепцій та в суспільно-

художній практиці» [126, с. 88]. Окремо виділяються національний та індивідуальний різновиди стилю.

Зміщення акцентів у добу постмодерну підносить композиторську індивідуальність у музиці, яка піднялася до рівня музичного твору. У зв'язку з цим В. Холопова розглядала категорію стилю разом із категорією музичного твору як пару аналогічних рівнів вираження індивідуального початку в музиці. До наукового обігу вводиться поняття «метатеми» індивідуального стилю, інтонаційно «прихованої» в глибинах творчої матерії, яку неможливо визначити в авторському тексті, а лише сприймати на слух. Концепцією «слухо-музичного» аналізу В. Холопової порушується також проблема співвідношення композиторського та виконавського чинників у «житті» музичного твору, що є особливо актуальним у сучасних реаліях [230].

Ця думка співзвучна із роздумами Б. Сюти. Він акцентує на комунікативних зв'язках у музиці і виділяє музично-мовні жанри, які стають ланкою «у створенні текстів та дискурсу» і є первинною формою існування музичної мови. Також науковець зазначає, що «стиль виступає при цьому елементом жанрової єдності висловлювання й основою характеристики будь-якого жанру. Мовні стилі визначаються ставленням до сприймання, метою мовлення, специфічними формами спілкування, зовнішніми умовами спілкування, подіями, що визначають спілкування» [207, с. 140].

Отже, стиль не обмежується тільки текстами, музичними артефактами в широкому сенсі. Він має більш складну природу, яка утворює гнучку систему взаємодій на різних рівнях: композитора – твору – адресата (слухача) та синхронічного або діахронічного оточення, у якій існує ця система.

Тісний зв'язок цих понять жанру і стилю зумовлює появу в науковому обігу поняття «жанрово-стильова модель», яку розглядає у своєму дисертаційному дослідженні С. Салдан, наголошуючи, що це «поняттєво-категоріальний різновид наукової моделі, створення якої спрямовано на

штучне виділення жанрово-стильової основи музично-художнього явища для з'ясування особливостей її інтерпретації автором» [190, с. 9].

Науковець зауважує залежність моделі від об'єкта і мети дослідження, а також те, що первинні варіанти включають жанрову та стильову характеристики, конкретний музичний твір й індивідуальні жанрово-стильові риси авторської художньої концепції. Також уведення поняття «вторинна модель» дає можливість звернути увагу на формотворчі та драматургічні особливості, мовні особливості та засоби виразності.

Попередній огляд хорової творчості надає можливість виділити ознаки циклічності в багатьох багаточастинних творах. Дослідниця С. Щітова зауважує: «Визначення музичного циклу включає наступні параметри: наявність ряду самостійних частин із певним контрастом між ними, об'єднання розділів єдиним задумом твору, внутрішньої музично-стильової ідеї» [244, с. 151]. Також їх можна узагальнити за групами, де циклічність стає принципом формотворення, наприклад, хорова сюїта, хоровий концерт, кантата, ораторія тощо, або циклічність стає семантичним зерном і проєктує жанрово-структурні закономірності. Першу групу зазначимо як циклічні хорові твори. До другої групи ми можемо віднести хорові цикли, які назвою ініціюють появу і сприйняття жанрової моделі. Засобами об'єднання можуть бути різні елементи циклізації – від драматургії, як загального, до музичних засобів, як прояву часткового.

Хорові цикли володіють певними ознаками, які на рівні жанру роблять їх такими, що можна впізнати. Однак, єдиного шаблону жанру скласти не можна. Таку ж думку висловив французький критик-емігрант Б. Шльоцер у дослідженні, присвяченому Й. С. Баху: «Отже, добре організований твір <...> не обов'язково є правильно складеним, тобто відповідним правилам жанру; з іншого ж боку, твір, складений правильно й навіть вміло (при розумному застосуванні методів, призначених для підкріплення композиційної єдності), не обов'язково буває добре організованим. Часом трапляється, що досконалість конкретної форми вимагає від художника пожертвувати схемою

й зобов'язує його відмовитися від симетрії, від періодичного повторення мотивів і від інших прийомів тощо. Якщо він від них відмовляється з остраху, через рутину, через повагу до традиції або відсутності віри у власні творчі сили <...>, то він приходять до схоластичної концепції форми, при якій – через нерозрізненні форми і формули, організації та композиції – форма сприймається як щось інертне, як світ, байдужий до того, що в нього вводитьься» [43, с. 67].

Знавець української хорової музики Л. Пархоменко розрізняє чотири жанри хорової музики за масштабністю творів: хорові п'єси і мініатюри, хорові цикли, великі форми – ораторії, кантати, концерти, хорові опери, хорові симфонії; хорові твори фольклорного напрямку та обробки. При огляді історичного розвитку нами хорової творчості нами встановлено, що у кінці ХХ – початку ХХІ століть виявлено й інші жанри: літургія, реквієм, сюїта [174].

Свою систему жанрів хорової музики запропонувала О. Батовська. З точки зору побутування жанру: концертні жанри (хорова мініатюра; хорова п'єса; хорові пісні; хоровий цикл; хорова кантата; хоровий концерт), концертно-театралізовані (хорове дійство; хоровий концерт, хорова опера; хорова притча, хорова фреска) та духовно-концертні (хорова мініатюра; хоровий концерт; хоровий цикл; псалом; літургія; кантата; ораторія; реквієм) [27, с. 118–119]. До «першорядних» музикознавець відносить хорову мініатюру, хоровий цикл, хорову кантату, хоровий концерт, з них, відповідно до масштабу, авторка виділила малі форми (мініатюра) та великі (хоровий цикл, хорова кантата, хоровий концерт) [27, с. 119].

Інший принцип – «взаємодія й наступність», який О. Батовська вбачає внутріжанровому, міжжанровому й поліжанровому синтезі. Внутріжанровий синтез представлений «хоровими циклами, хоровими кантатами й хоровими концертами, які можуть за структурою складатися з хорових мініатюр, хорових п'єс, хорових пісень»; міжжанровий синтез представлений творами з назвами з інших музичних жанрів, такі як прелюд,

фантазія, опера, симфонія; поліжанровий синтез представлений творами, інспірованими іншими видами мистецтв та їх характерними жанрами: живопис – акварель, картина, фреска, ескіз, перформанс; література – дума, притча, поема, проповідь, сонет, п'єса тощо [27, с. 120–121]. Однак підкреслює, що «поліжанровість (змішування різних жанрових начал) виявляє себе в кожному з творів». Вона використовує термін «авторська жанрова номінація», що «скеровує напрямок творення жанру» і «спосіб об'єднання в цикл». Це, на її думку, й утворює «індивідуалізовану жанрову форму» [27, с. 13].

О. Бабенко також виявила, що «авторська жанрова номінація скеровує напрямок творення жанру (триптих, дума, хорові картини, ода, хоровий концерт, панахида тощо), а спосіб об'єднання в цикл виявляє різні жанрові нахили – кантатності, ораторіальності, поемності, накреслює риси сонатно-симфонічного циклу [10, с. 13].

А. Каменєва, розглядаючи «жанрові моделі європейської та вітчизняної хорової культури» висвітлює підвалини спадкоємності художнього мислення сучасних композиторів з усталеними історичними традиціями в духовній музиці. Авторка пропонує використовувати термін «жанрові моделі», серед яких виділяє «жанр літургії», «жанр молитви», «жанр медитації». Підкреслює, що сучасна меса призвела до жанрового синтезу з реквіємом, симфонією, і навіть з мініатюрою. Використання усталених жанрових моделей, на її думку призводить до «метажанрового універсалізму хорового стилю» [98, с. 13].

Останнім часом композитори, які звертаються до хорової музики, активно відмовляються від конкретних смислових значень, відкриваючи простір для інших засобів програмності. Семантичне наповнення відбувається через різні асоціації, які викликаються жанром, стилем, сюжетом, суб'єктивною програмністю.

Започаткував розгляд програмності як проблеми в українському музикознавстві С. Людкевич [142; 143]. Програмний зміст через образність

став предметом досліджень А. Мухи [163]. Загальні ознаки програмності висвітлила К. Майбурова [148]. Через способи сприйняття музичного твору розглядає програмність Л. Кияновська, де виділяє функції програмності такі, як: попереджальна, корелятивна, структурна, семантична або репрезентативна [109; 110].

Останні десятиліття наукова думка України збагатилася працями дотичних до означеної тематики. Так, для виявлення зв'язків між образотворчістю й музикою, дослідниця Т. Каблова звертає увагу на спільність мистецтв через програмність, яка проявляється за допомогою системи знаків (авторська програма й система авторських ремарок, особливості форми та жанру, трактування виразних засобів виконання й сюжету) – ресурсу характеристики композиції. Цей принцип дає змогу виявити спільний задум у композиційних утіленнях творів, а саме «золотий перетин»: «В програмному творі, інспірованому образотворчим мистецтвом, відбувається унікальний інтегративний процес, який втілює переплетення всіх можливих художніх змістовно-концептуальних і структурних складових» [93, с. 91].

Науковець О. Фрайт вказує, що в українській музиці використовуються різні типи програмності, однак «переважає тяжіння до осмислення тематизму та інструментальної драматургії через призму пісенних, поетичних і літературних образів. Це викликано тим, що центральним жанром національної культури довгий час була пісня, яка зі своїми стійкими метафорами, символами, конкретними персонажами й сюжетними поворотами міцно увійшла як елемент професійного художнього мислення в українське мистецтво» [225, с. 4].

При вивченні програмності в камерній вокальній музиці, дослідниця О. Лісова підкреслює, що «програмність у музиці є історичним явищем, змінює своє формальне місце та змістове призначення залежно від ролі музики в певному культурно-історичному контексті, від типу культурної свідомості та загального соціально-аксіологічного самовизначення

музики» [138, с. 7]. Продовжуючи своє дослідження, авторка систематизує типи програмності: «ситуативно-прикладний, що зумовлений первинно-жанровою побудовою музики; автономно-інтерпретуючий, показовий для періоду «вивільнення» музичної логіки та індивідуалізації музичної творчості, тобто для вторинно-авторського етапу розвитку музичного мистецтва; контекстуальний або символічний, що стає провідним у русі музики від періоду романтизму до сучасної доби» [138, с. 7]. Перші два типи більш характерні для пізнього відродження та бароко, а третій тип активується під час нових композиторських пошуків на межі ХІХ – ХХ століть.

Сучасна мистецька парадигма демонструє різні варіанти підходів до програмності: від поодиноких вкраплень до великих комплексів семантичних змістів. Також композитори, залежно від задуму, можуть втілювати «історичні асоціації», звертаючись до типів програмності доби бароко, або, навпаки, максимально «осучаснити» свій твір, навіть відмовившись від найголовнішого принципу хорової музики – слова. Усвідомлення програмності як важливого компонента, основним завданням якого стає посилення художньої ідеї твору, допоможе створити цілісну картину жанрово-стилістичних особливостей хорового циклу.

У своєму дослідженні використовуємо термін «жанрова модель» як такий, що, на нашу думку, найбільш точно характеризує глибоку авторську персоналізацію сучасних хорових опусів – індивідуальний стиль, ступінь творчої свободи у жанротворенні, творчий універсалізм, структурно-семантичні інваріанти жанру.

Метажанрова модель характеризує мультимедіальну модель художньої цілості у циклічних хорових творах композиторів кінця ХХ століття – початку ХХІ століття. Вона виявилась у наступних ознаках:

– *мультимедіальність*: композиційно-драматургічний принцип організації хорових творів у хоровий цикл, ключовий фактор циклізації та змістовної єдності текстів різних видів мистецтв, синестетичне поєднання

давньої музичної монодії та принципів виразності фрескового мистецтва, вербальних компонентів (світських, літургійних та народних текстів); композиційних принципів православної духовної культури із гомілетичними фігурами західноєвропейської музичної риторики (використання латинських та старослов'янських текстів); звуконаслідування православного співу та фонації довкілля (звукові імітації та сонорні ефекти);

– *мультимедіальність*: поєднання традицій духовної музики у хоровому письмі (антифонний спів і православний розспів, монодія і респонсорний спів) та засобів сучасної композиторської техніки (сонорика і хоровий тембровий звукопис, акустичні ефекти й електронні звучання);

– *мультимедіальність* духовного і світського змісту, медитативний та молитовний дискурси;

– *мультимедіальна* програмність: «унікальний інтегративний процес, який втілює переплетення всіх можливих художніх змістовно-концептуальних і структурних складових» (Т. Каблова). Вона розглядається в контексті символічних образних асоціації, інспірованих різними видами мистецтва, а також «через призму пісенних, поетичних і літературних образів» (О. Фрайт) характерних саме для української музики.

Мультимедійне стильове та жанрове розмаїття – співіснування різних естетичних концепцій (класики і неоромантизму, авангарду та неосакральності неофольклоризму і сонористики), «подолання стильової вторинності сакральної музики щодо музики світської» (О. Козаренко), співвідношення обряду і жанру, новизни музичної мови з духовним змістом. Саме у поєднанні кардинально протилежних стильових тенденцій оприявнюється естетика постмодернізму.

Теоретичною основою концепції циклічності стали такі поняття: «зміна модусу» (Є. Назайкінський), «зміна напруги розрядженням, активності – спокоєм, дії – роздумами» (М. Друскін), дискретність та безперервність (С. Щітова); циклічність – принцип формотворення, хоровий цикл – поняття,

що ініціює «сприйняття жанрової моделі» (С. Щітова); принципи циклічності – відцентровість та децентрованість (В. Забірченко).

Теоретичною основою жанровості стали такі поняття: жанр як «соціальна, робоча категорія» (М. Бахтін), «структурно-семантичний інваріант як жанровий канон», «перехід жанрів у невідомі гібриди», стадії існування жанрів – формування, стабілізація та дестабілізація (М. Арановський).

Теоретичною основою сучасних принципів жанротворення стали «семіотичні тенденції жанротворення», оновлення «моножанрів старої традиції» та поява «ліброжанрів, поліжанріві кросжанрів гібридної структури», «жанрової інтерференції» (А. Кравченко); формування нових жанрових моделей та жанрово-стильових моделей як формотвірні та драматургічні особливості авторської художньої концепції (С. Салдан, М. Рудик); поняття «жанровий стиль» – індивідуально типові властивості, що належать до одного генетичного типу (С. Шип) та «стиль епохи» – «множина індивідуальних художніх концепцій та в суспільно-художній практиці» (І. Коханик).

Висновки до розділу 1

Історіографію хорових циклів українських композиторів можна поділити на кілька груп.

Перша група включає фундаментальні праці про українське хорове бароко та класичний хоровий концерт провідних українських музикознавців (Л. Архимович, Н. Герасимова-Персидська, М. Гордійчук, М. Загайкевич, Т. Каришева, Л. Кияновська, Л. Корній, О. Литвинова, Л. Пархоменко, Б. Фільц, Т. Шеффер, О. Шреєр-Ткаченко, О. Цалай-Якименко). Саме тут закладено основи історіографічних досліджень, археопошуку й атрибуції творів XVII–XVIII століття, виявлено характерні ознаки формотворення, зокрема принципів циклічності.

Н. Герасимова-Персидська розрізняє партесні концерти за кількісним складовим принципом: чотири-шестиголосні мотети та багатоголосні концерти (вісім і більше партій). Л. Корній, стверджує, що М. Дилецький під терміном «концерт» розумів не жанр, а спосіб концертуючого музичного викладу, що передбачає поперемінне звучання голосів та хорів (змінне багатоголосся).

Класичний духовний хоровий концерт досліджено у роботах Г. Батичко, В. Бойка, М. Варакути, А. Лебедевої-Ємеліної, В. Осипенко, О. Шуміліної, М. Юрченка. Вони стверджують, що риси нового концертного стилю остаточно затверджуються в духовних творах М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя. Вони наближаються до сонатно-симфонічних циклів – три- та чотиричастинних хорових циклів, у яких домінує концертуючий контрастний принцип зіставлення фактурних пластів.

Друга група. Хорова культура ХІХ століття в українському музикознавстві є предметом досліджень Л. Архимович, М. Гордійчука, М. Загайкевич, Т. Каришевої, Л. Кияновської, Л. Корній, Т. Шеффер, О. Шреєр-Ткаченко, Л. Ярославич. Л. Корній зазначає, що розвиток української музики в ХІХ столітті йшов у складних умовах через національні утиски й заборони, що гальмувало реалізацію її потенційних можливостей.

Хорові процеси, що відбувалися у другій половині ХІХ століття розглядав В. Бойко, який розкрив питання взаємодії церковної та духовної православної музики. М. Черепанин зазначає, що переважна більшість композиторів ХІХ століття були колишніми богословами. Жанр духовного хорового концерту у ХІХ столітті поступово збагачується лірико-романтичними рисами, духовні хорові цикли перетворюються на засіб комунікації між священнослужителями-композиторами та християнською паствою слухачів.

Творчість західноукраїнських композиторів досліджували В. Банах, М. Загайкевич, Л. Кияновська, Л. Корній, З. Лисько, С. Людкевич, С. Шип. Науковці виділяють представників перемишльської школи М. Вербицького

та І. Лаврівського, які створювали літургії для храмів, в яких правили службу. Л. Кияновська серед характерних засобів почерку М. Вербицького називає романсово-пісенний та акордовий склад; М. Загайкевич стверджує, що М. Вербицький переважно тяжів до малих пісенно-церковних форм. Зазначено, що М. Вербицький започаткував українську шевченкіану (кантата «Заповіт»).

Дослідники стверджують, що жанр кантати в композиторській практиці останньої чверті XIX століття розвинувся завдяки поезії Т. Шевченка. Л. Кияновська та В. Драганчук вказують, що в кантаті «Радуйся, ниво неполитая» М. Лисенка відчувається опора на інтонації кантів-віватів та ліричних пісень разом зі зворотами думного епосу. С. Шип підкреслив, що у XIX столітті розширюється жанрова палітра: від самостійного жанру циклу хорових мініатюр до багаточастинних кантат та змішаних вокально-хорових циклів.

Третя група. Українські музикознавці активно вивчають творчість композиторів першої третини XX століття. Серед монументальних досліджень відзначимо монографії Л. Пархоменко «Кирило Стеценко», Л. Пархоменко «Микола Леонтович», М. Гордійчук «Микола Леонтович», збірку статей «Творчість М. Леонтовича», серед авторів якої М. Гордійчук, Н. Горюхіна, Н. Герасимова-Персидська, В. Дяченко, В. Золочевський. У видавництві «Музична Україна» у 1970–1980 роках виходить серія «Творчі портрети українських композиторів», авторами яких є відомі українські музикознавці Л. Пархоменко, М. Гордійчук та ін. Як зазначає дослідниця хорової музики Л. Пархоменко, у 1920-ті роки на перший план виходять богослужбові цикли, які приймають на себе функції багаточастинного хорового концерту.

Четверта група. Українське хорове мистецтво XX століття вивчали Б. Аксьонов, М. Гордійчук, А. Лащенко, Л. Пархоменко, підкреслюючи, що початок століття ознаменувався розквітом концертної діяльності новостворених хорових колективів. А. Лащенко наголошує, що хорове

мистецтво завдяки його соціальній значущості опинилося в епіцентрі передреволюційних подій. У дослідженні Б. Аксьонова осмислено діяльність окремих композиторів, які жили і творили за межами країни.

О. Козаренко охарактеризував сакральну творчість композиторів «нової школи» української духовної музики, що постала у першій чверті ХХ століття. Автори спостерігають тенденцію до синтезу жанрів – багаточастинна хорова форма зближується з симфонією (А. Лащенко), Л. Кияновська стверджує, що відбувається поживлення інтересу до фольклору, відзначається цікавість до творів видатних поетів, у тому числі Т. Шеченка.

О. Берегова, М. Гордійчук, Л. Кияновська, А. Лащенко, Л. Пархоменко, І. Сікорська, А. Терещенко, Ю. Щириця окреслюють новітні тенденції розвитку сучасного їм хорового мистецтва середини ХХ століття. Особливий інтерес проявляється до творчості Б. Лятошинського (І. Белза, В. Самохвалов). Зазначається, що Б. Лятошинський тяжіє до створення великих циклічних композицій на поетичні тексти, в яких поєднується глибина поетичного змісту та симфонічне мислення.

Дослідники звертають увагу на продовження у 1970–1980 роках тенденції створення хорових циклів на вірші видатних поетів – Т. Шевченка, І. Франка П. Тичини, В. Сосюри, О. Олеся, О. Вишні, Д. Павличка, С. Васильченка. Новими тенденціями у розвитку української хорової музики стало звернення до народних текстів та образів природи у програмних циклах «Пори року».

Хоровий доробок І. Карабиця став предметом наукових студій О. Берегової, О. Кияновської, А. Терещенко, які відзначають симфонізацію хорових творів митця та поєднання в них різних жанрових ознак. І. Сікорська відзначає творчий пошук у хорових циклах В. Зубицького, який звернувся до текстів народних пісень західноукраїнського регіону. Жанрове розширення хорових циклічних творів дослідники простежують у творчості Лесі Дичко –

від камерних (камерна кантата, диптих) до монументальних циклів (ораторія, літургія, концерт, фреска, хорова опера).

П'ята група. Сакральна хорова музика стає провідною сферою діяльності багатьох видатних українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття. Новий духовний хоровий концерт став предметом досліджень М. Варакути та Я. Кириленко, які відзначили максимально повний показ всіх ансамблевих можливостей хору – хорове концертування, засноване на синтезі принципів віртуозності та колористики, інваріантний взаємозв'язок з жанровими моделями минулих епох – барокового, класицистичного, романтичного хорового концертів.

Окремо слід згадати дослідження персоналій українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століть. О. Козаренко розглядає сакральну музику на православні тексти В. Сильвестрова, Л. Дичко, М. Скорика, В. Степурка, В. Полевої як «момент подолання стильової вторинності сакральної музики щодо музики світської». А. Луніна серед сакральних творів Є. Станковича виокремлює опуси на біблійні тексти – псалми для хорів а cappella як концертні твори поза храмовим богослужінням.

До хорової творчості Л. Дичко звертались кілька дослідників: С. Грица, Л. Пархоменко, Л. Серганюк, Н. Степаненко, Б. Фільц, В. Щур та ін. Л. Серганюк зазначає, що у доробку Л. Дичко є багато світських концертних творів, що спираються на духовну та біблійну тематику, а жанрові рішення відзначаються великим ступенем творчої свободи. Л. Серганюк підкреслила, що релігійна тема органічно відобразила особливості сучасного етапу відродження й розвитку канонічно-літургічної музики в професійному українському музичному мистецтві.

Творчість М. Скорика завжди була у центрі наукових інтересів. У серії «Творчі портрети українських композиторів» Ю. Щириця запропонував творчу характеристику молодого композитора, Л. Кияновська створила мистецький його портрет, О. Козаренко виявив у здобутку М. Скорика постмодерністські тенденції.

Звертаються до феномена М. Скорика й молоді вчені (Ю. Іванова, О. Коменда, О. Майчик), відзначаючи його творчий універсалізм, характеризуючи жанрово-тембральні засади його музичних творів та відзначаючи семантику жанрів «як жанрову модель художньої цілості».

Шоста група. Хорова творчість наших сучасників представлена значною кількістю музикознавчих праць. Творчість Г. Гаврилець розглянута в дослідженнях О. Бенч, Т. Маскович, Т. Сухомлінової. О. Бабенко дослідила жанрову парадигму та риси індивідуального стилю хорової творчості В. Бібіка. А. Каменєва розглядає хорову творчість М. Шука у зв'язку з усталеними музичними жанрами – месою, реквіємом, хоровим концертом, літургічними піснеспівами. Хорову творчість Ю. Алжнєва вивчала В. Осипенко, в якій розглянула структурно-семантичний інваріант його хорових концертів. Науковці Н. Перцова, В. Горобець, В. Гриценко порівнюють специфічні особливості хорового письма композиторів Л. Дичко, В. Степурка, В. Польової, виявляючи зв'язок музики композиторів з народнопісенною творчістю та українською церковною монодією. О. Козаренко відмітив радикальне оновлення мови у творах композиторів В. Рунчака, П. Полевої, М. Шука, які поряд з лексичними знаками музики середньовіччя та бароко використовують нові сонористичні, колористичні й акустичні ефекти.

Широко представлена у дослідженнях хорова творчість В. Степурка. О. Афоніна розглядає творчість митця у культурологічних вимірах музичного мистецтва, Я. Бардашевська виявила образно-семантичні засади його хорової творчості, Н. Волошина на прикладі творів В. Степурка показала особливості розкриття духовної тематики в творчості українських композиторів другої половини ХХ століття. Науковці аналізують й окремі твори митця: Я. Бардашевська – псалми, Т. Андрієвська – меси, Т. Соловйова – молитву «Отче наш», Я. Кириленко – концерти.

Науковці визначають сакральну та неосакральну музику як провідну сферу сучасної хорової творчості. О. Козаренко охарактеризував сакральну

творчість у ракурсі розвитку «нової школи» українських композиторів. Є. Бондар дослідила нову сакральну музику, Я. Кириленко виявила меморіально-неорелігійну модель сучасного хорового концерту. О. Тищенко розкрила питання виконання літургійних творів у співвідношенні літургійного обряду і музичного жанру. С. Шип розглянув духовну музику з позицій жанрових категорій, О. Зосім представила богослужбову музику Нового часу у вимірах «нової сакральності».

Огляд досліджень хорових циклів дає підстави стверджувати, що системного дослідження з історії розвитку циклічних форм в українській хоровій музиці немає. Теоретичні питання формотворення підіймаються у працях Н. Герасимової-Персидської та О. Шуміліної (партесний та хоровий концерти), О. Батовської, Л. Пархоменко, О. Письменної, О. Приходько, Л. Серганюк, А. Терещенко, О. Тищенко (хорова музика ХХ – початку ХХІ століття).

Жанр є однією із важливих категорій музичного буття й одночасно мірою осмислення цього існування. Залежно від точки відліку в системі співвідношень він може бути самостійним або представлений групою жанрів одного роду. Незважаючи на будь-які потенціали функціонування жанрової категорії, у ньому є властивість моделювати формально-змістовну цілісність на рівні твору або діяльності. Жанровий аналіз логічно проводити від зовнішніх ознак до внутрішніх, від визначення жанру всього твору до аналізу ознак його складників.

Історико-типологічний підхід акцентує на змінах складників жанру, рухливості його зв'язків, домінуванні окремих елементів, ознак у діахронічному існуванні, у контексті зміни жанрових систем. Також при аналізі жанрової природи слід брати до уваги всі комунікативні аспекти, рефлексії (за Б. Сьютою).

Останнім часом простежується тенденція визначення жанрово-структурної особливості за назвою твору, у якій закладені семантичні чинники, що впливають на форму твору або програмують його драматургію.

Також до семантичного рівня жанру має пряме відношення зміст твору загалом або рівень цілісної репрезентації художнього змісту в процесі розгортання та кристалізації форми, особливо в сучасних творах. Означені змісти досить часто характеризуються узагальнюючими поняттями «ліричний», «героїчний», «епічний», «трагічний». Це завдання значно полегшувала наявність слова, однак у сучасній музиці, де слово може бути тільки натяком, а визначальним є музичний первень, художній зміст залучає інструментальні засоби голосів і супроводу.

Якщо до визначення хорового циклу підійти з позицій комунікативних зв'язків, то незважаючи на групове виконання, можна говорити про суб'єктно-об'єктні відносини в структурі змісту творів: висловлювання композитора (ліричне, споглядальне) або узагальнення героя через колективне (епічне, трагічне). Останнє більш характерне для циклічних хорових творів.

Розширення жанрової системи в музиці має традиційний та інноваційний підходи. Під традиційним ми маємо на увазі зміни в типології усталених жанрів, ознаки яких типові і впізнані. Поруч із цим з'являються нові жанри, що базуються на індивідуальних авторських концепціях, що оновлюють традиційні моделі.

РОЗДІЛ 2

ІСТОРИЧНА РЕТРОСПЕКТИВА ХОРОВИХ ЦИКЛІВ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

2.1. Формування циклічних хорових жанрів у другій половині XVII–XVIII століть

В історії хорової музики згадується багато жанрів, які мають своє буття від минулого до сучасності. Зв'язок музики і слова можна спостерігати в найпростіших проявах, коли необхідно було підносити богів, звертатися до них із молитвами. Хорова музика охоплює всі сфери діяльності людини – від простої колективної праці до масштабних людських переживань, радості й горя. Згадаємо, що давньогрецькі трагедії супроводжувалися монодійним декламаційним хором, які, до речі, писали самі трагіки. А релігійні культури зовсім не можна уявити без колективного хорового співу.

Появу перших хорових творів пов'язують із традицією давньогрецької ліричної поезії – меліки, яку виконували сольоно (монодична меліка) та хором (хорова меліка). Хорову меліку використовували для виконання гімнів на честь богів або людей. Таке виконання відрізнялося тільки складом виконавців, адже переважним був монодійний склад виконання (унісон).

Відтоді різноманітні твори на епічні, драматичні та ліричні сюжети будуть мандрувати з епохи в епоху, поки людство не втратить до них свого інтересу. І, якщо прийняти думку, що Аристотель у своїй «Поетиці» тільки описав те, що існувало вже багато віків до нього, і не втратило своєї сили в теперішній час, то в майбутньому інтерес до хорової музики не повинен зникнути.

Багатоголосний спів запроваджується в українських церквах, співіснуючи з одноголоссям, наприкінці XVI століття, адже саме в цей період позитивна відповідь патріарха Александрійського Мелетія Пігаса (1535\40–

1601) на звернення української пастви щодо узаконення багатоголосся в церквах дає поштовх для активного розвитку останнього.

Його розвиток був стрімкий і невинний. Майже за пів століття багатоголоссядолає шлях від церковної монодії й досягає своєї місцевої кульмінації, втіленої в контрастах та імітаціях партесного концерту. Саме цей жанр на українських теренах стає найвищим досягненням барочної доби, розквіт якої припадає на другу половину XVII століття.

Підґрунтя українського бароко відрізнялось від аналогічного європейського бекграунду. Тут неможливо не відзначити внесок славнозвісних нідерландців – творців поліфонічного мистецтва, що майстерно вдосконалювали суворі контрапунктичні композиторські техніки та прийоми впродовж усього XVI століття. Їхні здобутки стали каталізатором розвитку музики всіх західних територій Європи. Слід зауважити, що митці «творили» не тільки вокальні (як церковні, так і світські), але й інструментальні опуси. Проте найвищою сферою художніх досягнень композиторів стала сфера хорової поліфонії. Їх вокальне багатоголосся поєднувало глибоку філософську семантичну зосередженість із неймовірною естетичною красою переплетіння мелодичних ліній та рельєфністю й одночасною ясністю гармонічних вертикалей. Нагадаємо, що у творчості саме нідерландської школи сформувався найвищий жанр хорової циклічної музики – хорова меса *a cappella*.

Вибух поліфонічної хорової музики в Європі XVI століття став логічною кульмінацією її еволюції у творчому «літописі поколінь» композиторів Нідерландів, починаючи з «бургундців» Гійома Дюфаї та Жиля Беншуа, через мистецтво «фламандців» Йоганнеса Окегема, Якоба Обрехта та Жоскена Дебре, до незрівнянного «вінця» голландської школи – Орландо ді Лассо. Серед науковців і досі немає єдності щодо періодизації нідерландської школи. В її еволюції вчені традиційно виокремлюють від трьох до п'яти хвиль розвитку. Так, творчість Ніколаса Гомберта та Якоба Клемента може бути віднесена до окремого етапу між Ж. Дебре та

О ді Лассо. Їхній творчий доробок досліджували відомі фахівці галузі музикознавства Й. Хоминський [231; 232], З. Лісса [257], В. Протопопов [183; 184] та ін.

Творчі звершення цих композиторів, які, попри належність до певної національної школи, жили й працювали в різних європейських країнах (Італія, Франція, Англія, Баварія, Польща), стали каталізатором для розквіту й інших потужних поліфонічних шкіл, зокрема флорентійської, римської, венеціанської, які в свою чергу вплинули на розвиток хорового багатоголосся не тільки західної, але й східної Європи.

Професійне музичне мистецтво України спиралось виключно на традиції духовного розспіву (у той час як фундаментом для західноєвропейської барочної практики слугували здобутки у царині як вокальної, так й інструментальної духовної та світської музики). Тому зрозумілим стає логічний підсумок процесів розвитку стилю, що сприяли появі акапельної багатоголосної церковної музики. Та попри збереження духовної змістової функціональної першооснови, як слушно зауважує Н. Герасимова-Персидська, кардинальна зміна зовнішньої форми призвела до «квантового стрибка» в метаморфозах української барочної музики на противагу іноземній: «В Європі бароко є наступною (хай і новою) ланкою в еволюційному ланцюзі, воно виростає з Ренесансу, його заперечуючи. На Україні це раптовий стрибок з одного світу в інший, з Середньовіччя в Новий час» [220, с. 213].

Розквіт багатоголосної церковної музики в Україні припадає на другу половину XVII – першу половину XVIII століття. Саме в цей період з'являється найбільша кількість партесних творів, відомості про які містяться в реєстрах рукописів Львівського братства, Києво-Печерської лаври, Софії Київської. Манускрипти українських партесних зразків зберігаються в бібліотеках Москви та Санкт-Петербурга, які потрапили до сусідньої держави під час масової міграції української інтелігенції (вчених, священних діячів, митців) в часи культурної кризи в російському суспільстві. Автори

фундаментальних історичних праць кінця XIX – початку XX століття свідчать про вагомий внесок українських діячів у розвиток культурно-релігійного життя в Росії: «Будь-кому відомо, наскільки вони [українські впливи – прим. автора] багаті, сильні і дійові, наприклад, для Великої Росії, й особливо Москви. Прибулі зайняли тут найпрестижніші та найвпливовіші місця, від ієрархів до управлінь консисторій, які вони ж і створили, від вихователів сім'ї царської до настоятелів монастирських, до ректорів, префектів і вчителів ними ж проєктованих шкіл, до кабінетних і друкарських учених, діловодів, дяків і секретарів» [119, с. 272]. Як свідчить дослідник, вплив українських діячів розповсюджувався на різноманітні життєві сфери: «богословське учення, виправлення священного і богослужбового тексту, друкування, справи розколу, церковна адміністрація, проповідь, храмовий, громадський і домашній спів, ноти, зовнішній вигляд архієрейських будинків, спосіб їхнього життя, екіпажі й упряж, одяг служителів, наприклад, півчих, вид і склад шкіл, предмети і способи навчання, утримання бібліотек, правопис, усна вимова при усному мовленні і при читанні <...>, громадські ігри й видовища і т. д., і т. п.» [119, с. 273].

Слід зауважити, що велику роль у розвитку партесної музики XVI–XVIII століття відіграли польські композитори й автори українського походження з інкорпорованих до Речі Посполитої українських земель, що працювали у королівській капелі. Стилiстичною ознакою їхніх творів була нідерландська поліфонія з її імітаційністю та самостійністю голосів. Представниками цієї музики були Томаш із Жадка Жадек (б. 1550–1611), Кшиштоф Борек (пом. у 1557 р.), Вацлав з Шамотул (1533 – чи 1534–1568), Марцин Леополіта (1540–1589). Марцин Леополіта Львівський, Львівчик – Marcin Leopolita, Leopolitanus, Lwowczyk отримав освіту в Краківському університеті – філологія та музика. У 1560 р. його було призначено придворним композитором при дворі Сигізмунда Августа у Кракові, у 1560–1564 – «compositor cantus» – писав вокальну музику для двору. У 1564 р. повернувся до рідного Львова, де був викладачем. Відома його п'ятиголосна

«Пасхальна меса» написана на теми чотирьох народних пісень в якості *cantus firmus* [37].

Про композиторів Речі Посполитої відомо мало й не досить достовірної інформації. Зокрема, навіть імена та прізвища їх побутують у сучасному музикознавчому просторі в різноманітних варіантах: Микола Зеленські / Желєнські, Мартин / Мартін / Марцин Мільчевський / Мильчевський / Мельчевський / Мельцовський / Мильшевський / Мильтцевський, Яцех Ружицький.

Відомі зокрема, багатохорні монументальні фрески Миколи Зеленського та Мартина Мільчевського (пом. 1651 р.)— композиторів, що ввели жанр духовного концерту в польську композиторську практику. Відомо, що М. Зеленський отримав освіту у Римі і у своїй творчості, відштовхуючись від вичерпного досвіду видатних майстрів багатоголосної композиції, реалізував новітні тенденції церковної музики на національній ниві. Його ім'я було відомо в Україні, оскільки М. Дилецький у «Граматиці мусикійській» називав М. Мільчевського своїм учителем, «досконалим митцем у мусикії» [45, с. 118]. З його творів (12 мес) *Missa triumphalis* написана для хору й інструментального ансамблю у складі органа, струнних інструментів та квартету тромбонів. Слід зазначити й духовні концерти, один з яких «*Deus in nomine tuo*» (для баса соло у супроводі двох скрипок, фагота і органа), був виданий серед італійських концертів у 1659 року в Берліні.

У М. Мільчевського 8-голосний хор – це два чотириголосних хори (як у Габріеллі), де з «концертуючими голосами» виступають партії високих або низьких голосів [45, с. 121]. За життя М. Мільчевського – композитора, що вважається одним з найвизначніших представників польського бароко, твори майстра майже не були видані (за винятком його подвійного чотириголосного канону). Багато опусів так назавжди й залишилися в забутті.

У 1611 р. у Венеції було видано зібрання творів М. Зеленського, у яких виявляється яскраво виражений венеційський багатоголосний та

багатохорний стиль. Перша частина це «Offertoria totius anni...» – 55 оферторіїв (аналогічне видання Палестрини близько 68 творів): 7–8-голосні, у тому числі інструментальні (орган, тромбони, скрипки) голоси. А завершальний Magnificat – має 12 голосів. Друга частина – «Communiones totius anni...» – 66 причасних віршів для 1–6 голосів з інструментальним супроводом [45, с. 109].

Я. Ружицький створював чотириголосні гімни на латинські тексти, літанії, мотети. У рукописі збереглася його «Концертна меса». А М. Ділецький у «Граматичі мусикійській» наводить приклади з творів Ружицького, де активно використано терцові мелізматичні юбіляції – «во гласе радованіє», які вказують на пошук нового яскравого концертуючого стилю [45, с. 184].

Партесна музика здебільшого була сакраментальним проявом духовності творців, тому не дивно, що переважна більшість авторів воліла залишатися в тіні анонімності, надихаючись перспективою «похвали небес» перед земними славою та визнанням. Проте серед майстрів партесів були й ті, що, не соромлячись, визнавали таки особистий патент, залишаючи підпис на автографах своїх творів. Завдяки цьому до нашого часу дійшло чимало імен українських композиторів партесної музики, серед яких Бишовський, Гавалевич, Грицько, Давидович, Микола Ділецький, Іван Домарацький, Дума, Завадовський, Колядчин, Лаконек, Герман Левицький, Симеон Пекалицький, Дмитро Попов, Феодосій Світлий, Василь Титов, Чернушчин, Шаваровський, Яжевський.

З-поміж всіх цих прізвищ помітною є постать М. Ділецького, який зробив найвизначніший внесок у розвиток української (навіть ширше – слов'янської) багатоголосної музики другої половини XVII століття. Саме його творчість, на думку Н. Герасимової-Персидської, стала основою для формування композиторської школи Нового часу [52]. Художню скарбницю композитора ще й досі цілком не вивчено. Переважну більшість партесів було віднайдено лише наприкінці минулого століття. Копітка робота з

відкриття й розшифрування творів відбувається і нині. Проте вже зараз існуючий фонд музики М. Дилецького нараховує понад сто опусів митця. Більшу частину доробку творця всім відомої «Граматики мусікійської» («настільного» посібника з теоретичного обґрунтування партесних концертів) становлять восьмиголосні партесні концерти, у яких синтезуються здобутки римської та польської поліфонічних шкіл з автентичними барвами національного мелосу. Його творчість, відштовхуючись від основ східно-європейських архаїчних традицій, засвоюючи новітній досвід західних країн материка, стала новим кроком у розвитку хорового багатоголосся.

Спираючись на дослідження Н. Герасимової-Персидської та Л. Корній, маємо всі підстави стверджувати, що попри фактурнерозмаїття партесних творів, для них всіх була характерна типова чотириголосна (дискант, альт, тенор, бас) тканина, яка могла зазнавати множинних трансформацій (подвоєння, потроєння). Відомі приклади партесних творів від двох до шістнадцяти голосів. Зокрема, траплялися випадки застосування так званого кантового викладу – триголосної фактури, з ясно визначеною логікою куплетної форми й регулярною ритмікою.

Водночас умовно в партесних хорах можна прослідкувати два основних різновиди: постійне та змінне багатоголосся. Твори, написані в техніці першого викладу, мали стрункий акордовий склад, відзначалися спільною ритмікою всіх голосів, найчастіше застосовувалися в обробках одноголосних розспівів. Та переважно ці твори траплялися лише в окремих частинах літургій. Здебільшого українській партесній музиці був притаманний саме змінний тип багатоголосся, побудований на принципі контрастного чергування фрагментів *tutti* та ансамблевих епізодів, гармонічних та поліфонічних побудов. Н. Герасимова-Персидська саме у цій постійній зміні хорового складу вбачає сутність партесних концертів. Вона підкреслює наявність певної «гри хоровими об'єктами»: не тільки окремими партіями, але й цілими хорами, багатоманітні ансамблеві мікси, з'єднані за різними ознаками (кількістю голосів, їхньою однорідністю чи контрастністю,

за тембром) [170, с. 7]. Певною мірою в таких чергуваннях окреслюються риси респонсорного співу (діалог ансамблю-солістів та недиференційованого хору).

Партесний концерт – одночастинний твір. Проте його структура розподілена на певною мірою завершені побудови, що зіставляються між собою. Серед творів більш пізнього періоду (кінець XVII – перша половина XVIII століття) трапляються поодинокі циклічні приклади.

Звичайно українські хорові твори епохи бароко не формувалися відокремлено від загальноєвропейських музичних тенденцій. Творчість представників геніальної венеціанської школи (зокрема фламандця Адріана Вілларта та братів Андреа й Джованні Габріелі), новаторських віянь якої зазнала вся Європа, виявила свій благотворний вплив й на композиторів-українців. Саме в італійців запозичили для своїх творінь автори партесної музики концертуючий стиль, разом із розмаїттям розмірів та форм (масштабністю й ефектністю хорових полотнищ венеціанців, та камерною ліричністю римських музичних гобеленів).

Мистецтво Г. Шютца, найвідомішого композитора раннього романтичного бароко, безпосереднього учня Дж. Габріелі, не залишилося поза увагою засновників українського партесного концерту. Його творчість стала органічним поєднанням передових відкриттів представників італійської школи та фундаментальних звершень нідерландських поліфоністів. Яскравим прикладом такої стильової синергії виступає двотомник Маленьких духовних концертів, виданий в 1836, 1839 роках). Так, поняття духовного концерту з'явиться у творчості Г. Шютца – це «Small Sacred Concertos» II (SWV 306–337) «Маленькі духовні концерти», написані у 1636 під час Тридцятилітньої війни [134, с. 280]. Також у Г. Шютца «Пассіони» на тексти з Євангелія (від Луки, Іоанна, Матфея) зовсім не мають оркестрових інструментів: партії героїв – псалмодія, учні і народ – хор *a capella*.

Як відомо з розвідок А. Буличової [44], слово «концерт» (*concerto*) з'явилося в Італії і почало своє побутування саме у вокальній музиці. Цікаво,

що протягом наступних трьох століть змістова компонента цього явища змінювалася кардинально ще й не одноразово. Так, на початку свого функціонування (у XVI столітті) дефініція була близькою за значенням до «симфонії» у первинному її сенсі, й зображала співзвучність голосів та злагодженість звучання твору. Здебільшого це поняття використовувалося для ознаки стилю виконання, аніж щодо жанрового визначення.

