

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЕРМОЛЕНКО АНАСТАСІЯ ОЛЕКСАНДРІВНА

УДК 783:78.071.1(477.62)"19/20":78.071.2:781.68(043)

**НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ**

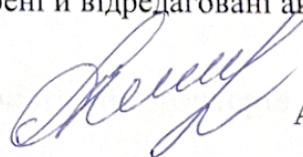
**ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ КОМПОЗИТОРІВ ДОНЕЧЧИНИ
КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ:
ТРАДИЦІЯ ТА ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ**

Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело. Усі розділи, при написанні яких використовувався штучний інтелект, перевірені й відредаговані авторкою особисто.



А. О. Ермоленко

Творчий керівник – Заслужена працівниця культури України, професор
Величко Н. А.

Науковий консультант – Заслужений діяч мистецтв України, доктор
філософії, професор, академік **Тимошенко М. О.**

Київ – 2026

АНОТАЦІЯ

Єрмоленко А. О. Хорова творчість композиторів Донеччини кінця XX – початку XXI століть: традиція та виконавська інтерпретація. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво». – Національна музична академія України, Міністерство культури України, Київ, 2026.

Актуальність теми дослідження. Хорова творчість композиторів Донеччини кінця XX – початку XXI століть є важливою складовою сучасної української музичної культури, однак її художня цілісність, зв'язок із національною хоровою традицією та специфіка виконавського втілення залишаються недостатньо дослідженими. Одним із актуальних і перспективних напрямів вбачається зосередження уваги на традиції та виконавській інтерпретації хорового доробку композиторів регіону. Фокус на практичному аспекті дозволяє виявити особливості реалізації композиторського задуму, простежити способи його художнього втілення та визначити специфіку інтерпретації творів.

Мета наукового обґрунтування – виявити жанрово-стильові риси хорової творчості композиторів Донеччини кінця XX – початку XXI століть, дослідити способи трансформації національно-культурної традиції в контексті сучасних композиторських практик та обґрунтувати принципи виконавської інтерпретації хорових творів Олексія Скрипника, Євгена Петриченка й Олександра Некрасова.

Об'єкт дослідження – хорова творчість композиторів Донеччини кінця XX – початку XXI століть.

Предмет дослідження – жанрово-стильова специфіка та виконавсько-інтерпретаційні засади хорових творів Олексія Скрипника, Євгена Петриченка та Олександра Некрасова.

Наукова новизна дослідження полягає у комплексному осмисленні хорової творчості композиторів Донеччини кінця XX – початку XXI століть.

У роботі *вперше*:

- виявлено провідні жанрово-стильові та образно-тематичні тенденції хорової творчості композиторів Донеччини кінця XX – початку XXI століть;
- обґрунтовано виконавські підходи до інтерпретації хорових творів О. Скрипника, Є. Петриченка та О. Некрасова.

Практичне значення роботи. Матеріали дослідження можуть бути використані у навчальних курсах історії української музики, хорової літератури, хорознавства, методики роботи з хором, а також у подальших розвідках, пов'язаних з означеною темою, та у практичній підготовці студентів-хормейстерів.

У *першому розділі* розглянуто історико-культурні передумови формування музичного мистецтва Донеччини кінця XX – початку XXI століття та окреслено основні етапи становлення хорової традиції регіону. Особливу увагу приділено виявленню українських культурних витоків Донеччини, ролі фольклорної та духовної традицій, а також впливу історичних, соціокультурних та ідеологічних чинників на