Зовсім інакше митці та науковці подальшого (XVII) століття трактували термін *concerto*, апелюючи не до італійських, а вже латинських першоджерел. У квінтесенцію слова було закладено принцип змагальності, й «концерт» перетворився на жанровий різновид, що зберігся у такій ролі й донині, існуючи одночасно й у наступному своєму тлумаченні (тільки з XVIII століття «концерт» означає зібрання людей з метою прослухування музики).

На українських землях термін «концерт» застосовувався майже до всіх партесних творів, в основу яких було покладено принцип концертуючого стилю. Як зауважує Л. Корній, виходячи зі свідчень автора «Граматики музикальної», «М. Дилецький під терміном «концерт» розумів не жанр, а спосіб концертуючого музичного викладу – поперемінне звучання голосів, хорів (змінне багатоголосся). Мабуть, саме цим і керувалися тодішні композитори, називаючи більшість партесних творів концертами, незалежно від місця їх виконання в Службі» [119, с. 226].

Попри тривалу історію існування, партесний концерт й до цього часу не здобув ясної жанрової диференційованості. У деяких наявних у музикознавчих дослідженнях визначеннях взагалі не вказано його жанрових ознак. Так, І. Гарднер характеризує концерт як «паралітургічний твір на богослужбові тексти або на тексти, вибрані з різних псалмів» [51, с. 72]. Традиційний для радянського часу погляд на цей здобуток української хорової музики викладено в підручнику з історії музики, де зазначено, що «найвищого розвитку стиль партесного багатоголосся досяг в особливому жанрі урочистих, святкових композицій, які отримали назву

концертів. Партесні концерти були розраховані на виконання великим за складом хором й відрізнялися пишністю й ефектністю звучання» [100, с. 71–72]. Але ж як тоді щодо покаянних та заупокійних концертів? Напевне тому, трьома роками пізніше Ю. Келдиш, один авторів підручника, передивляється визначення, дане у співавторстві з колегами, й уточнює, що «найвищим досягненням російської [нагадаємо, що російське та українське мистецтво другої половини XVII століття являло собою особливуспільність – прим. автора] музики в кінці XVII століття стає партесний концерт – твір великого масштабу для хору *a cappella*, який складається з ряду зв'язаних воєдино контрастних епізодів» [99, с.265].

Н. Симакова взагалі не згадує жанр «концерту» у ґрунтовній праці «Вокальні жанри епохи Відродження» – тут йдеться тільки про такі циклічні жанри як меса, мотети й окремі авторські мадригали. Наприклад, 7 книга мадригалів К. Монтеверді називається «Concerto». Авторка пише, що «на останньому етапі свого розвитку мадригал тісно наблизився до жанрів ораторії, кантати, і з'явився з новою назвою – концерт...» [194, с. 145–146].

Певної конкретності у визначення жанру додає Н. Герасимова-Персидська, групуючи партесні твори за кількісним складовим принципом: чотири- шестиголосні мотети та багатоголосні концерти (вісім і більше партій) [170, с. 7].

Зважаючи на беззаперечний авторитет дослідниці, такий розподіл щодо українських барочних хорових жанрів не викликає суперечностей. Та слід зауважити, що консенсусу в жанровому розгалуженні хорового барочного концерту не дійшли й представники західноєвропейських країн. Так, М. Преторіус під мотетами розумів твори для вокального ансамблю, у той час як концертами визначав твори, написані для декількох хорів. Г. Шютц розмежовував жанри за викладом музичної тканини: на думку музиканта мотети мали імітаційний початок, у той час як концерти розпочиналися масивним *tutti* або принаймні ансамблем.

А. Буличова взагалі нівелює різницю між різновидами партесних творів, спираючись на корпус авторських жанрових визначень у рукописах творів, подібних між собою. Так, згідно з дослідженням музикознавця, автографи, однаковою мірою позначені підзаголовками «концерт» (*concerto*), у значенні «сперечатися», «концент» (*concentus*), у значенні «гармонія» тамотет, трапляються у вивчених нею архівах повсюдно. Саме тому надане нею визначення досить узагальнене: «партесний концерт – одночастинний твір у барочному стилі (синонім – концент)» [44, с. 16].

Серед найбільш пізніх трактувань наведемо варіант О. Летичевської, опублікований в Українській музичній енциклопедії: «жанр партесного співу, поширений в українських землях із кінця XVI століття (у Московії – із середини XVII століття) до середини XVIII століття. Належить до православної паралітургіки. <...>Впливи традицій венеціанської та римської шкіл зумовили появу як масштабних композицій (для восьми, дванадцяти, сорока восьми голосів), так і камерних творів (для чотирьох, п'яти, шести виконавців), які Н. Герасимова-Персидська визначила як мотети» [218, с. 83].

Саме в руслі здобутків партесного концерту й формується перший в Україні зразок циклічного багатоголосного жанру, а саме – класичного духовного хорового концерту. У даному випадку барочний концерт слугує не тільки перехідним, але водночас й кріпильним елементом, який гнучко сприяє оновленню жанрової системи. Дослідниця Г. Батичко пояснює це тим, що попри приналежність хорового концерту до моножанру [за класифікацією Г. Дауноравічене – прим. автора], «структурна варіантність, деяка ефемерність [його], що були певною мірою обумовлені його тяжінням до композиційної свободи, стають своєрідним свідченням наявності в ньому тенденції до вільного (лібро-) розвитку. У ситуації переходу від одної жанрової системи до іншої, яка була притаманна культурі бароко, жанр хорового концерту у зв'язку з наявністю в ньому тенденцій до полі- <...> та лібро - розвитку стає немов би єднальною ланкою, функцією якої є не тільки

забезпечити спадкоємність історичного розвитку, але й підготувати ґрунт для виникнення нових принципів музичного мислення» [26, с. 7].

Саме друга половина XVIII століття стала «олімпом» розвитку духовної музики в Україні. Першопрохідцем у цій царині став Андрій Рачинський – композитор, що «започаткував нову епоху в історії української та російської церковної музики» [120, с. 125]. Концерти, створені ним у Глухівський період, у час перебування на службі в капелі Кирила Розумовського, вже збагатилися рисами нового стилю, який у найближчому майбутньому викристалізується в творчості його молодшого спадкоємця – Максима Березовського. Згідно з останніми дослідженнями О. Шуміліної [240; 241;], А. Рачинський та М. Березовський були особисто знайомі, й навіть декілька років тісно спілкувались та співпрацювали в капелі гетьмана К. Розумовського, один – займаючи керівну посаду капельмейстера, інший – здобуваючи свою першу музичну освіту. Поруч із цими новаторами з'являється плеяда творців нового покоління, серед яких Д. Бортнянський, А. Ведель, С. Дегтярьов, С. Давидов.

Якщо говорити про циклічність у хорових творах українських композиторів, то одним із перших її став використовувати М. Березовський. У його творчому доробку була низка циклічних хорових концертів, побудованих на фрагментах текстів духовних псалмів. Якщо згадати про композиційні особливості, то цикл складався з чотирьох частин, які за своїм розташуванням і функціями нагадують симфонічний. Одним із таких прикладів можна назвати концерт «Не отвержи мене во время старости».

Жанр духовного циклічного хорового концерту є провідним у творчості М. Березовського. Копітка робота з відродження художньої спадщини композитора ведеться музикознавцями до цього часу. Менше ніж три роки тому (наприкінці 2018 року) вперше було видано дев'ять віднайдених концертів композитора. Сім творів зі збірки науковця М. Юрченка, а саме «Слава во вишніх Богу», «Тебе, Бога, хвалим», «Милость і суд віспою Тебі, Господи», «Всі язиці воспещите руками», «Прийдіте і

видіте діла Божия», «Господи, силою Твоєю возвеселиться цар», «Да воскреснет Бог», вийшли з друку вперше, інші ж два – «Не імами інія помощи» та «Тебе Бога хвалим», повернулися до життя шістьма роками раніше в монографічному дослідженні О. Шуміліної 2012 року [242].

Вищезгадані хорві концерти було відкрито на початку тисячоліття в одній з рукописних збірок київського Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України. Авторство М. Березовського встановлювалося шляхом компаративного стильового аналізу з існуючими оригіналами композитора.

У ранніх хорвих концертах М. Березовського, таких як «Бог ста в сонмі Богов» («Бог на божім зібранні стоїть»), спостерігається одночасна взаємодія рис барокового партесного та класицистичного хорвого концертів. У літературній основі саме цього шестичастинного циклу лежить наставницька філософія вісімдесят першого псалма. Зовнішні деталі, притаманні партесним славильним творам попереднього століття, такі як речитативна, стала мелодика, монолітна хоральна фактура, у цьому опусі маю вже інше змістове забарвлення: радісна піднесена патетика змінюється суворою стриманою зосередженістю. Окрім образної еволюції, трансформації зазнає й ладо-гармонічна мова, що навіть у ранніх творах перехідного етапу базується на тональній функціональності, витісняючи модальну лінеарність.

Риси нового концертного стилю остаточно стверджуються в зрілих опусах М. Березовського. У творах устанавлюється типова чотиричастинна структура, заснована на семантичному, темповому, метричному, фактурному контрасті, водночас з характерною для циклів тематичною і тональною репризністю. Концертні цикли нерідко містять фугатний розділ, або повноцінну фугу, зазвичай, у фінальній частині твору.

Саме в духовній творчості композитора формується два провідних різновиди концертного жанру – урочисто-панегіричний та лірико-драматичний. Для хорів першої музично-образної сфери характерні швидкі

тріумфальні початкові частини, у той час як повільні – є властивістю лірико-драматичних циклів. Наявний чіткий метричний розподіл між частинами – рухливі розділи здебільшого відзначені парними метрами, повільні – тридольними. Такі концерти як «Бог воцарився» та «Не отвержи мене во время старости» є яскравим прикладом вищеназваних атрибутів.

Подібні жанрові ознаки хорového циклу траплялися й у творчості Д. Бортнянського. Серед чисельних творів для хору, вагоме місце займають тридцять п'ять чотириголосних хорових концертів та десять великих восьмиголосних двохорних концертів, які продовжують традиції акапельного виконання, а самі цикли за розмірами та масштабністю задуму і його втілення наближуються до сонатно-симфонічних циклів.

Провідною образною сферою духовної музики композитора був оптимістичний світ гармонії буття. Як і його старший колега, Д. Бортнянський відштовхується в літературному базисі своїх церковних творів від філософської глибини біблійних псалмів. Та серед розмаїття окреслених у священних текстах тем, автор обирає просвітлені, сповнені лікування та благоговійноготрепету, що і зумовлює жанрові різновиди його концертів – радісно-гімнічні та світло-ліричні. Нотки жалю та благання вперше з'являються тільки в пізніх циклах композитора, що вказує на еволюцію сакральної творчості композитора, пролонговану крізь все його життя.

Попри визначену композиційну логіку три- і чотиричастинних хорових циклів Д. Бортнянського, форми його творів відзначаються наскрізною плинністю розвитку. Ясність і виваженість класичної гармонічної мови стали візитівкою стилю композитора. Водночас окрім функціонального аспекту вертикалей, автор хорових концертів звертає не меншу увагу на колористичний бік акордики власних творів. Кантиленні мелодичні лінії хорових циклів, натхненні широтою української народної пісні, у поєднанні з автентичною ладо-гармонічною національною основою та професійними композиторськими техніками поліфоністів західноєвропейських країн,

перетворили церковну сферу творчості Д. Бортнянського на ні з чим незрівнянну «перлину» української духовної музики. Тож, заслужено з-поміж наступних поколінь композитор здобув титул «українського Моцарта», а С. Людкевич з пошаною писав про те, що духовний хоровий доробок композитора, то є «...одна велика скарбниця, в якій невичерпною масою лежать безцінні перли та шедеври вокально-хорової музики асаррелла. Ця скарбниця нам тим дорожча, що вона є заразом найкращим цвітом вікової української вокальної культури» [143, с. 125].

Хорові концерти А. Веделя поступово розширюють жанрову замкненість, у його творах простежуються риси української пісенно-романсової лірики, що поглиблює семантичну область жанру. Показовим той є факт, що всю свою творчу активність митець присвятив створенню духовної хорової музики. Глибина особистості та трагізм долі митця закарбувалися печаткою стилю на його художній спадщині. Домінантним різновидом хорового концерту в доробку композитора є лірико-драматична модель, наділена сентиментальною ноткою суб'єктивного світобачення, крізь призму якого створювався головний жанр творчості А. Веделя.

Як і М. Березовський, і Д. Бортнянський, А. Ведель черпає ідейне натхнення в глибинах Святого Писання, а саме у благальних піснях псалмоспівця. Ці «оголені», сповнені непідробного каяття, моління до Бога героїв Старого Заповіту з неймовірною силою резонували щирому, посправжньому віруючому християнському серцю композитора. Тому вчені нерідко вбачають у духовних творах музиканта риси автобіографічності.

Скарбниця хорової музики А. Веделя ще й досі не досліджена повністю. Твори композитора, як й інших сучасних йому творців, відкрилися світу лише після ста років від його смерті. Та попри це музикознавці України дослідили вже близько тридцяти духовних хорових концертів митця [62].

У своїй індивідуальності хорові концерти молодшого з тріади геніїв української духовної музики XVIII століття, тим не менш, не відходять від викристалізованих канонів його старших попередників. Український мелос

насичує всі твори митця, збагачуючи їх непідробністю національного колориту.

Структура хорових концертів класична – переважають три- та чотиричастинні цикли, хоча трапляються зразки, які містять й більшу кількість розділів (до семи частин). В основу цих хорів також покладено концертуючий контрастний принцип, притаманний більшості опусів цього жанру. Незважаючи на контрастність співставлень, єдності циклу слугують розвинені інтонаційно-тематичні зв'язки, якими насичується звукове обрамлення п'єс.

Оновлений циклічний хоровий концерт ще зберігає в собі деякі відгомони свого барочного «попередника». Залишається незмінним концертуючий стиль викладу твору – контрастне зіставлення як фактурних пластів, так і принципів гомофонного та поліфонічного письма. Він так само створюється на канонічні біблійні тексти, хоча й з деякими відхиленнями (все частіше використовуються фрагменти Псалтиря, який вважається поетичною книгою Священного Писання, застосування якого було можливим не тільки в службі, але й за межами храму). Як і в партесному, у трансформованому класичному концерті автори відштовхуються від надбань Заходу: помітні впливи венеційської та болонської композиторських шкіл ранньокласичного етапу. Але попри «віяння» Європи, українським митцям вдається залишити в кожному творі позірно непомітне, але відчутне душею дихання національної культури: вже у XVIII столітті впроваджується практика поєднання народного українського мелосу з професійними техніками західноєвропейської композиторської школи. Водночас новітні хорові концерти не позбавляються елементів давньоукраїнських церковних розспівів, якими насичені були манускрипти партесних опусів. У яскраву мультиджерельну звукову канву органічно влітаються й відлуння міських світських жанрів – пісні-романсу, кантів, маршів.

Хорові концерти, як і партесні, продовжують бути частиною літургії, хоча власне сам термін «концерт» не зазначений в жодному переліку дій

служби. Зазвичай твір виконувався хором під час конкретної частини богослужіння, а саме – здійснення обряду причастя священиками у вівтарі. Пізніше ці ж твори стали звучати й після закінчення зібрання пастви – у момент особистого звернення парафіян до хреста Господня, або після того, як вони вийшли з храму. Таким чином, поступово хоровий концерт почав виокремлюватися зі структури літургійного ритуалу й виконувати скоріше помічну, естетичну функцію, ніж церковно-релігійну.

Перші українські хорові цикли вирізнялися специфічним втіленням провідних ідей доби класицизму. Помпезність та монументальність барокових жанрів відступають на задній план – твори цього періоду вирізнялися простотою і зрозумілістю, ясністю й піднесеністю образів. Вони позначені безхитрісною щирістю та справжньою людяністю, що робить духовну музику цього періоду надзвичайно доступною, збагаченою особистісним рівнем, а відтак – неймовірно резонуючою із «внутрішнім світом» слухача. Подібно до співця псалмів, максимально відкритого, «оголеного» у своєму зверненні до Бога, і тому почутого, майстри концертів нового типу апелюють до самого серця своєї аудиторії, й тому спроможні торкнутися його.

Модифікація сутнісного змісту обумовила й трансформацію зовнішніх факторів. Масштабність побудов поступилася місцем камерності, багатохоровий розпів – урівноваженості стрункого чотириголосся, як рідкісний виняток трапляються поодинокі восьмиголосні зразки свободи розвитку композиції – очікуваного чергування частин циклу. Найбільш типовою для українських хорових концертів (як і для європейського інструментального аналога) є три- та чотиричастинні цикли із закладеним у рушійне ядро багаторівневим принципом контрасту: темповим, тональним, фактурним.

Саме на цьому факторі у визначенні класичного концерту зосереджує увагу А. Лебедева-Ємеліна: «Нагадаємо, духовний концерт – багаточастинний жанр <...>, написаний у концертно-складовій формі, де

чергування частин має на увазі зіставлення темпів («швидко – повільно – швидко» або «повільно – швидко – повільно»), тональностей, метра, нерідко й фактури» [132, с. 110].

Єдності циклу, поряд з вищезазначеним фактором, слугує наявність тематичних зв'язків. Здебільшого це тематичні арки між крайніми частинами (хоча й трапляються окремі приклади як зовсім позбавлені об'єднувальних мотивів, так і з розвиненими наскрізними монотематичними векторами).

Ще одним чинником цілісності композицій є функціональний аспект гармонічної мови, що виконує одночасно і формотвірну роль. Модальна лінеарність партесів попередньої епохи змінюється вивіреною логікою акордових вертикалей, які надійно розмежують усі ключові рубежі форм. Цей факт не виключає поліфонічні маркери з духовних опусів, проте поліфонічні прийоми відтепер суворо підпорядковані законам гармонії й використовуються в чітко регламентованому порядку (переважно композитори збагачували одну з частин циклу – як фрагментарно, так і повністю, елементами фугато або повноцінної фуґи).

За образним наповненням, як і партесні, духовні концерти умовно поділяються на дві великі групи – урочисто-панегіричні та лірико-драматичні, кожна з яких у свою чергу диференціюється ще на більш деталізовані підвиди.

Цікаво, що попри досить незначний час функціонування в музичному просторі країни (порівняно з партесним концертом), хоровий концерт стрімко набуває стійких жанрових ознак, які будуть невід'ємним складником подальшої його еволюції.

Так, В. Осипенко [168, с. 6] виводить наступні критерії, які можуть слугувати «візитівкою» жанру:

- класична три- або чотиричастинна циклічна структура;
- єдність циклу на рівні наскрізної музичної драматургії;
- віддзеркалення концепції людської особистості;
- модель діалогічності, закладена в основу типу виконання:

- горизонтальний діалог, направлений на безпосередню взаємодію зі слухачем;
- вертикальний діалог – як символ прямого спілкування з Богом без посередників;
- високий рівень технічних складнощів.

Перелік жанрових ознак духовного хорового концерту XVIII століття В. Бойко доповнює ще декількома атрибутами, які, на нашу думку, є вирішальними, оскільки саме вони в подальших століттях складуть незмінне ядро всіх хорових циклів:

–принципом контрасту, що виступає у якості головного формотворчого чинника (і, як наголошує науковець, діє на всіх драматургічних рівнях: тембровому, фактурному, динамічному, гармонічному, ритмічному, інтонаційному);

–наявністю концертного [*або концертуючого – прим. автора*] типу багатоголосся.

Цінним є відокремлений і структурований дослідником перелік параметрів, характерних для цього виду хорового викладу.

Так, В. Бойко [41, с. 244] визначає:

- чергування гомофонно-гармонічного та поліфонічного складів;
- багатоваріантне вирішення тембрових зіставлень;
- безперервне збагачення інструментів гармонічної мови;
- свобода у застосуванні метро-ритму;
- вільне поєднання різних інтонаційних елементів (риторики, аріозності, інструментального первня);
- індивідуальне уживання словесних священних текстів.

М. Варакута у своїх розвідках підкреслює принцип концертності, який зберіг свою актуальність й, іммігрувавши в новітній жанр з партесних творів, надійно вкоренився у ньому [159, с. 28].

Саме цей фактор, у поєднанні з іншими вищенаведеними властивостями, на думку Г. Батичко, стає ключовим при визначенні

інваріантного ядра жанру хорového концерту. Музикознавиця влучно пояснює виокремлення основних жанрових показників циклу, спонукаючи читача своєї розвідки до висновків, що «специфічність трактовки жанрового інваріанта у даному випадку досягається в результаті синтезу варіабельності одних його ознак (структура) зі стабільністю інших (семантика). Константними на структурному рівні жанру можна вважати лише провідну роль хорової фактури (але при досить-таки різноманітних варіантах виконавських складів), перемінність багатоголосного складу на основі дискретності хорової тканини та строфічний принцип побудови» [26, с. 8].

Дослідниця звертає увагу на те, що в ролі змістовного базису жанру, що є носієм стабільності, виступає саме принцип концертності. У роботі науковиці «концертність» піддається хірургічному розшаруванню, яке відкриває чотири його основні компоненти: концептуальність, діалогічність, репрезентативність (театральність), композиційну свободу. І з-поміж цих чотирьох складових, Г. Батичко прицільно зупиняє свою думку на другій: «Генеральною рисою хорového концерту стає поширення дії діалогічності <...> на всі рівні даного жанру. Найбільш високий рівень дії цього принципу – протиставлення хорového концерту основним канонічним жанрам тієї доби. У цьому контексті сам хоровий концерт стає суб'єктом діалогу, в основі якого – співставлення узагальненої трактовки релігійних текстів та їх особистого розкриття крізь призму авторського переусвідомлення як відображення канонічного та неканонічного поглядів на розкриття єдиної теми. Наступний рівень дії діалогічності – виникнення діалогу “твор – слухач” на основі збільшення репрезентативності <...>даного жанру. Доповнює трактування діалогічності протиставлення раціонального та емоціонального (інтерпретація текстової основи), стійкості – нестійкості (на рівні композиційної побудови), дискретності хорової тканини (рівень фактурної організації). Таким чином, розгляд жанру хорového концерту крізь призму реалізації у ньому принципу концертності надає змогу виявити всі його суттєві риси» [26, с. 8–9].

Жанр духовного хорового концерту, який остаточно сформувався у другій половині XVIII століття, побутує і нині. Упродовж наступних двох сотень років з моменту виникнення він, зберігаючи свій жанровий остов «недоторканим», тим не менш неминуче зазнав впливу мінливостей епох. Та всупереч метаморфозам, він залишається впізнаваним, а найважливіші формотворчі закони продовжують діяти в ньому задля максимальної єдності циклу.

2.2. Романтичні тенденції у становленні жанру періоду XIX – початку XX століття

Романтична епоха для українського народу стала часом буремним та неоднорідним як зокрема в музичному просторі, так і в культурному житті нації загалом, і навіть ширше – соціополітичній площині. «Українська музична культура в XIX столітті розвивалася в складних умовах національних утисків і заборон, що було гальмом її повного вияву й реалізації її потенційних можливостей» – зазначає Л. Корній [121, с. 475].

На початку нового століття (порівняно з попереднім) країна зазнала певного уповільнення в процесах розвитку музичного мистецтва. Значною мірою це пов'язано з негативним соціокультурним становищем, яке не сприяло творчому натхненню митців. Проте, навіть з тих нечисельних опусів, яким судилося бути створеними впродовж першої третини XIX століття, лише частині вдалося увійти до сучасних фондів з тривіальної причини – майже повної відсутності можливостей друку. Ті ж поодинокі видання, які все ж таки дійшли до нашого часу, здебільшого залишилися анонімними. На жаль, цей історичний етап у музичній культурі України досі відрефлексований досить фрагментарно. Серед творців початку століття відомі імена Тимофія Безуглого, Михайла Вербицького, Семена Гулака-Артемовського, Івана Лаврівського, Петра Сокальського, Тимофія Шпаковського.

Згідно з наявним арсеналом нотного матеріалу того часу, найбільшою популярністю серед композиторів користувалися жанри інструментальної (зокрема симфонічної), музично-драматичної музики та міські пісні-романси. Хорові ж, як і церковні твори цього періоду, відступили на другий план. Відомими є імена галицьких композиторів чеського походження – Венцеля Роллечека та Алоїза Нанке, які працювали над жанрами духовної хорової музики. Творчість цих іноземних композиторів вплинула на формування художніх поглядів молодшого покоління – зокрема, українців М. Вербицького та І. Лаврівського, які окрім основних зобов'язань священників, продовжили власну музичну практику на Галичині.

Зовсім в іншому світлі розгортався культурний гобелен на українських землях з середини століття. Цей період став новою, світлою смугою в розвитку музичного мистецтва країни – часом народження національної композиторської школи, спалахом громадянської самосвідомості, апогеєм культурного відродження, розквітом романтичних тенденцій, підйомом цілої когорти молодих, завзятих, талановитих композиторів. Микола Аркас, Порфирій Бажанський, Анатоль Вахнянин, Сидір Воробкевич (Данило Млака), Іван Кипріян, Зенон Кирилович, Йосиф Кишакевич, Михайло Колачевський, Максим Копко, Микола Кумановський, Євген Купчинський, Віктор Матюк, Петро Ніщинський, Остап Нижанківський, Денис Січинський, Володимир Сокальський, Генріх Топольницький, Ярослав Ярославенко – ось ті, хто пліч-о-пліч відбудовували музичну «айдентику» батьківщини на чолі зі своїм лідером Миколою Лисенком.

У цей період відбувається остаточний зсув чаші жанрових «терезів» з духовної на світську сферу. Композитори, керуючись загальними європейськими устремліннями, «пишуть» мистецтво романтизму звуковими барвами українського народного мелосу. Та попри спроби національно-патріотичної орієнтації, погляд всіх їх ще переважно спрямований на досягнення інших країн, особливо тих, до складу яких на той час входила Україна: Австро-Угорщини та Росії. Але тільки М. Лисенкові вдається своєю

творчою діяльністю підсумувати досягнення багатьох прийдешніх композиторських генерацій та дати новий старт музичному мистецтву нашої країни, започаткувавши українську національну композиторську школу.

У другій половині XIX століття хорова музика відновлює свою на пів століття втрачену першість в ієрархічній градації музичних жанрів. Центральним осередком народження оновленого хорового мистецтва стають західноукраїнські регіони: Галичина і Буковина.

За періодизацією Л. Корній, флагманами з-поміж «хорових майстрів» Заходу виявляються представники перемишльської школи: М. Вербицький та І. Лаврівський – композитори, чия художня діяльність припадає на «екватор» століття (пік їх творчої активності припадає на 40–60-ті роки XIX століття).

У хоровій спадщині цих композиторів-священників знаходиться місце як для світських, так і передусім для церковних хорів. Інтерес до духовної музики визначається насамперед їх провідною професійною діяльністю – композитори створювали літургії для храмів, у яких правили службу.

Працюючи безпосередньо з хоровими колективами, митці досконало оволоділи технікою написання церковних творів – не тільки теоретичною, але більшою мірою практичною. Духовна музика стала ніби віддзеркаленням власної душі музикантів, ключем до їхньої внутрішньої потаємної особистості. «Саме в хорових концертах, – зазначає В. Бойко, – композитори втілювали особистий релігійний досвід, сповідували свою віру» [41, с. 243].

Дослідники української культури цього періоду сходяться на тому, що саме відданій праці духовних лідерів нації завдячує своїм розвитком мистецтво Західної України. «Духовенство, яке відіграло велику роль у розвитку нашої літератури, – пише М. Черепанин, – ще в більшій мірі причинилося до піднесення українського музичного життя. Музична культура краю в основному трималася в священницьких колах аж до початку XX століття. Отже, галицьке музичне відродження почалося “під знаком церковно-хорової музики”» [234, с. 43].

Слід відмітити, що жанр духовного хорового концерту продовжує своє існування й розвиток у ХІХ столітті. Спираючись на незмінні для всіх концертів параметри, тим не менш жанр долає низку еволюційних метаморфоз.

Церковний концерт, зазнаючи впливу часу, поступово збагачується лірико-романтичними рисами: зміст творів стає дедалі глибшим, тісно пов'язаним із буденними колізіями особистості в теренах оточуючих реалій. Розворушуючи «закостенілу» взаємозалежність із віддаленим від дійсності релігійним тестом, духовні хорові цикли перетворюються на актуальний засіб комунікації між священнослужителями-композиторами та християнською паствою слухачів. Слідом за поглибленням змістової компоненти, у концертах збагачується тематичний спектр, розширюється арсенал інтонаційних джерел, насичується палітра фарб ладо-гармонічної мови.

Саме на цьому історичному етапі національного романтизму в Україні «церковні» композитори поступаються місцем «духовним» творцям музики. Надзвичайно поетично й тонко відчув цю ледь помітну відмінність між двома, на перший погляд схожими, явищами науковець В. Бойко, зазначаючи у своєму дослідженні: «Духовний композитор прислухається до голосу суб'єктивних релігійних переживань. Він – релігійний лірик. Духовний композитор, відтворюючи священний текст, передає не стільки те, що в цьому тексті, скільки те, як він сприймає цей текст. Церковний же композитор суб'єктивний у значно меншому ступені. Він передає не свої почуття, а почуття всієї церкви, сприймає духовний текст як те, що в ньому дане» [41, с. 245].

У контексті таких художніх ідей і розквітає талант нової мистецької когорти західноукраїнських земель. Про зачинателя українського музичного романтизму, засновника перемишльської композиторської школи М. Вербицького музикознавець Борис Кудрик писав так: «Національне становище Вербицького, як духовного композитора, вповні оправдує давану

йому назву «Малого Бортнянського». Церковна ділянка його творчості безперечно одна з головних і саме в ній – побіч світських хорів – дав він що міг найкраще. Церковна музика Вербицького це як беззвучна емблема нашої галицької духовенщини» [22, с. 7]. Характерною ознакою стилю цієї західноукраїнської школи стало органічне поєднання здобутків творчості Д. Бортнянського з досягненнями в музичній сфері західноєвропейських майстрів. Окрім М. Вербицького та його сучасника І. Лаврівського до складу її входили учні М. Вербицького – П. Бажанський та В. Матюк, а також його послідовники А. Вахнянин, М. Копко, Й. Кишакевич.

До жанрів духовної хорової музики М. Вербицький звертався впродовж усього життя. На превеликий жаль, складна доля музичної спадщини ХІХ століття неоминула і його опусів, особливо сакральних. Як зазначає З. Лисько, «взагалі церковні твори Вербицького переходили і тепер ще переходять жалюгідний шлях; їх часто по наших церквах переробляють з мішаного хору на чоловічий або навпаки, транспонують до інших тонацій і в різних напрямках “виправляють”. Друком появилoся з них дуже мало, а при переписуванні вкрадаються щоразу нові помилки, так що тепер у багатьох випадках, коли не зберігся автограф, неможливо відтворити первотвору [136, с.87]. Та попри недостатню дослідженість цієї віхи творчості композитора, на даному етапі музикознавці виділяють в його доробку більше чотирьох десятків духовних жанрів, серед яких знаходяться як приклади слов'янської православної літургії, так і служби римо-католицького та уніатського віросповідання, поряд з творами паралітургічного зразка.

М. Загайкевич, досліджуючи церковну музику галичанина, дає його авторській манері таку характеристику: «Вербицький переважно тяжів до малих пісенно-церковних форм. У його хорах переважає мажорно-мінорна система, що надає їм європейського забарвлення; так званими церковними ладами він не цікавився. При витриманій гомофонно-гармонічній фактурі звертає увагу прагнення до мелодизації голосів та підкреслення самостійності їх руху, рідше помітне захоплення тембровими нюансами,

звуковим малярством. Іноді композитор звертався і до поліфонічних структур» [77, с. 77].

Л. Кияновська серед характерних штрихів авторського почерку композитора виділяє емоційну піднесеність звукової тканини, романсово-пісенну основу мелодичної канви, стрункий акордовий склад нотного тексту, що у синтезі виявляє «зв'язок знімецькою традицією Liedertafel» [108, с. 67].

Проте не тільки для духовних творів, але для обох жанрових сфер творчості композиторів Перемишля (М. Вербицького та І. Лаврівського) характерний синтез класицистичних та романтичних рис, типовий для всіх перехідних стильових етапів. Поряд з показовими атрибутами попередньої доби – гідною композиційною логікою, стрункою симетричністю форм, функціональністю гармонічної мови та акордовим викладом фактури, полотна творів збагачуються суб'єктивним ліризмом й емоційною індивідуальністю – маркерами романтизму, що проявляються в надзвичайній виразності плинних мелодичних ліній, збагаченні ладово-гармонічної канви. Беззаперечним є вплив фольклорного середовища – національні мотиви проникають певною мірою в усі твори ХІХ століття.

Ще одним проявом романтичних тенденцій стає оновлення жанрового фонду. Виформовуються жанри хорової мініатюри, яка у свою чергу стає основою для утворення хорового циклу.

Перший зразок цього жанру – хоровий цикл М. Вербицького під назвою «Жовнір» (жовнір – солдат в Австрії) на слова І. Гушалевича, композицію якого складають три окремі хорові мініатюри. Цікаво, що сам автор не надавав цьому опусу жанрового визначення «цикл». Та одна наскрізна сюжетна лінія й інтонаційні тематичні зв'язки, об'єднують ці хори в цілісний твір. Відкривається цикл хором, в якому зображено весь емоційний світ жовніра напередодні війни. «На отході» привідкриває завісу почуттів «залізного» солдата, який прощається з тими, хто безкінечно милий сердцю, – родиною, коханою, батьківщиною, й вирушає в невідомість, не знаючи чи матиме шанс повернутись живим.

Цей твір є наймасштабнішим у циклі. Написаний в три-п'ятичастинній формі, він пронизаний тематичними ланцюжками, що надійно переплітають між собою як фрагменти всередині мініатюри, так і сам перший хор з наступними двома. Так, крайні розділи першого номеру циклу інтонаційно пов'язані між собою і зближуються із середнім епізодом, у той час як четверта частина є варіантом другої.

Серединою циклу стає хор «На битві», який зображує саму картину відчайдушного бою. Урочистий, піднесений, сповнений гордої мужності, він народжується у своїх мелодичних лініях з початкового епізоду першої частини. Завершується цикл скорботним, сповнений щемливої туги, заключний хор «По битві», який звуками музики змальовує марево світанку, що піднімається над полем бою.

«Жовнір» був першим світським хоровим циклом романтичної моделі в Україні. В якості кріпильних драматургічних засобів для єдності циклу М. Вербицький застосовує спільність фабули трьох хорів та наскрізність міжчастинних інтонаційних зв'язків. Водночас провідна ідея твору розкривається суто романтичними виразовими засобами: опорою на жанр козацької пісні, поліладовістю, агогічною свободою темпоритму.

М. Вербицький першим ступив і на шлях української шевченкіани. Саме з-під його пера з'явився перший «Заповіт» – кантата, перший зразок жанру кантати (одночастинної) на Галичині, яке в майбутньому став поряд з однойменним безсмертним твором М. Лисенка. Стосовно цього С. Людкевич зазначав: «Майже рівночасно і незалежно від себе з'явилися два перші музичні “Заповіти”: Лисенка і галицького Вербицького. Хоч і якими великими могли бути різниці у сфері життя й виховання обох композиторів по обох боках Збруча та у їх музичному світогляді й смаку, то все-таки сильна поезія Шевченка зразу з'єднала їх та вказала подібний напрямок та музичну форму їх творчій уяві» [142, с. 140].

У наступні (70–90-ті) десятиліття XIX століття естафета переходить до композиторів молодшої генерації: спочатку – А. Вахнянина, С. Воробкевича,

В. Матюка, трохи згодом – О. Нижанківського, Д. Січинського, Г. Топольницького, Я. Ярославенка.

Молоді автори продовжували розвиток мистецьких основ своїх попередників як у світській, так і в духовній музиці. Так, в творчості Д. Січинського та Я. Ярославенка продовжив свою еволюцію жанр духовного літургічного циклу. До «Служби Божої» першого увійшло тринадцять традиційних частин, що включали антифони – «Вірую», «Отця і Сина», «Єдин свят», «Кресту Твоєму», «Слици».

Всі частини розміщувались у межах кола споріднених тональностей. У порівнянні з цим твором «Служба Божа» Я. Ярославенка налічувала вісімнадцять частин, що також утворювало разом цілісну композицію, єдність якої ще більше підтримувалося однією незмінною тональністю. Обидва цикли написано для мішаного хору.

Попри незначний обсяг доступної інформації, відомо, що провідною ланкою творчості М. Кумановського було створення духовних хорових циклів, таких як «Панахиди по напіву церковному» для чоловічого хору та «Заупокійної Служби Божої» для мішаного хору. Церковно-обрядові цикли (серед яких і Літургії) становлять значущу частину доробку Й. Кишакевича, О. Нижанківського, зокрема його хорового циклу «Коляди».

Утім процес зростання композиторського інтересу до циклічних хорових жанрів спостерігаємо не тільки в духовній практиці. У світській сфері з-під пера передової когорти творців української музики з'являються різні за тематикою й образним змістом хори: патріотично-національні, героїчні, ліричні, комедійно-сатиричні. Неможливо не згадати масштабний хоровий твір О. Нижанківського «Слов'янські гімни». Серед розмаїття хорових мініатюр чільне місце в доробку авторів посідає жанр кантати, в якому продовжилося становлення циклічної форми часів романтизму.

На противагу західноєвропейській практиці, де жанр кантати (як і ораторії) тотально поширився ще за барочних часів, в Україні кантата активно входить в ужиток композиторів лише в другій половині XIX століття

(до цього часу поодинокі приклади жанру траплялися лише в творчості Д. Бортнянського). Згідно з даними новітнього випуску української енциклопедії, відомі три кантати «доромантичного» періоду: «Любители художеств», «Стретение Орфеем Солнца», «Страны російськи, ободряйтесь» Д. Бортнянського [218].

Затвердженню жанру в композиторській практиці останньої чверті XIX століття, на думку Т. Смирнової, сприяла поезія Т. Шевченка [201, с. 23]. До зразків жанру належать кантати західноукраїнських творців «Хустина» (слова Т. Шевченка) Г. Топольницького та дві кантати Д. Січинського – «Дніпро реве», «Лічу в неволі» (слова Т. Шевченка). Цей жанр спорадично представлений у творчості С. Воробкевича, О. Нижанківського, Й. Кишакевича.

Композитори доби на початку процесу кристалізації жанру (як і в барочну епоху партесного концерту) зіштовхнулися з проблемою жанрової диференціації, яка спричинила прикру плутанину у формулюваннях. Деякі твори, за авторським визначенням віднесені до кантат, не мають характерних ознак цього жанру. Так, кантати, що де-факто не є кантатами, трапляються в творчості А. Вахнянина, В. Матюка.

Основу жанрового інваріанта кантати, що дозволяє диференціювати жанр з-поміж інших, визначають наступні параметри: виконавський склад (хор, солісти, оркестр), баланс жанрових компонентів (музики і слова), масштабність та циклічність форми (хоча трапляються й одночастинні приклади), концертний стиль виконання. «Типізованим змістом» романтичної кантати стає ліричний первінь, виражений у суб'єктивних історіях, переданих крізь призму власних почуттів [147, с. 22–23]. Специфікою жанрового змісту суто українських кантат стає їх семантична драматизація, що призводить до модифікації жанру й перетворення її у кантату-поему.

Першим зразком циклічної західноукраїнської кантати стала «Хустина» (на слова Т. Шевченка) Г. Топольницького – для двох хорів (мішаного та

чоловічого), солістів та оркестру. Більш ранніми прикладами на наддніпрянських територіях є кантати П. Сокальського («Бенкет Петра Великого» на слова О. Пушкіна, кантата-балада «Слухай!» на слова І. Гольц-Мілера), М. Лисенка. Цикл має тричастинну будову з кодою, кожний розділ якої містить образну характеристику головних героїв – дівчини і чумака, закоханих одне в одного. Кантата-поема не позбавлена рис драматичності – відповідно до змістового першоджерела Т. Шевченка, чумак гине у своїй мандрівці, а головна героїня, так і не дочекавшись повернення судженого, з відчаєм йде у черниці. В основу циклу автором покладений концертуючий стиль викладу, який проявляється в чергуванні сольних та хорових номерів.

Та все ж таки більш ранні зразки жанру кантати з'явилися не на заході України. Доробок засновника української композиторської школи М. Лисенка налічує понад сорок хорових творів, серед яких чотири кантати: «Б'ють пороги», «Радуйся, ниво неполитая», «На вічну пам'ять Котляревському» та «До п'ятидесятих роковин смерті Т. Шевченка». Перші три кантати створено на поезію Т. Шевченка, остання – на слова В. Самійленка. Зі згаданих кантат лише «Радуйся, ниво» є циклічним твором, який складається з п'яти самостійних частин, інші ж три хори – є зразком одночастинної кантати з рисами поемності.

Хор «Радуйся, ниво неполитая» є першим класичним зразком в українській музиці. П'ятичастинний цикл (на відміну від духовних концертів попередніх століть) є різновидом кантати з повноцінним супроводом симфонічного оркестру. В основу циклу покладено вірш Т. Шевченка «Ісайя. Глава 35 (подражаніє)». Біблійний оригінал літературної першооснови спонукає композитора до пошуку потрібних композиторських прийомів у досвіді попередників. Спираючись на здобутки творців XVII–XVIII століть, М. Лисенко вдало поєднує характерні риси духовного хорового концерту епохи класицизму (особливо відчутний вплив церковної музики Д. Бортнянського) з витонченою, особистісною лірикою й автентичними національними елементами, характерними для романтичної

доби. Вперше звукова палітра кантати насичується архаїчними фольклорними джерелами, що органічно вплітаються у вивірену часом, еталонну, західноєвропейську композиційну модель. Особливо відчувається опора на «інтонації кантів-віватів, ліричних пісень поруч зі зворотами думного епосу та використанням різноманітних прийомів європейського хорового письма», – зазначає Л. Кияновська [110, с. 44]. Її думку підтримує і розвиває В. Драганчук: «Кантово-віватна музична основа, в якій учуються мотиви українських колядок [за Л. Кияновською – прим. автора] змальовують оптимістичну грань лицарського архетипу вербальним концептом “Радуйся” у гімнічному музичному втіленні, використання біблійної символічності, “голосу пророка” у четвертій частині (“Тоді, як, Господи, святая на землю правда прилетить”) підносить до узагальненої концептуальності “вічних” тем, філософського кшталту, а елементи думної і ліричної музичної лексики привносить у ментальне поле твору риси національного кордоцентризму» [69, с. 36]. Для реалізації авторського задуму у фіналі кантати М. Лисенко обирає найдосконалішу з поліфонічних форм – фугу, й подібно до своїх попередників, витримує V частину циклу в ній.

Дбайливо прислухаючись до нюансів поетичного тексту, музична компонента хору обережно рухається за словом. Драматургія заснована на принципі контрасту – одному з визначальних критеріїв циклічних форм. Композиція кантати – п’ятичастинна. «У кожній з п’яти частин <...>вагомо і рельєфно підкреслюється певний провідний настрій, душевний стан, зосереджений в окремих рядках поетичного тексту. Композитор спирається на зміст окремих “ключових” слів, і, відштовхуючись від них, творить цілісний образ кожного розділу» [110, с. 44].

Окрім образно-тематичного зіставлення функціонує в кантаті й притаманна циклічним творам «гра» хорових фактур та тембрових порівнянь – чергування хорового *tutti* (I, V частина) з камерністю ансамблевого звучання (II частина) чи ясністю сольних фрагментів (III, IV частини), й відповідно зіставлення насиченості звучання мішаного хору (I, V) з ніжністю

жіночого (III), сопранового соло (III) з теноровою декламацією (IV), тембрової повноти квартету (II) з однорідністю поодиноких тембрів.

Ще одним монументальним циклом в українській музиці XIX століття стає лисенківська шевченкіана – «Музика до “Кобзаря”». Це комплекс творів, різних за тематикою, жанровими рішеннями та формами, об'єднаних в монолітне полотно провідною змістовою лінією – безсмертною поезією великого Кобзаря. Цикл налічує вісімдесят сім самостійних творів, серед яких числені романси (56), хори (19), вокальні ансамблі (9), кантати (3). Кантата «Радуйся ниво, неполитая» входить до структури комплексу, тим самим утворюючи явище «циклу в циклі». Цикл не є суто хоровим, і більше відповідає критеріям збірки вокально-хорових творів, проте він представляє ще один різновид прочитання циклічного жанру за доби романтизму.

Єдиним елементом, що все скріплює, залишається автор літературного тексту. Композиція циклу складається з семи серій (у кожній від чотирьох до п'ятнадцяти вокальних чи хорових номерів) й дванадцяти позасерійних творів.

Отже, у XIX столітті жанр хорового циклу був наділений значною свободою порівняно з минулими епохами. Простежується зниження динаміки його активного побутування – на противагу тотальному пануванню циклічних хорових концертів у класицистичну добу, у період романтизму трапляються лише поодинокі приклади у творчості різних композиторів. Водночас, значно розширюється його варіабельний спектр, що охоплює як духовну, так і світську музику: від самостійного жанру циклу хорових мініатюр до багаточастинних кантат і змішаних вокально-хорових циклів, а також, звичайно, збереженого з попередньої епохи хорового концерту.

Не змінюються, хоча й певною мірою стають більш гнучкими, жанрові константні ознаки циклів. Передусім зберігається формотвірний принцип контрастних зіставлень. Використовується й концертний тип викладу, що більшою мірою проявився у полотнах кантат, ніж в окремих хорах. Водночас єдності між компонентами циклів сприяє наскрізність змістової ідеї, втіленої у літературному тексті.

Щодо музичної мови, у циклах ХІХ століття вона, як і в усіх жанрах цієї доби, зазначає вагомих трансформацій. Саме в цей період в усіх географічних координатах світу (де Україна не була винятком) професійні музичні опуси створюються на національному ґрунті народного мистецтва. Фольклорні елементи проникають, насамперед, саме у вокальну музику – сольну і багатоголосну. Хорові цикли як світської, так і духовної практики, збагачуються інтонаціями, ритмоформулами, ладовими та гармонічними зворотами, жанровими ознаками української народної музики.

Проте така зацікавленість національними рисами не призводить до авторського знеособлювання музичного мистецтва. Навпаки, саме в цей час людська особистість – її індивідуальне світобачення, її суб'єктивні переживання і сприйняття – виходить на передній план, займаючи центральне місце в семантиці творів. Попри об'єктивні причини неповної дослідженості музичної картини доби українського романтизму, кожний відомий слухацькій аудиторії твір цього часу відрізняється виключною оригінальністю втілення авторської думки.

Загальноєвропейські тенденції романтизму органічно синтезувалися з неповторними українськими традиціями й породили унікальний мистецький продукт, що став однією зі складових втілення національного розвою на теренах України ХІХ століття: «Саме романтизм з його специфічним світобаченням і світорозумінням був виразом культурно-національного відродження», – зазначає М. Паласюк [169, с. 3].

Палітра виразових засобів, використана в хорових циклах ХІХ століття (особливо другої його половини) цілком відповідає загальним нормам романтизму: пісенно-романсова наспівність партій, аріозна виразність мелодичних ліній, розширений спектр гармоній (перевага фонізму акордів над їх функціональним аспектом). Характерне домінування акордової фактури із влучним застосуванням фрагментів поліфонії. С. Шип вдало розкриває стратегічну функцію фактурного рішення саме у хорових творах цього часу, яка «полягає в такому поєднанні окремих інтонаційних форм, яке

сприяє підсиленню виразності кожної з них» [238, с.167]. Яскравим прикладом цього явища є хоровий цикл «Жовнір» М. Вербицького.

Логічно, що коло тем і образів, притаманних добі романтизму, розкриваються зокрема у циклах світської спрямованості. Саме тут зосереджені мотиви самотності, нещасливого кохання, «загубленості» героя у жорстокому світі, туги за квітучою батьківщиною, роздумів над плинністю життя. Разом з естетикою романтизму у творах українських композиторів цього періоду розгорталися постулати ще однієї, популярної в Європі художньої течії, – бідермаєру (так званого, міщанського романтизму), що «у своєму становленні через всебічне виявлення національної самобутності шукала шляхів до соціальних низів, до простої людини» [115, с. 20].

Митці ХІХ століття подолали непростий шлях у розбудові національного українського музичного (зокрема хорового) мистецтва. Та попри всі складнощі, їм вдалося зробити вагомий внесок у процес еволюції хорової музики. На цьому історичному етапі збільшується кількість навчальних закладів, у яких діють хорові колективи. Оновлюється жанрова система, завдяки появі нових романтичних жанрів – хорової мініатюри та хорового циклу. Відбувається стилістичне взаємопроникнення жанрів світської та церковної музики, що зрештою нівелює чітку грань між ними. Кожний опус цього періоду стає новим щаблем у сходженні хорового мистецтва України на вищий професійний рівень.

2.3. Новітні впливи музики ХХ століття на розвиток хорового циклу

2.3.1. Циклічні хорові жанри у творчості українських композиторів першої половини ХХ століття

Хорова музика в Україні ХХ століття продовжує впевнено крокувати двома напрямками розвитку. Церковні жанри не втрачають своєї актуальності до

1920 років (і відновлюють свою затребуваність після хрущовської «відлиги»), у той час як світська художня практика все більше поширюється. Я. Калішевський, О. Кошиць, М. Леонтович, Д. Січинський, К. Стеценко, Я. Яциневич та інші послідовники М. Лисенка піднімають демократичне мистецтво в країні, популяризуючи як композиторський, так і виконавський аспекти.

Початок нового століття не обірвав зацікавленості композиторів релігійною тематикою. Яскраво представлена духовна хорова музика у творчості М. Леонтовича, якої порівняно небагато, але вона демонструє майстерність композитора в обранні мелодичного матеріалу, втілення образів, ефектності драматургії. Богослужбовий цикл «Служба Божа на Літургії св. Іоанна Золотоуста» (1919) виділяється серед його духовних творів. У ньому колористичне розмаїття підпорядковане текстовому змісту, також це впливає на музичні закономірності, темп, тональність, фактуру. Однак у невеликому циклі «Молебен благодарственный» уже відчутні концертні принципи побудови композиції, з використанням гімнічного, піднесеного характеру, тематичного контрасту (скорботи, зосередженості). Композитори означеного періоду більше уваги приділяли пошукам оригінальної музичної мови, яка б демонструвала нові можливості трансформування українських мелодій. Також, використовуючи власну майстерність та індивідуальність, по-новому прочитувалися традиційні богослужбові тексти.

У 20-х роках була надрукована «Літургія» О. Кошиця, яку автор склав на основі старовинних українських дяківських співів. Це хоровий цикл для великого складу хору із *divisi* партій. Об'єднання циклу відбувається за допомогою розташування силабічних епізодів у крайніх частинах, на відміну від інших частин, де проступають риси техніки вільного письма. Колористичні ефекти, притаманні концертним зразкам, досягаються шляхом чергування хорових мас. Єдність композиції забезпечується єдиним

прагненням до кульмінаційних точок («Херувимські пісні», «Милость мира»).

Цікавим зразком церковної обробки як прикладу хорового циклу є «Перша літургія для хору й народу» К. Стеценка. Цикл побудований за принципом діалогу різних типів хорів (мішаного й однорідного), який відтворює порядок традиційного антифонного співу в церквах. Основне смислове навантаження передає мішаний хор. Піснеспіви невеликі за обсягом, прикрашені колористичними гармоніями і фактурними чергуваннями (гармонічне та поліфонічне викладення). Поруч із масивними хоровими творами, трапляються літургійні цикли, побудовані на принципах простого кліросного співу (змінне триголосся, розспівна мелодія й акордові паралелі).

Як зазначає дослідниця хорової музики Л. Пархоменко [174], у 20-ті роки ХХ століття жанр хорового концерту не стає характерним для періоду, на перший план виходять богослужбові цикли, які приймають на себе функції репрезентативного багаточастинного хорового концерту.

Цікавим зразком хорового циклу можна назвати паралітургійний твір П. Гончарова «Служба визволення». Це так звані «проповідницькі відправи, що постали як вплив вільного обрядового творення [56, с. 123]. Хоровий цикл має наскрізну форму розвитку, що відповідає стрімкому диханню громадянського пафосу, втіленому у творі.

Після зміни соціальних умов духовна хорова музика опинилася на грані повного знищення. Повністю змінюється призначення духовних хорових циклів на тільки богослужбове використання, однак сила внутрішньої енергії акумулюється декілька десятиліть для нового сплеску вже в добу нового етапу національної самосвідомості 80-х років і доби Незалежності.

Початок ХХ століття ознаменувався розквітом концертної діяльності багатьох новостворених хорових колективів, активним пропагуванням творчості прогресивних композиторів. У цей період саме хорове мистецтво займає найвищу сходинку в жанровій ієрархії українського музичного

мистецтва. У той час, коли в Європі музично-драматичні твори виступають у ролі речника передових соціокультурних та політичних ідей, на українських теренах хори – провідна сфера української музики – стають найпотужнішим знаряддям у боротьбі за національну гідність народу. «Хорове мистецтво з його унікальними можливостями впливу на політичну орієнтацію суспільства опинилося в епіцентрі передреволюційних подій», – пише А. Лащенко [130, с. 71].

У цей час майстри музичної думки розділилися майже на два різні табори. Одні підпорядковувалися наказам Центральної Ради, інші – залишилися «людьми» гетьмана. Проте це не заважало митцям творити справжню музику з обох діаметральних полюсів. І навіть більше – ні вимушені еміграції, ні заслання та протидія нової влади, ні насаджування масового колективного вокального музикування, ні оспівування пролетарських канонів не перервало потоку справжньої української звучності надбань композиторів 20–30-х років ХХ століття.

Згадаймо, багаточастинні хорові жанри належать до піднесених (за А. Сохором) та практикаїхнього суспільного побутування пов'язана з концертним виконанням, а із соціологічної точки зору, вони є найбільш демократичними, репрезентативними і зрозумілими. Тому в пореволюційні роки з'являється велика кількість хорових творів як рупора нових суспільних ідей [204].

Обрання хорового мистецтва як рушійної сили радянської пропаганди, вимагало від композиторів залучення нових форм і типів музичних творів. Для різної направленості концертів, хорові твори komponувалися у цикли за тематикою. До таких можна віднести «Мотиви революції» К. Богуславського (1924), «Пісні Першого травня» (1925) та «Пам'яті Леніна» (1924) М. Вериківського, «Чотири селянські пісні» (1924) та «Пісні праці селянина» (1925) П. Толстякова, а також його ж сюїту «Соціалізм» [174, с. 64] Але ці твори, крім ідей солідарності й інтернаціоналізму, мали слабкі музичні об'єднавчі чинники, серед яких тематичний збіг та викладання хорових

партій. Тому штучне поєднання в альбоми або збірки хорових творів з узагальненою назвою «цикл» не сприйняли цілісності твору.

Дослідниця Л. Пархоменко вказує на поодинокий приклад професійного підходу до створення хорової композиції – сюїту «Соціалізм» П. Толстякова. Провідним принципом організації музичного твору стає сюїтність, завдяки якій багаточастинний твір виконується в єдиному русі, як одночастинний, завдяки безперервному виконанню. Також поступове розгортання сюжету відповідало історичним етапам революції. Наближення до єдиного мелодичного матеріалу, який ґрунтується на жанрових засадах революційної пісні, рондальність, спільна для епізодів тональність надають твору характерних ознак сюїти [174].

Звичайно, це був непростий час, коли митцям доводилося відкривати шляхи щирої істинності серед підробок і фальші, породжених епохою. Проте українські музиканти, загартовані у циклічності нелегких етапів в історії розвитку нації, гідно тримали й цей удар долі. Композитори та виконавці відшукували можливості для створення мистецтва високого зразка. Так, відомий дослідник української хорової музики А. Лащенко наводить слова тогочасного керівника капели «Думка» Н. Городовенко: «Охопити цей дев'ятнадцятирічний період усіх перипетій<...> цієї роботи в тогочасних умовах <...> неможливо. Як могла “Думка” в тих умовах, в безперервних змінах політичного курсу добитися звання заслуженої капели, об’їхати усі республіки, колгоспи, шахти, заводи, переможно конкурувати з Московською та Ленінградською академічними капелами, перетворитися на лабораторію, через яку перейшли у світ твори майже всіх українських композиторів, через яку<...> перейшла дев’ята симфонія Л. Бетховена, “Реквієм” В. Моцарта, “Реквієм” Д. Верді, ораторія “Пори року” Й. Гайдна...» [130, с. 72].

Проте слід зазначити, що осередки творення української культури, зокрема хорового мистецтва, існували не тільки на території української держави. Композитори, які жили і творили за межами країни, володіли

більшою свободою та можливостями для збереження та розбудови національної музики. У центрі творчої уваги В. Барвінського, Н. Нижанківського, М. Колесси, А. Рудницького, Р. Придаткевича, Я. Барнича – композиторів, які з різних причин змушені були емігрувати на Захід й продовжувати композиторську практику на чужині, здебільшого перебувають хорові жанри. Завдяки їхній наполегливій діяльності в цій сфері, традиція української духовної хорової музики була збережена впродовж релігійного «гоніння» часів атеїстичної України. У цей період за кордоном активно видаються та виконуються літургії та духовні хорові твори М. Гайворонського, А. Гнатишина, О. Кошиця, І. Соневицького, М. Федоріва та інших. Як зазначає у своїй розвідці О. Аксьонов, «сама українська музика західної діаспори була одним із важливих чинників збереження етнічної ідентичності українців; вона була і є невід’ємним складником української національної музичної культури, важливим чинником збереження й розвитку окремих її жанрів, заборонених на етнічних теренах у добу тоталітарного режиму» [2, с.172].

Та поки історія духовної музики створювалася за межами України, на її теренах композитори продовжували боротьбу за гідне світське національне хорове мистецтво. Відповіддю композиторського братства на лозунги радянської влади щодо створення простого й зрозумілого масам пісенного репертуару стають твори для хору 1940–1950-х років (переважно *a cappella*). Воєнні сюжети – героїчні, патріотичні, партизанські – слугують основою для більшості хорових опусів того часу. Популярними для втілення провідних тем даного часу виявляються хорові циклічні композиції. До циклічних жанрів цих років звертаються М. Вериківський (хорова кантата «Гнів слов’ян»), Ю. Мейтус («Партизанська сюїта» для мішаного хору), А. Штогаренко («Народні месники» – цикл з чотирьох хорів для чоловічого хору в супроводі фортепіано).

Твір «Народні месники» А. Штогаренка, як це є типовим для циклічних форм всіх історичних періодів, засновувався на принципі контрасту:

семантичного, тематичного, жанрового. Мелодичні лінії його партитури базувалися на народній пісенності. Водночас вже в цьому порівняно ранньому творі спостерігається тенденція синтезу жанрів, яка стане характерним стильовим маркером композиторів наступних десятиліть. Творці прагнуть відтворити у творах реалії навколишньої дійсності – гостру конфліктність, відкрите протистояння, напругу драматизму і героїчну тріумфальність. Проникнення такої семантики до структури багаточастинної хорової форми призводить до внутрішніх метаморфоз самого жанрового стрижня, зближуючи хоровий цикл з симфонією. З останньої в багаточастинну хорову модель, на думку О. Уманець, проникають процесуальність, динамізм і конфліктність – риси, властиві симфонічному жанру та симфонічному мисленню загалом. «Таке взаємопроникнення жанрів, – стверджує музикознавиця, – відображає синтезуючі тенденції (які дещо пізніше відбилися у прагненні практично повністю “розмити” жанрові межі та створити неоднозначні, “мікстові” утворення)» [222, с. 23].

Поступово серед творців українських хорових опусів спостерігається поживлення інтересу до фольклору, зокрема до народної творчості західноукраїнських земель, які протягом певного часу були “відрізані” від центральної частини країни. Одними з перших національні елементи карпатського регіону використовують у своїх хорах композитори А. Кос-Анатольський та Б. Лятошинський. В основу багатоголосних творів С. Людкевича, Є. Козака, М. Колесси покладені лемківські, бойківські, гуцульські, закарпатські пісні. На фольклорному матеріалі цієї ж частини України заснований тричастинний акапельний хоровий цикл А. Штогаренка: «В’ється шлях степовий», «Синьоока Катруся», «Гуцулка співає».

Разом із тим, оновленої цінності для композиторів цих років здобувають зразки української та світової літературної класики. Безсмертні творіння геніальних поетів стають першоджерелами для хорових опусів композиторів України, зокрема для хорових циклів Б. Лятошинського «Пори року» (слова О. Пушкіна) та «Біля каміну» (слова А. Фета).

Активне звернення до хорової обробки народних пісень виливається у створення циклів, які об'єднуються окремою тематикою, або жанром. Серед композиторів, які залишили значний доробок творів, можна назвати П. Козицького (перший цикл написаний на початку 1920-х років і включав побутові та ліричні пісні, другий – створений наприкінці 20-х років містить трудові пісні, третій цикл формується у 30-ті роки, у якому зібрані пісні різного характеру). М. Вериківський також звертається до хорових обробок народних пісень, результатом цього інтересу стають «10 народних пісень без супроводу», «Крокове колесо».

Однак ці цикли презентують кожен мініатюру як окремий твір, у яких композитор створює той чи інший художній образ, використовуючи найрізноманітні гармонічні барви та фактурні засоби. Незважаючи на наявність спільних об'єднавчих моментів, виконання творів циклу як окремої одиниці не дає підстав до визначення подібних творів як хорових циклів.

Новий підхід до обробки продемонстрував Ю. Мейтус у циклі «П'ять українських народних пісень у вільній обробці для мішаного хору з фортепіано». Твір побудований за принципом розкриття внутрішнього психологізму змісту мелодій, об'єднувальним первнем стає принцип контрастів.

Одним із варіантів хорового циклу стають диптихи П. Козицького «Червоним шляхом» та «Дивний флот». Тут композиція побудована на принципі контрастної образності. Цей принцип контрасту цементує зіставлені образи в єдність на основі внутрішньої спорідненості, яка ґрунтується на зв'язку драматургічних функцій частин (за В. Бобровським). Також композитор використовує інтонаційну спорідненість тематичного матеріалу, який підкріплюється спільним розвинутим поліфонічним розвитком, ритму, водночас на рівнях жанру, характеру, настрою частини циклу є опозиційними.

Своєрідним синтезом інструментального і хорового первнів є масштабна циклічна композиція М. Колесси «Лемківське весілля». Вона

продовжує традиційні великі хорові композиції хорових циклів і кантат українських класиків. Цей твір для мішаного хору зі струнним квартетом або фортепіано складається з двадцяти частин, які є обробками лемківських народних пісень. Об'єднавчим чинником стає тема «гудаків», яка відкриває та завершує твір, і тричі проводиться упродовж твору. Драматургія побудована на традиційному принципі контрасту-зіставлення. Велика кількість частин вимагає збільшення основних розділів через об'єднання в «пари». Аналізуючи цей твір, дослідниця Л. Кияновська зазначила: «Можна помітити тут принцип парного контрасту, поділу номерів “по два”, з яких перший є більш вільний, імпровізаційний, а другий жвавіший, частіше танцювальний за характером. Відтак і ці пари отримують певну драматургічну функцію в циклі. Якщо початкові номери – “На високій горі” та “Заквітла, заквітла” – являють собою своєрідний зачин циклу, поступово розкручують барвисту стрічку весільного дійства, то вже два наступні – “Ей оженься, Янічку” і “Єще-єм ся не оженив” знаменують більш інтенсивний етап розвитку, Перша кульмінація розвитку припадає на частини “Ей, шуміла ліщина” та “Пустьте ж нас”; початковий номер цієї пари тяжіє до імпровізаційно-розгорнутої сцени, а другий, завдяки своїй динамічній пульсації, передає стрімкий безупинний рух, неначе символізує розпал масового весільного свята» [109, с. 100]. Також дослідниця зазначає ще один тип контрасту вже між парами хорів, у яких перші два номери – розгорнуті, а наступні максимально стиснені, що створює враження насиченості дії. Відчуття концертності виформовує останній хоровий номер – завершення весільного дійства.

На початку 1940-х років Ф. Надененко видає збірку, що містила сім хорів та два солоспіви. Автор об'єднує чотири хори в цикл «Лірична сюїта». Однак, на думку Л. Пархоменко, перші три хори мають спільні риси громадянського спрямування, однак автором вони не відокремлені [174, с. 75]. Цей цикл має образну характеристичність, композитор

використовує фольклорні інтонації, які демонструють ліричну стилістику, з милуванням і насолодою специфічними гармонічними співзвуччями.

Безсмертні творіння геніальних поетів стають першоджерелами для хорових опусів композиторів України, зокрема для хоровий цикл Б. Лятошинського «Пори року» на вірші О. Пушкіна (1949, 1952). Хори на слова І. Франка «Як почуєш вночі» та «Коли студінь потисне» (1941) автор не поєднував у цикл, однак єдиний характер, особливий спільний лірико-психологізм, душевність, спорідненість гармонічної мови, колористичність акордових співзвучань дають підстави віднести їх до хорового циклу. Хори на вірші Т. Шеченка – це тричастинні твори з наскрізним розвитком («Тече вода в синє море» та «Із-за гаю сонце сходить», 1949–1951) наповнені характерними «рисами давнього українського фольклору, насамперед, епічних дум та історичних пісень» [110, с. 90].

2.3.2. Циклічні хорові жанри у творчості українських композиторів другої половини ХХ століття

Повоєнні десятиліття виявилися для українських музикантів першими проблисками свободи, що, немов весняна повінь, переповнює творчість композиторів у наступних роках. Окрім згаданого кола тем, що висвітлювалися в текстах багатоголосних творів 60–80-х років, залишаються актуальними воєнна та громадянська тематика. Окремо продовжує розвиватися шевченківська лінія в хоровій творчості українських композиторів.

Так, у пізній період, а саме в останнє десятиріччя його життя Б. Лятошинський тяжіє до створення великих циклічних композицій. Об'єднавчим фактором для скріплення мініатюр всередині циклу композитор обирає поетичні тексти одного автора (Чотири хори на слова А. Фета (1961), П'ять змішаних хорів без супроводу на слова М. Рильського, Чотири хори без супроводу на слова М. Рильського (1964), або однорідність ідейного

змісту (Чотири хори «З минулого» на слова різних поетів (1966)). Для цих циклів характерні риси композиторському почерку Б. Лятошинського – поєднання змістовної глибини та симфонічного мислення.

У хоровому циклі «З минулого» Б. Лятошинський звертається до роздумів про буття, людину, її печалі та радості. Окрему увагу композитор приділяє тексту, адже кожна частина написана на поезію різних авторів (О. Фета, Ф. Тютчева, І. Буніна та невідомого автора ХХ століття). Образна драматургія побудована на принципі контрасту, конфлікт надається на початку циклу, де використовується протиставлення тонального й позатонального музичного матеріалу. Для єдності циклу композитор використовує інтонаційний матеріал, який проявляється в різних частинах твору (початкові інтонації з основної теми).

На початку 1960-х років А. Штогаренко створює свій масштабний хоровий цикл з семи хорів *a cappella* на вірші безсмертного Кобзаря «Шевченкіана» (1963). Єдність циклу, окрім спільної літературної основи з творів Т. Шевченка, ґрунтується на народних жанрових джерелах кожної з частин – всі сім хорів втілюють жанрові ознаки народної пісні (ліричної, історичної, козацької тощо).

Набувають популярності хорові опуси-присвяти, написані на честь видатних українців. Наприклад, хоровий цикл А. Штогаренка «Народні месники», що включає чотири хори для чоловічого складу (із супроводом фортепіано).

У ці ж роки з'являються хорові цикли Г. Майбороди: «П'ять хорових прелюдів» на слова М. Рильського (1962) та «Вісім хорових прелюдів на слова В. Сосюри» (1965). Чинниками єдності драматургії циклів стають оригінальна образна аналогія, яку проводить автор між порами року й пов'язаними з ними людськими почуттями, та принцип контрасту, закладений у протиставленні двох полярних емоційних сфер циклів: весняної – світлої, безтурботної, сповненої надії й тяги до життя, (утіленої у струнності акордової фактури, ясності та логічній завершеності репризних форм),

й осінньої – меланхолійної, зануреної у світ внутрішніх рефлексій, печалі та суму, (вираженої у поліфонічній звуковій тканині та безперервності, в'язкій наскрізності композиційних побудов).

Хорова музика стає важливою ланкою творчої спадщини композитора Мирослава Скорика, який реалізував свої творчі пошуки в різних жанрах. Так, митець звертався до жанру кантати. Цекантати для хору, солістів і симфонічного оркестру – «Весна» на вірші І. Франка (1960), «Людина» на вірші Е. Межелайтиса (1964), «Гамалія» М. Скорика (2003), а також до хорового циклу, наприклад, «Пори року». У кантаті «Весна» композитор спирається на жанровий зразок великої кантати, частини розташовані за принципом контрасту з наскрізною темою образності оновлення-переродження, які підкріплюються засобами картинності й театралізації. Чотиричастинний цикл «Пори року» – це мініатюри для мішаного хору *a capella*, побудовані на розспівуванні лише одного слова – назви відповідної пори року.

На початку 1970-х років приклад хорового циклу з'являється в творчості В. Бібіка. Основою «Триптиху» на тексти російських поетів стає тріада сюжетної колізії: «кохання – весілля – загибель» (коханий гине на війні). Інтонаційна модель трьох хорів вибудована на жанровій основі народної протяжної пісні. П'ятичастинний «Реквієм» на прозові тексти Ю. Бондарева з'являється в доробку композитора в середині 1970-х років. Цикл є прикладом характерної добі тенденції взаємопроникнення жанрів, коли симфонічне і хорове полотно переплітаються в неподільний гобелен, у якому грані між людськими голосами й інструментальними партіями стираються і твір сприймається як монолітність.

Зразком хорового циклу у творчості В. Сильвестрова кінця 70-х років ХХ століття є тричастинна акапельна Кантата на слова Т. Шевченка (1977). Науковці вбачають у творі певні риси автобіографічності. Хор виростає з одного інтонаційного ядра – думного мотиву, що протягом частин циклу проходить шлях варіаційно-імпровізаційного розвитку. В. Сильвестров

звертається і до віршів інших видатних поетів – Кантата на вірші Ф. Тютчева та О. Блока (1973).

Циклами хорових мініатюр представлена творчість Ю. Іщенка. Серед найбільш відомих – «Елегійний концерт» (або П'ять хорів без супроводу на слова А. Венцлова, П. Тичини, Т. Коломієць), Диптих на вірші Ю. Кузнецова, «Хорові картини» (три мініатюри) для мішаного хору на тексти О. Вишні та С. Васильченка. Нерідко обираючи літературне першоджерело, композитор самостійно трансформує його, вибудовуючи нову, власну сюжетну концепцію циклу.

Хорові цикли займають вагоме місце в доробку І. Шамо. Слід зазначити його опуси «Летять журавлі», Чотири хори на вірші І. Франка, «Карпатську сюїту», Десять хорів на слова українських поетів та інші.

Хоровий доробок збагачує глибока симфонізація та поєднання жанрових ознак у творах І. Карабиця – це твори для хору та симфонічного оркестру: опера-ораторія «Київські фрески» на вірші І. Франка (1970), шестичастинний хоровий концерт «Сад божественних пісень» на вірші Г. Сковороди (1971) створений у традиціях українського духовного концерту XVIII століття.

Близьким за образним наповненням стає пейзажний цикл мініатюр Т. Кравцова «Хорові акварелі» на слова В. Сосюри, композиція якого представлена дванадцятьма хорами (докладніше твір розглянемо у третьому розділі нашого дослідження).

Краса природи завжди буде актуальною темою для митців. Одним із варіантів такого звернення стає хоровий цикл Г. Гаврилець «Три хори на вірші О. Олесья» (1984). Використовуючи поезії поета, композитор структурує текст відповідно до свого задуму, що в результаті утворює образ «Пори року». Об'єднавчим чинником стає не тільки змістовне розташування поезій за змінами сезонів, але і ствердження ідеї «вічної весни», яка стає наскрізною для твору.

В. Камінський теж звертається до жанру кантати на вірші Т. Шевченка: кантата «Іван Підкова» (1988), Камерна кантата (1988), а також видатних українських поетів Камерна кантата на вірші Дм. Павличка (1987).

Цікавий творчий пошук у галузі хорової музики виявив і В. Зубицький. Він звернувся до текстів народних пісень, що зумовило форму циклічності у жанрі хорового концерту: № 1 «Гори мої» на тексти західно-українських народних пісень, № 2 «Ярмарок» на тексти східно-українських народних пісень, № 3 на народні слова та В. Довжика (1995).

Особливе місце в хоровій музиці посідає Леся Дичко – майстер хорових жанрів. У її творчому доробку циклічні хорові твори, які відрізняються образністю, багатством тематичного матеріалу, кольоровим тембровим забарвленням. Широкий спектр образно-тематичних площин об'єднує різні жанри хорової музики: від камерних (камерна кантата, диптих) до великих монументальних циклів (ораторія, літургія, концерт, фреска, хорова опера). Особливу увагу композитор приділяє використанню жанрових можливостей у заявленому творі, адже від особливостей його структурування залежить розкриття поетичних образів, від філософського, концептуального до особистого, ліричного.

Твори для хору *a cappella* Л. Дичко «Чотири пори року» (1973), «Карпатська кантата» (1974), кантати для дитячого хору «Весна» (1980) та «Здрастуй, новий добрий день» (1976) мають характерні жанрові ознаки кантати, такі як масштабність, ліричність, перевага вокального первня. Окремими зразками циклічних хорових творів є диптих «Поява місяця» та «Сонячний струм» (1972), які незважаючи на об'єднавчий задум презентування образів природи, для драматургічної єдності циклу використовує характерний контраст (заснований на міфологічній дуальності): протистояння місяця, ночі – сонця, дня, сонорика, імпресіоністичність – монолітне восьмиголосся, гімнічність.

Серед масштабних хорових полотен, у яких авторка звернулась до народних джерел – народні тексти. Згадаємо кантати «Червона калина» слова

старовинних українських пісень (1968), «Пори року» на народні тексти (1973), Карпатська на народні слова (1974), «У Києві зорі» (1982) на народні слова, «І нарекоша ім'я Київ» для хору, солістів і оркестру (1982).

Слід відзначити, що згодом композиційно-драматургічних перетворень зазнають хорові жанри, не тільки під впливом тотальної симфонізації, але й у взаємопроникненні з боку інших масштабних жанрів. Це синтез симфонії та ораторії в творчості Є. Станковича – Симфонія № 3 «Я стверджуюсь» на вірші П. Тичини (1976) та Л. Дичко – Хорова симфонія «Вітер революції» (1976); опери та ораторії у І. Карабиця («Київські фрески» 1983), кантати, реквієму та симфонії – В. Зубицький кантата симфонія «Любіть Україну» (1975) на вірш В. Сосюри, кантата-симфонія «Чумацькі пісні» (1982) на народні тексти, симфонія-реквієм «Океан доль» на вірші Ш. Бодлера (1985), мініатюрний Реквієм «Сім сльозин» на вірші Б. Олійника (1985).

«Батьком» українського музичного авангарду певною мірою можна назвати Б. Лятошинського, який одним із перших за радянських часів звернувся до новітніх композиторських технік. Проте його авторський почерк проявляється не тільки власне у творах, але й у вихованні наступної генерації митців. Він зростив цілу плеяду авангардистів-шістдесятників. Серед його учнів Віталій Годзяцький, Леонід Грабовський, Леся Дичко, Валентин Сильвестров, Євген Станкович, Іван Карабиць. До київської композиторської школи долучаються й талановиті випускники Харкова та Львова – Віталій Губаренко та Мирослав Скорик.

Молода композиторська генерація, відштовхуючись від модерного досвіду європейців, не втрачає зв'язку з надбанням фольклору і професійної культури минулого. Унаслідок такого синтезу з'являється повнокровне, життєрадісне мистецтво, що своїми яскравими барвами відбивається від жорсткого, конструктивного світогляду західного авангарду.

Композиторська молодь 1960-х починає активно опановувати європейські стилі, передові техніки і прийоми. Кожний з представників

нового покоління музикантів втілює сучасні ідеї індивідуально, по-своєму. Однією з перших в український простір входить серійність (безпосередньо в нашій країні ця техніка поширилася завдяки Л. Грабовському, який переклав з німецької підручники з додекафонної техніки). Це сприяло зростанню творчого інтересу й у інших молодих митців, зокрема В. Сильвестрова та В. Годзяцького. Згодом українці опанували й інші композиторські техніки західної Європи – пуантилізм, алеаторику, сонористику.

Неодмінною складовою процесу творення для авангардистів стала народна традиція. В Україні фольклор постійно і глибоко входив у професійне мистецтво. Відтак, саме в творчості шістдесятників з'являється таке стильове явище, як «нова фольклорна хвиля», у фокус якого потрапляють більш давні, архаїчні пласти народного мистецтва, які розробляються митцями з нових, сучасних позицій. Цей напрям позначився на творчості Л. Грабовського, Л. Дичко, Є. Станковича, М. Скорика і, навіть, В. Сильвестрова (Хорова симфонія на вірші Т. Шевченка).

Одночасно розвиваються й інші стильові течії: неокласицизм, а саме – необароко та неоромантизм, полістилістика. Явище нової простоти та електронна, конкретна музика з'являються з кінця 1970-х.

Головним сенсом авангардних пошуків стає вираження невиразного, спроба віднайти нові звукові світи. Звідси й основна тематика музичних опусів 1960-х рр.: макросвіт (Всесвіт, Космос, Хаос), мікросвіт (молекули, атоми), ритуально-символічна «дійсність», механічний світ тощо. Музичне мистецтво створюється невідокремлено від інших сфер. Тому в тематиці помітні паралелі з досягненнями науки (політ у космос), творами літератури, історичними подіями та естетичними ідеями часу.

Новаторські експерименти композиторів не стосувалися ідеології чи партійної доктрини, а пов'язувалися виключно із технічною стороною музики – вони прагнули відкриття нових горизонтів у музиці. І хоча свого часу вони вважалися вигнанцями й, навіть, не сподівались на виконання

власних творів, нині – вони є легендами українського музичного мистецтва, відомими далеко за межами батьківщини.

2.4. Жанрово-стильові різновиди хорових творів у творчості вітчизняних композиторів ХХ – початку ХХІ століття

Новітня українська хорова музика знаходиться під впливом сукупності культурних, соціальних, історичних, економічних факторів, які формують багатопланову та неоднозначну картину сучасного музичного мистецтва України. Сучасній музиці в Україні притаманне розмаїття композиторських шкіл, напрямків і тенденцій, стильовий плюралізм. В українській сучасній музиці, зокрема хоровій, спостерігається співіснування діаметрально протилежних естетичних концепцій, «нової складності» та «нової простоти», авангарду та неоромантизму, експресіонізму та неофольклоризму. Естетика постмодернізму, яка поширилася в Україні порівняно нещодавно, у кінці 90-х років ХХ століття, продовжує залишатися актуальною. Паралельно з нею розвиваються стильові тенденції постмодернізму.

Естетика постмодернізму, яка актуалізувалася у європейському мистецтві на зламі ХХ–ХХІ століть, пропонує новий спектр поглядів на культуру і музичне мистецтво, зокрема. На противагу постмодерній іронії, у естетиці постмодерну актуальними є пошуки нової глибини та сенсу. Тепер людина творча у пошуках внутрішньої досконалості й аскези протистоїть загальному торжеству суспільства консюмеризму. Одна з ознак постмодерну, за словами філософа О. Мітрошенкова, – транссентименталізм, або повернення до очевидних, традиційних цінностей [156]. У музиці це оприявнюється через постнеоромантичні тенденції, прагнення тональної організації, хвилю «нової духовності», тяжіння до граничної глибини та щирості висловлювання.

У контексті естетики постмодерну відбувається звернення авторів до жанру духовного концерту, релігійної тематики (зокрема В. Польова, В. Сильвестров, М. Шух).

У ХХІ столітті основні жанри академічної музики – опера, симфонія, концерт, великі хорові жанри, камерна музика – не втрачають своєї актуальності (особливо у композиторів старшого покоління), але у той же час, переосмислюються і переформатуються. На зміну масштабним полотнам приходять необхідність висловлювання у малих формах (поширення жанру камерної опери, тенденція до зменшення масштабів хорового концерту в творчості багатьох авторів (наприклад, «Алілуйя» В. Сильвестрова).

Однією з актуальних тенденцій стала поява синтетичних жанрів і численних жанрових різновидів на перетині різних мистецтв. Синтез мистецтв та інтермедіальність набувають все більшого поширення та стають ознаками сучасного художнього твору. Полістилістика та музична еkleктика, змішання стилів і жанрів – є однією з найбільш яскравих тенденцій сучасного музичного мистецтва.

Одна з головних ідей метамодерністської концепції, висловлена Люком Тернером у «Маніфесті метамодернізму» (2011) – це ідея про те, що джерело руху зосереджено в коливаннях між діаметрально протилежними концепціями: «Метамодернізм слід визначити як мінливий стан між і за межами іронії й щирості, наївності й обізнаності, релятивізму й істини, оптимізму і сумніву, у пошуках множинності несумісних і невловимих горизонтів» [212].

Рухатися вперед і коливатися – стає своєрідним девізом метамодерну, який репрезентується через поєднання різних стильових ознак у просторі одного твору, коливання між протилежними напрямками, поєднання, на перший погляд, непоєднуваного.

Кінець ХХ – початок ХХІ століть в Україні період особливо позначений суцільною зацікавленістю композиторів у хорових циклічних

жанрах. Хорова творчість стає провідною сферою діяльності багатьох видатних українських композиторів.

«Однією з провідних галузей хорової творчості традиційно визначається сакральна музика, а в дослідженні специфіки хорової творчості межі ХХ – ХХІ століть перші позиції належать новій сакральній музиці, що виявляє широкий діапазон зв'язків та ресурсів» – зазначаються науковці [42, с. 82].

У цей час активно розвивається неосакральна музика [81, с. 99; 42, с. 82], яка продовжує українську духовну хорову традицію від хорових концертів Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя тощо.

Так, Леся Дичко має в цьому напрямку потужний досвід. Серед творів можна назвати такі: «Перша літургія святого Іоанна Златоуста» (1990) та «Друга літургія для мішаного хору» (1990), які потім переросли в монументальний твір «Урочиста літургія» для мішаного хору (2000–2002). Треба виділити й окремі хорові твори *a cappella*, наприклад Псалом 67 (для жіночого хору) (1999).

М. Скорик теж звертається до духовної музики. Серед паралітургійних жанрів М. Скорика є хоровий концерт духовної музики – Духовний концерт-«Реквієм» на канонічні тексти (у першій редакції «Заупокійна», 1999), а також літургійні – «Літургія святого Йоана Золотоустого» (2005), Три псалми (2003), які сприймаються як різновид концертних творів.

А кантата «Гамалія» М. Скорика (2003) продовжує шевченківську тематику, яка стає традиційною для багатьох українських композиторів. Цей твір написаний для мішаного хору, солістів та симфонічного оркестру. Для втілення задуму композитор використовує традиційну модель зі вступом, сольними й хоровими епізодами та кодою. Єдиний драматургічний розвиток об'єднує твір, природній рух передається шляхом чергування хорових епізодів та солістів, хорального та батального епізодів, що приводить до логічного завершення – коди.

Окремо зупинимось на сакральних творах Євгена Станковича. Серед паралітургійних творів останнього виокремимо твори на біблійні тексти – «Нехай прийде царство Твоє» для мішаного хору та симфонічного (1994), псалми для хорів *a cappella* – Псалом № 27 для чоловічого хору «До Тебе, Господи, взиваю я» (1999), Псалом № 22 для жіночого хору (1999), Псалом № 83 для мішаного хору *a cappella* (1999), які виявляють елементи нової сакральності в якості концертних творів поза храмовою літургією.

Він є автором грандіозних вокально-симфонічних композицій, таких як Реквієм-Каддиш «Бабин Яр» для тенора, баса, хору та оркестру, слова Д. Павличка (1991), «Панахида за померлими з голоду», для солістів, двох мішаних хорів, читця та симфонічного оркестру, слова Д. Павличка (1992), «Купало», перекладення другої дії опери «Цвіт папороті» для камерного хору М. Гобдича (2000), «Слово о полку Ігоревим» для сопрано, тенора, баритона, баса, мішаного хору та симфонічного (2001). Звертається і до хорових творів *a cappella* (1997, 1998) для жіночого та мішаного хорів.

Духовна тематика розвинулася і у творчості інших композиторів. Для Г. Гаврилець також характерним є релігійний напрям хорової творчості: літургійні піснеспіви та хорові концерти «Давидові псалми для мішаного, жіночого, чоловічого хору» (2000): «Блаженний, хто дбає про вбогого», «До тебе підношу я, Господі душу свою», «Боже мій, нащо мене Ти покинув?».

Композиторка звертається і до жанру концерту, який не втрачає свою лінію від барокових концертів ранніх майстрів: «Нехай воскресне Бог!» (2004), хоровий концерт у трьох частинах для мішаного хору на канонічні тексти, «Кроковеє колесо», концерт для жіночого хору на народні тексти (2004), Духовні твори на канонічні тексти: Херувимська для мішаного хору (2000), «Теб поєм» для мішаного хору (2000), де відчуються традиції кантового багатоголосся.

Неможливо залишити осторонь вагому фігуру української музики, голову спілки композиторів України І. Щербакова, у творчому доробку якого багато масштабних творів для хору на канонічні тексти – кантата «Ave

«Maria» для мішаного хору та симфонічного оркестру на канонічні тексти (1998), кантата «Stabat Mater» для жіночого хору на канонічні тексти (1994). Також визначимо й твори, призначені для концертного виконання – «Православний хоровий концерт пам'яті Сергія Рахманінова», циклічний хоровий концерт для мішаного хору *a cappella* на канонічні тексти (1996), духовний концерт-реквієм «Сон» на вірші Юрія Плаксюка, «Заповіт патріарха Йосипа» – ораторія для баса, хору й оркестру та інші хорові твори. Усі вони є продовженням традиції духовних хорових творів із використанням різноманітних прийомів розгортання музичного матеріалу.

І. Щербаков звертається до жанру світської кантати: «Босоніж по Землі». Кантата – триптих для дитячого хору на вірші М. Сингаївського «Зима» (1984), кантати для дитячого хору на вірші Л. Костенко «Ознака Вічності» (1986), для мішаного хору *a cappella* на вірші Л. Костенко (1988), для мішаного хору на вірші М. Рильського «У присмерку осінньої алеї» (2014), В. Сосюри «Любіть Україну» (2014).

Духовні твори В. Сильвестрова на вірші Т. Шеченка – Хоровий диптих, що об'єднує «Отче наш» та «Заповіт» (2016), Псалми (2005), 4 триптихи на слова Т. Шевченка (2013–2015). Крім того, він створив хорові паралітургічні твори, серед яких «Українські псалми» на народні слова (2006), 4 Псалми Давида (2006; 2007), Три Алілуї (2006–2012), 13 Духовних піснеспівів (2006–2013).

До сакральних текстів у жанрі ораторії та кантати звернувся В. Камінський. Його ораторія «Іду. Накликую. Взиваю...» (1998) для солістів, читця мішаного хору й оркестру на тексти митрополита Андрія Шептицького, кантата «Благодатна пора наступає» (2006) для солістів, мішаного хору та солістів на тексти І. Франка. Знаючою є його «Літургія Іоанна Златоуста» для солістів і мішаного хору (1999–2000).

Сакральна лінія стає магістральною для Віктора Степура, який написав камерну кантату на вірші бірманських поетів, кантати «Шевченко», «Ти за все у відповіді», духовні хори «На ріках Вавилонських», «Київські

фрески», «П'ять духовних хорів», «Монологи століть», «Давидові псалми» та ін. Для єдності циклу він використовував частково або повністю тексти, які надають акапельним хорам на світські тексти драматичності дії, смислові арки.

Одним із самобутніх творчих постатей є М. Шух, який пише цикл із 17 піснеспівів через сучасне ставлення до церковних розпівів. Об'єднавчим чинником є логіка канонічного тексту, наскрізний емоційний настрій молитовності, образні та тематичні арки. Також у ньому на рівні виражальних засобів простежуються стильові ознаки вітчизняного духовного концерту з характерними змінами груп і партій, чергування тембрів однорідних та змішаних груп, або, навпаки, упізнаного концертного чотириголосся. Залежно від обраної жанрової основи музичної мови, особливо характерної церковної культури, у творах композитора використовуються елементи знаменного розспіву з упізнаваними ознаками музичної лексики.

Серед інших хорових творів М. Шука можна виділити хоровий цикл «Із лирики А. Блока» (1983). На думку А. Каменевої, композитор, «звертаючись до світського жанру вклав у нього сакральну символіку, під “ковдрою” того відомого, що в процесі композиторської інтерпретації знаходить значення невідомого» [97, с. 86]. У творі чотири номери, останній виконує функцію завершення, однак гра між сакральним і світським світом робить композицію цілісною. Звертається автор і до кантатного жанру: Кантата «З повісті минулих років» (1980), Кантата «Різдвяне сольфеджіо».

Залучення більш пізніх зразків духовного концерту стають помітними через піднесеність, урочистість викладення музичного матеріалу, антифон, як чергування хорових груп і соліста, гармонічне викладення голосів, контрапунктні вставки. Також можуть бути відчутними й піснеспіви релігійного культу західного зразка, типу григоріанського хоралу. Автор звертається до латинських канонічних текстів у жанрах циклічної меси та реквієма – Requiem «Lux aeterna» на канонічні латинські тексти та вірші

російських поетів-символістів Н. Мінського, В. Соловйова і К. Бальмонта (1988), Меса «In excelsis et in terra» (1992), Меса «І сказав я в серці своєму» на канонічні латинські тексти (1995).

Автор також створює твори паралітургійної спрямованості, серед яких Літургійні славослів'я Іоанна Златоуста (2005) на канонічні тексти, духовний концерт «Відроди мене, затверди» (1993) на вірші М. Шноралі, духовний концерт «Одкровення блаженного Ієроніма» (2008) для хору і соло рояля та псалма і молитви – Три молитви (2000), Псалми Давида» (2000).

Не обходить хорову музику і представник київської композиторської школи О. Яковчук. У його мистецькому доробку дві ораторії «Скіфська пектораль» (1990), «Страсті Христові», чотирнадцять духовних композицій для хору *a cappella*: Літургія Святого Іоанна Златоуста» (2005), три духовні концерти – концерт «Які любі оселі Твої» для солістів та мішаного хору *a cappella* (2006); концерт «На ріках круг Вавилона» для солістів та мішаного хору *a cappella* (2011); концерт «Чи Ти мене, Боже милий, навек забуваєш?» для солістів та мішаного хору *a cappella* (2011).

Звертається О. Яковчук і до жанру псалмів. Це – десять псалмів, написаних *a cappella* для хору протягом 2005–2011 років: Псалом № 102 «My soul, give thanks to the Lord» для солістів та мішаного хору *a cappella*, Псалом № 27 «До Тебе, Господи, взиваю я» для солістів та мішаного хору *a cappella*, Псалом № 22 «Господь – то мій пастир» для солістів та жіночого хору *a cappella*, Псалом № 2 «Чому заворошилися народи?» для солістів та жіночого хору *a cappella*, Псалом № 8 «Господи, Господи наш» для солістів та чоловічого хору *a cappella*, Псалом № 1 «Блажен муж» для солістів і чоловічого хору *a cappella*, Псалом № 11 «Мій Боже милий» для мішаного хору *a cappella*, Псалом № 149 «Псалом новий Господеві» для мішаного хору *a cappella*, Псалом № 132 «Чи є що краще, лучче в світі» для мішаного хору *a cappella*, Псалом № 53 «Боже, спаси, суди мене» для мішаного хору *a cappella*.

Своєрідним хоровим циклом є «Триптих» (1975) для мішаного хору *a cappella*, в основі якого фольклорні інтонації з обрядових пісень зимово-весняного календарного циклу. Поруч із новими ладо-гармонічними можливостями простежується дух архаїчного минулого. Три мініатюри поєднуються сучасними стильовими висловлюваннями, кульмінація загальної композиції припадає на третю мініатюру.

О. Яковчук створив 17 кантат – 9 з них для хору *a cappella*. Фольклорна кантата написана для солістів та жіночого хору *a cappella*, складається з чотирьох частин, побудованих на індивідуально переробленому музичному тексті. Драматургічна єдність досягається шляхом наскрізного розвитку фактурних пластів, залучення елементів ілюстративних ефектів.

У кантаті «Тече вода в синє море» (2006, 2010) для солістів, альтової флейти, ударних основою є тематично споріднені чотири «Думки» поета. Цикл побудований на типовому прийомі контрасту, зміні на рівні розгортання музичного матеріалу. Фактором об'єднання циклу стають смислові арки між вступом та кодою першої і фінальної частини твору, ремінісценції образу малого барабану із третьої частини у фіналі циклу.

Скарбницю хорової музики доповнює композитор Г. Ляшенко кантатами «Вітражі й пейзажі» (1997) та «Містерія тиші» (1997), які є проявом зображально-ліричної образності з ознаками лірико-психологічної. Ці твори написані для чотириголосного хору, мають чотиричастинну побудову з поступовим, неспішним розгортанням. Взавши за основу традиційні хорові жанри, композитор творчо поєднує властиву для нього манеру поліфонічного письма з новітніми засобами музичного висловлювання.

Серед останніх творів, які відповідають сучасним культурним реаліям буття слід згадати «Історію ересі» К. Цепколенко, маркована автором як кантата: «Визначаючи свою “Історію ересі” (2007) як кантату, К. Цепколенко вказує на зв'язок зі старовинним жанром, історична еволюція якого невід'ємна від церковної практики та, відповідно, духовно-релігійного сенсу,

але, разом із тим, презентує напрямок світського музикування» [42, с. 84]. Обравши поетичний текст О. Забужко, композитор вступає на складний шлях авторської інтерпретації сенсу поезії поетеси, пов'язаної «з переосмисленням релігійної тематики, біблійної образності, християнських етичних мотивів – полемікою з ними, аж до їх заперечення» [42, с. 85].

Дослідниця Є. Бондар зазначає: «Хорову кантату К. Цепколенко можна зарахувати до “творів-деструкцій”, що презентують усталені образи смисли, які в цьому випадку не стільки переосмислюють жанровий канон кантати, скільки полемізують з образно-змістовим наповненням духовної музики християнської традиції. Це дозволяє віднести твір К. Цепколенко до того типу, який дає максимальну свободу композитору в класифікації Ю. Паісова – концертних творів релігійного змісту, що не підкорюються гімнографічним канонам і дають можливість самовираження автора» [42, с. 84]. Драматургія побудована за принципом контрасту-зіставлення: «особистого» й «загального» в парах людина-натовп, суб'єктивне – об'єктивне, страждання душі – драма народу.

Повернення духовного хорового концерту на музичну арену України припадає на 1970–80-ті роки. Попередній період «забуття» не минув безслідно. Концерт відроджується в трансформованій формі: деякі типові для жанру риси безповоротно зникли, у той час як сучасність трансплантувала в жанр нові, раніше нехарактерні для цієї музики, деталі.

До жанру хорового концерту зверталися Євген Станкович – концерт для хору *a cappella* на тексти із Біблії «Господи, Владико наш» (1998); Мирослав Скорик – «Реквієм» (1999), Леся Дичко – «Краю мій рідний» (1995–1998), «Швейцарські фрески» (2002), «Іспанські фрески» (1996–1999), «Французькі фрески» (1995–2000), А. Ведель, «Тебе, Бога, хвалимо» (Te Deum laudamus), концерт для хору та оркестру (2018); Віктор Степурко – «Концерт пам'яті Леонтовича» (1996), Віктор Мужчиль – «Хай святиться ім'я Твоє» кантата-поемана вірші українських поетів (1992), Юрій Алжнев – хорові концерти «Дівич-сон» (1995), «Співомовки» (1998), «Пробудження» (1998), «Сватання

Оріанти» для жіночого хору, концерти на канонічні тексти: «Слава Тобі, Господи!», «Співайте для Господа...»; хоровий концерт «Рідне околу» у трьох частинах, «Ще треті півні...» (концерт-диптих) на поезію Т. Шевченка, «За неї Господа молить...» (кантата); Г. Гаврилець – «Нехай воскресне Бог!» (2004), хоровий концерт у трьох частинах для мішаного хору на канонічні тексти, «Кроковеє колесо», концерт для жіночого хору на народні тексти (2004), І. Щербаков – «Православний хоровий концерт пам'яті Сергія Рахманінова» (1996), О. Яковчук – концерт «На ріках круг Вавилона» для солістів та мішаного хору *a cappella* (2011); концерт «Чи Ти мене, Боже милий, навек забуваєш?» для солістів та мішаного хору *a cappella* (2011).

У жанровій структурі оновленого хорового концерту XX століття значно більше визначальних чинників, ніж у його попередника. Видозміни ядра жанру викликані суттєвими модифікаціями всередині нього, з яких дослідниця М. Варакута виводить три провідних вектори подальшого побутування жанру в композиторській практиці, а саме – фольклорний, світський і духовний. Також, науковець зазначає: «Головною ідеєю хорового концерту є максимально повний показ всіх ансамблевих можливостей хору. Інакше кажучи, хорове концертування засноване на синтезі принципів “віртуозності” та “колеритності” (багатстві тембрового фонізму). У хоровій музиці основним засобом прояву концертності стає нетрадиційна трактовка хору, пов'язана з інструменталізацією хорової фактури й підкресленою роллю фонізму (збагачення тембрового й гармонічного колориту, а також ускладнення інтонаційності)» [159, с. 29].

Проте водночас автори хорових концертів минулого століття не заперечують здобутків попередників на цій жанровій ниві. Як на це вказує дослідниця жанру Я. Кириленко, кардинальність усіх змін і трансформацій торкається здебільшого зовнішнього аспекту творів, не пориваючи внутрішній їх інваріантний взаємозв'язок з жанровими моделями минулих епох: барочного, класицистичного, романтичного хорового концерту [102].

Отже, найвищого розвитку хоровий цикл здобуває саме в останні десятиліття ХХ століття та на початку ХХІ століття. У цьому жанрі хорової музики втілюються провідні тенденції, характерні для українського музичного мистецтва минулої доби, систематизовані у дисертаційному дослідженні О. Батовської, а саме «національне бачення основ сюжетності, тяжіння до циклічності, оновлення жанрово-стильової палітри творів фольклорними джерелами, активний пошук нових виражальних засобів, велика роль звукотембрової та ладо-гармонічної драматургії» [27, с. 200].

Висновки до розділу 2

Охарактеризовано процес становлення та розвитку циклічних форм хорової музики в українському музичному мистецтві. Здійснено компаративний аналіз між тенденціями розвитку хорової музики в Україні та хоровою практикою країн Західної Європи. Підкреслено, що західна музика доби бароко спиралася на здобутки попередніх епох у сфері вокальної й інструментальної музики, у той час як основою для розвитку українського барочного мистецтва стала традиція духовного монодичного розспіву, логічним продовженням якого стала поява акапельного багатоголосся. Зауважено вплив європейської традиції на жанри українського духовного багатоголосся, зокрема творчості представників венеціанської школи братів Габріелі.

Окреслено еволюційний шлях циклізації хорових композицій від зародження багатоголосся та розквіт барокового партесного співу до формування духовного хорового концерту класицистичного зразка, що став першим в історії української хорової музики зразком циклу в багатоголосній практиці. Зазначено найвидатніших творців хорового концерту доби класицизму – А. Рачинського, М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, С. Дегтярьова, С. Давидова.

Прослідковано спадкоємність між партесним та хоровими концертами: опора на біблійні тексти (книга Псалтир), збереження концертуючого стилю викладу. Водночас митці XVIII століття впроваджують практику поєднання народного українського мелосу з професійними техніками західноєвропейської композиторської школи з використанням елементів давньоукраїнських церковних розспівів. У мультиджерельну звукову палітру хорових творів органічно вплітаються й міські світські жанри – пісня-романс, кант, марш.

Виявлено основні параметри жанру хорового концерту: циклічна структура, єдність музичної драматургії, побудованої на принципі контрасту, концертність викладу музичної думки. Відрефлексовано концепції жанрових ознак концерту в дослідженнях В. Осипенко, В. Бойко, М. Варакути, Г. Батичко. Досліджено процеси розвитку хорових жанрів, зокрема хорового циклу протягом XIX – початку XX століття. Окреслено загальні соціополітичні умови, в яких розвивалося хорове мистецтво України.

Відзначено етап культурного підйому нації в другій половині XIX століття, під час якого хорова музика відновлює свою втрачену першість в ієрархічній градації музичних жанрів. Виявлено центральний осередок оновленого хорового мистецтва доби – Галичина та Буковина. Вивчено еволюцію духовних циклічних опусів, зокрема хорового концерту, у творчості композиторів перемишльської школи. Зазначено, що церковна музика цього періоду збагачується лірико-романтичними рисами.

Розглянуто шляхи розвитку світської сфери хорової музики. Вказано на синтез класицистичних та романтичних рис, характерний як для духовних, так і світських жанрів. Поряд з показовими атрибутами попередньої доби – ясною композиційною логікою, стрункою симетричністю форм, функціональністю гармонічної мови й акордовим викладом фактури, хорові твори збагачуються суб'єктивним ліризмом та емоційною індивідуальністю – маркерами романтизму, що проявляються у надзвичайній виразності плинних мелодичних ліній, збагаченні ладо-гармонічної канви.

Беззаперечним є вплив фольклорного середовища: національні мотиви пронизують усю хорову музику XIX століття. Ще одним проявом романтичних тенденцій стає оновлення жанрової системи. Виникає жанр хорової мініатюри, яка стає основою для утворення хорового циклу. Надано загальну характеристику жанрам світського хорового циклу та циклічної кантати на прикладі «Жовніра» М. Вериківського та «Радуйся, ниво неполитая» М. Лисенка. Підсумовано ряд трансформацій у моделі циклічних хорових композицій протягом XIX століття.

Проаналізовано еволюцію духовних та світських хорових циклів в українській музиці XX століття. Висвітлено діяльність західної діаспори й розвиток хорових циклів духовного змісту в творчості митців-емігрантів. Зазначено, що хорові твори початку XX століття періоду відрізняються посилення інтересу до суспільно значимих та філософських тем. Охарактеризовано розвиток української хорової музики в радянську добу. Композитори звертаються до фольклорних джерел та надбань світової музики, підносячи українську хорову творчість на світовий рівень.

Інтерес до хорового циклу посилюється в останні десятиліття XX століття та на початку XXI століття. У цьому жанрі хорової музики втілюються провідні тенденції, характерні для українського музичного мистецтва минулої доби. Українська хорова музика збагачується циклічними кантатами на вірші сучасних українських поетів та музично-поетичною «Шевченкіаною». «Неофольклорна хвиля» інспірована пошуком нових смислів прадавніх традицій, сучасного бачення фольклорно-звичаєвих архетипів українців, а також реконструкцією глибинних пластів співочої обрядової культури українців.

Розширюється жанрова палітра хорових циклів, представлена духовними творами для хорів *a cappella* на канонічні латинські та церковнослов'янські тексти, позабогослужбовими опусами на біблійні тексти, які презентують напрям «нової сакральності». Композитори у творах духовної тематики звертаються до символічно-сакральних модусів –

усталених історичних жанрових архетипів меси, реквієму, хорового концерту, літургійних піснеспівів). Драматургія оновленого духовного концерту побудована за принципом контрасту-зіставлення особистого / загального, суб'єктивного / об'єктивного, де максимально повно продемонстровано всі ансамблеві можливості хору, а хорове концертування засноване на синтезі принципів віртуозності та колористики.

Виявлено тенденцію до авторської персоналізації, що виявляється в індивідуальному композиторському стилі, високому ступені творчої свободи у жанротворенні, де важливого значення набуває семантика жанрової моделі.

РОЗДІЛ 3

СЕМАНТИЧНІ ТА КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ХОРОВИХ ЦИКЛІВ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

3.1. Концепція циклічності в хорових творах з назвою «Пори року» українських композиторів

Явище циклізації художніх творів властиве різним епохам, а також стилям та напрямам усіх видів мистецтва. Сучасне музичне мистецтво характеризується інтенсивністю використання циклічних жанрів і форм, здатних охопити широкий спектр образів і тем. З епохи бароко наскрізною темою музичних циклічних інструментальних та вокально-хорових творів з назвою «Пори року» є осмислення ідеї циклічності природи і людського життя. З точки зору загальної змістової та формотвірної концепції циклічності таких творів, можливо окреслити загальноприйнятую творчу позицію їх формотворення, яка виходить з літературно-поетичної програми і визначає композиційну будову частин: темповий контраст, символіка інтонаційних і семантичних побудов, звукозображальність та звуконаслідування явищ природи, тональні взаємозв'язки, характер поетичного тексту. Всі засоби музичної виразності, через які демонструються характерні риси кожного з сезонів природи, співвідносяться з поетичною програмою, яка є обов'язковою у таких творах. Між тим, індивідуальність творчого вирішення такої концепції набуває особливого значення саме у ХХ столітті. Українська музика зазначеного періоду збагачує світову спадщину творів з назвою «Пори року» хоровими шедеврами Б. Лятошинського, Л. Дичко, І. Шамо, Б. Фільц, М. Скорика, Т. Кравцова, В. Мартинюк. Змістовий та формотвірний концепт їхньої циклічності потребує наукового осмислення.

Художнє втілення теми часу в мистецтві з назвою «*Пори року*» – процес безмежний. Він охоплює композиції когорти визначних композиторів, літераторів, художників і навіть архітекторів. У Львові є дім з назвою «Будинок пір року», який є результатом творчої реконструкції центрального фасаду споруди XVII століття скульптором Г. Красуцьким у другій половині XIX століття. Завдяки чому з'явилося таке «ім'я»? Будинок оформлено у стилі пізнього класицизму з горельєфним зображенням Хроноса. Він тримає символічний *сонячний годинник світобудови* з табличками, де зображено сцени з життя селян за твором «Георгіки» Вергілія, які символізують пори року: «оранка» – весна, «жнива» – літо, «чистка льону» – осінь і «весілля» – зима. Презентація теми природного циклу в аспекті космогонії на горельєфі завершується фризом зодіакальних знаків верхнього ярусу. Таким чином, мистецьке втілення зазначеної теми поєднує технологічні процеси циклізації чотирьох частин зі світоглядними. Вона вносить певне семантичне та формотворче упорядкування в цю безмірну категорію часу та природних ритмів.

Первісні уявлення про повторюваність певних циклів існування природи та навколишнього світу втілювались у фольклорних обрядових жанрах, підпорядкованих річному календарному колу. *Семантика річного коловороту часу органічно поєднується з ідеєю циклічності творів*. Надалі, у професійній музиці виникає зацікавлення темою «Пори року», яка зазвичай реалізується у циклічних багаточастинних творах. Нагадаємо, що слово «цикл» походить від давньогрецького «коло». Як стверджують дослідники: «Тема повторюваності природного циклу як творча концепція відноситься до категорії “одвічних” і залишається однією з актуальних в сучасному мистецтві» [150, с. 31].

«Пори року» набули широкої популярності серед композиторів різних епох, від бароко до сучасності. Згадаймо цикл інструментальних концертів А. Вівальді, ораторію Й. Гайдна, фортепіанний цикл П. Чайковського, балет О. Глазунова, камерну симфонію Є. Станковича «Якось в гостях у Вівальді»,

хорові твори українських композиторів з назвою «Пори року» (Лятошинського, Дичко, Фільц та інших), вокальний цикл «Пори року» В. Гавриліна, чотири танго для струнного квінтету та бандонеону А. П'яцолі «Пори року в Буенос-Айрес». Останній твір представлений також у транскрипції Л. Десятникова, у якому цитування однойменного твору А. Вівальді набуває характеру полістильового діалогу. Оскільки Буенос-Айрес знаходиться на іншій півкулі Землі, то й пори року у творі А. П'яцолі «протилежні» порам року Вівальді, що виявляється в іншому порядку розташування частин та принципах відбору цитат. Л. Десятников у танго «Зима» вміщує цитату з концерту А. Вівальді «Літо» і навпаки. У музиці виформовується сучасна стильова система, у якій симбіотично співіснують принципи барочного концерту, риси класицизму, афроджаз та іспанська народна традиція на ґрунті жанрової моделі танго [див.: 253].

У другій половині ХХ століття зазначена тема охоплює майже всі вокальні та інструментальні жанри (сюїта, хоровий концерт, цикл мініатюр) та спрямовується на різні виконавські склади: чотири сюїти для гітари «Пори року» Олега Кисельова, Хоровий концерт на народні слова «Пори року» Анатолія Кисельова (1 ч. «Веснянка», 2 ч. «Купальська пісня», 3 ч. «Жнивні пісні», 4 ч. «Колядка»). Його ж хоровий цикл «Чотири елегії для жіночого хору», написаний на вірші Федора Тютчева, також має часову канву пір року («Зимовий ліс», «Весняна ніч», «Літній Вечір», «Осінній промінь»). Кожна концепція твору ХХ століття з назвою «Пори року» індивідуальна, насичена філософським змістом, мистецькою яскравістю звуків. Назвемо композиції А. Пярта, Б. Лятошинського, Л. Дичко, М. Скорика, Б. Фільц, Т. Кравцова, В. Мартинюк, О. Родіна.

Серед хорового доробку українських композиторів непересічністю вирішення концепції природного тетрактису пір року вирізняється цикл Ігоря Шамо «Чотири хори на тексти І. Франка» (1958). Вірші запозичені композитором зі збірок «З вершин і низин» та «Зів'яле листя». Дослідниця В. Зінченко вважає, що хоровий цикл І. Шамо «Чотири хори на вірші

І. Франка» можна вважати написаним у традиції творів з назвою «Пори року». Одночасно вона стверджує, що крізь призму символізму музично-поетичних знаків кожного етапу природнього кола, втілено ідею Страждань та Воскресіння Ісуса Христа і таким чином в атеїстичну радянську епоху у І. Шамо прозвучав гуманістичний Маніфест спасіння усього людства [79, с. 156].

Тема «Пори року» багатовимірною та насичена символікою не тільки у філософському ракурсі, але й у числовому вираженні. У надрах *чотирьох* сезонів закодовано магічне число *дванадцять* (12 місяців та 12 знаків зодіаку). Загалом у європейських музикантів тема розкривається саме у цій площині, розширюючи свої езотеричні горизонти, а у творчості деяких композиторів розглядається у системі координат космології. Так, Карлхайнц Штокхаузен у дванадцятичастинному творі 1975 року «Tierkreis» (Знаки Зодіаку) створює дванадцять інструментальних мелодій, презентуючи своє бачення кожного місяця року. Цей твір – його власний погляд на річний колообіг пір року і пов'язаних з ними дванадцяти небесних знаків, які, у свою чергу співвідносяться композитором із різними типами людських характерів [150].

Елемент інтелектуальної гри з числами наявний у трактуванні теми «Пори року» у творах східних композиторів. Назвемо «Чотири пори року» для сопрано, тенора й інструментального нонету Бориса Арапова на тексти японських хоку. Цей цикл складається з п'яти вокальних і трьох інструментальних частин. «Процесуальність зміни пір року супроводжується певними природними характеристиками кожного сезону (імітовано спів солов'я, проливний травневий дощ, по-шуманівські “зображено” метеликів та швидка їзда на санчатах). У поетичній музиці наче відчувається жанр розпеченого повітря; зринає зтягнуте небо, чорний ворон. Природний тетрактис від весни до зими зі вставними інструментальними інтерлюдіями поєднує враження-замальовки з умовно-асоціативний планом вираження, у якому виявляються прями паралелі з періодами людського життя» [150].

У хоровій творчості українських композиторів (Б. Лятошинського, Л. Дичко, М. Скорика, В. Мартинюк, Т. Кравцова) багаточастинні твори з назвою «Пори року» насичені акцентами особливого стильового колориту: романтичним музичним втіленням пейзажу, яскравою фольклорною символікою, інтелектуальною полістильовою грою й обов'язковим музичним означенням-маркуванням рідного етнопростору. Розглянемо принципи циклізації таких творів.

Б. Лятошинський створив у 1949 році *Чотири хори a cappella* на слова О. Пушкіна «Пори року» ор. 47. У першій частині циклу «Весна» – енергійний образ розквіту та пробудження природи пов'язаний з мажорним ладом, швидким темпом, ясною та прозорою, «необтяженою» хоровою фактурою. У частині «Весна» присутня значна кількість невеличких соло, підкреслена мелодійна функція партії сопрано, у якій викладено основну тему хорової мініатюри. Вишукана альтерація притаманна мелодиці самостійних горизонтальних ліній хорового чотириголосся. У творі Б. Лятошинського яскраві хроматизовані мотиви кожної партії імітаційно проводяться в інших. Виформовується враження звукового буяння весняного пейзажу, оскільки імітації надають музиці енергійності, моторності та безперервності руху (див.: додаток А, №1).

Частина «Літо» також повторює принцип індивідуалізації кожної хорової партії: басова лінія представляє експозицію «похмура ніч» у густому низькому регістрі, партія тенорів змальовує «віддалений ліс у сивому тумані» (див. додаток А, №1.1). Далі розмиті образи нічного пейзажу прояснюються, неначе осяяні місяцем. Подібні зорові асоціації зринають за рахунок підсилення динаміки до фортисимо та завоювання діапазону, панування високого регістру, укорінення в кадансовій зоні акордової фактури незначної щільності. Яскравий ладовий колорит однойменного Des-dur – des-moll, та їх різновиди (мелодичний, гармонічний ладові варіанти). У третій та четвертій частинах твору Б. Лятошинського пейзажний колорит окреслюється завдяки лінійній свободі хорової фактури (див. додаток А, №1.2, 1.3). Загалом,

циклічність даного твору демонструє тяжіння до принципів симфонічної єдності частин за рахунок яскраво вираженого принципу інструментального мислення композитора, що притаманно Б. Лятошинському-симфоністу.

Камерна кантата № 1 ор. 26 для хору а capella «Чотири пори року» Л Дичко (1973). Представниця «нової фольклорної хвилі» демонструє власні оригінальні наспіви у русі народнопісенної традиції, використовуючи автентичні тексти календарно-обрядових пісень. Ритмоформули та мелодика, ладова та метрична основа веснянок, купальських, петрівчаних та обжинкових пісень, колядок і щедрівок, відтворенов сучасній стилістиці з неповторною майстерністю. Задум кантати та її кульмінаційне спрямування на фінал твору стверджує народну обрядову культуру як чисте джерело оновлення духовного ества людини, оспівує вітальні сили природи і мудрість Всесвіту з його вічною ідеєю Воскресіння, щорічного оновлення природних циклів життя. Кожна частина кантати – яскраве театралізоване динамізоване обрядове дійство. Контрастність побудов на всіх рівнях засобів виразності та схильність до варіаційного розвитку притаманна драматургії кантати. Перша частина «Весна» побудована на зіставленні двох веснянок: рухливої енергійно-моторної «Вийди, Іванку» та урочистої величавої «Благослови, мати, весну закликати» (див. додаток А, №2). Потужна динамізація частини відбувається за рахунок варіаційного оновлення тематизму (ладове варіювання, політональні комплекси, гармонічні фарби – виділяються сталі терпкі квартово-секундові сонористичні вертикальні побудови). У другій частині «Літо. Петрівочні ігри» Л. Дичко використовує дві жіночі пісні літнього циклу («Ой петрівочка мала нічка», «Ой нас чотири подружечки») та чоловічий «Кривий танець» (див. додаток А, №2.1). Переконливо і талановито змальовано пасторальну картину літньої ночі, образи природи від пробудження до буяння та розквіту полів, лісів, квітів, трав. Хорова палітра динамізується введенням хорового глісандуючого вигуку «Гу!». Такі *гуканки* розповсюджені як в обрядово-магічній практиці в цілому, так і як засіб народної комунікації [85, с. 80]. Принцип нашарування, потовщення

хорової фактури у варіаційному розвитку, підсилення динаміки у остинатному проведенні тем, створює дисонантне звучання поліакордів та передає картину масового свята. Третя частина «Осінь» базується на двох обжинкових піснях («Ой на горі жита много» – жартівливо-гумористична, «Дівка Явдошка сіяла пшеницю» – трудова) (див. додаток А, №2.2). Варіаційний принцип розвитку тем у попередніх частинах тут відтворює ідею розлогої розробки поетичних образів, яка презентується у контрастно-складеній формі. Динамічний розвиток досягається за рахунок поступового ускладнення гармонійної вертикалі. У третій частині сюїтний принцип побудови цементується яскраво вираженими тематичними арками. Так, приспів «Джар, джар, джарочка» другої обжинкової інтонаційно та ритмічно наближений до заспіву першої обжинкової пісні. Четверта частина «Зима» представляє своєрідне втілення жанрової багатогранності двох «Щедрівок» («Щедрий вечір», «Ой, із за хмари, з-за туману»), де народні пісні потрактовані як гра і театральне дійство (див. додаток А, №2.3). Урочиста атмосфера свята втілена в картинах-образах народного гуляння, релігійної відправи (побажання благополуччя та добробуту у сольній партії баса наближені до стилістики церковного співу). Таким чином, принцип циклічності у формі твору виявляється значущим і висвітлюються в межах кожної частини, яка складається з двох або трьох пісень однакового жанру. Первісна ідея сюїтності фольклорного обряду (у послідовності одножанрових пісень) втілена у творі Лесі Дичко «Чотири пори року» у циклічній формі сюїтного типу з мотивними і тематичними арками, що цементують загальну форму чотирьох частин, які презентують логіку змін сезонів річного колообігу Сонця.

Хоровий цикл «Пори року» Мирослава Скорика присвячений львівському камерному хору «Gloria» і, на жаль, є маловідомим. Яскраві мініатюри для мішаного хору *a capella* розташовані у незвичному порядку. Чотиричастинний цикл починається з «Літа» і завершується оспівуванням весни. Фінальний образ весняного розквіту природи, буяння життя є

кульмінаційним і найбільш дієвим, моторним. Текстова частина твору побудована на розспівуванні лише одного слова (назви відповідної пори року). Перша частина (*Moderato* 7/4) пов'язана з акордовою фактурою і побудована на розвитку простої поспівки, наближеної до народного наспіву. Мелодія у партії сопрано гармонізована акордами, які утворюють терцдецимакорди (див. додаток А, №3). Фонізм складного гармонійного комплексу характеризується насиченістю і терпкістю звучання. Разом з тим, акорди містять одночасно всі сім діатонічних щаблів (у даному випадку – шість, бо пропущений септимовий тон), що нівелює функціональне тяжіння, складає враження розмитості музичної побудови. Інтенсивне завоювання діапазону, динаміка *forte*, перемінний метр (переважно, неквадратні), рясні септакорди, рух паралельними тризвуками малюють насичену повнозвучну картину літнього дня. Друга частина «Осінь» (*Lento* 6/4) – невеличка тринадцятитактова побудова імітаційного складу, де у кожній хоровій партії, у низхідному русі, починаючи з сопрано і аж до басових голосів, повторюється двозвучна секундова поспівка (див. додаток А, №3.1). При витримуванні довгих тривалостей та малої рухливості голосів хорової фактури складається враження жалю, спустошеності. Ці засоби виразності малюють образ осіннього завмирання, застигlosti природи. Третя частина «Зима» (*Andante con moto* 4/4) більш активна, рухлива. Образ її картинний, опукло-пластичний. Рух паралельними терціями та септакордами різних видів, хроматичне «ковзання» мелодійних ліній сприяє активізації зорового уявлення слухача та слухового враження від зимового завивання хуртовини (див. додаток А, №3.2). Фінал «Весна» (*Allegretto* 5/4) – інтенсивний рух паралельними терціями, тризвуками та їх оберненнями – від стриманого руху четвертинними тривалостями, через інтенсифікацію (восьмі тривалості у «широкому» такті, розмір 12/8) і до скандування шістнадцятими «вес-на!», принцип остинатного повторювання та відсутність розспівів формують настрої магічного фольклорного ритуалу (див. додаток А, №3.3).

Хорове глісандо з тремоляцією імітують фольклорне гукання обрядових пісень. Картини активного розквіту природи, гімну весні, кульмінаційне завершення циклу наголошують перемогу життєдайних образів хорової музики М. Скорика. Згадаймо його п'ятичастинну кантату «Весна» на вірші Івана Франка, у якій також природний цикл «Пори року» є алегорією виборювання свободи, а весняний розквіт стверджує вітальну енергію життя. У розглянутому циклі мініатюр особливого значення набувають імпресіоністичні образи миттєвостей сезонів природного циклу і основним засобом виразності для композитора є фактура – *поліфонічна* (імітаційне проведення «барокової» низхідної поспівки), або *акордова* та її барвіста гармонія у дусі Клода Дебюссі.

В. Брондзя (Мартинюк) представляє композиторську школу Дніпропетровщини. Як зазначає М. Калашник, «[т]ворчій манері В. Мартинюк притаманне поєднання різних стилєвих напрямків, тяжіння до театральності, дотримання фольклорних традицій із цілковитою їхньою трансформацією відповідно до сучасного мислення» [96, с. 3]. У її численному творчому доробку знайшлося гідне місце для втілення теми «Пори року» у хоровій музиці. Чотири мініатюри для різних складів хору *a cappella* (з інструментальними тембрами дзвону, *flex-a-ton*) складають цикл: «Сива Віхола» (змальовано образ зими у вірші Ліни Костенко) (див. додаток А, №4), «Весна. Журавлики линуть» (на вірші Платона Воронька) (див. додаток А, №4.1), «Літо» (слова В. Бондаренко та А. Загрудного) (див. додаток А, №4.2), «Вже брами літа замикає осінь» (на вірші Ліни Костенко для жіночого хору) (див. додаток А, №4.3). Особливістю циклу є яскраве «не хорове» темброве забарвлення вокально-хорової фактури кожної п'єси (тупотіння, шепотіння, скандування, введення ударних інструментів), що надає внутрішньої динамічності виконання, справляє ефект театральності та сприяє великій контрастності внутрішніх розділів чотирьох хорових п'єс. Наявність звуконаслідування природним фонаціям, які маркують сезонний простір (завивання віхоли, курликання журавликів, стукотіння дощових

крапель), розширюють виразні горизонти хорових тембрових барв. Велика кількість сольних епізодів – особливо імпровізаційного характеру, акцентує романтичну стилістику музики, у фокусі якої, насамперед, відображається особиста емоція та лірико-психологічний стан людини, що влучно передається за допомогою звукового живопису пір року і відповідних картин природи.

Т. Кравцов у 1974 році пише 14-частинний цикл «Хорові акварелі» на вірші В. Сосюри. Тема «Пори року» детально розгорнута в хорових мініатюрах. Відкриває цикл хорова прелюдія «Люблю, коли хвалі юрбою» (див. додаток А, №5), завершує – постлюдія «Замела ніжні квіти зима» (див. додаток А, №5.13). Послідовність дванадцяти частин орієнтується на сюжетне втілення концепції «дванадцять місяців чотирьох сезонів», впорядкованих від весняного пробудження (№ 1 «Ми рвали проліски», № 2 «Хмарки – як дим», № 3 «Зелений вітер у саду») (див. додаток А, №5.1, 5.2, 5.3), через барвистість літа (№ 4 «Одцвіли фіалки», № 5 «Я так люблю жагуче літо», № 6 «Тіні») (див. додаток А, №5.4, 5.5, 5.6) та колорит осінньої палітри (№ 7 «В тиші алей вальсує вітер», № 8 «Уже зоря золоторога», № 9 «Такий я ніжний») (див. додаток А, №5.7, 5.8, 5.9), до зимового сну-завмирання соків життя (№ 10 «Одяглися у срібло каштани», № 11 «Сном блакитним заснули поля, № 12 «Сніжинки» та Постлюдія «Замела ніжні квіти зима») (див. додаток А, №5.10, 5.11, 5.12, 5.13). Образний світ хорів циклу різноманітний, спрямований на романтичне протиставлення людини і світу. Тематичні мікроцикли утворюють парадигмальні стильові ряди, які у 14-частинній сюїті розкривають низку важливих «естетичних обертонів» [189, с. 23]. На першому місці романсова лірика та її інтроверсійне спрямування, занурення у власний світ (№ 1, 2, 4, 5, 9 та Постлюдія), далі промальовується лінія повноти буття (такий зміст хорів Прелюдії, № № 7, 8, 11). «Окрему групу імпресіоністичних нарисів представляють два хори для жіночого складу: “Тіні” № 6, “Сніжинки” № 12)» [189, с. 24]. У багаточастинному барвистому циклі об’єднавчим фактором є

жанрове спрямування кожної мініатюри до втілення *романсової моделі*. Вона виявляється у процесі максимальної індивідуалізації хорового малюнку. Цьому враженню сприяють вишукані хроматизми, самостійність хорових ліній та мелодизованість й акцентованість горизонталі, фонічні знахідки гармонічних побудов з акцентом на засобах стилю пізньоромантичної гармонії. Не останнім фактором подібного жанрового принципу поєднання частин є романтична складова поезії В. Сосюри.

3.2. Інтермедіальний простір хорового циклу Віктора Степурка «Фрески Києва»

У культурі третього тисячоліття спостерігається тенденція до ускладнення принципів організації художніх (літературних, музичних) текстів, які «не лише запозичують, інтерпретують, а й асимілюють коди текстів інших видів мистецтва. Текст постає своєрідним “інформаційним генератором”, що здатен зберігати різноманітні коди, трансформувати отримувані повідомлення й породжувати нові. Звернення до кодів інших видів мистецтва дозволяє автору повніше себе реалізувати, яскравіше виявити своє авторське Я, експериментувати й розширювати зображально-виражальні можливості художнього слова» [167, с. 351].

З другої половини ХХ століття в українській культурі у назвах видатних творів різних жанрів нерідко використовується слово «фреска» (або «альфреско»). За спостереженнями науковців, цей факт сприяє об'ємному втіленню та більш повному розкриттю авторської ідеї. Так, на прикладі назви вірша Ліни Костенко «Українське альфреско» літературознавець Григорій Ключек глибоко занурюється у тлумачення його ідеї та стверджує: «Але ж те „альфреско“ українське! І в цьому виявляється витонченість назви твору, його виразна функціональність, яка проявляється в тому, що формує і характер зображеної у поезії картини, і опцію її сприймання читачем. <...> У цьому ж випадку можна говорити про складну поетику назви, у якій йдеться

про синергетичний ефект, утворений взаємодією конотацій двох слів <...>» [111, с. 71].

Уточнювальна назва «фреска» у музичному творі за неймовірною частотністю свого використання претендує на звання жанроніма. Нині можна константувати, що дана номінація, за висловом О. Тихої, «знаходиться на межі становлення, формування, шляху “прямування” з інтуїтивно-метафоричних композиторських визначень до сфери константних жанрових “імен”» [213, с. 81].

Саме подібним чином формуються нові змістові й архітектонічні структури і музичних композиторських опусів. На наш погляд, подібні художні принципи перебувають у царині синестезії (аудіовізуального синтезу), чим вирізняють та забарвлюють об’ємний компендіум видатних музичних творів українських композиторів ХХ–ХХІ століть з назвами «фреска/ фрески». Відмітимо, що змістовий діапазон такої назви доволі широкий: від терміна, який означає фреску як жанр живопису – до художньої метафори просторовості, об’ємності образів. Вкажемо наступну особливість, яка потребує спеціального дослідження: «фресковість» музики здатна створити особливий параметр композиційної цілісності та виявити особливий ракурс циклоутворення багаточастинної композиції. Саме тому видається доцільним розглянути подібний багаточастинний *хоровий твір* в аспекті інтермедіальності, оскільки відмічений формотворчий ракурс все ще залишається поза увагою музикознавців.

Літературознавці звертають увагу на вказаний феномен, вивчаючи «інтермедіальність як домінантну концепцію [сучасної] літературної практики [167, с. 351]», музикознавці, насамперед, фіксують «засоби актуалізації позамузичних візуальних чинників та алюзій, екстраполяції специфічних кодів інших видів мистецтв та адаптації жанрових моделей у музичному тексті» [175, с. 100]. Як одне з найрепрезентативніших, відмітимо дослідження 2017 року Є. Пахомової, яка зосередилася на синтезі і проявах синестезії у творчості українських композиторів другої половини ХХ –

початку ХХІ століть [175]. Але у зв'язку з постійним оновленням сфери гуманітарного пізнання у мистецтвознавстві поняття «інтермедіальність» універсалізується, поступово поглинаючи суміжні (але не тотожні) поняття «інтертекстуальність» і «синтез мистецтв» [167].

Саме зазначена номінація у змозі найбільш глибоко занурити дослідника у світ сучасних художніх опусів, у яких відбувається неймовірно глибоке синтезування просторово-візуального, візуально-кінетичного, просторово-чуттєвого та колористично-візуального параметрів. «Найбільш вагомим зразком такої дифузії є фреска» – вказує дослідниця синестезії Є. Пахомова [175, с. 108]. При цьому інваріанти музичного екфразису, тобто екстраполяції принципів візуального твору мистецтва в музичних системах координат, влучно втілюють різні аспекти візуально-просторових мистецтв. Таким чином, твори з назвами «музична фреска» характеризуються новим рівнем синтезу візуальних і музичних аспектів, де відбувається перенесення виражальних засобів і технічних особливостей образотворчого мистецтва й архітектури в музичні партитури.

«Музичні фрески» українських композиторів посідають визначне місце у сучасній культурі. Найбільш системно цей творчий принцип і відповідну номінацію використовує Леся Дичко в жанрах інструментальної і хорової музики. Вона є авторкою «Закарпатських фресок» для органу (1986). Інші «Фрески за картинами Катерини Білокур» у двох зошитах для скрипки та органу були створені у тому ж році, у 1993 – «Карпатські фрески» для фортепіано, «Французькі фрески» для читця, мішаного хору, квартету духових, органу та ударних (1995), «Іспанські фрески» для хору та ударних (1996–1999), «Швейцарські фрески» для двох читців, мішаного хору, органу і ударних (2002).

Також і низка композиторів ХХ століття вдається до подібних назв і композиційних принципів. Л. Грабовський у 1963 році написав монументальні «Симфонічні фрески» за мотивами антивоєнних малюнків Б. Пророкова із серії «Це не повинно повторитися», В. Губа у 1989 році

створив вісім симфонічних фресок для солістів, хору та симфонічного оркестру «Над Бабиним Яром». Камерні «Фрески», написані для тріо дерев'яних духових, належать В. Ларчикову. Композиторові В. Бібіку – «Три фрески» для камерного оркестру, фортепіанні фрески створили Б. Фільц – «Світанкова фреска», «Надвечірня фреска»; Ярослав Верещагін – «Фреска» для контрабаса та фортепіано; Олександр Костін – «Таємниці степових курганів. Фортепіанні фрески» (1978).

Цей перелік доповнюється особливою тематичною ланкою, оскільки низка видатних музичних творів присвячена фрескам Києва. Програмні опуси композиторів насичуються алюзіями архітектурних й історичних шедеврів всесвітньо відомого давнього міста, завдяки чому відбувається часове зближення та діалог епох, як-от, зокрема, у камерній сюїті В. Годзяцького «Фрески Софії Київської» (1966 – перша редакція, 1980 – друга); у симфонічній фресці В. Роб'язгіної «Софія Київська» (1981); в опері-ораторії І. Карабиця «Київські фрески» (1982) на вірші Б. Олійника для солістів, хору й симфонічного оркестру; у сюїті Л. Колодуба для духового оркестру «Фрески стародавнього Києва» (1999); у Концертній симфонії для арфи з оркестром «Фрески Софії Київської» В. Кікти (1972) та хорového твору В. Степура «Фрески Києва» (2016).

Віктор Степура – яскравий представник сучасної української музичної культури. Його багатовимірна художня індивідуальність проявилася ще у 1970-ті роки під час навчання у Київській консерваторії (у класах М. Скорика – як композитора, Л. Венедиктова – як диригента). Водночас, В. Степура є автором численних наукових статей, серед яких «Музична концепція триєдності Всесвіту», «Етнокультурологія як соціальний та мистецький вияв у національно-культурному просторі України» та дисертації «Вияви мистецької інтроверсії у творчості композиторів України другої половини ХХ – початку ХХІ століття» (2018). З традиціями церковного співу та відповідною тематикою В. Степура тісно пов'язувала викладацька робота: з 2004 року митець працював на кафедрі музичного мистецтва Національної

академії керівних кадрів культури і мистецтв, яка займалася підготовкою регентів церковних хорів.

Жанровий діапазон його творчості надзвичайний – це симфонічні полотна, оперна музика, хорові композиції, інструментальні та вокальні твори. Але найбільш плідно композитор реалізує себе у царині хорової музики. Вкажемо його наступні твори: «Вічная пам'ять» для мішаного хору без супроводу (1995); «Різдвяний тропар» для мішаного хору без супроводу (2002); «Літургія святого Іоанна Златовустого» для мішаного хору безсупроводу (2011); «Missa movere» світлої пам'яті Катерини Берденнікової для мішаного хору та струнного оркестру (2013); «П'ять духовних хорів» для солістів та мішаного хору без супроводу (1. Отче наш; 2. Благальна ектенія; 3. Співайте Господеві!; 4. Нехай воскресне Бог; 5. Вірую – 1985–1997); «Богородичні догмати XVII століття» для хору з оркестром (2003); «Літургія сповідницька» світлої пам'яті гетьмана Івана Мазепи, для читця, симфонічного оркестру та органу (2004).

Вкажемо на оригінальні авторські хорові версії псалмів та кантів у наступних творах: «Українські канти XVII століття за Димитрієм Тупталом» для мішаного хору та симфонічного оркестру у п'яти частинах (2008); «Монологи віків» для мішаного хору і солюючих інструментів, на тексти псалмів у 14 частинах (2013), «Господня земля» (псалом 23) для хору і флейти (2009), «Господи, силою Твоєю» (псалом 20) для труби solo та хору (2010), «Дякуйте Господу» (псалом 135) для хору і саксофона-сопрано (2010), «Над ріками Вавилонськими» (псалом 136) для віолончелі solo та хору (2010), «Блажен муж» (псалом 1) для дудука solo і хору (2011) і «Господи, Боже наш» (псалом 8) для скрипки та сопрано solo і хору (2011).

Також наведемо значущі хорові концерти та літургії на тексти книг Пророків, серед яких: «Концерт пам'яті М. Леонтовича» (друга редакція – «Відпуст») для солістів та мішаного хору без супроводу на тексти псалмів № 69 («Поквапся спасти мене, Боже») та № 51 («Чого хвалишся злом, о могутній») та з Книги Еклезіястової (1994/ 1997 рр.); «Літургія сповідальна»

пам'яті жертв тоталітаризму для мішаного хору та оркестру (2015); інші твори.

У духовних творах В. Степура яскраво виявляються як синтез традицій, так і тенденції до оновлення музики, оскільки він – автор особливих сакральних творів, стилістика яких орієнтована на етнокультуру, на національне українське коріння мистецтва. Досконалому володінню хором, живому відчуттю хорового звучання В. Степура завдячує власній хормейстерській практиці. Особливе місце у хоровій творчості В. Степура займає 14-частинний цикл «Фрески Києва», написаний у 2016 році.

Зазначений твір В. Степура ще й досі не відрефлексований українським музикознавством, хоча особистість видатного композитора, диригента, поета та науковця привертає увагу дослідників О. Афоніної [9], Я. Бардашевської та інших [25].

Хоровий твір В. Степура «Фрески Києва» вперше прозвучав на XXVI Міжнародному фестивалі «Музичні прем'єри сезону» (2016). У цей циклічний твір з чотирнадцяти частин композитором включено раніше написані хорові обробки духовних піснеспівів: «Адам від землі» (1997), «Услиши мя, Господи» (1987), хор на текст першого псалму «Блажен муж» (1997), Стихири та степенні антифони Преподобним Антонію та Феодосію Печерським (2012–2015).

Зазначимо, що в аналізованому нами творі у кожній частині В. Степура запозичуються розспіви Києво-Печерської лаври та інші місцеві наспіви, наведені у збірці «Ірмологіон». Таким чином, цей цикл заснований на оригінальних зразках середньовічного співу і представляє собою багатоголосі перекладення відомих ірмолойних напівів, які у давні часи звучали у храмах України.

Перша частина під назвою «Єдин свят» у творі «Фрески Києва» В. Степура використовує музику Київського наспіву XVII століття. [72, с. 79]. В Ірмологіоні він зафіксований як наспів Лаврського монастиря на Галичині, датований 1677 роком. Експозиційне проведення міститься у партії

тенорів: мелодія звучить у середньому регістрі, у динаміці *forte* і підтримується урочистими акордовими барвами мі-бемоль мажору. Друге проведення теми стверджує ідею храмового звучання: наспів звучить октавою вище, як луна, на *pianissimo*. Просторове звучання створюється співставленням регістрів та контрастом динаміки (див. додаток А, №6). У фонізмі акордових грон приховані реальні обертони лаврських дзвонів, які розкриваються в другому розділі форми першого номеру, присвяченого кадансуючим юбіляціям на тексти «Алілуїя! Амінь».

Друга частина твору «Фрески Києва» В. Степурка має назву «Адам від землі». Її основну тему запозичено з наспівів великопостних, на стихіру «Господи, воззвах», глас Шостий (див. додаток А, №6.1). На ці тексти пізніше, у XVIII столітті, склалися релігійні пісні – «адамові плачі». Вони були поширені в репертуарі кобзарів і лірників. Раніше В. Степурко вже звертався до цього тексту і в нього є окремий однойменний аналогічний хор. Це II частина триптиху «Київські розспіви» для чоловічого хору без супроводу (у 3 частинах): «Услиши мя, Господи»; «Адам від землі»; «Архангельський глас» (1997).

Музика другої частини «Фрески Києва» розкриває три контрастних тем-образи. Перший пов'язаний із псалмодичним виконанням теми: звернення до Бога звучить у силабічній манері. Суворість, чіткість акцентування безтерцових акордів вибудовує уявну безкінечну вертикаль (як стійка колона високого храму – стовп віри). Диявольське лукавство змія-спокусника передається розспівами та дисонуючими акордами у надширокому розташуванні із «диявольським тритоном». Контраст образів міксується кадансовою розспіваною плинною поспівкою, що виконується прийомом хорового *portando* в архаїчній монодійній фактурі, яка передає настрій храмової молитви, спокутування гріхів. Тобто, історія Адамової спокуси та каяття представлена напрочуд живописно, виразово-пластично.

Третя частина «Блажен муж» заснована на тексті першого псалма Книги Псалмів, у якій яскраво протиставляється світ праведників і

нечестивих (див. додаток А, №6.2). Ці текст та музика – особливі для композитора. Вони були використані у 2011 році в інших циклічних творах В. Степурка: «Монологи віків» та однойменної композиції для дудука solo і хору. Строфічна форма музики третьої частини підпорядкована монодії цитованого Острозького напіву XVIII століття, наведеному в збірці Ірмологіон за Львівським першодруком [72, с. 24]. Тему викладено у партії солюючих тенорів на квінтовому бурдоні тенорів та басів. Відтворено традицію виконання лірницьких кантів. З розвитком «сюжету» композитор ущільнює фактуру за рахунок *divisi* голосів та активно зіставляє проведення теми у контрастних регістрах, синтезує характерні засоби православного співу і музично-риторичні засоби. У цій частині привертає увагу відповідність окремих мелозворотів гласовим поспівкам знаменного розспіву. Так, кінцева спадна поспівка частини на словах «і путь нечестивих погібнет» (такти 18–21) є безпосереднім відповідником поспівці шостого гласу та аналогом фігури *anabasis* з західноєвропейської музичної риторики.

Четверта частина «Стихира прп. Феодосію Києво-Печерському» використовує гласові поспівки статечних антифонів. Основну поспівку викладено у монодичній фактурі у партії басів (див. додаток А, №6.3). Для настрою молитовного звернення до образу Феодосія властива особлива шана: монодія (плинна, повільна у розмірі 3/2) чергується з урочистим акордовим викладенням більш активного пульсу 2/2 (гармонізація монодійної поспівки). Зіставлення низького регістру теми-монодії (горизонталь) та хорової акордової вертикалі, зростання динаміки й ущільнення фактури веде до грандіозної кульмінації, яка акустично стверджує світлий образ та ідеї святителя Феодосія Києво-Печерського.

П'ята частина звуковими барвами змальовує аналогічний настрій, коли тема Київського напіву «Хваліте Господа» із монодійної суворості виростає до урочистих дзвонових юбіляцій (див. додаток А, №6.4). Шоста частина «Надіющіся на Господа» «Фресок Києва» використовує степенну 2-го гласу також Київського напіву XVII століття. Дещо похмурий колорит частини

пов'язаний з вперше використаною дієзною тональністю (мі-мінор натуральний та мелодійний). Образ тих, що сподівається на Господа та «гори зріт» подано у неймовірній цільності та єдності: початкова вузькооб'ємна поспівка у жіночої групи мішаного складу хору повторюється та ущільнюється завдяки зростання діапазону від малої октави до другої(див. додаток А, №6.5). Дублювання напіву терціями, секстами, імітування у всіх шарах фактури зводить внутрішній простір цього «жіночого номеру» до передавання неймовірної духовної сили віри у Господа. Порядок вступу голосів і спрямування акустичного простору музики у горну вишину неначе моделює та передає храмовий акцент на образах небесної заступниці – Богородиці-Діви.

Сьома частина «Плотію уснув» (простого напіву XVII століття, який був зафіксований у 1709 р. у Львівських першодруках у розділі «Співи на страстний тиждень і Пасху Господню») – світла та динамічна частина з моторним рухом шістнадцятими тривалостями та примхливим пунктиром. Грайливість мелодико-ритмічного звороту привертає увагу, принцип його імітування у різних шарах фактури сприймається майже зорово як динамізація та рух світлого життєдайного образу(див. додаток А, №6.6).

Подальша драматургія другої половини циклу у частинах VIII – XIV різко зіставляє контрастні настрої та протилежні емоції: стриманість плинних монодійних наспівів та ствердження емоцій радості, життєдайних сил віри. Подібний принцип надає фізичного і, навіть, зорового відчуття вітальної енергії, кульмінаційного урочистого ствердження перемоги над смертю у останній частині(див. додаток А, №6.7).

Київські напіви XVII століття. покладено в основу VIII частини «Да умолчит всякая плоть» та IX частини «О Тебї радується» (Київського напіву XVII століття: спів на Літургії Василя Великого) (див. додаток А, №6.8). Духовний вірш складає зміст X частини «Услиши мя, Господи» (див. додаток А, №6.9). Емоції радості, щастя пронизують XI, XII, XIII, XIV частини, відповідно: «Архангельський глас» (сюжет Благовіщення), «На небо очі

пущаю» (Степенний антифон 2 гласу), «Лікуй, днесь Сіоне» та завершальний номер «Слава во вишніх Богу» (Стихира на Різдво Христове по 50-ім псалмі 2-го гласу) (див. додаток А, №6.10, 6.11, 6.12, 6.13).

Твір В. Степура презентує особливий авторський погляд на історію української християнської храмової культури, відкриває нові творчі ресурси використання монодії в сучасній хоровій музиці. Екуменічний складник світогляду митця виявляється в органічному поєднанні композиційних принципів православної духовної культури з гомілетичними фігурами західноєвропейської музичної риторики. Поліфонія народно-підголоскового складу органічно вплітає українські етнічні візерунки у полотно «Фресок Києва».

Назва «Фрески Києва» вдало підкреслює особливу якість музики В. Степура: її зорову виразність, пластичність. Твір розширює мистецький контекст художнього простору монодійних наспівів. Образи сюжетів фресок київських храмів відбиваються у музиці В. Степура, витворюючи особливий аудіовізуальний синтез. Його коріння – у синестезійних процесах тотожного сприйняття образів та засобів виразності творів настінного малярства Київської Русі (фрески) і давнього церковного музичного жанру (монодійного напіву), завдяки чому посилюється художня цілісність музичного тексту хорової композиції твору В. Степура.

Отже, специфічна архітектонічно-композиційна організація розглянутого твору у своїй циклічній єдності репрезентує яскраво виражений інтермедіальний характер. Власне, й інтермедіальність тут постає ключовим фактором циклізації та змістової єдності текстів різних видів мистецтв (живопису, архітектурного каркасу, біблійного слова та музичного). Цікаво, що літературознавець Н. Нікоряк, вивчаючи інтермедіальність кіносценарію фільму «Київські Фрески» Сергія Параджанова, стверджує: «Використання окреслених інтермедіальних маркерів свідчить не тільки про багатогранність, унікальність та естетичний модус кіномитця. “Розкодування” інтермедіального виміру має провідне

положення в адекватному прочитанні його авторського задуму, розумінні справжнього ідейного підтексту твору, свідчить про багаточасову, надзвичайно потужну складність рецептивного потенціалу «Київських фресок»» [167, с. 362]. Наведені аналогії дозволяють стверджувати про інтермедіальну змістовість різних творів у номінації «Фрески Києва» – як музичних, так і суміжних мистецьких галузей.

3.3. Індивідуальні композиційні засоби циклізації хорових творів Валентини Мартинюк (на прикладі хорової збірки «Молюсь за Україну»)

Мистецька практика початку XXI століття пропонує яскраві індивідуальні варіанти композиційної структури багаточастинних творів. Проблема художньої цілісності збірки музичних або поетичних мініатюр, де різні твори об'єднані символічною назвою та представлені автором у певній послідовності, видається цікавим ракурсом дослідження. Творчі засади таких збірок демонструють варіант композиційної єдності, який базується на принципі контрасту і спирається на глибинний зв'язок виражальних засобів музично-поетичних мініатюр. Таким чином послідовно вибудовується певна сюжетна лінія й окреслюється її наскрізний образ.

У літературознавстві питання художньої цілісності розглядається у двох жанрових напрямках: в авторському циклі та у так, званому «читацькому циклі» [64, с. 12]. Зазначені різновиди вирізняються композиційним задумом і наявністю авторського маркування жанру – «цикл». У музикознавстві, насамперед, плідно вивчаються інструментальні, вокальні та хорові авторські цикли та засоби створення їх цілісності [75], але проблеми циклізації окремих мініатюр одного опусу самостійних музично-поетичних творів, що формально не об'єднані композитором у цикл (на кшталт «аркуш з альбому», або «хорова збірка»), – ще й досі не досліджені.

Проблема циклізації багаточастинних музично-поетичних творів постійно привертає увагу дослідників. Для музикознавства у другій половині ХХ століття найбільш значущими є проблеми змісту і структурної організації циклічних жанрів і форм [75, с. 131]. Дослідниця Г. Манокіна вказує новий ракурс їх розгляду: «Якщо в інструментальних творах механізми об'єднання частин у ціле, як правило, регулюються суто музичними закономірностями, то у вокальній сфері, синтетичній за своєю природою, циклоутворювальні чинники обумовлюються взаємодією двох начал: вербального та музичного» [144, с. 1]. У цьому аспекті вона осмислює композиційні поняття циклічності, циклізації і циклу, що синтезують вербальні та музичні компоненти твору. Вони окреслюють нашу методологічну базу дослідження хорової музики Валентини Мартинюк.

Публікацій про особливості творчої постаті В. Мартинюк небагато. Відмітимо коротку передмову С. Овчарової до нотної збірки бандурних творів, що містить біографічний нарис [150]; інформаційні матеріали інтернет-джерел щодо композиторів Дніпропетровщини [145]. Окремі записи та ноти духовних творів В. Мартинюк є у вільному доступі на сайті *iКлирос* [146]. А хори 1990-х років, що пізніше – у 2005 році, склали змістзбірки «Молюсь за Україну» саме як *окремі твори* привернули увагу дослідників С. Хананаєва та Г. Хананаєвої [227]; А. Поставної [180].

У деяких узагальнюваних статтях про творчість В. Мартинюк приділяється увага наступним аспектам: полістильовим параметрам її духовної хорової музики [245]; проблемам індивідуалізації структурних параметрів творів композиторки [180]; поліфонічним циклам у творах для бандури [150].

Хорова музика композиторки Валентини Мартинюк становить її найважливіший жанровий вектор – одностайно зазначають усі дослідники, констатуючи послідовність, глибинність наскрізних філософських ідей її хорової творчості. Саме тому постала потреба їх конкретизувати та

розглянути у площині циклоутворення ще недослідженого твору В. Мартинюк.

Теоретична проблематика циклізації вирішується на матеріалі яскравого сучасного твору «Молюсь за Україну», майже не описаного у літературі. Тому необхідним видається надати творчу характеристику Валентини Мартинюк та її хорового доробку, проаналізувати п'ять хорових п'єс збірки «Молюсь за Україну» та узагальнити відомості про жанри й основні твори композиторки, чие ім'я займає вагоме місце у просторі сучасної музичної культури. У підсумку – виявити специфіку параметрів циклоутворення шляхом аналізу вербальних та музичних компонентів, які забезпечують художню цілісність хорових творів збірки В. Мартинюк «Молюсь за Україну».

Сучасна представниця творчої еліти України, композиторка з міста Дніпро Валентина Мартинюк народилась 26 грудня 1958 року. Випускниця класу Андрія Штогаренка (1983 рік, Київська консерваторія) належить до покоління поставангардистів, становлення яких відбувалося в 70-80-ті роки ХХ століття. У її численному доробку – яскраві твори різних жанрів. Для оркестру В. Мартинюк створила дві симфонії (1983; 1986), концерт (1992) і поему (2003). Велика кількість масштабних творів написана нею для солістів, хору та симфонічного оркестру, серед яких – «Ріка славетна України» (2003, означена як «Хвалебна ода» на вірші В. Здоренка) та «Як піп робітницю наймав» (1990, за казкою С. Пісахова для читця і симфонічного оркестру). Популярними є водевілі В. Мартинюк, наприклад: «На перші гулі» за п'єсою В. Васильченка та «По-модньому» за п'єсою М. Старицького (одноактні, 1985). Помітне місце посідають й хореографічні твори композиторки 2002 року, зокрема, балетна сцена «В чарах кохання» та музично-хореографічне дійство «O tempo, o mores». Серед робіт композиторки особливе місце займає камерно-інструментальна музика (1987–2007) створена спеціально для Дніпровського будинку органної та камерної музики. Творчий доробок Валентини Мартинюк доповнює численна

камерно-вокальна музика; сольні вокальні мініатюри та хорові твори (на вірші дніпровських поетів: В. Зоренко, М. Потійко, Ж. Бондаренко, О. Завгородній, Л. Степовичка, М. Патрік, Ю. Кібець). Музика Валентини Мартинюк прикрашає собою авторитетні програми міжнародних фестивалів сучасної творчості (наприклад, «КиївМузикФест»). Сучасні технології композиції також не оминаються нею, вони представлені у її комп'ютерних п'єсах «Вічний шлях» та у вокальному діалозі «Сотворіння» (на вірші О. Вікторова).

Хорова музика – улюблена жанрова галузь творчості Валентини Мартинюк. Саме у ній композиторка наслідує неофольклорні традиції світової культури та хорової музики Лесі Дичко: моделює народно-пісенну інтонацію та музичну мову певними оригінальними засобами виразності, використовуючи справжні фольклорні тексти. Наприклад, хор «Радуйся, земле» та хорова поема для мішаного хору та фортепіано «Там над шляхом матуся стояла» написані на народні тексти. Хори на поетичні тексти, наприклад, «Мова золота» на вірші Андрія Малишка, «Чистий кришталь» на вірші Г. Сковороди, «Яблунева, солов'їна» на вірші Ю. Рибчинського, також Спроякнуті ладовими особливостями та ритмами автентичної музики.

На початку ХХІ століття композиторка створила багато духовних творів («Антифони степенні восьми гласів», «Ірмоси канону вербної неділі», «Ірмоси канону Великої суботи», «Ірмоси воскресних канонів», «Янголи ликують», «Монастирський острів. Візантійський хрест»).

Валентині Мартинюк властиві пошуки та експерименти у галузі сучасної музичної мови хорової музики. Особливою авторською виразністю позначені сторінки її *музичного звукопису* у пейзажних замальовках та звукових картинах різних сезонів. Так, «Пори року» – чотири мініатюри для хору *a cappella* у поєднанні з інструментальними тембрами (дзвону, flex-a-ton) складають цикл: «Сива Віхола» на вірші Ліни Костенко (тут змальовано певний образ зими), «Весна. Журавлики линуть» (на вірші Платона Воронька), «Літо» (слова В. Бондаренко та А. Загрудного), «Вже брами літа

замикає осінь» (також на вірші Ліни Костенко для жіночого хору). Особливістю циклу є яскраве звукове оформлення вокально-хорової фактури кожної п'єси (тупотіння, шепотіння, скандування, введення ударних інструментів), що надає виконанню внутрішньої динамічності, справляє враження театральної насиченості та сприяє контрастності внутрішніх розділів чотирьох хорових п'єс. Наявність звуконаслідування природних фонацій, які передають звуки природних сезонів (завивання віхоли, курликання журавликів, стукотіння дощових крапель) розширюють виразні горизонти хорових тембрових барв та змальовують реалії рідного етнічного простору. Велика кількість сольних епізодів імпровізаційного характеру, акцентує романтичну стилістику музики, у фокусі якої, насамперед, відображується особиста емоція та лірико-психологічний стан людини, що влучно передається за допомогою звукового живопису хорових *nir року* та відповідних емоційних станів і картин природи.

Актуальним видається завдання наукової презентації й осмислення ідеї циклізації п'ятичастинного твору «Молюсь за Україну» Валентини Мартинюк. Спочатку хори існували та виконувалися окремо. Вони були написані у 90-х роках ХХ століття, про що свідчить С. Щітова: «У 90-і роки ХХ – на початку ХХІ століття. хори майстрині “Яблунева, солов’їна” (слова Ю. Рибчинського), “Мова золота” (слова А. Малишка), “Зове рідна мати” (слова В. Крищенка), хори *a cappella* “Різдвяна колядка”, “Чистий кришталь” (слова Г. Сковороди), синтезуючи фольклорні витоки з новими технічними прийомами, розкривали образи народного життя як позитив сучасного світосприймання» [245, с. 148–149].

Ноти п'яти акапелльних мініатюр було видано у 2005 році єдиною збіркою [8]. Вона складається з хорів «Молюсь за Україну» на вірші Світлани Черевко (№ 1), «Радуйся, Земле» на народні тексти (№ 2), «Зове рідна мати» на вірші Вадима Крищенка (№ 3), «Мова золота» на вірші Андрія Малишка (№ 4), «Яблунева, солов’їна» на слова Юрія Рибчинського (№ 5). Частина збірки складають цілісний «Образ України», наскрізний розвиток якого

утворює драматургічну єдність. Окрім того, хори об'єднані єдиною і актуальною темою молитовного благання за рідну Україну, її щастя та добробут. Під молитвою мається на увазі звернення вірянина до Бога (богів, інших надприродних або асоційованим з Богом істот), а також – канонізований сакральний текст. Але значення молитви у хорівій збірці творів В. Мартинюк «Молюсь за Україну» набагато ширше.

Дослідники розрізняють культово-релігійний, літературний, фольклорний феномени молитви. У релігійному аспекті молитва – «основний складник ритуально-культової дії, містичне спілкування (грец. *συνοσια* означає *співбуття*) людини з Богом, яке відбувається у свідомості молільника і реалізується в ритуальному слові, зверненому до ідеального адресата зі славослів'ям, благанням, проханням, подякою» [64, с. 294]. Подібні щирі молитовні звернення наявні в центральних кульмінаційних розділах усіх п'яти хорів, як от – «Поможи нам, Боже», «Відпусти нещасним їх гріхи невільні» тощо.

Молитва як жанр побутує і в літературі, за І. Даниленко це: «метажанр, котрий, імітуючи діалог із сакральним адресатом, здатний утілюватися в різних жанрово-тематичних різновидах, здебільшого – віршових» [64, с. 294]. Саме таким чином можна трактувати перші два хори збірки: «Молюсь за Україну» та «Радуйся, Земле» (різдвяна колядка).

Енергія гарячої молитви охоплює поетичну канву музики В. Мартинюк, посилюючись віршами В. Криценка, А. Малишка та Ю. Рибчинського. «Специфіка літературної молитви полягає в тому, що на жанровий код сакрального звернення до вищих сил накладаються життєвий і творчий досвід, особистісні прагнення і художнє завдання суб'єкта молитовної комунікації» – стверджує дослідниця шевченкової молитви І. Даниленко [64, с. 296]. Саме таким чином можна трактувати ідейний задум III, IV та V частин збірки В. Мартинюк: «Зове рідна мати», «Мова золота» та «Яблунева солов'їна».

Наскрізний образ п'яти хорів опусу – Батьківщина, рідна Україна. Його багатогранність викривається сакральними традиціями співу та молитви, пейзажними замальовками та звуконаслідуваннями природним фонаціям, образами Матері, Землі та Діви Марії, рідної мови. Молитовний дискурс та акцентування етнопростору реалізуються у сталих виразних комплексах, що гуртуються у п'ять хорів, поєднують їх у цикл.

Молитовний дискурс та дискурс етнопростору у засобах музичної виразності виявлені однаково інтенсивно.

Молитовний дискурс музичної складової реалізований в особливих дзвонових фонічних комплексах нетерцової акордики і в хоральній та монодійній фактурах. Світ українського етнопростору ретельно змальований народними ладами, специфічним метроритмом та фольклорними обрядовими жанрами, наявними у кожній частині збірки В. Мартинюк «Молюсь за Україну».

Так, I-й хор на вірші Світлани Черевко «Молюсь за Україну» (h-moll) синтезує декілька важливих параметрів. Основна тема хору «Боженьку мій милий» – благальна молитва, де мотиви кадансів виявляють її додаткову жанрову основу (народнопісенна колискова) (див. додаток А, №7). Кульмінаційне проведення теми пов'язане з хором *tutti*, що завойовує значний діапазон та максимальну динаміку *fortissimo* – такти 31, 34 [150, с. 4]. Спів православної традиції передається сталим рухом, рівними тривалостями, хоровою фактурою з переважанням лінеарності кожної партії, що схоже на старовинні знаменні розспіви. Крім того, барокові музично-риторичні фігури прямо ілюструють зміст тексту, наприклад: фігура *anabasis* стверджує образ соборної України (такт 34; інтонації *lamento* – плач, тугу – такти 47, 51 [150, с. 5]. Різкезміщення в бемольну сферу передає стан деструкції, загострює інтонації (V низька та альтеровані щаблі, хроматичний рух – ілюструють рядки «Відпусти нещасним їх гріхи невільні»). Народно-пісенна стилістика відтворена у перемінному метрі, мобільному тактовому розмірі (4/4, 3/4, 2/4, 7/4, 5/4). Переважають неоктавні лади в амбітусі тритону.

Виявлено ладово-барвисту, виразну сталу поспівку (h-cis-d-e-f) – такт 3 [150, с. 2].

Другий номер – колядка на народний текст «Радуйся, Земле» (inG). Акордова чотириголоса фактура імітує церковний спів, а колористичне зіставлення гармоній – дзвін. Перегукування хорових груп у надоб'ємному діапазоні, мажорний лад стверджують емоцію щастя, радість небес, гармонію всесвіту. Перша тема розповідного характеру про народження Сина Божого звучить у характері знаменного співу. Другий епізод побудований на хоровій імітації дзвону – такти 19–35 [150, с. 8]. Третій епізод – соло альти на фоні *mormorando* інших груп хору повторює коротку ладово-барвисту народно-пісенну поспівку без слів (мажорний пентахорд з альтерованим IV ступенем ладу), що нагадує аналогічний мотив з першого номеру. Репризне проведення теми «Радуйся, Земле» відтворює монодійний спів та відповідну фактуру(див. додаток А, №7.1).

Третій номер «Зове рідна мати» (e/ h-moll) на текст Вадима Крищенка звучить у дусі народної ліричної пісні куплетної будови. Фольклорна основа у засобах виразності виходить на перший план (див. додаток А, №7.2). Мелодія широкого діапазону звучить на фоні бурдонної квінти, дублюється у терцію та сексту, що є типовою ознакою ліричної протяжної пісні. Але фактура «церковного співу» монодія – підносить та сакралізує образи «рідної матері» – такти 19–20 [150, с. 12]. Відчутно хоральна акордова фактура передає стан поминальної молитви на строках тексту «забутим могилам, святим образам» – такти 29-31 [150, с. 12].

Четвертий номер збірки В. Мартинюк «Мова золота» (c-moll) на вірші Андрія Малишка написаний для малого складу (дитячого або жіночого хору). Це образ світлого дитинства, процесу становлення, майбутнього розквіту та ствердження. Перший епізод хору – стрімкий, веселий, побудований на оспівуванні образів природи (трава-веснянка, гора, потічок, струмочок, річка). Акордова фактура і перегукування альтів та сопрано витворюють образ безмежного простору, сповненого звуками «мови золотої» (див.

додаток А, №7.3). Другий епізод експонує тему коломийки у поетичного тексту «у трави-веснянки» – такти 16–20 [150, с. 13]). Тема побудована на особливому ладовому комплексі і звукоряді (пентахорд з підвищеним IV ступенем). Подібний мотив звучить у кожному номері збірки В. Мартинюк. Наступний епізод змальовує в музиці образ «України-матері» з молитовним благоговінням: темп уповільнюється, акордова фактура ущільнюється, мелодія дубльована у терцію та побудована на повільному русі, без стрибків.

П'ятий номер «Яблунева, солов'їна» на вірші Юрія Рибчинського звучить у супроводі ударної групи – бубон, дерев'яні блоки, трикутник (*Tamburo, Di legno, Triangolo*). Хору повного мішаного складу (за вказівкою автора у партитурі) треба тупотіти, плескати у долоні, імітувати звучання сопілки, кричати та гукати. Хоровий заспів «Гей!» завойовує звуковий та динамічний простір, стверджує настрій життєдайного оптимізму. Основна тема «Гей, на видноколі» інтонаційно побудована на народній поспівці у амбітусі зменшеної квінти (у типово-фольклорному неоктавному ладовому утворенні). За характером тема грайлива, танцювального характеру, у колоритному ритмі коломийки. Рух двоголосся паралельними чистими квінтами, а потім – чистими квартами (у партіях тенорів та альтів) фактурно акцентують рядки з назви хору та підкреслює величні епітети Батьківщини. Наголошується шлях єднання світу – через пісню(див. додаток А, №7.4). Сопрано соло з авторською ремаркою «імітуючи народний спів» експонує важливу мелодію теми веснянки-гукавки – такти 57–64 [150, с. 22], в особливому ладовому забарвленні (цей мотив вже знайомий – він повторювався у кожній частині п'яти хорів). Надалі у розвиваючому розділі композиторка розігрує певний діалог жанрів та стилів. Категорії академічного та народного музикування протиставлені контрастними епізодами за *фактурою* та *стилем*. Так безпосередньо протиставляються та згодом синтезуються молитовний і фольклорний аспекти жанру та стилю, водночас поєднуючи феномени церковної молитовності і фольклорної

обрядово-ритуальної культури. Таким чином у фінальному номері збірки в єдиному звуковому просторі сконцентровано: хоральність, імітації дзвонів, навмисний академізм співу, голосоведення різних типів фактури (монодійної та гомофонно-гармонійної); фольклорні наспіви жанрів: колядка, веснянка, коломийка, інструментальна народна музика (звуконаслідування у партії хору награванню сопілки «на сопілці гра: тару-тару-та» – такт 99 [150, с. 24]) – це навмисне відтворення прийому народного співу. Подібними музичними прийомами вдало розкривається і поєднуються виразні комплекси православної молитви та зображення національної культури, українського етнопростору. Таким чином авторка розкриває символіку назви «Молюсь за Україну», зображаючи у музиці дві її складових – Молитву та Батьківщину.

Надідея твору – молитовне благаання спокою, благополуччя, духовного розквіту для рідної землі. Повторюваність образів тексту, музичних поспівок, ладових комплексів на рівні усіх частин твору, періодичність, коловий характер розвитку ідеї молитви за Україну надає побудові п'ятичастинного опусу рис стрункості та композиційного задуму циклічного твору. Такий рівень єдності відображає специфіку циклоутворення за рахунок вербальних та музичних компонентів, які забезпечують художню цілісність хорових творів збірки В. Мартинюк «Молюсь за Україну». Рівнозначність і дифузія символів молитви й образів Батьківщини дозволяє трактувати молитву в обрядово-етнографічному дусі як узагальнений образ сакрального українського культуротворення, фольклорно-видове розмаїття молитви Митця за Батьківщину, що й слугує основною передумовою циклоутворення п'яти хорів опусу Валентини Мартинюк.

3.4. Специфіка хорового письма у хоровому циклі Ірини Алексійчук «Листи із мушлі»

Ірину Алексійчук вважаємо однією з найцікавіших творчих особистостей у сучасній українській академічній музиці. Її творчий здобуток

досить різнобічний. Вона є автором симфонічних, хорових, камерно-вокальних та інструментальних, у тому числі фортепіанних творів, оскільки композиторка займається також виконавською діяльністю як піаністка. У музиці І. Алексійчук сучасні композиторські техніки поєднуються з традиційним письмом неоромантичного та неокласичного спрямування.

Окремих досліджень, присвячених творчості І. Алексійчук, не так багато. Серед них стаття А. Волошенко про жанр хорового псалму у доробку І. Алексійчук [48], дослідження О. Піхтар і І. Кедіс сучасної авангардної хорової музики, де принагідно розглядається і духовна музика І. Алексійчук [179]. Відтворення національних традицій української православної музики та їх поєднання з індивідуальними рисами стилю у духовній музиці І. Алексійчук стало об'єктом студій Н. Тарасової та І. Свиридової [208]. О. Якимчук, О. Черкашина, Н. Утешева зосередилися на духовній сфері творчості І. Алексійчук – піснеспівах для жіночого хору *a cappella* [250]. У Г. Куземська проаналізувала хоровий цикл «Царевчева ліра» [129]. Вокально-хорова творчість І. Алексійчук як цілісне явище розглядається у магістерській роботі І. Мясоєд [164].

Як бачимо, усі ці дослідження присвячені хоровій музиці І. Алексійчук, але жодне з них не торкається симфонічної або камерно-інструментальної сфери її творчості, яка ще чекає на своїх дослідників.

Камерність і ліричність вислову, притаманні стилю композиторки, чи не найяскравіше оприявлені у її хоровій музиці, яка посідає особливе місце у творчості, де відчувається вплив естетики постмодернізму з притаманним їй зверненням до традиційності, пошуками глибокої духовності й сенсу. Тому не випадковою є особлива увага І. Алексійчук до сфери духовної хорової музики, звернення до псалмів і молитов. Особливо слід відзначити жанроверозмаїття хорового доробку композиторки. На це вказано у статті Н. Тарасової та І. Свиридової: «Жанрова палітра його [доробку] представлена доволі різнопланово – духовним концертом, кантатою, хоровим диптихом,

містеріальним дійством, псалмами, молитвами, хоровою фантазією, обробками народних пісень й колядками» [250, с. 22].

Здобуток І. Алексійчук у сфері духовної хорової музики досить вагомих і включає хоровий диптих «Давидові псалми» на біблійні тексти для мішаного хору *a cappella* (2000); Псалом № 142 «Мій голос до Господа» для жіночого хору *a cappella* (2002); Псалом № 100 «Уся земле, покличіть Господу!» для чоловічого хору *a cappella* (2002); «Вечірня молитва» («Царю Небесний...») молитовне зітхання для жіночого хору *a cappella* та вітрянихдзвонів (2007); «Слава Отцю і Сину» для жіночого хору *a cappella* (2010); «Свят, свят, свят Господь Саваоф» для мішаного хору *a cappella* (2010).

Слід зазначити, що тонкий ліризм, споглядальність, філософська заглибленість у переживання у поєднанні із загостреністю передавання почуттів створюють простір, сповнений відчуттям особливості та цінності кожного моменту існування. Тож таке поєднання надає рис медитативності та сакральності, глибокого духовного змісту й тим творам, що не входять у коло духовних жанрів, зокрема хоровому циклу «Листи із мушлі».

Три хорові фантазії «Листи із мушлі»(2005) написані на текст поетеси Олени Степаненко, до якої композиторка неодноразово звертається у хоровій та вокальній творчості (хоровий цикл «Потойбічні ігри» (2008), кантата-містерія для солістів, мішаного хору та симфонічного оркестру «Колискові очерету» (2006–2007), вокальні цикли «Глина Господня» (2002) та «Amore, ogra pro nobis» або «Дві балади про досконалу любов» (2004)).

Символізм і глибока образність поезії Олени Степаненко з притаманною їй свободою висловлювання, використанням верлібру, відмовою від суворої метричної організації вірша знаходять тонке втілення у музиці Ірини Алексійчук. Використані композиторкою тексти входять до поетичної збірки О. Степаненко «Третя Атлантида».

Твір має три частини: «Лист чистий» (Баркарола), «Лист любовний» (Інтермецо і тарантела), «Лист янгольський» (Колискова). Цикл побудований

за принципом контрасту – образного і жанрового. Кожна з частин має жанрове уточнення – баркарола, інтермецо і тарантела, колискова. Утім, жанрова характерність розкривається дуже вільно і демонструє творче переосмислення окреслених жанрових витоків.

Перша частина «Лист чистий» (Баркарола) одразу занурює слухача у світ глибокої піднесеної лірики, яка за своїм внутрішнім наповненням близька до духовної музики. Цікаве темброво-просторове рішення – поділ жіночого хору на два окремих хори у першій частині циклу створює алузію на антифонний спів у католицькій традиції, де антифонне викладення використовується у псалмах. До церковної музики відсилає також і чисте консонантне звучання квінт під час руху паралельними тризвуками, що пізніше ускладнюється до септакордів. З появою септакордів з'являється дорійський лад, який буде звучати у кожній з трьох частин. На фоні розспіваного складу «ой» під час коливання паралельними тризвуками і септакордами (колористичний пласт у хорі) піднесено виразно лунає соло сопрано. Плавна мелодія за типом розгортання та характером мелодичного руху близька до православної монодії. Це підкреслює особливу світлість і осяйність звучання, а інтонаційна близькість до грецького розспіву створює атмосферу сакральності глибокого любовного переживання (див. додаток А, №8).

Символічною є і поява у тексті слова «молитва»: *«мушля мушелька колишне серце, хлань морська і безодня небесна, нарізно разом навіки долоньками у молитві, мушля мушелька безперлинна»*. Порівняння глибини почуттів із морем та безоднею небесною увиразнює образ. Використання звуків «ш», «л» (мушля, колишне) загострює увагу на колористичному забарвленні фонем, викликає асоціації з шелестінням хвиль. Символіка водної стихії підкреслена переважно тридольним «гойданням», характерним для баркароли як жанру, що традиційно виконується на воді.

Під час другого проведення теми (такт 20) у соло альти звучать без слів закличні висхідні фрази зі стрибками на септиму з глісандуючими

терцієвими спаданнями, які створюють зображальний ефект занурення у морську безодню.

У середній частині тричастинної форми твору (*Andante con moto*) плавна тридольність і плинність змінюється пульсуючим п'ятидольним остинато: звучить речитатив у хорі 1, спочатку на одному звуку мі, повторюючи на *ppp* «спиниться милий пізно», пізніше на його фоні у хорі 2 відбувається низхідний рух з хроматичним сповзанням по півтонах у верхньому голосі (такти 34 – 52). У невеликому другому розділі середньої частини (такти 53 – 72, *Poco agitato*) відбувається переключення функцій – якщо у першій частині звукозображення було у супроводжувального хору, то тепер глісандуючі фрази звучать у соло сопрано, а хор схвильовано скандує еквіритмічно на 5/8 текст, сповнений символами смерті («*мушля мушелька порожнє серце, білі ластівки смерті, милому в'ють кубельце із солі*»).

У середній частині вперше з'являється слово «смерть», розкриваючи і доповнюючи спектр значень: саме у цей момент розкривається значення символу порожнечі, відсутності – порожня мушля, в якій немає перлини, «колишне серце», символ втрати.

Поліфонічна тканина попередніх розділів на деякий час змінюється акордовим викладенням, у якому переважає хроматичний рух паралельними мінорними квартсекстакордами і тризвуками, з дисонантним загостренням доданих секундових тонів. Цей рух у поєднанні з повторенням двотактової фрази та її висхідним секвенціюванням (на словах «*милому в'ють кубельце із солі*») нагнітає напруження. Акордова фактура знов розгалужується на декілька мелодичних ліній і поліфонізується, підводячи до яскравої кульмінації, що збігається з досягненням мелодичної вершини на *f* на словах «*мушля мушелька порожнє серце*» (такт 67). Ці слова звучать як відчайдушний скрик болю, після якого відбувається спад і затихання («*комусь на горе*»). Хроматичне «сповзання» паралельними квартсекстакордами і тризвуками відбувається на фоні витриманого тону сі-бемоль. Поступово із спусканням з мелодичної вершини униз, завмирає і

ритмічний рух у партії двох хорів. Він досягає зупинки на словах «на горе» (такт 73), і на фоні витриманого звучання домінантового секундакорду мі мажору (перший розділ середньої частини (такти 43–52) написаний у мі мажорі, який змінюється на мі бемоль мінор у другому розділі (такти 53–81) сопрано речитативом на одній ноті промовляє «мушелька замість серця... комусь на горе». Ці слова на фоні витриманого секундакорду підхоплюють обидва хори, скандуючи на *pp* говіркою слова «комусь на горе» та перекликаючись різними групами голосів. Позбавлення звучання мелодичного первня, звуковисотності стає символом смерті й втрати: так, у цей момент музика звучить як заклинання – багаторазове повторення слів «комусь на горе» без визначеної висоти справляє гіпнотичну дію й надає звучанню особливої сугестивності.

Скорочена реприза повертає до звучання першої частини і завершується словами «долоньками у молитві».

Друга частина твору «Лист любовний» (Інтермецо і тарантела) продовжує ідею контрасту на різних рівнях. Це контраст між звучанням соло і хору у першій частині (Інтермецо), контраст між вільною метроритмічною організацією першої частини і чітким метроритмом другої (Тарантели), ладотональний контраст між частинами – насичений хроматичним рухом розширений мі бемоль мінор у Інтермецо і діатоніка мі мінору (з рисами фрігійського і дорійського ладів) у Тарантелі, жанровий контраст – Інтермецо і Тарантела.

Також слід відзначити контраст між декламаційним речитативом на одній ноті на початку Інтермецо у соло і тріольним мелодичним розгортанням на фоні витриманих звуків у хорі, який звучить як відгомін слів соліста («*Чи в темряві не байдуже хто нас погодує з руки*»). Речитатив з вільним диханням прискорень і уповільнень у початкових тактах у соліста звучить на фоні витриманої секунди, потім хор продовжує промовляти: «*Чи в тамбурі між світами не все безіменно зрадливе*» у партії хору формується мелодичний контур теми, яка буде звучати у другій частині, Тарантелі, а

згодом соло сопрано як відгомін, речитативом на одній ноті повторює частину фрази – «*між світами не все безіменно зрадливе?*». Інтенаційно тріольний рух теми окреслює контур зменшеної кварта, яка береться стрибком, при цьому досягається мелодична вершина фрази (на словах «не все»), після якої відбувається рух униз. Саме у цей момент вперше з початку частини вертикаль збирається у мінорний квартсекстакорд фа мінору, після досить повільного лінійного руху у протилежних напрямках, який почався з унісону хору і соліста на *мі бемолі* у першому такті. Але трохи згодом відбувається зсув на півтону вниз і звучання фа мінорного квартсекстакорду змінюється *мі* мінорним, яке закінчує фразу «безіменно зрадливе». Сукупність усіх цих засобів надає звучанню напруженого драматизму (див. додаток А, №8.1).

Ця ладотональна мінливість і спрямованість руху від устою *мі бемоль* на початку частини до устою *мі* у кінці першого розділу віддзеркалює нестабільність і рух у просторі «у тамбурі між світами», водночас готуючи до *мі* мінорної другої частини, тарантели.

Таким чином, півтонове співвідношення присутнє на різних рівнях форми. Також слід відзначити, що співвідношення ладових устоїв *мі бемоль* та *мі* було окреслено вже у першій частині твору – у двочастинному середньому розділі першої частини *мі* мажор змінюється *мі бемоль* мінором.

Яскравим контрастом звучить наступна фраза хору – «*всіма неправдами світу на щоглі горить смолоскип*». Поліфонічна фактура змінюється еквіритмічним акордовим скандуванням із прорізаючим усе звучання ре-мажорним акордом на *ff* (на слові «смолоскип»). Далі – ще одна контрастна фраза, яка також вимовляється хором еквіритмічно, завершуючись розчиненням на *ppp* у кластері з закритим звуком, до якого приходять через глісандо. Глісандо має особливу символіку в контексті даного твору. Це символ потойбічного, невідомої безодні, невимовного, того, про що не говорять словами, а виражають за допомогою сонорики.

Після кластеру починається другий розділ двочастинної форми цієї частини – Тарантела (*Prestoleggerissimoepianissimo*, такт 22). Вона звучить на рівні динаміки *pp* – легко і повітряно. Упродовж цієї частини звучання не перевищує рівня *mf*, яке, дійшовши до кульмінації, поступово зникає, віддалюється і розчиняється у *pppp*. Танцювальність надає специфічного забарвлення, легкості образу. Тарантела – парний танець, у якому танцюючі пари рухаються кружляючи; танець, у якому є пристрасність, екстатичність, завдяки багаторазовим повторам. Символіка кола знаходить відбиток у замкненості фраз, поверненні їх до мелодичної початкової ноти.

Смисл поетичного тексту – болісної сповіді про нещасливе кохання – входить у деяке протиріччя з легкістю танцювального руху тарантели, символу єдності і розлуки. Повторюваність окремих фраз, грайливість і легкість справляють гіпнотичний вплив, вкарбовуючи у свідомість слухача. дорійський лад, чисту діатоніку, дзвінкість фонем «домм до дом», на фоні яких звучить оповідь героїні, яка пише листа коханому і відправляє його у плящі морем (текст взятий із поетичного циклу Олени Степаненко «Листи Геро»).

У певний момент залишається лише колорит дзвінкого звучання «домм до дом», яке триває і поступово розчиняється на *pppp*.

Третя частина «Лист янгольський» – контрастна за темпом. На початку вступ занурює у таємничу атмосферу – *Agitato misterioso e molto espressivo*. А в основній частині (*Adagio pianissimo, dolcissimo e rubato molto*) дуже повільний рух створює ефект застигання, зупинки часу. У цій частині твору присутня символіка тихого світла, сяяння, розчинення у ньому, немов розчинення у божественному світлі першоджерела. Це досягається через появу образу янгола снігу – метафори смерті надій, яка вкриває сніг, мов саваном. Ідея смерті пов'язана із жанром колискової, використання якого теж символічне (згадаємо близькість сну і смерті у міфології).

Символічним є переважання сонорики у третій частині, глісандуючих розспівів, які збираються у прозорі кластерні звучання. Як і в другій частині,

звучання починається з єдиного витоку – унісону *мі бемоль*, з якого зростає музична тканина, рухаючись ввєрх, досягаючи мелодичної вершини і плавно гойдаючись за допомогою глісандо на терцію вниз і знов повертаючись до неї. Лад тон-півтон підкреслює «потойбічність» звучання у вступі (див. додаток А, №8.2).

Основна частина починається, як і вступ, з унісону ля (такт 7) – «янголе сніже». Тихе світло дорійського ладу, максимально повільний темп, фрази, які починаються з унісону і закінчуються поверненням до нього ж, символізують коло, ідею повернення до витоків. Колористика ре мажорного тризвуку (тут вибудовується арка з другою частиною, де на словах «горить смолоскип» звучить на *ff*ре мажорний тризвук), пов'язана із символікою світла, що раніше прорізало темряву, а тепер тихо заповнює весь простір. М'яке звучання кластерів з великих секунд (такт 14, «йдеш безшелесно»), які звучать у паралельному русі, також справляє колористичний ефект. Поява ре мажорного тризвуку («меч твій найм'якший») ще раз підкреслює смислові відтінки образу янгола із сяючими обладунками.

Розчинення у невимовному через зникнення вербального тексту і вихід на перший план сонорного начала відбувається у поверненні звучання вступу (*Adagiomisterioso*) у завершенні (такти 29–40). Мерехтіння ля мажору і однойменного мінору з грою терцевих тонів тризвуків триває ще деякий час, а потім остаточно розчиняється у глісандуючому русі до останнього акорду без терції, який звучить спочатку відкритим звуком, а потім приходять до закритого.

У цілому у циклі відбувається рух від метафоричної смерті і втрати (1-а частина) через проміжний стан, кружляння у «тамбурі між світами» (2-а частина) та знайдення спокою, розчинення у світлі першоджерела (3-я частина). Таким чином, у циклі втілюється ідея посмертної подорожі-руху між світами, від світу реального до світу потойбічного. Світ *потойбічний*, безодня небесна, втілена через сонористику кластерних звучань, безсловесних глісандо із закритим звуком («мм») або розспівів на «ааа». Світ

реальний знаходить втілення через сукупність і багатогранність інших засобів з використанням вербального тексту.

Розглянемо співвідношення слова і музики у хорovому циклі «Листи із мушлі». У дослідженні О. Приходько, присвяченому хорovій музиці *a cappella* сучасного періоду розрізняється семантичне (слово як смислова одиниця), фонетичне (слово як звуковий комплекс) та морфологічне (слово як конструкція) трактування слова у хорovій музиці [181, с. 7].

Символізм і образна багатогранність поезії Олени Симоненко оприявнюється у прагненні композиторки відтворити глибинний внутрішній смисл поетичного тексту. Слово стає носієм образу, що говорить про його велике значення його семантичного трактування у цьому творі.

Але водночас у творі присутнє і фонетичне трактування слова, наприклад, у Тарантелі (використання фонем *Домм до* для створення дзвінкого звучання, колористичного фонового ефекту і підкреслення тридольного руху).

Символіка звукових образів вірша демонструється не прямолінійно, а за допомогою комплексу засобів. Так, сфера невимовного, символи «хлані морської» та «безодні небесної» передається через сонорні засоби, глісандування, розспівування голосних та звучання із закритим звуком, особливо кластерні звучання із закритим звуком на «мм».

Фонетичне трактування слова поєднується із семантичним у першій і третій частинах циклу, де особливого значення набуває звукопис і підкреслення фонем «ш», «л», віддзеркалення звукового колориту вірша у специфічних сонористичних прийомах, зокрема у проспівуванні окремих звуків на глісандо, використання кластерів із закритим звучанням у третій частині.

У підсумку зазначимо, що цикл Ірини Алексійчук «Листи із мушлі» втілює символічний зміст поетичного тексту, зосереджуючись на досягненні глибини художнього образу та *молитовного дискурсу*, який, безсумнівно, присутній у цій зовні світській музиці. Хорове письмо у цьому творі поєднує

сучасну композиторську техніку із традиціями духовної музики (антифонний спів, інтонаційні зв'язки із православним розспівом), використовує широку палітру сучасних виражальних засобів, сонорику та тембровий звукопис, досягаючи точності та сконцентрованості художнього впливу.

3.5. Втілення медитативності у духовній музиці Вікторії Польової (на прикладі хорового циклу «Світлі піснеспіви»)

Хорова музика, поряд з музикою для оркестру, є однією з найважливіших сфер творчої діяльності Вікторії Польової, композиторки, внесок якої у відродження української національної хорової традиції є надзвичайно вагомим. За словами самої композиторки, хор і оркестр втілюють дві різних сторони її творчості: «хор – зона піднесеного, сакрального; оркестр – земного, людського виміру» [215].

Хорова симфонія «Світлі піснеспіви» на канонічні тексти для солістів і мішаного хору написана у 2015 році та є зразком зрілого стилю композитора. На час написання цього твору В. Польова вже мала у своєму арсеналі велику кількість духовних хорових творів для хору *a cappella* та творів для хору і оркестру. У їх число входять понад 40 акапельних творів для хорів різних складів, серед яких обробки знаменних розспівів та Літургія Іоанна Златоустого. Також слід відзначити літургічні піснеспіви на канонічні тексти «Missalsimponi» для дитячого хору та камерного оркестру, камерну кантату «Світе тихий», хор «Тобою радується», «Слово» на текст Симеона Нового Богослова, триптихи «Приношення Пярту», «Заповіді блаженства». Звернення до духовних цінностей, глибоке зосередження на процесі молитви через музичне творення і музичне виконання надають особливого змісту молитовному дискурсу, яким марковано не тільки духовні, але й світські хорові твори композиторки.

Перше виконання «Світлих піснеспівів» відбулося 30 травня 2015 року у Михайлівському золотоверхому соборі. Твір прозвучав у виконанні

Муніципального камерного хору «Київ» під орудою Миколи Гобдича на Міжнародному фестивалі «Київські прем'єри сезону». Цей твір В. Польової було відзначено Національною премією Тараса Шевченка 2018 року у номінації «Музичне мистецтво».

Однією з особливостей хорової музики В. Польової є її характерна молитовна зосередженість, шанобливе ставлення до слова як до носія сакрального змісту, відтворити який здатна музика. Сам процес слухання цієї музики нерозривно пов'язаний із духовним сходженням, у процесі якого відбувається таїнство споглядання звуку, що перебуває в оточенні сакральної тиші і Світла.

Використані у «Світлих піснеспівах» канонічні тексти мають відношення до різних свят і подій церковного календаря – Всенічної (№ 2, «Нині отпущаєши»; № 6, «Богородице, Діво»), молитов (№ 1, «Молитва Святому Духу»; № 4, «Святий Боже»; № 10, «Молитва св. Єфрема Сіріна», № 13, «Достойно есть», № 14, «Да воскреснет Бог»), тропарів – Зведення Хреста (№ 7, «Тропар Кресту»), Покаянного (№ 9, «Покаяния отверзи ми двери»), Пасхального (№ 16, «Христос Воскресе»).

Попри те, що у циклі використані канонічні тексти, твір розрахований на концертне виконання.

Символіка канонічних текстів знаходить вираження в насиченості музичного тексту символічними сенсами, риторичними фігурами, алюзіями і відсиланнями до потужного пласта української і європейської культур. Цю особливість стилю В. Польової відзначає Ю. Чекан [233]. Поєднання канонічних текстів і глибоко особистісного досвіду у музиці В. Польової створює неповторність медитативного заглиблення, молитовної концентрації.

Зв'язок з українською національною традицією виявляється через інтонаційні зв'язки з православною монодією минулих епох, використання спектру засобів, притаманних українським хоровим концертам XVIII сторіччя.

Розглянемо питання, які допоможуть зрозуміти семантичні та композиційно-драматургічні особливості організації «Світлих піснеспівів»:

- концепція часу в хоровій симфонії;
- особливості організації музичного простору;
- зв'язки слова і музики;
- прийоми хорового письма, зокрема трактування співацького голосу, характер ансамблювання (поєднання голосів), методи роботи з вокальним текстом.

Час у хоровій симфонії «Світлі піснеспіви» є категорією, яка у молитовному дискурсі цього твору має особливе місце. Ю. Чекан, говорячи про світовідчуття і внутрішній устрій «Світлих піснеспівів», відзначає, що «острівці повільного плину часу сприймаються втіленням світу небуденного, позачасового, вічного; у цьому світі кожен жест – важливий, кожна інтонація – значуща, кожне слово – сакральне. Повільний плін сакрального Часу зумовлює відповідний йому звуковий Простір хорових творів Вікторії Польової. Тут нічого не з'являється несподівано, тут все є і було завжди» [233, с. 3].

За словами самої композиторки, «слухання має в собі щось від побожного споглядання течії сакрального часу» [цит. за: 233, с. 2]. Так, плін часу в її циклі «Світлі піснеспіви» справді має особливу уповільненість, він завмирає, залишаючи за межами твору звичайний суєтний перебіг подій. Він величаво ллється, сповнений сили і глибини занурення у молитовну зосередженість, у розкриття внутрішнього, у звернення до Бога. Твори циклу звучать повільно або помірно, розкриваючи найтонші відтінки образного ладу та характеру перебігу музичного часу у авторських темпових ремарках: Зосереджено і світло (1 частина), Просвітлено («Нині отпускаєши»), Тихо і просто («Благаго царя Благая Мати»), Суворо і стримано («Святий Боже»), Зворушливо («Ангеле Божий»), Світло і смиренно («Богородице Діво»), Піднесено («Тропар Кресту»), *Sostenuto* («Странно Бога вочеловічшася»), *Moderato* («Покаянія отверзи ми двери»), *Andante mosso* («Молитва св.

Єфрема Сіріна»), Moderato (Спокійно і зосереджено) («Царю Небесний»), Moderato assai (Просто і ніжно) («Світе світлий»), Largamente (Проникливо) («Достойно єсть»), Andante maestoso («Да воскреснет Бог»), Andante non troppo («Христос воскрес»).

Як бачимо, відтінки медитативних станів, для розгортання яких потрібна неспішність, майже не повторюються. Світло, спокій, зосередженість і піднесеність переважають в авторських ремарках і задають основу для подальшого розгортання часопростору художнього твору.

Особливості організації музичного простору у «Світлих піснеспівах» включають у себе розмаїття засобів організації музичної фактури і множинність способів ансамблювання та поєднання голосів. Саме у цій площині відчутний зв'язок із традицією українських партесних концертів та жанру духовного концерту XVIII сторіччя, що поєднується із сучасними техніками хорового письма. Спектр типів хорової фактури та поєднань голосів ми розглянемо нижче.

Велике значення лінеарності у фактурі, її перевага над іншими засобами організації музичної тканими у поєднанні зі значною роллю сонорності, виходу на перший план звучання як такого, утворює неповторність авторського стилю В. Польової. Поліфонізація музичної тканини часто впливає на виникнення явищ розшарування фактури на поліфонічні пласти, у яких рух відбувається у різних площинах, з різною швидкістю, втілюючи різні типи протікання художнього часу, його багатоплановість. При цьому використовуються темброві та фактурні контрасти (закрите і відкрите звучання, жіночий і чоловічий хор, різні типи ансамблевих поєднань, зокрема, зіставлення сольного і хорового звучання). Поділ хору на два півхори дозволяє створити просторовий ефект перекличок, відтворюючи церковну традицію антифонів, а зіставлення звучання солісту і ансамблю апелює до традиції церковного респонсорного співу.

Особливого значення набуває розуміння хорової фактури як звукової маси, багат шарової поліфонічної тканини, де подіями стають зростання

щільності а її розрідження, динаміка цих змін. Деякі шари хорової тканини стають триваючими сонорами, на фоні яких розгортаються звукові події.

Розглянемо зв'язки слова і музики у хорівій симфонії «Світлі піснеспіви». Використання канонічних текстів визначає структурні особливості кожної частини – строфа вербального тексту зазвичай відповідає музичному розділу. Звучання самих текстів має велике символічне значення, оскільки воно апелює до тезаурусу звучань канонічних текстів православної традиції. Зв'язок із православною літургійною традицією відчувається на різних рівнях організації музичного тексту – від мікрорівня (інтонаційного) до макрорівня (структурного цілого). Щодо *методів роботи з вокальним текстом*, то слово переважно трактується як смислова одиниця, тобто переважає семантичне його трактування, особливо підкреслюється його глибинне символічне значення, відтворення внутрішнього змісту й образу. Втілення сакрального змісту вербального тексту виходить на перший план, хоча в деяких моментах актуалізується колористичний фактор, пов'язаний із *фонетичним* трактуванням слова як звукового комплексу.

Використання риторичних фігур (наприклад, *anabasis* у останніх тактах частини «Ангеле Божий», *catabasis* на словах «*ненавидящіє*», що підкреслює символічне значення цього слова у 14-й частині циклу) доповнює особливості трактування слова у циклі як насамперед семантичної одиниці.

Перейдемо до розгляду композиційних і драматургічних особливостей твору.

Цикл з п'ятнадцяти невеликих частин, кожна з яких є окремою молитвою, утворює композицію, об'єднану спільним медитативним настроєм, повільним темпом, зосередженістю на молитві як на зверненні до бога, що існує всередині кожного з нас. Драматургія циклу побудована за принципом контрасту, твори об'єднані канонічними текстами і певним сюжетом, зумовленим власним трактуванням ідеї Воскресіння, яку авторка розуміє як духовний шлях людини від покаяння до очищення, світлого

воскресіння душі і споглядання світла. Таким чином, твір виходить за межі календарного пасхального обряду.

Перша частина «Молитва Святому Духу», a-moll – традиційна молитва, яка читається перед початком будь-якої справи. Твір написано увільній строфічній формі, яку диктує логіка розгортання словесного тексту. Так, перший розділ (такт 14 збігається з рядком вербального тексту «Царю Небесний, Утішителю, Душе істини, іже вездісй і вся ісполняй»), другий розділ починається після цезури у витриманому звучанні акорду у хорі на словах «Скарбе добра і життя Подателю, прийди і вселися в нас». Фактуру організовано за принципом контрасту: на фоні одного витриманого акорду (ля мінорний тризвук) у мішаного хору із закритим звуком на «мм» звучить соло альт на початку, до якого згодом приєднується сопрано. Інтонаційно початкове соло альт близьке до монодії грецького або болгарського розспіву. Спадні стогнучі інтонації сопрано, які згодом зверху приєднуються до його звучання, надають експресивності музичному висловленню (див. додаток А, №9).

Фонове закрите звучання хору створює простір, у якому відбувається глибоко молитовне звернення до Бога (альт і сопрано), символізуючи полярність загального, у якому множинність особистостей злиті (хор) та індивідуально-особистого (солісти).

Витримане фонове звучання на одному акорді триває протягом всього першого розділу (такти 1–14) та на початку другого розділу (такти 15–19), лише у момент кульмінації змінюючись на просвітлений фа мажорний тризвук (такт 20), який з невеликим однотактовим поверненням до ля мінорного тризвуку звучить майже до кінця твору.

У другому розділі фактура хорового супроводу дещо активізується, підсилюється лінійний рух голосів, з'являються елементи імітаційної поліфонії, при цьому фоновий витриманий акорд нікуди не зникає.

Друга частина «Нині отпуцаєши», d-moll. Ідея контрасту представлена тут в одночасовості – у фактурі поєднується закрите і відкрите звучання,

ритмічний рух у партії тенорів і сопрано зі статикою витриманих терцій уальтів та басів. Основна тема інтонаційно близька до розспіву, що звучить під час православної служби (див. додаток А, №9.1).

Контраст звучання тільки чоловічого хору (такт 18) зі звучанням всієї хорової маси (такт 19) відсилає до барокового принципу контрасту у партесних концертах. Поява соло тенора у такті 27, тембр якого немов прорізає музичну тканину, збігається з кульмінаційною точкою і сприймається як момент просвітлення, несподіваного виникнення світла. Це збігається зі звучанням у тексті слів «*Світ откровеніє язиков*».

Репризне проведення початкового музичного матеріалу у такті 36 сполучається зі звучанням соло сопрано «*Нині отпущаєши раба твого з миром*», яке високо підноситься над хоровою масою, втілюючи символ світла у тембрі високого голосу.

Третя частина, «Благого Царя Благая Мати», h-moll. Натхненний і максимально виразний речитатив на одній ноті в сопрано (ре другої октави) звучить на фоні акордового супроводу хору. Контраст гармонічних змін у хору і незмінності звучання одного тону в сопрано в сукупності дає яскравий колористичний ефект. Після переважно тризвучних гармоній попередніх частин з'являються септакорди, які утворюються в результаті комплексного звучання хору і соліста. М'яке забарвлення субдомінантового тризвуку (такт 2) доповнюється септимою «*ре*» у сопрано. Подальший рух гармонії перефарбовує значення тону *ре* – він стає то доданою секстою у натуральному домінантовому септакорді, то терцією тонічного тризвуку (див. додаток А, №9.2).

З 12-го такту дисонуюча акордика (тонічний ундецимакорд та тонічний тризвук з доданою секундою) створює ефект м'якого світла, а у партії соліста з'являється виразне затримання. Хорова фактура збагачується перекличками між хором, який теж промовляє речитативом слова молитви, і солістом. Це дає відчуття простору та луни, оживляє ритмічний рух у музичній тканині. Гармонічний рух також пожвавлюється за рахунок відходу від початкового сі

мінору і руху у бік дієзних тональностей, але з ладотональною невизначеністю і перемінністю.

У момент кульмінації (такт 21) у сопрано соло досягається мелодична вершина (соль другої октави), зі словами *«настави мя діянія благая»* благання звучить пристрасно, на *f*. У партії хора у цей час звучить кварто-квінтовий дисонантний акорд від ре.

Різким контрастом стає спад динаміки і повернення до *pp* у 24-му такті, поява м'якого звучання малого мінорного септакорду (з якого починалася ця частина) у хора на закритому звуку *«мм»*, на фоні якого солісти сопрано і альт в октаву промовляють слова молитви.

Четверта частина «Святий Боже» звучить, за авторською ремаркою, суворо і стримано. На фоні речитативу в альта соло *«Господи помилуй»* розгортається зовсім інший тип фактури, ніж у попередніх частинах. У метро-ритмічному плані *«Святий Боже»* відтворює традиційну ритмічну організацію цієї молитви у православному вжитку. У звуковисотній організації та фактурі переважає принцип пріоритету лінейного руху, причому важливим стає симетричний протилежний рух крайніх голосів, у результаті чого утворюються дисонуючі акорди кварто-квінтової будови, акцентується сонорика малих секунд та великих септим, які доповнює характерність звучання фрігійського ладу (див. додаток А, №9.3).

Важливу роль у фактурі цієї частини грають діагональні зв'язки, які утворюються завдяки перекличкам всередині ансамблю солістів (з інтервалом септими між вступами голосів) та всередині хора, а також між хором та солістами.

Також у цій частині на перший план виходить темброва драматургія, події, пов'язані з різними комбінаціями вступу голосів і груп та грою діагональних зв'язків, контраст між відкритим і закритим (на *«мм»*)звучанням.

Після насиченого розгортання тембрових подій щільність музичної тканини досягає максимуму у тутті хора і солістів (такт 39), де всі учасники

звучать, промовляючи еквіритмічно слова молитви «Святий Безсмертний, помилуй нас».

П'ята частина «Ангеле Божий» (мі мінор – соль мажор) резонує водночас з декількома пластами європейської культури і містить стильові алюзії до них: ренесансна поліфонія суворого стилю з мелодіями суворого письма, барокові риторичні фігури, які поглиблюють символічне значення сходження до Бога і піднесення вверх (в останніх тактах твору символом духовного сходження і піднесення стає риторична фігура *anabasis* – поступеневий висхідний рух у партії сопрано і альтів).

У той же час момент контрастного включення суворо акордового викладу (такт 19), поява колористики терцевих зіставлень мінорних акордів у рамках мажоро-мінорної системи періоду романтизму активує стильові алюзії більш пізньої епохи (див. додаток А, №9.4).

Шоста частина «Богородице Діво». Якщо попередня частина апелювала до європейської церковної традиції, то тут демонструється розспів православної традиції. Мелодія розспіву є авторською, прямого запозичення із іромолойних напівів немає, але точне відтворення інтонаційних особливостей українських церковних наспівів апелює до національної традиції і навіть на підсвідомому рівні концентрує слухача, занурюючи у молитовний стан. Точне відтворення стильових особливостей знаменного розспіву дозволяє вважати мелодію стилізацією.

Починається твір з прозорого світлого звучання соло у сопрано на фоні витриманої квінти у жіночої частини хору (див. додаток А, №9.5). У такті 8 вступає чоловіча частина хору на кварту нижче (ре) від початкового міксолідійського звучання (від соль). У хоровій фактурі з'являється імітаційна поліфонія – тривалий канон між тенорами і сопрано на фоні витриманого тону ре на закритому звучанні у альтів та басів.

У кульмінаційний момент (на словах «яко Спаса родила», такти 20–24) задіяний весь склад хору, звучання хору стає еквіритмічним у всіх голосах і досягає рівня *mf* і динамічної кульмінації на *f*.

Різким динамічним контрастом починається динамізована реприза на *pp* (такт 25). Але хорова фактура відрізняється від початкової – зараз це вже еквіритмічне туттійне акордове викладення. Поступово зростає динамічний рівень, діапазон звучання розширюється, сопрано досягає фа і соль другої октави і відбувається ще одна кульмінація наприкінці твору.

Останнім акордом стаєкварто-квінтовий дисонантний комплекс з основним тоном ре, який затверджує ре як устій принцип ладу й об'єднує дві ладові площини, у яких рухається цей твір – початковий устій соль і другий устій ре, до якого приходить звучання у процесі розвитку.

Сьома частина «Тропар Кресту», ля мінор. Простота висловлювання притаманна цій мініатюрі, яка грає роль інтермецо між насиченими частинами. Еквіритмічний акордовий рух, краса і замилювання у звучання багатотерцевих акордівсвідчить про використання виражальних засобів більш пізньої доби романтизму і відповідно більш пізніх стильових орієнтирів (див. додаток А, №9.6).

Восьма частина «Странно Бога вочеловічшася», соль мажор у поєднанні зміксолідійським ладом. Відтворює принцип тембрового співвідношення, який вже був у першій частині циклу – звучання соліста на фоні витриманого закритого звучання у хорі (див. додаток А, №9.7). Це викладення триває протягом усього твору, лише у кінці, в останніх тактах, соліст заговкає, і у хорі з соло альти звучитьзавершальна Алілуйя. Це глибоко символічне звучання втілює ідею хорової єдності громади, що промовляє «Алілуйя». Хор символізує тут небесне, піднесене звучання.

Мелодія наспіву втілює стильові особливості православної монодії. Ю. Чекан такожвідзначає близькість цієї частини до монодичного розспіву [233]. Мелодія, яку співає тенор соло, інтонаційно близька до одного з наспівів зі збірки «Духовні співи України» за ред. О. Цалай-Якименко [72], а саме до пісні-канту «Іже херувіми» (Білорусь, Супрасльський монастир, 1638–1639).

Дев'ята частина «Покаянія отверзи ми двері» – покаянна молитва, прохання людини про очищення. Контрастне суворе звучання чоловічого хору у ля мінорі переключає в іншу образну сферу порівняно з попередньою частиною. Стриманість підкреслена акордовим викладом, який апелює до церковної псалмодії і зберігається протягом усієї цієї невеликої частини (див. додаток А, №9.8).

Перший рядок тексту звучить тільки у чоловічого хору, далі приєднується жіночий хор. Кульмінація відбувається на словах *«храм носяй тілесний весь осквернен»* – рівень динаміки досягає *f*, акордова фактура ущільнюється за рахунок зростання кількості голосів до 8-голосся. Діапазон розширюється до крайніх можливих звуків у басовій партії (до великої октави і соль другої октави у сопрано) на слові *«тілесний»*. Глибокий символізм слова *«очисти»* реалізується через досягнення мелодичної вершини (ля другої октави у сопрано) у поєднанні з виразним затриманням у партії другого сопрано (такт 15) у рамках переважно акордового руху протягом всієї композиції. Крім того, на сильній долі у цьому такті звучить дисонантний кварто-квінтовий акорд, який різко контрастує з переважно консонантним суворим попереднім звучанням. Але після насиченого звучання цього акорду контрастно звучить консонантне звучання ре мажорного тризвуку, підкреслене багатозначною ферматою. Цей момент у композиції стає кульмінаційною точкою, у якій принцип контрасту втілений послідовно і на різних рівнях – драматургічно-смісловому, гармонічному і тембро-фактурному. Після цього починається завершальний розділ – різко контрастно звучання повертається до рівня *p*, а фактура розгалужується на два шари – речитатив на одній ноті у сопрано (*«благоутробною»*) та хорове звучання, яке повторює матеріал перших чотирьох тактів композиції. В останніх тактах розгалуження хорової фактури зникає, і хор у єдиному ритмі промовляє останні слова молитви.

Десята частина «Молитва св. Єфрема Сіріна», вносить контраст у образний лад піднесеним і просвітленим звучанням ля мажору. Особливістю

часопростору цього твору є контрастний поділ загальногозвучання мішаного хору на два шари: два хори, в одному з яких час уповільнений і рух відбувається більш повільними тривалостями, а в другому час швидкоплинніший. Також підкреслений контраст статичності в хоровому шарі з повільним часом (звучання цілих на повторюваних звуках) і динаміки ритмічності мелодичного руху у хорі, який рухається переважно четвертними (див. додаток А, №9.9).

Розшарування хорової фактури зберігається і в процесі розвитку – так, наступний рядок тексту («*дух праздности, унінія, любоначалія...*») звучить на *pp* у мінорі (до дієз мінор). При цьому один фактурний шар рухається паралельними квінтами, нагадуючи григоріанський спів, інший же зберігає пульсацію четвертними, але остинатно повторює квінту до дієз – соль дієз. Темброве рішення затьмареного, приглушеного звучання створено за рахунок тимчасового виключення сопрано. У наступному розділі (такти 11–18) повертається початковий матеріал і тип викладу, але рух повільного шару вдвічі прискорюється, і загалом рух активізується – слова молитви «*дух же целомудрія, смиренномудрія, терпінія і любве*» промовляються пошвидко, досягаючи кульмінації на словах «*даруй ми*». Звучання підряд трьох мажорних тризвуків паралельному русі на словах «*і любве*» підкреслює символізм цього слова як висхідного напрямку устремління мелодичного і гармонічного розвитку, після якого відбувається досягнення найвищої точки кульмінаційної точки висхідного руху (слова «*даруй ми*»).

Три акорди (символіка божественної триєдності бога, сутність якого – любов) – тризвуки ля мажор, сі мажор, до дієз мажор – виводять за межі діатоніки у сферу хроматики, підносять у сяння дієзних звучань, звільняють від канонічних обмежень однієї ладової сфери.

«*Господи, Царю, даруй ми зрїти*» – у цьому розділі ідея розгалуження фактури на шари продовжує свій розвиток – один шар рухається половинними, остинатно повторюючи у квінту «*Господи, Царю*» (див. додаток А, №9.10). Другий шар плавно мелодично рухається четвертними,

паралельними квінтами з дублюванням в октаву. Кульмінаційної точки розвиток досягає у момент гармонічного зміщення у далеку тональність (ля дієз). Колористичний ефект дієзного звучання поєднаний із тихим звучанням на рр, поліфункційним розгалуженням фактури, контрастом витриманої квінти ля дієз – мі дієз у альтів і руху паралельними квінтами і чоловічого хору.

Репризна поява початкового матеріалу в такті 25 звучить несподіваним гармонічним і тембровим контрастом – вривається звучання ля мажору після віддалених тональних зміщень, підключається сопрано. Світле сяння тембру сопрано зростає і досягає мелодичної кульмінації на ля другої октави (на словах *«Благословен»*).

Останній акорд цієї частини (слова *«Амінь»*) гармонійно розмикає композицію і виводить за межі ля мажору. Замість очікуваного ля мажорного тризвуку звучить мажорний тризвук соль дієз мажору, на півтона нижче, утворюючи перехід до наступної, *одинадцятій частини («Царю небесний»)*, яка починається в однойменному соль дієз мінорі.

У ній розподіл фактурно-тембрових функцій зовсім інакший, ніж у попередній частині: фонова акомпануюча у альтів і тенорів на початку твору (витримана квінта на закритому звуку *м*), далі у сопрано й альтів, (промовляють *«Царю небесний»*). Протилежний рух голосів утворює дзеркальну симетрію по горизонталі, яка зберігається протягом усієї частини.

Солісти сопрано підключаються до загального звучання, промовляючи окремі фрази і створюючи ефект відголоску, який лунає після викладу основної думки хором.

Таким чином, утворюється три шари хорової фактури: фоновий (закрите звучання на *м*), рельєфний хоровий і рельєфний сольний. Плавна мелодика розспіву у контрастуючому поєднанні сопрано і басів (такт 16) інтонаційно близька до знаменного розспіву.

У другій частині твору (*Maestoso*, т. 22) фактура ущільнюється до руху вже не лініями, а акордовими комплексами. При цьому лінійна природа

голосоведіння зберігається, залишаючи вторинною гармонічну вертикаль. Залишається також і втілення ідеї дзеркально симетричного руху голосів, але ці голоси зараз розташовані усередині хорової фактури, ущільненої до багатоголосних акордів.

Діалогічний характер переключок між основним хором і солістами підкреслює ідею контрасту індивідуального і загального. У цьому діалозі загальне (яке символізує хор) стає провідним, йому підпорядковується індивідуальне (яке символізують солісти) і повторює матеріал за ним, як відгомін.

У самому кінці загальне й особисте зливаються в останній фразі, яка звучить щільними акордами, тризвуками соль дієз мінору у багатоголосному викладенні з великою кількістю дублювань. Ця масивна щільність тканини досягає загальної кульмінації під час висхідного мелодичного руху і зростання динаміки до максимуму у передостанньому такті. Різде згасання звучання і переключення на закритий звук «м», який звучить раптово на *p* у одного голосу, завершує цю частину, підсилюючи ідею контрасту і утворюючи стильову паралель із мистецтвом українського та європейського бароко, де контраст є одним з головних художніх принципів.

Дванадцята частина «Світе світлий», мі мінор – сі мінор. Контраст із «Царю небесний» дуже відчутний – просвітленість діатонічного звучання, прозорість музичної тканини порівняно з масивністю хорової фактури другого розділу попередньої частини.

Гармонічні засоби також зовсім інші – від переважно консонантного діатонічного письма із використанням церковних ладів, що апелювало до музики попередніх епох, у цьому творі ми чуємо ознаки сучасного хорового письма. Це м'які звучання септакордів, благальні низхідні секундові інтонації у сопрано, протягнуті звучності великих секунд, утворених від застигання в одночасному звучанні тонічного септакорду і субдомінантового терцквартакорду (див. додаток А, №9.11). Застигання мелодичної лінії у акордові комплекси, виникнення складних акордових утворень з

нашарування секунд, замилювання у м'яку терпкість їх звучання нагадує формування фактури з мелодичної лінії у кластерні акордові комплекси в хорових та симфонічних творах В. Сильвестрова.

Тривання одного стану, зосередженість на одній ідеї (пошук світла) відбивається і на символіці використання речитації на одному тоні (такт 18), подібної до церковної, і на гармонічному плані. Так, на початку твору в басу триває одна тонічна функція із витриманим у басу тоном мі, протягнута незмінно аж до 11-го такту. Лише у 12-му такті вона змінюється на до, але у кінці першого розділу знов повертається до мі.

Другий розділ починається переключенням у ладову сферу сі та пристрасною тихою речитацією молитви *«Явися мні милосерд Ангел Господень»* на одному тоні у альтя соло (такт 18) на фоні повільно змінюваних один одного фонових акордів хору (слова *«Світе світлий»*). У такті 26 відбувається переключення функцій соліста та хору – соло альтя змінюється на соло тенора, який у верхньому регістрі тягне на соль другої октави слова *«Світе світлий»*, а слова молитви у той час переходять до хору, причому в партії хору звучить дещо змінений матеріал початкового розділу, з поверненням ладової опори мі. Об'єднання соліста і хору відбувається у момент спільного промовляння *«Явися мні світ Господень»*. Важливість цього підкреслена виразним октавним стрибком вверх у партії соліста, ущільненням хорової фактури, рухом до кульмінації, яка відбувається на зламі репризного (такти 26–39) і кодового розділів (з такту 40). Слова у соло сопрано, піднесені у високий регістр, звучать ще більш особисто і благально, повторюючи початкові інтонації. Це підсумок розвитку твору, його найвища смислова точка – *«Світе світлий, світло просвіти душу мою»* – яка окреслює особистий шлях до світла. У цей час у хорі звучать поєднання двох малих мінорних септакордів (від сі та від мі), і в кінці відбувається зміна ладотонального центру з мі на сі, яке розмикає композицію, вивільняючи її від тяжіння одного центру, символічно вказуючи, що шлях до світла – то є шлях змін.

Тринадцята частина «Достойно єсть», ля мінор – соль мажор. Два розділи цієї частини зумовлені двочастинністю канонічного тексту. Перший розділ, *«Достойно єсть»*, демонструє поділ функцій у хоровій фактурі на рельєф (перші сопрано й альти та тенори) і фон (другі сопрано й альти). Розшарування фактури утворює поліфункційність – так, фоновий пласт тримає переважно одну гармонію, один тризвук, зміна якого ненадовго відбувається у 4-му і 9-му тактах. Рух часу в цьому пласті також більш повільний. При цьому в рельєфному пласті відбувається досить пошквалений енергійний гармонічний та мелодичний рух. Зіставлення цих пластів дає контраст різних потоків часу, контраст рельєфу і фону, контраст ладових функцій, поєднання яких дає свіже звучання дисонантних акордових комплексів, результуючої вертикалі, що виникає як наслідок руху фактурних шарів (див. додаток А, №9.12).

Другий розділ (такт 28), *«Честнійшу херувім»*, позначений появою солюючого ансамблю сопрано і альтів, зміною співвідношення шарів фактури – тепер темброво зіставляється основний хор і ансамбль солістів, при цьому переважає еквіритмічний рух голосів.

Ця частина також розімкнена у ладотональному відношенні – починається у ля мінорі, а закінчується у соль мажорі. При цьому протягом твору розшарування фактури на пласти сприяє появі поліфункційності. Так, у кінці першого розділу декілька тактів витримано одночасне поєднання сі бемоль мажорного у басів і тенорів та фа мажорного тризвуків у сопрано й альтів. Слід відзначити неспівпадіння ритму гармонічних змін у різних шарах фактури, що відображає невеликі уповільнення-прискорення часу.

Чотирнадцята частина «Да воскреснет Бог», до мінор – до дієз мінор. Одна з найбільш масштабних частин циклу, яка стає підсумком художніх ідей, що прозвучали у циклі.

Так, ідея дзеркальної симетрії по горизонталі – у контрапункті мелодичних ліній голосів з протилежним рухом – окреслена вже на самому початку. Крім того, мелодична будова фрази *«Да воскреснет Бог»* є

симетричною по вертикалі – вона замкнена, виходить з тону «до» і повертається до нього. Наступні фрази варіаційно розвивають першу, поступово захоплюючи більш широкий діапазон.

Зіставлення двох функцій у хоровій фактурі, фоновій і рельєфній, тут має особливість – по-перше, поступове гетерофонне розгалуження голосів і збільшення кількості партій у ході мелодичного розгортання; по-друге, «застигання» поступеневого мелодичного руху у діатонічні кластери, які поступово розширюють свій діапазон (такти 3, 6, 8, 14); по-третє, динамічне переключення функцій фону і рельєфу між групами голосів (див. додаток А, №9.13).

Виток і розростання усього матеріалу із початкового унісону має символічне значення. Дихаюча мінлива тканина твору живе своїм життям, у динаміці розгортання подій від початкової паузи, тиші насильній долі першого такту, потім унісону на 3-й долі, до поступового ущільнення в кластери із зростанням динаміки та діапазону, утворюючи хвилястий динамічний профіль. Кульмінацією розділу (такти 12–14) стає момент найбільшого ущільнення фактури і досягнення мелодичної і динамічної вершини у сопрано та поступеневий спуск басів до найнижчої ноти фа, що утворює риторичну фігуру *catabasis* на словах «*ненавидящіє*», підкреслюючи символічне значення цього слова.

Різка зміна типу фактури контрастно починає наступний розділ (такт 15). Зникає поліфонічна розгалуженість тканини на окремі шари, натомість є акордове еквіритмічне скандування слів молитви, звизаною динамікою прискорень руху аж до тридцять других тривалостей та уповільнень до половинних з точкою в кінці фраз на смислових акцентах в особливо важливих словах («*да існують*», «*да погубит*»).

Максимальна виразність ритму, який підкреслює значення слів, поєднується із ладотональним рухом – переходом з до мінору у дієзну сферу (ре мінор, фа дієз мінор).

Кульмінаційна точка цього розділу (такти 31–34) позначена ствердженням ладотонального центру фа дієз мінор і різким продовженим звучанням нонакорду, утвореного одночасним звучанням фа дієз мінорного і до дієз мажорного тризвуків.

Репризне повернення початкового матеріалу (такт 35), але у новій тональності, *fis-moll*, відбувається зі змінами фактури у бік більшої поліфонізації, акцентуванням різночасового вступу голосів, утворенням діагональної фактури, звучанням кластерів.

Контраст вносить новий розділ (такт 45), коли ненадовго повертається простота тризвучних гармоній у єдиному акордовому русі усього хору. Яскраве зіставлення тризвуків тритонового співвідношення (поява ре мінорного тризвуку), таємниче звучання на *p* є початковою точкою, від якої відбувається поступовий перехід у сферу до дієз мінор. Схвильоване прискорення єдиного ритмічного руху до восьмих і шістнадцятих відбиває щирість молитовного звернення і триває майже до кінця.

Молитовний речитатив на фа-дієз і останній акорд Амінь окреслюють новий центр і ознаки гіполаду фа дієз, який є перехідною ланкою до просвітленого звучання ля мажору завершальної частини.

П'ятнадцята частина «Христос Воскресе» є масштабним і розгорнутим підсумком усього циклу. Світлі темброві барви прозорої хорової фактури контрастують із насиченою щільністю попередньої частини. Соло тенора з надзвичайно виразною, збагаченою вишуканою мелізматикою мелодією нагадує східну монодію. Воно звучить на фоні протягнутих акордів із закритим звучанням у хорі (див. додаток А, №9.14). З такту 22 тенору відповідає альт, співаючи ту ж мелодію у канонічному викладенні. Канонічне викладення буде розвинено і надалі між групами голосів, нагадуючи партесні концерти (такти 81–94). Кульмінацією твору стає канон трьох солістів (такти 95–101), де втілюється інабуває концентрованого вираження ідея світлого воскресіння (яка символічно відображає і світле воскресіння душі, що подолала довгий шлях духовного розвитку і набула максимальної

оформленості і структурності). Сама композиторка сказала про завершальну частину твору: «Завершився цей процес, коли постала остання частина «Христос воскрес» з трьома пташками – трьома сопрано, які після фінального акорду співають звідкись зверху. Коли заспівали ці солодкоголосі пташки, я усвідомила, що все стало на свої місця і завершилося [249].

Тихі останні акорди Амінь на *pp*, де звучність переходить у закритий звук М, звучать як завершальна точка, перехід у невимовне, розчинення у світлі першоджерела, сповненому символічного значення любові.

Висновки до розділу 3

Аналіз хорових циклів сучасних авторів продемонстрував наявні зв'язки принципів художнього мислення із принципами музичної організації, зокрема засобами виразності, формотворенням, композиційно-драматургічними особливостями та музичною тканиною хорових творів.

Представляючи концепт «пори року» у хорових творах українських композиторів другої половини ХХ століття з однойменною назвою, ми зазначили, що він проявляє себе на різних рівнях: змістовний відображає у циклі ідею вічності та повторюваності через змалювання річного колообігу в природі; формотворчий виявляється у зверненні композиторів до чотиричастинного хорового циклу; стильовий параметр дозволяє виділити три групи творів, що апелюють до романтичного (хорові цикли Б. Лятошинського, Т. Кравцова), неофольклорного (твори Л. Дичко та В. Мартинюк) стилів або ж відзначені інтелектуальною полістильовою грою (хоровий цикл М. Скорика, певною мірою у творах В. Мартинюк та Т. Кравцова).

Розглядаючи семантичні та композиційно-драматургічні особливості хорового циклу «Фрески Києва» (2016) В. Степурка, робимо висновок, що характерною ознакою хорового письма композитора є синестетичне поєднання варажальних засобів давньої церковної монодії та візуального

фрескового мистецтва, яка виявляється через інтермедіальність в архітектонічно-композиційній організації твору.

Вербальний компонент хорового циклу Валентини Мартинюк пов'язаний єдиними темою й ідеєю, що вдало відображено у назві збірки – «Молюсь за Україну». Важливого значення для музики п'яти хорових мініатюр циклу набуває ідея відтворення різноманітних звукообразів – знаменного співу, церковних дзвонів, «гукання» прадавніх весняних обрядів, сонорних ефектів пробудження природи, колискової Матері-України, які вибудовані у цілісну драматургічну лінію, що об'єднує п'ять частин твору в цикл.

Утілення глибоко духовного змісту у зовні світському хоровому циклі спостерігаємо в Ірини Алексійчук («Листи із мушлі»). Особлива молитовна зосередженість, яка дозволяє розглядати його в контексті *молитовного дискурсу*. Поєднання засобів сучасної композиторської техніки з традиціями духовної музики, використання широкого спектру сучасних виражальних засобів, сонорики та різнобічності тембрового звукопису говорить про те, що твір І. Алексійчук є зразком високохудожньої медитативної лірики, однією з перлин сучасної української музики.

На прикладі циклу В. Польової «Світлі піснеспіви» прослідковано особливості втілення ідеї медитативності у межах *молитовного дискурсу*. Музичний стиль та прийоми хорового письма, використані у творі, вказують на те, що «Світлі піснеспіви» існують у звуковому просторі сучасності, яка сформувалася у результаті багатовікового процесу розвитку українського хорового мистецтва. У творі органічно поєднані елементи, що апелюють до традицій давнього церковного співу, з новою музичною мовою (сонорика електронних звучань, характер ансамблювання, множинність хорових колористичних ефектів, поєднання закритого і відкритого звучання тощо). Глибина змісту та поєднання європейської та української традиції, розмаїття художніх засобів, зокрема у хоровій фактурі, свідчать про те, що «Світлі

піснеспіви» В. Польової є з одним з вершинних досягнень української музики XXI століття.

На основі проведеного аналізу хорових циклів сучасних українських композиторів зроблено висновки щодо особливостей трактування жанру хорового концерту у новітній українській музиці. Зазначено, що сучасним хоровим циклам притаманне стилєве розмаїття, співіснування різних естетичних концепцій і поєднання їх не тільки у єдиному культурному просторі, а й у художньому просторі одного твору.

ВИСНОВКИ

Відповідно до поставленої мети та визначених завдань результати дослідження дозволяють зробити такі висновки.

1. Історичний розвиток українського хорового мистецтва докладно презентовано як у фундаментальних академічних виданнях, так і в численних студіях окремих дослідників. Великий масив публікацій присвячено українському хоровому бароко та класичному хоровому концерту, з яких найбільш значимими є праці Н. Герасимової-Персидської, О. Шреєр-Ткаченко, Л. Корній. Поняття концерту, який є основним жанром хорової музики XVI–XVIII ст., осмислено у розвідках Н. Белявіної, І. Гарднера, О. Кандинського, Ю. Келдиша, Л. Корній, О. Левашової, Н. Симакової. Класичний духовний хоровий концерт досліджено у роботах Г. Батичко, В. Бойка, М. Варакути, А. Лебедевої-Ємеліної, В. Осипенко, О. Шуміліної, М. Юрченка. Хорова культура XIX ст. в українському музикознавстві стала предметом дослідження Л. Архимович, М. Гордійчука, М. Загайкевич, Т. Каришевої, Л. Кияновської, Л. Корній, Т. Шеффер, О. Шреєр-Ткаченко, Л. Яросевич.

Б. Аксьонов, М. Гордійчук, А. Лащенко, Л. Пархоменко у дослідженнях хорової музики початку XX ст. відзначали розквіт концертної діяльності новостворених хорових колективів. О. Берегова, М. Гордійчук, Л. Кияновська, А. Лащенко, Л. Пархоменко, І. Сікорська, А. Терещенко, Ю. Щириця охарактеризували тенденції розвитку українського хорового мистецтва середини XX ст. Дослідники відмічають, що у 1970–1980-х роках циклічні хорові композиції створювалися на вірші видатних поетів, для них характерна тотальна симфонізація та міжжанрова взаємодія, зокрема синтез симфонії й ораторії у творах Є. Станковича, Л. Дичко, опери та ораторії у творчості І. Карабиця, кантати, реквієму та симфонії у Є. Станковича та В. Зубицького.

Хорова творчість сучасних композиторів – М. Скорика, Г. Гаврилець, Л. Дичко, В. Степурко, В. Польової В. Рунчака, М. Шуха – розглядається в роботах О. Афоніної, О. Бабенко, О. Бенч, В. Горобець, В. Гриценко, А. Каменєвої, О. Козаренка, Т. Маскович, Т. Сухомлінової. Творчі персоналії українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століть представлено у розвідках С. Грици, Л. Пархоменко, Б. Фільц, Н. Степаненко, В. Щур, Л. Серганюк. Новий духовний хоровий концерт розглянуто у працях М. Варакути та Я. Кириленко.

Попри значну кількість праць, присвячених українській хоровій музиці останніх століть, відсутні роботи, присвячені історії розвитку хорових циклічних творів. Серед найважливіших праць, що підіймають ці питання, зазначимо роботи, присвячені партесному і хоровому концерту XVII–XVIII століття Н. Герасимової-Персидської та О. Шуміліної, в яких розглянуто питання циклічності хорових творів барокової та класичної доби. Теоретичні питання формотворення, у тому числі питання циклічності у хоровій музиці підіймаються у роботах О. Батовської, Л. Пархоменко, О. Письменної, О. Приходько, Л. Серганюк, А. Терещенко, О. Тищенко.

2. Хоровий цикл, як будь-який циклічний твір, є особливим жанровим утворенням. Музичний цикл характеризується такими параметрами: наявність самостійних частин, що контрастують між собою, об'єднання частин єдиним задумом твору та внутрішньою музично-стильовою ідеєю. Саме ця якість відрізняє цикл від інших багаточастинних творів – збірки або альбому. Діалектично складний характер циклу виявляється у поєднанні в ньому дискретності і безперервності.

У визначенні хорового циклу ми спираємося на поняття структурно-семантичного інваріанта М. Арановського та жанрово-стильової моделі С. Салдан. Єдність хорового циклу досягається завдяки особливостям змісту твору, композиторській стилістиці, а також цементуючим загальним стабільним ознакам. Циклічне об'єднання частин відбувається на рівні тематичних та тональних арок, інтонаційного синтезу; інколи

використовується репризність, зокрема з контрастними зіставленнями частин. Якщо хорівий цикл складається з двох частин, то у ньому виявляється дуальність міфологічної опозиції: людське (природне) – божественне, гра – споглядання, динаміка – спокій. У хорівих циклах сучасних українських композиторів жанрові константи змінюються у зв'язку з новими змістовими парадигмами, які, у свою чергу, впливають на послаблення структурних принципів жанрової моделі, а тому на перший план виходить семантичний рівень. Хорівий цикл у постмодерному вияві відзначений індивідуальністю драматургічного та жанрово-стильового рішення, при цьому він, як правило, не відхиляється від усталеної моделі, яка є впізнаваною.

Розмежовано поняття циклічний хорівий твір, де циклічність є принципом формотворення, та хорівий цикл (С. Щітова), в якому авторська жанрова номінація формує нову жанрову модель – індивідуалізовану жанрову форму (О. Батовська). Нова жанрово-стильова модель (С. Салдан) формується за індивідуальним жанровим стилем (С. Шип), де стиль виступає елементом жанрової єдності (Б. Сюта).

Така метажанрова структура характеризує мультимедіальну модель художньої цілісності в циклічних хорівих творах композиторів кінця ХХ – початку ХХІ ст. Мультимедіальність стає композиційно-драматургічним принципом організації у хорівому циклі. Ключовий фактор циклізації – єдність текстів різних видів мистецтв (синестетичне поєднання давньої музичної монодії і принципів виразності фрескового мистецтва), співіснування вербальних компонентів, що репрезентують різні типи культури – церковну (православну та католицьку), світську, народну, поєднання традицій духовної музики (знаменний розспів, антифонний та респонсорний типи співу) та засобів сучасної композиторської техніки (сонорика і тембровий звукопис, акустичні ефекти й електронні звучання).

3. Формування циклічних форм в українській хорівій музиці розпочалося в добу бароко. Хорівим творам цього часу притаманні два типи

багатоголосного викладу: постійне (акордовий склад, спільна ритміка голосів) та змінне (контрастне чергування tutti та ансамблів, гармонічних і поліфонічних побудов). Духовний хоровий концерт доби класицизму (друга половина XVIII ст.) стає першим в історії української музики зразком хорового циклу. Виявлено головні риси жанру хорового концерту: циклічна структура, єдність музичної драматургії, побудованої на принципі контрасту, концертність викладу музичної думки. Висвітлено концепції жанрових ознак концерту в дослідженнях Г. Батичко, В. Бойка, М. Варакути, В. Осипенко.

Розвиток хорових жанрів упродовж XIX – початку XX ст. пов'язаний з етапом культурного підйому нації, що відобразилося на хоровій музиці в цілому, коли вона відновлює свою першість в ієрархічній градації музичних жанрів. Центральним осередком оновленого хорового мистецтва доби стають Галичина та Буковина. Церковна і світська хорова музика набувають романтичних ознак, які виявляються у поглибленні змістової складової творів, наближенні до життєвих реалій, розширенні тематичного спектру та інтонаційних джерел, насичення палітри фарб ладогармонічної мови. Для духовних і світських хорових творів цього періоду є характерним синтез класицистичних та романтичних рис, а також яскраво виражена національна складова. Романтичні тенденції виявлялися в оновленні жанрової системи: у цей час з'являється хорова мініатюра, яка, у свою чергу, стає основою для утворення хорового циклу. Упродовж XIX ст. в моделі циклічних хорових композицій відбулася низка трансформацій, які розглянуто на прикладі жанру циклічної кантати.

Еволюцію духовних та світських хорових циклів в Україні XX ст. вписано в історичний контекст розвитку держави. Охарактеризовано діяльність західної діаспори й розвиток духовних хорових циклів у творчості митців-емігрантів. Вивчено новітню жанрову модель хорового концерту кінця XX ст., яку було відроджено на українських теренах та виокремлено її основні параметри: хорове концертування, засноване на тембральному фонізмі, віртуозність хорових партій, інструменталізація хорової фактури.

Розкрито основні тенденції у хорових творах другої половини ХХ ст.: симфонізація хорових жанрів, зростання інтересу до фольклору. Вказано роль молодого авангардної генерації композиторів 1960-х років у розвитку хорових циклічних жанрів. Серед кола тем хорових творів 1960–1980-х років, визначено воєнну та громадянську тематику, шевченківську лінію, а також хорові опуси-присвяти, написані на честь видатних українців. Установлено, що період ХХ ст. відзначений посиленням інтересу українських композиторів до хорових циклічних жанрів.

4. Для сучасної української музики, в тому числі хорової, характерне стильове розмаїття та одночасне співіснування діаметрально протилежних естетичних концепцій: «нової складності» та «нової простоти», авангарду та неоромантизму, експресіонізму та неофольклоризму. Для України кінця 1990-х років ХХ ст. набувають актуальності стильові тенденції постмодернізму. У контексті естетики постмодернізму відбувається звернення композиторів до релігійної тематики, зокрема до жанру духовного концерту. Кінець ХХ – початок ХХІ ст. відзначений появою синтетичних жанрів та жанрових різновидів, що виникають на перетині різних видів мистецтв. Для сучасного художнього твору актуальним є синтез мистецтв та мультимедіальність.

Стильове розмаїття хорової музики, співіснування різних естетичних концепцій і поєднання їх не лише у єдиному культурному просторі, а й у художньому просторі одного твору є характерною рисою сучасного композиторського мислення. У цьому виявляється естетика постмодернізму з характерними для неї пошуками смислової глибини та поєднанням кардинально протилежних стильових тенденцій. Сучасна українська хорова музика в процесі свого оновлення знаменує відродження традицій та одночасне їх переосмислення відповідно до духу епохи.

5. Концепт «пори року» у хорових творах українських композиторів другої половини ХХ ст. реалізується у трьох вимірах – змістовному, формотворчому та стильовому. Змістовний вимір відображає філософську

ідею вічності й циклічній повторюваності та є універсальним для усіх проаналізованих хорових циклів; формотворчий виявляється у зверненні композиторів до чотиричастинного хорового циклу, де частини поєднуються за принципом сюїтності; стильовий параметр дозволяє виокремити три типи творів. У циклах, що орієнтуються на романтичну стилістику, переважає пейзажна образність (хорові цикли Бориса Лятошинського та Тараса Кравцова); неофольклорні твори (хорові цикли Лесі Дичко та Валентини Мартинюк) апелюють до архаїчних народних уявлень природного циклу; інтелектуальна полістильова гра вирізняє хоровий цикл Мирослава Скорика, а також певною мірою представлена в творах В. Мартинюк та Т. Кравцова. Усі названі цикли відзначаються індивідуальним прочитанням універсальної ідеї циклічності.

Програмність у хоровій музиці розглядається в контексті символічних образних асоціацій, інспірованих різними видами мистецтва, а також крізь призму пісенних, поетичних і літературних образів (О. Фрайт), характерних саме для української музики. Мультимедіальна програмність розуміється як інтегративний процес, що характеризується переплетенням усіх можливих змістовно-концептуальних і структурних складових (Т. Каблова).

Зв'язок хорових циклів сучасних українських композиторів із фольклорними джерелами розширюють межі етнопростору української музики і збагачують її новими художніми концепціями. Поєднання молитовного дискурсу та дискурсу етнопростору в хоровому циклі В. Мартинюк «Молюсь за Україну» (2005) втілює ідею сакральності української культури і відзначене синтезом традицій та інновацій.

Утілення духовного змісту у світському хоровому циклі спостерігаємо у творі Ірини Алексійчук «Листи із мушлі» (2005), для якого характерний не лише витончений звукопис та символізм, а й особлива молитовна зосередженість, що дозволяє говорити про молитовний дискурс у творі. Поєднання сучасної композиторської техніки із традиціями духовної музики у хоровому письмі (зокрема, антифонним співом і знаменним розспівом),

використання широкого спектру сучасних виражальних засобів (сонорика, тембровий звукопис) зробили твір І. Алексійчук зразком високохудожньої медитативної лірики, що справедливо вважається однією з перлин сучасної української хорової музики.

Характерною ознакою хорового письма В. Степурка, репрезентованому у хоровому циклі «Фрески Києва» (2016), є синестетичне поєднання художніх принципів музичного (давня церковна монодія) та візуального (фреска) мистецтв. Воно виявляється через інтермедіальність архітектонічно-композиційної організації твору.

Цикл Вікторії Польової «Світлі піснеспіви» (2015) відзначений медитативністю, що розгортається в межах молитовного дискурсу. Прийоми хорового письма, використані у творі, а саме поєднання закритого і відкритого звуку, сольного й ансамблевого звучання (традиція респонсорного співу), зіставлення різних груп хору, поділ хору на два півхори (традиція антифонного співу), формують звуковий простір, який репрезентує багатовікову національну музичну традицію – від давньої православної монодії до сонорики електронних звучань. Глибина символічного втілення художньої ідеї, поєднання європейської й української музичних традицій, використання низки сучасних виражальних засобів дозволили авторці у творі «Світлі піснеспіви» досягнути високого рівня музичного узагальнення, що дає підстави вважати його однією з вершин української музики XXI ст.

Перспективами дослідження є теоретичне осмислення циклічності в світовій хоровій музиці в рамках постмодерного дискурсу, характеристика стильової палітри сучасної хорової музики, розгляд хорових циклічних творів наймолодшої генерації українських митців.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации. *Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения*. Москва : Наука, 1986. С. 104–116.
2. Аксьонов Б. Жанрово-стильові особливості творчості українських композиторів кінця XIX – початку XX ст. *Вісник КНУКіМ*. Серія «Мистецтвознавство», грудень 2017. С. 167 – 175.
3. Андрієвська Т. «Missa movere» В. Степурка в контексті сучасних тенденцій оновлення духовної музики (особливості жанрово-стильового синтезу). *Київське музикознавство* : зб. статей. Вип. 54. Київ, 2016. С. 57–63.
4. Андрос Н., Дженков В., Семененко Н. Українська хорова література (радянський період): навч. посібник. Т. I. Київ : Муз.країна, 1985. 100 с.
5. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. *Музыкальный современник*: сб. статей. Москва : Советский композитор, 1987. Вып. 6. С. 5–44.
6. Архимович Л., Каришева Т., Шеффер Т., Шреер-Ткаченко О. Нариси з історії української музики: у 2 ч. Київ : Мистецтво, 1964. Ч. 2. 310 с.
7. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2/ Б. В. Асафьев (Игорь Глебов). Ленинград : Музыка, 1971. 379 с.
8. Асафьев Б. В. О хоровом искусстве / [сост. и коммент. А. Павлова-Арбенина]. Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1980. 216 с.
9. Афоніна О. Творчість В. Степурка у культурологічних вимірах сучасного музичного мистецтва. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. Київ : Міленіум, 2007. Вип. 11, С. 146–155.
10. Афоніна О. С. Сучасна українська музика у вимірах європоцентризму: монографія. Київ : НАКККіМ, 2012. 164 с.

11. Бабенко О. С. Хорова творчість Валентина Бібіка: жанрова парадигма та риси індивідуального стилю: автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2021.

12. Бакумець А. «Київські фрески» Віктора Степурка в аспекті композиційної цілісності. *Тези XX Міжнар. наук.-практ. конф. «Молоді музикознавці»*(8–10 січня 2020 р.) Київ : Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра, 2020. С.12-14.

13. Бакумець А. «Пори року»: композиційна цілісність хорових творів українських композиторів. *Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність*: зб. матеріалів VII Міжнар. наук.-творч. конф., Київ, 20–21. листопада 2018 р. Київ : НАКККіМ, 2018. С. 78–81.

14. Бакумець А. До постановки проблеми жанрово-стильових особливостей хорових циклів українських композиторів. *Культурно-мистецькі обрії*: зб. матеріалів міжнар. наук.-теоретич. конф., 24 листопада 2017 р. Київ : НАКККіМ, 2017. С. 5–7.

15. Бакумець А. Жанрово-стильова палітра хорової творчості Валентини Мартинюк. *Культурно-мистецьке середовище*: творчість та технології: матеріали XII Міжнар. наук.-творчої конф., 15 травня 2019 р. Київ : НАКККіМ, 2019. С. 25–26.

16. Бакумець А. Індивідуальні композиційні засоби циклізації у творах Валентини Мартинюк. *Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі*: зб. матеріалів Міжнар. дистанц. наук.-практ. конф., Київ, 14 листопада 2019 р. Київ : НАКККіМ, 2019. С. 56–58.

17. Бакумець А. Інтермедіальний простір хорового циклу Віктора Степурка «Фрески Києва». *Spheres of culture*. 2019. Vol. 19, P. 201–210.

18. Бакумець А. Особливості музичного втілення образів природи у циклічних хорових творах Мирослава Скорика та Валентини Мартинюк. *Тези XIX Міжнар. наук.-практ. конф. «Молоді музикознавці»* (9–11 січня 2019 р.). Київ : Київський інститут музики імені Р. М. Глієра, 2019 С. 15–16.

19. Бакумець А. Хоровий цикл Мирослава Скорика «Пори року». *Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: мат. XI Міжнар. наук.-творч. конф.*, 12 квітня 2018 р. Київ : НАКККіМ, 2018. С. 43–45.

20. Бакумець А. Хорова збірка Валентини Мартинюк «Молюсь за Україну» (на вірші різних авторів) в аспекті циклізації. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка*. Тернопіль : ТНПУ імені В. Гнатюка, 2019 № 1. Вип. 40. С. 128–135.

21. Бакумець А. Ю. Концепція циклічності у хорових творах з назвою «Пори року» (на матеріалі музики українських композиторів другої половини ХХ століття). *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. Київ : Міленіум, 2018. Вип. 34. С. 292–301.

22. Банах В. М. Постать о Михайла Вербицького в історико-культурній спадщині Львова. *Історико-культурна спадщина: проблеми збереження і популяризації: тези IV Міжнар. наук.-практ. конф.*, 21–22 квітня 2017 року. Львів : 2017. С. 5–8.

23. Бардашевська Я. Образно-семантичні засади хорової творчості Віктора Степура (на матеріалі хорів а cappella) : дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Івано-Франківськ, 2017. 224 с.

24. Бардашевська Я. Образно-семантичні засади хорової творчості Віктора Степура (на матеріалі хорів а cappella): автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса : ОНМА імені А. В. Нежданової, 2017. 21 с.

25. Бардашевська Я. Псалми у творчості Віктора Степура: контекст жанру й деякі особливості інтерпретації. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство*. 2015. № 21(1). С. 150–156.

26. Батичко Г. Хоровий концерт в контексті сучасної музичної культури: автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Київ, 1993. 18 с. URL : <http://cheloveknauka.com/v/559314/a/#?page=19> (дата звернення: 04.07.2021).

27. Батовська О. Сучасне академічне хорове мистецтво асаррелла як систематичний музично-виконавський феномен: дис. д-рамистецтвознавства. Одеса, 2019. 519 с.
28. Батюк И. В. Современная хоровая музыка: теория и исполнение: учебное пособие. Санкт-Петербург : Лань; Планета музыки, 2015. 216 с.
29. Бахтин М. М. Проблема речевых жанров. *Собрание сочинений* / М. Бахтин. Москва : Русские словари, 1996. Т. 5: Работы 1940–1960 гг. С. 159–206.
30. Белза І. Лятошинський Б. М. Київ : Мистецтво, 1947. 61 с.
31. Бенч О. Г. Архетипи української обрядової культури (на прикладі хорової творчості Ганни Гаврилець). *Хорове мистецтво України та його подвижники* : матеріали VI Міжнар. наук.-практ. інтернет-конф. (Дрогобич, 19–20 жовтня 2017 року) / редкол. : І.Л. Бермес, В.В. Полюга. Дрогобич : РВВ ДДПУ імені І. Франка, 2017. 358 с. URL : [http:// ddpu.drohobych](http://ddpu.drohobych). (дата звернення: 04.07.2021).
32. Бенч-Шоколо О. Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції: навч. посібник. Київ : Український світ, 2002. 440 с.
33. Берегова О. М. Особливості композиторського стилю Івана Карабиця в контексті української культури. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2015. № 2. С. 46–61.
34. Берегова О. Проблематика творів сучасних українських композиторів у контексті ідей постмодернізму. *Українське музикознавство. Сучасна композиторська творчість*. Київ, 2001. Вип. 30. С. 150–156.
35. Беседы Ирины Никольской с Витольдом Лютославским. Статьи. Воспоминания. Москва : Тантра, 1995. 205 с.
36. Белявіна Н. Методологія та методика викладання фахових мистецьких дисциплін: підручник. Київ : НАКККіМ, 2019. 280 с.
37. Белявіна Н. Д. Польська королівська придворна капела у XVI ст.: історія розвитку, творчі особистості, концертний стиль. *Spheres of Culture*. Lublin :Ingvarr, 2018. XVII. S. 414–421.

38. Белявіна Н. Д. Спільне виконання “Concertini” та узгоджене звучання “Consonantis” як естетичні коріння поняття «концерт». *Культура і сучасність*: альманах. Київ : Міленіум, 2012. № 1. С. 119–122.

39. Белявіна Н. Д. Шляхи польської Королівської придворної капели у XVII–XVIII ст. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. Київ : Міленіум, 2012. № 3. С. 133–138.

40. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. Москва : Музыка, 1978. 295 с.

41. Бойко В. Специфіка взаємодії «церковної» та «духовної» православної музики. *Культура України*. Вип. 35. 2011. Музичне мистецтво. С. 237–246.

42. Бондар Є. «Історія єресі» К. Цепколенко в контексті актуальних тенденцій сучасної хорової творчості. *Вісник Київського національного університету культури й мистецтв. Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*: наук. журн. / [редкол.: Брояко Н. Б. (голов. ред.) та ін.]. Київ : КНУКіМ, 2018. (Музичне мистецтво). Т. 3, № 1. 2020, С. 81–94.

43. Булез П. Ориентиры 1. Воображать. Избранные статьи. Москва : Логос-Альтера, 2004. 200 с.

44. Булычова А. «Concerto, concensus, концерт: партесний концерт в контексте барочной терминологии. *Старинная музыка*. № 1 (83). 2019. С. 10–17. URL : <http://stmus.ru/Archive%20files/starmus-2019-1.pdf> (дата звернення: 04.07.2021).

45. Бэлза И. Ф. История польской музыкальной культуры: Т. 1. Москва : Гос. муз. изд., 1954. 335 с.

46. Великий тлумачний словник сучасної української мови / автор, керівник проекту й гол. редактор В. Т. Бусел. Київ, Ірпінь : ВТФ Перун. 2001. 1728 с.

47. Волох О. Образи природи у хорових мініатюрах Б. Лятошинського. *Молодь і ринок*. № 5 (136). 2016. С. 133–136.

48. Волошенко А. Авангардні проєкції національного хорového псалму на прикладі творів Ірини Алексійчук. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. 2015. Вип. 36. С. 44–51. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma_2015_36_6 (дата звернення: 04.07.2021).

49. Волошина Н. Духовна тематика в творчості українських композиторів II-ї половини XX століття (на прикладі В. Степурка). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 36, кн. 1: Українська та світова музична культура: сучасний погляд: зб. статей. Київ, 2005. С. 178–187.

50. Гаврилець Г. О. Українська музична культура в сучасному глобалізаційному процесі. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 75. Композитор і сучасне соціокультурне середовище: зб. статей. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2009. С. 88–201.

51. Гарднер И. А. Богослужбное пение русской православной церкви. Т. 2. История. Москва : ПСТГИ, 2004. 528 с.

52. Герасимова-Персидська Н. Микола Дилецький. URL: <https://parafia.org.ua/person/dyletskyj-mykola/> (дата звернення: 04.07.2021).

53. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні XVII–XVIII століття. Київ: Музична Україна, 1978. 180 с.

54. Гливинский В. Позднее творчество И.Ф. Стравинского. Донецк : Донеччина, 1995. 193 с.

55. Гордійчук М. Микола Леонтович. Київ : Муз. Україна, 1974. 64 с.

56. Гордійчук М. Українська радянська музика : нарис. Київ : Держ. вид-во образотворч. мист-ва і музичної л-ри УРСР, 1957. 44 с.

57. Гордійчук М. Українська радянська музика. Київ : Держ. вид-во образотворч. мист-ва і музичної л-ри УРСР, 1960. 192 с.

58. Грица С. Леся Дичко в житті і творчості. Дрогобич : Посвіт, 2012. 271 с.

59. Грубер Р. И. Всеобщая история искусств. Ч. 1. Москва : Музыка, 1965. 484 с.
60. Гулеско И. И. Хоровая литература. Новые жанрово-стилевые процессы в хоровой музыке 60-80-х годов : учеб. пособие. Харьков : ХГИК, 1991. 90 с.
61. Гулеско І. І. Національний хоровий стиль. Харків, 1994. 107 с.
62. Гусарчук Т. В. Артемій Ведель. Постать митця у контексті епох: монографія. Київ : Музична Україна, 2019. 766 с.
63. Дальхаус К. Избранные труды по истории и теории музыки / сост., пер. с нем., послесл., коммент. С. Б. Наумовича. Санкт-Петербург : Издательство им. Н. И. Новикова, 2019. 424 с.
64. Даниленко І. Молитва як літературний жанр: генеза та еволюція: монографія. Миколаїв: Вид-во МДГУ імені Петра Могили, 2008. 304 с.
65. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. Москва : Сов. композитор, 1986. 208 с.
66. Дилецький М. Граматика музикальна: Фотокопія рукопису 1723 р. / підгот. О. Цалай-Якименко, ред. М. Гордійчук та ін. Київ : Муз. Україна, 1970. ХСІІІ + 109 с.
67. Дичко Л. Сучасний стан хорового мистецтва: тенденції розвитку. *Матеріали до українського музикознавства*/ Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського, НАН України. Київ, 2003. Вип. 2. С. 118–120.
68. Довженко В. Нариси з історії української радянської музики. Київ : Музична Україна, 1967. Ч. 2. 319 с., нот.
69. Драганчук В. Ментальний архетип "лицаря-захисника" у хоровій творчості Лисенка. *Українська музика*. 2013. Число 4. С. 33–40.
70. Друскин М. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII веков. Ленинград : Государственное Музыкальное издательство, 1960. 284 с.

71. Дубравская Т. Н. История полифонии: в 5 вып. Москва : Музыка, 1996. Вып. 2-Б: Музыка эпохи Возрождения. XVI век. С. 413.
72. Духовні співи давньої України: антологія/ упорядник О. Цалай-Якименко. Київ : Музична Україна, 2000, 215 с.
73. Евдокимова Ю. К. История полифонии: в 5 вып. Москва : Музыка, 1989. Вып. 2-А: Музыка эпохи Возрождения. XV век С. 414.
74. Живов В. Хоровое исполнительство : теория, методика, практика: уч. пособие для студ. высш. учеб. завед. Москва : ВЛАДОС, 2003. 272 с.
75. Забирченко В. Цикл и цикличность в музыке: к постановке проблемы. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник*. Вип. 6, кн. 2. Одеса, 2005. С. 130–141.
76. Заболотний. І. П. Основи хорознавства: навч. посібник. Суми : Мрія-1, 2006. 179 с.
77. Загайкевич М. Михайло Вербицький: сторінки життя і творчості. Львів, 1998. 145 с.
78. Загайкевич М. Українська музична культура. *Історія української культури. Українська культура другої половини XIX століття*. Київ : Наукова думка, 2005. Т. 4. Кн. 2. С. 207–285.
79. Зінченко В. Хоровий цикл І. Шамо «Чотири хори на вірші І. Франка» (Спроба втілення біблійної ідеї). *Київське музикознавство*. № 54. 2016. С. 154–160.
80. Зосім О. Л. Богослужбова музика у сучасному музичному просторі України: літургічний аспект. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* : зб. наук. праць. Київ : Міленіум, 2011. Вип. 26. С. 297–304.
81. Зосім О. Л. Західноєвропейська музика богослужбова музика нового часу у вимірах «нової сакральності». *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. Вип. 28. Київ : Міленіум, 2015. С. 99–110.

82. Зосім О. Л. Сакральний вимір східнослов'янської духовної пісенності другої половини XVI – початку XXI століття : дис. д-ра мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2018. 503 с.

83. Зосім О. Л. Східнослов'янська духовна пісня: сакральний вимір: монографія. Київ: НАКККіМ, 2017. 328 с.

84. Зосім О. Л. Українська духовна пісенність: літургічні паралелі. *Часопис НМАУ*. 2010. № 3. С. 99–107.

85. Іваницький А. Українська народна музична творчість: посібник. Київ : Музична Україна, 1990. 329 с.

86. Іванова Ю. Ю. Особливості структури поеми-кантати М. Скорика „Гамалія” (до проблеми жанрового синтезу). *Музикознавча думка Дніпропетровщини*: зб. наук. статей. Вип. 9. Дніпропетровськ : Ліра, 2014. С. 56–66.

87. Ілечко М. П. Українська фортепіанна сюїта як предмет музикознавчого дискурсу: історіологічний підхід: дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2018. 217 с.

88. Історія української дожовтневої музики / ред. О.Я.Шреєр-Ткаченко. Київ : Муз.Україна, 1969. 588 с.

89. Історія української музики: в 6 т. / Ін-т мист-ва, фольк. та етногр. імені М. Т. Рильського АН УРСР / редкол.: М. М. Гордійчук (голова) та ін. Київ : Наукова думка, 1989. Т. 1 : Від найдавніших часів до середини XIX століття. 448 с.

90. Історія української музики: в 6 т. / Ін-т мист-ва, фольк. та етногр. імені М. Т. Рильського АН УРСР; редкол.: М. М. Гордійчук (голова) та ін. Київ : Наукова думка, 1989–1991. Т. 2, 464 с.

91. Історія української музики: в 6 т. / Ін-т мист-ва, фольк. та етногр. імені М. Т. Рильського АН УРСР; редкол.: М. М. Гордійчук (голова) та ін. Київ : Наукова думка, 1990. Т. 3 : Кінець XIX – початок XX століття. 424 с.

92. Історія української музики: в 6 т. / Ін-т мист-ва, фольк. та етногр. імені М. Т. Рильського АН УРСР; редкол.: М. М. Гордійчук (голова) та ін. Київ : Наукова думка, 1992. Т. 4 : 1917–1941. 615 с., нот, іл.
93. Каблова Т. Б. Золотий перетин як композиційний принцип трансмірності в музичній культурі: монографія Київ : НАКККіМ, 2015. 161 с.
94. Каган М. С. Морфология искусства. Москва : Искусство, 1972. 440 с.
95. Каган М. С. Эстетика как философская наука. Санкт-Петербург: Петрополис, 1997. 544 с.
96. Калашник М. П. Сюита и партита в фортепианном творчестве украинских композиторов XX века. Харьков : ФОРТ ЛТД, 1994. 188 с.
97. Каменева А. С. Музыкально-поэтические символы в хоровом творчестве М. Шуха. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2017. Вип. 47. С. 82–92.
98. Каменева А. С. Хорова творчість Михайла Шуха як духовний універсум : автореф. дис. канд. мистецтвознавства 17.00.03. Харків, 2020. 19 с.
99. Кандинский А. И., Келдыш Ю., В. Левашева О. И. История русской музыки. Москва : Музыка, 1980. Т. 1. 624 с.
100. Келдыш Ю. В. История русской музыки. Москва : Музыка, 1983. Т. 1. 384 с.
101. Кириленко Я. О. «Концерт» (пам'яті Миколи Леонтовича) В. Степурка як втілення меморіально-неорелігійної моделі українського хорового концерту. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. № 1'2019. С. 337–342.
102. Кириленко Я. О. Тенденції розвитку українського хорового концерту 1980–2010 років: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2012. 17 с.
103. Кирило Стеценко : Духовні твори / редактор-упорядник М. М. Гобдич. Київ : Фенікс, 2013. 404 с.

104. Кияновская Л. Функции программности в восприятии программного произведения: автореф. дис. канд. искусствоведения: 17.00.02. Ленинград, 1985. 25 с.

105. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX–XX століття : навальний посібник. Чернівці : Кн. XXI, 2007. 424 с.

106. Кияновська Л. Мирослав Скорик. Портрет митця в дзеркалі епохи. Львів : Сполох, 1998. 216 с.

107. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець. Львів, 2008. 588 с.

108. Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури XIX –XX століття. Тернопіль : Астон, 2000. 339 с.

109. Кияновська Л. Українська музична культура: навч. посіб. Львів : Тріада плюс, 2008. С. 269–271.

110. Кияновська Л. О. Українська музична культура : навч. посіб. Київ: ДМЦНЦКМ, 2002. 160 с.

111. Ключек Г. Ліна Костенко: тексти та їх інтерпретація, навч. посібник-хрестоматія. Київ : Український пріоритет, 2019. 648 с.

112. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века / пер. с чеш. К.Н. Иванова, общ. ред. и коммент. Ю.Н. Рагса и Ю.Н. Холоповой, вступит. статья. К.Н. Иванова, Ю.Н. Рагса, Ю.Н. Холоповой. Москва : Музыка, 1976. 267 с.

113. Козаренко О. Сакральна творчість українських композиторів XX століття в контексті національних музично-семіотичних процесів. *Українське музикознавство* : наук.-метод. зб. / упоряд. І.А. Котляревського. Вип. 30. Київ : НМАУ імені П.І. Чайковського, 2001. С. 138–149.

114. Козаренко О. Творчість М. Скорика в контексті постмодернізму. *Науковий вісник Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського* : зб. наук. пр. Київ, 2000. Вип. 10 : Мирослав Скорик. С. 23–30.

115. Комаринець Т. Ідейно-естетичні основи українського романтизму: проблема національного й інтернаціонального. Львів : Вища школа, 1983. 224 с.

116. Коменда О. І. Поняття жанру в сучасному музикознавстві. *Музична україністика: сучасний вимір*. Київ : ІМФЕ імені М.Т. Рильського, 2009. Вип. 3. С. 120–140.

117. Коменда О. І. Феномен Мирослава Скорика в світлі ідей творчого універсалізму. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. № 1'2019. С. 340–346.

118. Конен В. Д. История зарубежной музыки. Москва : Музыка, 1984. 543 с.

119. Корній Л. Історія української музики. Ч. 1. (від найдавніших часів до середини XVIII століття). Київ – Харків – Нью-Йорк : вид-тво М. Коць, 1996. 314 с.

120. Корній Л. Історія української музики. Ч. 2. Нац. муз. акад. України імені П.І.Чайковського. Київ – Харків – Нью-Йорк : вид-тво М. Коць, 2001. 477 с.

121. Корній Л. Історія української музики. Ч. 3. XIX століття. Нац. муз. акад. України імені П.І.Чайковського. Київ – Нью-Йорк : вид-тво М. Коць, 2001. 480 с.

122. Коробова А. Г. Судьба феномена и понятия «жанр» у музыкальной культуре новейшего времени. *Проблемы музыкальной науки*. 2013. № 1. С. 233–237.

123. Корчова О. Феномен музичного модернізму в європейській культурі XX століття: передумови, закономірності, етапи. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Вип. 129. Київ, 2020. С. 92–108.

124. Костюк Н. Літургія Іоанна Златоуста: еволюція і семантика жанру. *Українське музикознавство: наук.-метод. зб.* / [ред. М. Ю. Ржевська]. Київ : 2000. Вип. 29. С. 52–64.

125. Костюк Н. Музичні жанри: класифікаційні проблеми. *Студії мистецтвознавчі*. Київ : ІМФЕ НАН України, 2007. № 2(18). С. 73–80.

126. Коханик И. Н. Некоторые черты индивидуального стиля Е. Станковича (гармония как стилевой фактор). *Исторические и теоретические проблемы музыкального стиля*: тем. сб. тр./ Киев. гос. конс. им. П. И. Чайковского. Киев, 1993. С. 87–102.

127. Кравченко А. І. Семіологія камерно-інструментального мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століть : автореф. дис. д-ра мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2021. 36 с.

128. Краснощёков В. И. Вопросы хороведения. Москва : Музыка, 1969. 300 с.

129. Куземська Г. Прекрасна «Царевчева ліра» Ірини Алексійчук. URL : <https://parafia.org.ua/piece/prekrasna-tsarevcheva-lira-iryny-aleksijchuk/> (дата звернення: 04.07.2021).

130. Лащенко А. Українське хорове мистецтво ХХ століття. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Вип. 14. Музичне виконавство. Кн. 6. Київ, 2000. С. 18–31.

131. Лащенко А. Новітні тенденції сучасного хорового мистецтва України. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Вип. 18. Музичне виконавство. Кн. 7. Київ, 2001. С. 8–25.

132. Лебедева-Емелина А.В. Русское хоровое искусство второй половины XVIII – начала XIX века как целостное художественное явление: дис.. д-ра иск. Москва : ГИИ, 2018. 502 с.

133. Левандо П. П. Проблемы хороведения. Ленинград : Музыка, 1974. 87 с.

134. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 г. : учебник. в 2 кн. Москва : Музыка, 1986–. Кн. 1 : От Античности к XVIII веку. 1986. 462 с., нот.

135. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 г. : учебник. в 2 кн. Москва : Музыка, 1982–. Кн. 2 : XVIII век. 1982. 622 с., нот.

136. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині / опрацюв. рукопису, упоряд., вступ. стаття В. Сивохіпа; Львів. спілка композиторів. Львів : вид-во М.П. Коць, 1994. 144 с.

137. Лігус О., Лігус В. Проблема жанру в музикознавчих дослідженнях ХХ–ХХІ століття. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2018. Вип. 38. С. 188–194.

138. Лісова О.Г. Програмність як жанрова парадигма камерної вокальної музики: до проблеми виконавського розуміння: автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Одеса, 2009. 19 с.

139. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М: Сов. композитор, 1990. 312 с.

140. Луговенко В., Ніколаєва Н. Українська хорова література. Київ : Музична Україна, 1985. 64 с.

141. Луніна А. Є.Станкович Євген Федорович. *Енциклопедія історії України* : у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. ; Інститут історії України НАН України. Київ :Наукова думка, 2012. Т. 9 : Прил – С. – С. 805. 944 с. : іл.

142. Людкевич С. Вокальна музика на тексти поезій «Кобзаря». *Дослідження, статті, рецензії/ С. Людкевич*. Київ : Муз. Україна, 1976. С. 32–143.

143. Людкевич С. Дві причинки до питання розвитку звукозображальності. *Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Львів : Вид-во М. Коць, 1999. С. 62–149.

144. Манокіна Г. В. Проблема циклізації у жанрі камерної кантати (на прикладі творів Єлени Фірсової : автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2018. 18 с.

145. Мартинюк Валентина Портал «Дніпро Культура». URL: https://www.dnipro.lib.dp.ua/Martynjuk_Titan_of_Musical_life_of_Dnipro (дата звернення: 04.07.2021).

146. Мартинюк Валентина: Ноти та записи духовних творів. URL: <http://ikliros.com/category/kompozitorraspev-obrabotka/martynyuk-vn> (дата звернення: 04.07.2021).

147. Мазель Л. А. Строеие музыкальных произведений : учеб. пособие Москва : Музыка, 1986. 526 с.

148. Майбурова К. Програмна музика. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва й музичної літератури УРСР, 1962. 38 с.

149. Майчик О. Індивідуальні риси хорової творчості Мирослава Скорика крізь призму жанрово-тембральної семантики. *Українська музика 2018/3 (29). Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* № 1'2019. С. 58–65.

150. Мартинюк В. М. Твори для бандури / музична редакція та впорядкування С. Овчарової. Тернопіль : Навчальна книга Богдан, 2011. 56 с.

151. Мартинюк Т. В. Міждисциплінарні методологічні тенденції в українській музичній регіоніці. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* Вип. 129. Київ, 2020. С. 26–41.

152. Мартиросова Ж. А. Времена года и музыка. *Sanat.* 2009. № 3. URL: http://sanat.orexca.com/2009-rus/2009-3-2/janna_martirosova/ (дата звернення: 04.07.2021).

153. Маскович Т. М. Хорова творчість Ганни Гаврилець в руслі «нової сакральності»: автореф. дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2018. 19 с.

154. Микуланинець Л. М. Концептуальні категорії постмодернізму в дискурсі сучасної художньої культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ : Міленіум, 2017. С. 192–195.

155. Микуланинець Л. М. Мистецтво як засіб культурної комунікації людства. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. Київ : Міленіум, 2018. № 3. С. 317–321.

156. Митрошенков О. Что придет на смену постмодернизму? *Свободная мысль*. 2013. № 5. URL: <http://svom.info/entry/355-chto-pridet-na-smenupostmodernizmu/> (дата звернення: 21.12.2020).
157. Михайлов М. Этюды о стиле в музыке: Статьи и фрагменты. Ленинград : Музыка, 1990. 248 с.
158. Моррис Ч. Ч. Основание теории знаков. *Семиотика*. Москва : 1983. С. 37–89.
159. Музикознавча думка Дніпропетровщини: зб. наук. статей. Вип. 10. Дніпропетровськ : Ліра, 2015. 244 с.
160. Музыкальная эстетика западной Европы XVII–XVIII веков / [сост. текст. и общ. вступит. століття. В.П.Шестакова]. Москва : Музыка, 1971. 688 с.
161. Муратова В. Супраментальні сни та реалії буття композитора Віктора Степурка. *Art-line*. № 12. 1997. С. 28–29.
162. Муха А. Композитори України та української діаспори: довідник. Київ : Муз. Україна, 2004. 352 с.
163. Муха А. Принцип програмності в музиці. Київ : Наукова думка, 1966. 175 с.
164. М'ясоєд І. Своєрідність вокально-хорових творів Ірини Алексійчук : магістерська робота. Харків : ХНУМ, 2020. 66 с.
165. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: учебное пособие. Москва : Владос, 2003. 248 с.
166. Найдюк О. Вікторія Польова: «Коли в тебе потрапляє музика, більше не відчуваєш болю». URL: <https://karabas.live/polyova-interview-2019/> (дата звернення: 21.12.2020).
167. Нікоряк Н. Інтермедіальність як жанротворчий фактор. *Питання літературознавства. Problems of Literary Criticism*. № 88. 2013. С. 351–367.
168. Осипенко В. Структурно-семантичний інваріант хорового концерту (на матеріалі хорової творчості Ю. Алжнева): автореф. дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2005. 20 с.

169. Паласюк М. Ідеї німецького романтизму в українській духовній культурі : автореф. дис. канд. філос. наук : 09.00.05. Львів, 2001. 17 с.

170. Партесні концерти XVII–XVIII століття з Київської колекції / ред. та вступне слово Н. Герасимової-Персидської. Київ : Музична Україна, 2006. 340 с.

171. Пархоменко Л. Дивосвіт музики Лесі Дичко. Культура і життя. 1994, 5 лист., № 41. С. 199–120.

172. Пархоменко Л. Кирило Стеценко : [монографія]. Київ : Муз. Україна, 2009. 389 с.

173. Пархоменко Л. Микола Леонтович. Київ : Атлант ЮЕмСі, 2007. С. 62.

174. Пархоменко Л. Українська хорова п'єса: Типологія, тематизм, композиція / АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Т. Рильського. Київ : Наукова думка, 1979. 217 с.

175. Пахомова Є. Синтез і синестезії у творчості українських композиторів другої половини XX – початку XXI століть. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. № 1 (34), 2017. С. 101–112.

176. Перцова Н. О., Горобець В. П., Гриценко В. В. Специфіка української хорової літератури на прикладі творчості Л. Дичко, В. Степурка, В. Польової: традиції та новаторство. *Молодий вчений*. № 11 (51). 201. С. 614–617.

177. Письменна О. Музична мова хорових творів Лесі Дичко : автореф. дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2004. 18 с.

178. Письменна О. Хорова музика Лесі Дичко. Львів : Наукове тов. імені Т. Шевченка, 2010. 268 с.

179. Піхтар О. А., Кедіс О. Ю. Хорові твори сучасних авангардних композиторів (методичний аспект). *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. Вип. 63. Київ, 2018. С. 159–162.

180. Поставна А. Образно-стильові парадигми хорової творчості дніпропетровських композиторів. Тридцять років окрилення музикою. Дніпропетровськ, 2007. С. 143–149.

181. Приходько О. Хорова музика а саррелла другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: теоретичне осмислення і виконавські підходи : автореф. дис. канд. мистецтвознавства. 17.00.03. Київ : НМА України імені П. І. Чайковського, 2017. 16 с.

182. Приходько О. Хорова музика а саррелла другої половини ХХ – початку ХХІ ст: теоретичне осмислення і виконавські підходи : монографія. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2019. 255 с.

183. Протопопов В. История полифонии: в 5 вып. Западноевропейская музыка XVII – первой четверти XIX века. Вып. 3. Москва : Музыка, 1985. 494 с.

184. Протопопов В. Очерки из истории инструментальных форм XVI – начала XIX века. Москва : Музыка, 1979. 325 с.

185. Розеншильд К. К. История зарубежной музыки до середины XVIII века. Вып. 1. Москва : Музгиз, 1963. 486 с.

186. Ройтерштейн М. И. Основы музыкального анализа: учеб. для пед. вузов. Москва : Владос, 2001. 114 с.

187. Рудик М. М. Жанрово-стильове моделювання у фортепіанних циклах Дичко: стабільні й варіативні риси: дис. канд. мистецтвознавства. Івано-Франківськ, 2012. 227 с.

188. Ручьевская Е., Кузьмина Н. Цикл как жанр и форма. *Форма и стиль*. Ленинград : ЛОЛГК, 1990. Ч. II. С. 167–170.

189. Савельєва Г. «Хорові акварелі» Т. Кравцова у репертуарі Камерного хору Харківської обласної філармонії. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2014. Вип. 39. С. 21–31.

190. Салдан С. О. Жанрово-стильові моделі у фортепіанній творчості львівських композиторів ХХ століття: автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2006. 16 с.

191. Самохвалов В. Борис Лятошинский. Київ : Музична Україна, 1981. 52 с.

192. Серганюк Л. І., Серганюк Ю. М. Хорова творчість Лесі Дичко як оригінальний концепт мистецького новаторства. С. 100–124. URL: <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/download/101/2566/5487-1?inline=1> (дата звернення: 04.07.2021).

193. Серганюк Л. І., Стилістика української акапельної хорової опери (на матеріалі творчості Л. Дичко) : дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2004. 233 с.

194. Симакова Н. О. Вокальные жанры эпохи Возрождения: учебное пособие. Москва :Музыка, 1985. С. 145–146.

195. Синтез слова и музыки в хоровом цикле Б. Н. Лятошинского «Из прошлого» / А. Лащенко. *Науковий вісник НМАУ імені П.І.Чайковського. Зі спадщини майстрів/* Історія Київської консерваторії; ред.-упоряд. К.І. Шамаєва. Київ : НМАУ імені П.І. Чайковського, 2013. С. 110–119.

196. Сікорська І. М. Зубицький Володимир Данилович. Енциклопедія сучасної України: електронна версія [веб-сайт] / гол. редкол.: І.М. Дзюба, А.І. Жуковський, М.Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2006. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=13946 (дата звернення: 04.07.2021).

197. Сікорська І. М.Скорик Мирослав Михайлович. *Енциклопедія історії України* : у 10 т./ редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. ;Інститут історії України НАН України. Київ :Наукова думка, 2012. Т. 9 : Прил –С. 612.

198. Скорик М. М. Структура і виражальна природа акордики в музиці ХХ століття. Київ : Музична Україна, 1983. 160 с.

199. Скребков С. Анализ музыкальных произведений. Москва, 1958. 330 с.
200. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 448 с.
201. Смирнова Т. Хорознавство (історія, теорія, методика): навчальний посібник. Харків : Федорко, 2018. 212 с
202. Соколов А. Н Теория стиля. Москва : Искусство, 1968. 224 с.
203. Соловйова Т. Музичне втілення молитви «Отче наш» в літургіях В. Степурка. *Київське музикознавство* : зб. ст. Вип. 56. Київ, 2017. С.154–163.
204. Сохор А. Н. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы. *Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров*: сб. ст. / [сост. Л. Г. Раппопорт]. Москва, 1971. С. 292–309.
205. Степаненко Н. В. Хорові твори Л. Дичко «И нарекоша имя Киев» та «У Києві зорі». Питання поетики : автореф. дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 1996. 28 с.
206. Сухомлінова Т. П. Хорова творчість Ганни Гаврилець у контексті Новітнього Відродження національного музичного мистецтва : автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2016. 19 с.
207. Сюта Б. Жанри музичної мови: постановка питання. *Українське музикознавство*. 2012. Вип. 38. С. 138–159
208. Тарасова Н. Ю., Свиридова І. В. Духовно-хорові твори І. Алексійчук: до проблеми індивідуального стилю. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Вип. 16. 2019. С. 17–30.
209. Творчість М. Леонтовича : збірка статей / упорядкував доктор мистецтвознавства В. Золочевський. Київ : Муз. Україна, 1977. 200 с.
210. Терещенко А. Кантата. *Українська музична енциклопедія*. Т. 2, Національна Академія Наук України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського. Київ : ІМФЕ, 2008. С. 316–319.

https://shron3.chtyvo.org.ua/Skrypnyk_Hanna/Ukrainska_muzychna_entsyklopediia_Tom_2.pdf (дата звернення: 04.07.2021).

211. Терещенко А. К. Украинская советская кантата и оратория. Эволюция и жанровые разновидности: дис. д-ра искусствовед. : 17.00.02. Киев, 1984. 186 с.

212. Тернер Л. Маніфест метамоделізму. URL: <http://www.metamodernism.org> (дата звернення: 04.07.2021).

213. Тиха О. Музична фреска як феномен сучасного мистецтва. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні*. Вип. 5, 2009. С. 77–82.

214. Тищенко О. В. Літургія в українській музиці кінця ХХ – початку ХХІ століть (до проблеми співвідношення обряду і жанру): дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2011. 236 с.

215. Торба О. Сучасна українська хорова музика: стиль і стильність (Псалом 50(51) Вікторії Польової). *Науковий вісник НМАУ імені П.І. Чайковського*. 2010. Вип. 85. С. 357–377.

216. Тышко С. В. Национальный стиль русской оперы: теория и эволюция: дис. д-ра искусствовед.: 17.00.03. Киев, 1994. 257 с.

217. Українець О. Художня образність хорового твору Ірини Алексійчук «Листи із мушлі». *Україна – Світ: від культурної своєрідності до спорідненості культур*: зб. матеріалів Міжнарод. наук.-практ. конф., Київ, 25–26 травня 2006 р. Київ: ДАКККіМ, 2006. С. 89–92.

218. Українська музична енциклопедія / Ін-т мист-ва, фольк та етногр. імені М. Т. Рильського; редкол. Г. Скрипник (голова) та ін. Київ : ІМФЕ, 2018. Т. 5/ редкол. тому: І. Сікорська (відп. ред.) та ін. 529 с.

219. Українська музична література від найдавніших часів до початку ХІХ століття: навч. посібник. Ч. 1. / ред. Л. В. Яросевич. Тернопіль : Астон, 2000. 184 с.

220. Українське барокко та європейський контекст/ відп. ред. О. Федорук. Київ : Наукова думка, 1991. 256 с.

221. Український кант XVII – XVIII століття / упор. Лариса Івченко. Київ : Музична Україна, 1990. 189 с.

222. Уманець О. В. Музична культура України другої половини ХХ століття: [навч. посібник]. Харків : Регіон-інформ, 2003. 192 с.

223. Фільц Б. Народна обрядовість у творчості Л. Дичко (на матеріалі кантат для дитячих хорів). *Матеріали до українського мистецтвознавства (на пошану А.І. Мухи)* : зб. наук. пр. ІМФЕ імені М.Т. Рильського. Київ, 2003. Вип. 3. С. 112–116.

224. Фрай Н. Анатомія критики. *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: трактаты, статьи, эссе* / сост., общ. ред. Г. К. Косикова. Москва, 1987. С. 232–263.

225. Фрайт О. Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці: автореф. дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2000. 18 с.

226. Хакимова А. Ф. Хор а саррелла (историко-эстетические и теоретические вопросы жанра): [монографія] / [отв. ред. С. А. Закржевская]. Ташкент : Издательство «ФАН» АН республики Узбекистан, 1992. 158 с.

227. Хананаєв С., Хананаєва Г. Побудова авторської семантичної канви у структурній моделі хорового твору (на прикладі хорової творчості В. Мартинюк). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2016. № 4. С. 111–114.

228. Холопов Ю. Н. Введение в музыкальную форму: учеб. пособие. Москва: МГК, 2006. 432 с.

229. Холопова В. Н. Российская академическая музыка последней трети ХХ – начала ХХІ веков (жанры и стили). Москва: 2015. 227 с.

230. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учеб. пособие. Москва : Лань, 2001. 496 с.

231. Хоминський Й. М. Історія гармонії та контрапункту: у 2 т. / [заг. ред. Л. Грабовського]; [пер. з польськ. Л. Герасимчука]. Київ : Музична Україна, 1979. Т. 1. 412 с.

232. Хоминський Й. М. Історія гармонії та контрапункту: у 2 т. / [заг. ред. Л. Грабовського]; [пер. з польськ. Л. Герасимчука]. Київ : Музична Україна, 1979. Т. 2, 412 с.

233. Чекан Ю. Сакральний світ Вікторії Польової. *Музика. Український інтернет-журнал*. URL: <http://mus.art.co.ua/sakralnyj-svit-viktoriji-polovoji/> (дата звернення 23.03. 2021).

234. Черепанин М. Музична культура Галичини. Київ : Вежа, 1997. 328 с.

235. Шегда Л. В. Жанрово-стилістичні особливості української пісенно-хорової музики для дітей (на матеріалі творчості Л. Дичко і Б. Фільц): автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2010. 17 с.

236. Шип С. Духовная музыка и родственные жанровые категории (к определению понятий). *Науковий вісник. НМАУ імені П. Чайковського* : зб. наук. ст. та есе, присвячених ювілею Н. Герасимової-Персидської/ Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Мистецтвознавчі пошуки. Київ, 2008. Вип. 78. С. 52–64.

237. Шип С. Жанр музичний. *Українська музична енциклопедія*. Т. 2. Київ : НАНУ; ІМФЕ імені М. Т. Рильського, 2008. С. 67–72.

238. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навч. посібник. Київ, 1998. 368 с.

239. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті. Культурологічні проблеми української музики. *Наук. вісник Нац. муз. акад. імені П. І. Чайковського*: зб. ст. Київ, 2002. № . 16. С. 154–177.

240. Шумилина О. А. Миницикл как композиционная модель раннеклассического хорового концерта (на примере творчества М. Березовского). *Музыка и время*. 2013. № 1. С. 15–26.

241. Шуміліна О. А. Перехідні процеси в українській партесній музиці середини XVIII століття (за матеріалами київської колекції рукописних пам'яток) : дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2004. 301 с.

242. Шуміліна О. А. Сильова динаміка української духовної музики XVII–XVIII століть (за матеріалами рукописних колекцій): монографія / Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського. Донецьк : [б. в.], 2012. 299 с.

243. Щириця Ю. Мирослав Скорик. Київ : Музична Україна, 1979. 56 с.

244. Щитова С. А. Хоровий цикл в творчестві С. І. Танєєва: к проблеме цикличности. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2013. № 3. С. 151–154.

245. Щітова С. Хорові духовні твори Валентини Мартинюк як алюзія православного співу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. № 1. С. 147–151.

246. Щур В. Аспекти традиційного та інноваційного хорових і інструментальних «фресках» Лесі Дичко. Матеріали до українського мистецтвознавства: на пошану А. Мухи : зб. наук. пр. Київ, 2003. Вип. 3. С. 116–118.

247. Юрченко М. С. Березовський Максим Созонтович. *Митці України* : енциклопедичний довідник. Київ : Українська енциклопедія, 1992. С. 60–61.

248. Юрченко М. С. Хоровий концерт Максима Березовського «Прийдіте і видіте діла Божії»: виконавський аналіз. *Молодий вчений*. 2018. № 2. С. 569–572.

249. Юсипей Р. Виктория Полевая: «Искусство делает реальность не такой безумной». URL: <https://karabas.live/viktoriya-polevaya-view/> (дата звернення: 30.03.2021).

250. Якимчук О. М., Черкашина О. В., Утешева Н. М. Духовні піснеспіви для жіночого хору а cappella І. Алексійчук: особливості трактування канонічного тексту. *Аспекти історичного музикознавства*:

зб. наук. ст. Вип. XVII : Мистецтво: Жінка за межами звичайного / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова; ред. Ю. П. Величко, Я. О. Сердюк. Харків : ХНУМ, 2019. С. 60–74.

251. Яницкий Л. Циклизация как коммуникативная стратегия в современной культуре. *Критика и семиотика*. Кемерово: Кемеровский государственный университет. Вып. 1–2. 2000. С.70–174.

252. Bartel D. *Musica Poetica :Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music* (Text: English (trans.): Original Language: German) / Dietrich Bartel. Lincoln&London : University of Nebraska Press, 1997. 471 p.

253. Clemente P. A. *The Structural and Cyclical Organization of Astor Piazzolla's Las Cuatro Estaciones Porteñas*. University of Hartford. Дисертація у вільному доступі: Pro Quest Dissertations Publishing, 2012. URL: <https://search.proquest.com/docview/922654313> (дата звернення: 04.07.2021).

254. Kravitt E. F. Romanticism today. *Musical quarterly*. 1992. Vol. 76. P. 93–109.

255. Rifkin J., Linfield E. Schütz. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. N.Y.; L., 2001.P. 826–860.

256. Leilani J. *Heinrich Schutz's Weihnachtshistorie: Trombones for the Three Kings?* The University of Arizona. 2006. URL: https://repository.arizona.edu/bitstream/handle/10150/193573/azu_etd_1530_sip1_m.pdf;jsessionid=DD3EB93B2E37DFFFA55A590453A7D24E?sequence=1 (дата звернення: 04.07.2021).

257. Lissa Z., Chomiński J. *Muzyka polskiego Odrodzenia*. Warszawa : PIW, 1953. 120 str., ilustr. opr. kart.

258. Petzoldt R. *Heinrich Schutz und seine Zeit in Bildern*. Leipzig : VEB Deutscher Verlag fur Musik Leipzig, 1972. 96 s., il.

259. Polish Studies on Baroque Music. Musicology Section of the Polish Composers' Union and Institute of Musicology, University of Warsaw, 2009. 218 p.

260. Prunieres H. Nouvelle Histoire de la musique. T.I / [intr. de R. Rolland]. Paris : Les Editions Rieder, 1934. 311 p.

261. Prunieres H. Nouvelle Histoire de la musique. T.II / [intr. de R. Rolland]. Paris : Les Editions Rieder, 1936. 324 p.

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А
НОТНІ ПРИКЛАДИ

Нотний приклад 1

Б. Лятошинський. Чотири хора а саррелла на слова О. Пушкіна «Пори року»

1. Весна 1-3 тт.

Музична партитура для чотирьох голосів (С., А., Т., Б.) з українськими підписами. Темпозначення *mf*. Підписи голосів: С., А., ХОР Т., Б. Підписи слів: Го - ни - мы веш - ни - ми лу - ча - ми, со - крест - ных; Го - ни - мы веш - ни - ми лу - ча - ми, со -; Го - ни - мы веш - ни - ми лу -; Го - ни - мы,

Нотний приклад 1.1

2. Літо 1-4 тт.

Музична партитура для чотирьох голосів (С., А., Т., Б.) з українськими підписами. Темпозначення *p*. Підписи слів: На виспокрову - грю - мой но - щі на своде дре - млющих не -

Нотний приклад 1.2

3. Осінь 1-5 тт.

Музична партитура для голосу та фортепіано. Темп 3/8. Ключова підписує: один знак бемоль (F). Динаміка *p*. Текст: у-ны-ла-я по-ра! О-чей о-ча-ро-ва-нье! При- у-ны-ла-я по-ра! О-чей о-ча-ро- у-ны - ла-я по-ра! При-

Нотний приклад 1.3

4. Зима 1-5 тт.

Музична партитура для голосу та фортепіано. Темп 3/4. Ключова підписує: два знаки дізми (D). Динаміка *f*. Текст: В поле чистом серебрится снег волнистый и рябой, светит В поле чистом серебрится снег волнистый и рябой, светит

Нотний приклад 2

Л. Дичко. Камерна кантата №1 ор. 26 для хору а саррелла «Чотири пори року»

1. Весна 1-4 тт.

Музична партитура для голосу та фортепіано. Темп *Vivo* $\text{♩} = 160$. Ключова підписує: три знаки дізми (F#). Динаміка *p*. Текст: Ви-йді, ви-йді, і-ван-ку, за-спі-вай нам вес-нян-ку.

Нотний приклад 2.1

2. Літо 1-3 тт.

Музична партитура для альта. Темп *Andante*. Ключова підписує: два знаки дізми (D). Динаміка *f*. Текст: Ой пет-рі-воч-ка — ма-ла ніч-ка, не ви-спа-ла-ся

Нотний приклад 2.2

3. Осінь 1-4 тт.

Andantino
p cantabile



Б. Ой на го-рі жи-та мно-го. йой, йой, йой, йой!

Нотний приклад 2.3

4. Зима 3-4 тт.



C. I Шел-рий ве-чир, доб-рий ве-чир!

C. III Шел-рий ве-чир, доб-рий ве-чир!

A. I Шел-рий ве-чир, доб-рий ве-чир!

A. III Шел-рий ве-чир, доб-рий ве-чир!

T. I Шел-рий ве-чир, доб-рий ве-чир!

T. II Шел-рий ве-чир, доб-рий ве-чир!

B. I Шел-рий ве-чир!

B. II Шел-рий ве-чир!

Нотний приклад 3

М. Скорик. Хоровий цикл «Пори року»

1. Літо 1-5 тт.

Musical score for "Lіто" (Summer), measures 1-5. The score is in 4/4 time and includes vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The tempo is marked "Moderate". Dynamics include *mf*, *f*, *dim.*, and *F*. The lyrics are: "Лі. то, лі. то, лі. то, лі. то, лі. то, лі. то, лі. то, лі. то,".

Нотний приклад 3.1

2. Осінь 1-5 тт.

Musical score for "Осінь" (Autumn), measures 1-5. The score is in 6/8 time and includes vocal parts and piano accompaniment. The tempo is marked "Lento". Dynamics include *p*. The lyrics are: "О. сінь, о. сінь, О. сінь, о. сінь, о. сінь,".

Нотний приклад 3.2

3. Зима 1-4 тт.

Musical score for "Зима" (Winter), measures 1-4. The score is in 4/4 time and includes vocal parts and piano accompaniment. The tempo is marked "Andante con moto". Dynamics include *p*, *f*, and *mp*. The lyrics are: "Зи. ма, зи. ма, зи. ма, зи. ма, зи. ма,".

Нотний приклад 3.3

4. Весна 1-4 тт.

Musical score for "Весна" (Spring), measures 1-4. The score is in 4/4 time and includes vocal parts and piano accompaniment. The tempo is marked "Andante con moto". Dynamics include *mp*. The lyrics are: "Вес. на, вес. на, вес. на, вес. на, вес. на, вес. на, вес. на, вес. на,".

Нотний приклад 4

В. Мартинюк. Чотири мініатюри для різних складів хору а capella
«Пори року»

1. Сива Віхола (Зима) 1-6 тт.

pp Ві-хо-ла, Ба-ба Ві-хо-ла, ба-ба Ві-хо-ла, си-ва

Нотний приклад 4.1

2. Журавлики линуть (Весна) 1-6 тт.

p Жу-рав - ли-ки ли - нуть: Кур-ли та кур-ли *A...*

Нотний приклад 4.2

3. Зелене свято (Літо) 1-4 тт.

f лі-теч-ко, лі-теч-ко, со-неч-ко, со-неч-ко,
Лі - то, лі - то сон - це, сон - це

Нотний приклад 4.3

4. Вже брами літа замикає осінь (Осінь) 1-6 тт.

tr За - до - щи - ло. За - хлю-па-ло. сер-пень ви-пус-тив серп.

Нотний приклад 5

Т. Кравцов. Цикл на вірші В. Сосюри «Хорові акварелі»

Прелюдія «Люблю, коли хвилі юрбою» 1-4 тт.

Музична партитура для чотирьох голосів (С, А, Т, Б) у жанрі прелюдія. Тональність: дві дізми (F# і C#), ритм: 12/8. Партитура складається з чотирьох тактів. У першому такті всі голоси починають з паузи. У другому такті вступлять сопрано і альт, у третьому – тенор і бас. Динамічні позначення: *p*, *mf*, *f*. Текст пісні: Люб-лю, ко-ли хви-лі юр-лю, люб-лю, люб-лю, Люб-лю.

Нотний приклад 5.1

1. «Ми рвали проліски» 1-3 тт.

Музична партитура для двох голосів (Т, Б) у жанрі пісня. Тональність: дві бемолі (Bb і Eb), ритм: 4/4. Партитура складається з трьох тактів. Динамічні позначення: *p dolce*, *p*. Текст пісні: Ми рва-ли про-ліс-ки, ми рва-ли про-ліс-ки там, де сна-ряд-ні я ми Ми рва-ли про-ліс-ки там.

Нотний приклад 5.2

2. «Хмарки – як дим» 1-3 тт.

Музична партитура для чотирьох голосів (С, А, Т, Б) у жанрі пісня. Тональність: три дізми (F#, C#, G#), ритм: 4/4. Партитура складається з трьох тактів. Динамічні позначення: *p dolce*. Текст пісні: Хмарки – як дим, що дальньо та-Хмарки – як дим, що дальньо Хмарки – як дим, що

Нотний приклад 5.3

3. «Зелений вітер у саду» 1-4 тт.

Allegretto

C. Ду. ду. ду. ду. ду. ду. ду.

A. *p*

T. *mp* Зе_лений

B.

Нотний приклад 5.4

4. «Одцвіли фіали» 1-5 тт.

C. *p* А...

A. *mp* Од_цві_ли фі_ал_ки і кон_ва_лій бі_лих вже в га_ю не_лі_т_у

Нотний приклад 5.5

5. «Я так люблю жагуче літо» 1-3 тт.

Moderato

C. *p dolce* Так люб_лю жа_гу_че лі_то і

A. *p dolce* Я так люб_лю жа_гу_че лі_то і

T.

B.

Нотний приклад 5.6

6. «Тіні» 1-4 тт.

Музична партитура для сопрано (С.) та альту (А.) на чотирьох тактах. Ключові знаки: два дізми (F# і C#). Темп і ритм: 6/4. Динаміка: pp. Лірика: Тіні, тіні, тіні, тіні.

Нотний приклад 5.7

7. «В тиші алей вальсує вітер» 1-4 тт.

Музична партитура для сопрано (С.), альту (А.), тенору (Т.) та басом (Б.) на чотирьох тактах. Ключові знаки: два дізми (F# і C#). Темп і ритм: 6/8. Динаміка: p. Лірика: В тиші алей вальсує.

Нотний приклад 5.8

8. «Уже зоря золоторога» 1-3 тт.

Музична партитура для сопрано (С.), альту (А.), тенору (Т.) та басом (Б.) на трьох тактах. Ключові знаки: три бемолі (Bb, Eb, Ab). Темп і ритм: 6/8. Динаміка: p. Лірика: Уже зоря золоторога, де поли.

Нотний приклад 5.9

9. «Такий я ніжний» 1-4 тт.

Музична партитура для голосів 1-4 та фортепіано. Темп не вказано, але динаміка починає з *p cresc.* і переходить до *mf*. Лірика: Та_кий я ніжний, гри_ вож_ний, мо_я о_ сін_ня_ я зсм_.

Нотний приклад 5.10

10. «Одяглися у срібло каштани» 1-4 тт.

Музична партитура для голосів 1-4. Темп *Moderato*. Динаміка *p*. Лірика: О_дяг_ ли_ ся у сріб_ло каш_ та_ни, день шум_.

Нотний приклад 5.11

11. «Сном блакитним заснули поля» 1-7 тт.

Музична партитура для голосів 1-7. Темп не вказано, динаміка *p*. Лірика: Сном бла_ кит_ним за_ сну_ли по_ ля і до_ ли_ни, і го_ри й діб_.

Нотний приклад 5.12

12. «Сніжинки» 1-6 тт.

Allegro grazioso

Годинник не тинькає дзвінко,
Годинник не тинькає дзвінко,
не тинькає

Нотний приклад 5.13

Постлюдія «Замела ніжні квіти зима» 1-4 тт.

Andante

Замела ніжні квіти зима,
Замела... М...
Замела ніжні квіти зима, М...
М...

Нотний приклад 6

В. Степурко. «Фрески Києва»

1. «Єдин Свят» 1-7 тт.

Єдин Свят, Єдин Господь, Ісус Христос,
Ісус Христос, Ісус Христос, Ісус Христос,

Нотний приклад 6.1

2. «Адам від землі» 1-5 тт.

1

p *tr* *p*

T. М. А. дам від зем. лі Бо. гом со. тво. рен М.

B.

Нотний приклад 6.2

3. «Блажен муж» 1-3 тт.

1

Tenore Soli *tr*

T. Бла. жен муж, і. же не і. де на со. віт не. чес. ти. вих,

B. М.

Нотний приклад 6.3

4. «Святому Феодосію Печерському» 1-4 тт.

1

S. А. Бо. го.

T. Пре. по. доб. не от. че

B. *p* *tr*

Нотний приклад 6.4

5. «Хваліте Господа» 1-5 тт.

1

S. А. Хва. *tr* Хва.

T. Хва. лі. те, хва.

B.

Нотний приклад 6.5

6. «Надіющіися на Господа» 1-6 тт.

1

S. *p* Надіющіися на Господа, врагом страшні.

A. *p* на Господа,

Нотний приклад 6.6

7. «Плотію уснув» 1-5 тт.

1

S. *p* Плотію уснув, яко мертв, Царі.

A. *p*

T. *p*

B. *p* М.

Нотний приклад 6.7

8. «Да умолчит всякая плоть» 1-7 тт.

1

S. *p* Да умолчит всякая плоть.

A. *p* Да умолчит всякая плоть.

T. *p*

B. *p* Да умолчит

Нотний приклад 6.8

9. «О Тебi радується» 1-3 тт.

Musical score for 'O Tebe raduyetsya' (1-3 parts). The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features Soprano (S.A.) and Tenor (T.B.) parts. The lyrics are: О Те. бі ра. ду. єт. ся, Бла. го.

Нотний приклад 6.9

10. «Услиши мя, Господи» 1-6 тт.

Musical score for 'Uslischi mya, Gospodi' (1-6 parts). The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a Tenor solo (T.) and Bass (B.) parts. The lyrics are: Ох, у- ви мні ду- ше, у- сли- ши мя, у- сли- ши мя, Гос.

Нотний приклад 6.10

11. «Архангельський глас» 1-5 тт.

Musical score for 'Arkhangel'skiy glas' (1-5 parts). The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features Tenor (T.) and Bass (B.) parts. The lyrics are: Ар. хан. гель.ський глас, во. пі. єм Ти, Чис.

Нотний приклад 6.11

12. «На небо очі пуцаю» 1-4 тт.

Musical score for 'Na nebo ochi puyayu' (1-4 parts). The score is in G major (one sharp) and 8/8 time. It features Soprano (S.A.) and Tenor (T.B.) parts. The lyrics are: На не. бо о. чи пу. ща.ю мо. є. го серд. ца, к Те. бі, М.

Нотний приклад 6.12

13. «Ликуй днесь, Сіоне» 1-4 тт.

Musical score for 'Lick today, Sion' (1-4 parts). The score is in G major and common time (C). It features a Soprano (S.) and Alto (A.) part. The Soprano part begins with a first ending bracket (1) and a piano (*p*) dynamic. The Alto part provides a harmonic accompaniment with chords. A *tr* (trill) is indicated above the Soprano line in the second measure.

Нотний приклад 6.13

14. «Слава во вишніх Богу» 1-4 тт.

Musical score for 'Glory to God in the highest' (1-4 parts). The score is in G major and 2/4 time. It features Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.) parts. The Soprano part starts with a first ending bracket (1) and a *mf* dynamic. The Tenor and Bass parts start with a *f* dynamic. The lyrics are: Сла. ва во виш. ніх Бо. гу, ва виш. ніх Бо. гу.

Нотний приклад 7

В. Мартинюк. «Молюсь за Україну»

«Молюсь за Україну» 1-4 тт.

Musical score for 'I pray for Ukraine' (1-4 parts). The score is in G major and 4/4 time. It features Tenor (T.) and Bass (B.) parts. The Tenor part begins with a *pp* dynamic and the lyrics 'М...'. The Bass part begins with a *p* dynamic and the lyrics 'Бо - жень-ку мій ми - лий. Бо - жень - ку мій пра - вий.'

Нотний приклад 7.1

«Радуйся, Земле» 1-5 тт.

Maestoso

S. Ра - дуй - ся, Зем - ле, син твій на - ро - див - ся. Ра - дуй - ся,
 A. Ра - дуй - ся, Зем - ле, син твій на - ро - див - ся. Ра - дуй - ся,
 T. Ра - дуй - ся, Зем - ле, син твій на - ро - див - ся. Зем - ле,
 B. Ра - дуй - ся, Зем - ле, син твій на - ро - див - ся. Ра - дуй - ся, ра - дуй - ся,

Нотний приклад 7.2

«Зове рідна мати» 1-6 тт.

S. А...
 B. А... А... А... А... А... А...

Нотний приклад 7.3

«Мова золота» 1-4 тт.

Allegro vivo

S. МО - ВИ ЗО - ЛО - ТО -
 Бу - ду я нав - ча - тись
 A. Бу - ду я нав - ча - тись МО - ВИ ЗО - ЛО - ТО - - ї

Нотний приклад 7.4

«Яблунова солов'їна» 1-6 тт.

Moderato

S. *mf* *f* *ff*
О рей! О рей! О рей! О рей! О рей! О рей!

A. *mp* *cresc.* *f* *ff*
Гей! О рей! О рей! Гей!

T. *p* *cresc.* *f* *ff*
Гей! О... О рей! О рей! Гей!

B. *p* *cresc.* *f* *ff*
Гей! Гей! Гей!

Tamburino **Moderato** 6/4

Legno 6/4

Triangolo 6/4

Нотний приклад 8

I. Алексійчук. Три хорові фантазії для жіночого хору а саррелла на тексти О. Степаненко «Листи із мушлі»

1. «Лист чистий» 1-6 тт.

Andante con tristezza **Soprano solo** *p* *rubato*

Хор I (Розпівування складу "ой..." має відбуватись на звук "йй...", а не на "оо...". Ця вимога дійсна протягом усієї частини.) муш - ля му - шель - ка ко - лиш - не сер - це...

S. *simile*

A. *simile*

Хор II *pp* ой... йой... йой... йой... ой... йой... йой... йой... *simile*

S. *simile*

A. ой... йой... ой... йой... *simile*

Нотний приклад 8.1

2. «Лист любовний» 1-3 тт.

p recitativo a piacere

Solo

Чи в темря-ві не бай-ду-же хто нас по-го-ду-є зру ки,

pp Чи в тем - - - - - ря - ві не бай - ду - же хто
 Чи в тем - - - - - ря - ві...
 Чи...

rosso con moto

Нотний приклад 8.2

3. «Лист янгольський»

f

S.1

a... 3

S.2

a... 3

S.3

a... 3

A.1

a... 3

A.2

a... 3

A.3

a...

Gliss. *Gliss.* *Gliss.* *Glissando*

Нотний приклад 9

В. Польова. «Світлі Піснеспіви»

1. «Молитва Святому Духу» 1-4 тт.

1 *Concentrazione e sereno*
Soli cantabile

S.
A.
T.
B.

Ца. рю Не. бес. ний, У. ті.

M.

Нотний приклад 9.1

2. «Нині отпущаєши» 1-6 тт.

1 *Con l'illuminazione*

S.
A.
T.
B.

Ни. ні от.пу. ща. е. ши ра. ба Тво. е. го, Вла. ди. ко, по гла. го. лу
Ни. ні от. пу. ща. е. Ни. ні от. пу. ща. е.

M.

Нотний приклад 9.2

3. «Благаго Царя Благая Мати» 1-6 тт.

1 *Soprano solo*
espressivo

S.
A.
T.
B.

Бла. га. го Ца. ря Бла. га. я Ма. ти, Пре.

M.

Нотний приклад 9.3

4. «Святий Боже» 1-6 тт.

Severo e rigoroso
Solo Alto, recitativo

1

p Господи, помилуй... *qv. non leg.* *p*

S. Свя- тий Бо- же, Свя- тий Кри- кий, Свя- тий Без-

A. - - - - -

T. - - - - -

B. - - - - -

Нотний приклад 9.4

5. «Ангеле Божий» 1-4 тт.

Toccante

1

p

S. хра- ни. те. лю мой свя- тий,
Ан- ге. ле Бо- жий,
Ан- ге. ле Бо- жий, хра- ни. те. лю,
Т. лю, хра- ни. те. лю,
B. Ан- ге. ле Бо- жий,

Нотний приклад 9.5

6. «Богородице Діво» 1-2 тт.

Con la luce e umilta
Soprano solo

1

p

Бо- го- ро- ди- це Ді- во, ра- дуй- ся, Бла- го- дат- на- я Ма- рі- є,

S. М.

A. М.

Нотний приклад 9.6

7. «Тропар Кресту» 1-5 тт.

Sublimemente
(тричі)

1

(p; mp; mf)

S. Спа- си, Гос- по- ди, лю- ди Тво- я і бла- го- сло-

A. - - - - -

T. - - - - -

B. - - - - -

Нотний приклад 9.7

8. «Странно Бога вочеловічшая» 1-7 тт.

1 *Tenore solo* *p*

Стран. но Бо.

S. A. T. B. *p* М.

Нотний приклад 9.8

9. «Покаянія отверзи ми двери» 1-4 тт.

1

По ка. я. ні. я от. вер. зи ми две. рі, Жив. но. дав. че,

S. A. T. B. *p*

Нотний приклад 9.9

10. «Молитва св. Єфрема Сіріна» 1-6 тт.

1 *cantabile* *p*

Гос. по. ди і Вла. ди. ко жи. во. та мо. є. го,

S. A. T. B. *p*

Нотний приклад 9.10

11. «Царю Небесний» 1-7 тт.

1 *Спокійно і зосереджено*

Soli legato p

Ду- ше іс- ти-ни,

S. *pp* Ца- рю Не-бес- ний, *p* У- ті- ши- те- лю,

A.1 М.

A.2

T. *M.*

Нотний приклад 9.11

12. «Світе світлий» 1-6 тт.

1 *Просто і ніжно*

pp Сві- те

Сві- те світ- лий, світ- ло

Сві- те світ- лий, світ- ло

Сві- те

S. *pp* Сві- те

A. Сві- те

T. Сві- те

Нотний приклад 9.12

13. «Достойно єсть» 1-5 тт.

1 *Проникливо*

pp

Дос- той- но єсть я- ко во- іс- ти- ну

Дос- той- но єсть

Дос- той- но єсть я- ко во- іс- ти- ну

T. *pp*

Нотний приклад 9.13

14. «Да воскресет Бог» 1-6 тт.

1

S. *p* *<mf* *p* *<mf*

Да вос. крес. нет Бог, і рас.то. чат. ся вра. зі Є. го,

A.

T. Да вос. крес. нет Бог, і рас.то.

B. і рас.то. чат. ся вра. зі Є. го,

Нотний приклад 9.14

15. «Христос воскрес» 1-7 тт.

1

Tenore solo
espressivo

p *p*

Хрис. тос вос. кре. се із

S. *p*

A. M. M. M. M.

T. *p* M. M. M. M. M. M.

B. *p* M. M. M. M. M. M.

ДОДАТОК Б**СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА****Наукові праці, в яких опубліковано
основні наукові результати дисертації***Статті у наукових фахових виданнях України*

1. Бакумець А. Ю. Концепція циклічності у хорових творах з назвою «Пори року» (на матеріалі музики українських композиторів другої половини ХХ століття). *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. пр. Київ : Міленіум, 2018. Вип. 34. С. 292–301.

2. Бакумець А. Ю. Хорова збірка Валентини Мартинюк «Молюсь за Україну» (на вірші різних авторів) в аспекті циклізації. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка*. Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2019. № 1. Вип. 40. С. 128–135.

Стаття в іноземному науковому періодичному виданні

3. Бакумець А. Інтермедіальний простір хорового циклу Віктора Степурка «Фрески Києва». *Spheresofculture*. 2019. Vol. 19. P. 201–210.

**Наукові праці, які засвідчують
апробацію матеріалів дисертації**

4. Бакумець А. Ю. До постановки проблеми жанрово-стильових особливостей хорових циклів українських композиторів. *Культурно-мистецькі обрії*: зб. матеріалів Міжнар. наук.-теоретич. конф., 24 листопада 2017 р. Київ : НАКККиМ, 2017. С. 5–7.

5. Бакумець А. Ю. Хоровий цикл Мирослава Скорика «Пори року». *Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології*: матеріали XI Міжнар. наук.-творчої конф., 12 квітня 2018 р. Київ : НАКККіМ, 2018. С. 43–45.

6. Бакумець А. Ю. «Пори року»: композиційна цілісність хорових творів українських композиторів. *Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність*: зб. матеріалів VII Міжнар. наук.-творч. конф., Київ, 20-21 листопада 2018 р. Київ : НАКККіМ, 2018. С. 78–81.

7. Бакумець А. Ю. Особливості музичного втілення образів природи у циклічних хорових творах Мирослава Скорика та Валентини Мартинюк. *Тези XIX Міжнародної науково-практичної конференції «Молоді музикознавці»* (9–11 січня 2019 р.). Київ : Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра, 2019. С. 15–16.

8. Бакумець А. Ю. Жанрово-стильова палітра хорової творчості Валентини Мартинюк. *Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології*: матеріали XII Міжнар. наук.-творчої конф., 15 травня 2019 р. Київ : НАКККіМ, 2019. С. 25–26.

9. Бакумець А. Ю. Індивідуальні композиційні засоби циклізації у творах Валентини Мартинюк. *Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі*: зб. матеріалів Міжнар. дистанц. наук.-практ. конф., Київ, 14 листопада 2019 р. Київ : НАКККіМ, 2019. С. 56–58.

10. Бакумець А. Ю. «Київські фрески» Віктора Степурка в аспекті композиційної цілісності. *Тези XX Міжнародної науково-практичної конференції «Молоді музикознавці»* (8–10 січня 2020 р.). Київ : Київська муніципальна академія музики ім. Р. М. Глієра, 2020. С. 12–14.

ДОДАТОК В

Відомості про апробацію результатів дослідження

Апробація результатів дисертаційного дослідження здійснювалася у доповідях на міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях, симпозиумах, зокрема:

1. Міжнародна науково-теоретична конференція «Культурно-мистецькі обрії 2017» (Київ, 2017 – очна);
2. XI Міжнародна науково-творча конференція «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології» (Київ, 2018 – очна);
3. Міжнародна науково-творча конференція «Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність» (Київ, 2018 – заочна);
4. XII Міжнародна науково-творча інтернет-конференція «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології» (Київ, 2019 – заочна);
5. Міжнародна дистанційна науково-практична конференція «Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі» (Київ, 2019 – заочна);
6. XIX Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» у рамках міжнародного науково-творчого проекту «Музична культура сучасності: від наукового осмислення до виконавської інтерпретації та імпровізації» (Київ, 2019 – очна);
7. XX Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» у рамках II Міжнародного науково-творчого проекту «Музична культура сучасності: від наукового осмислення до виконавської інтерпретації та імпровізації» (Київ, 2020 – заочна).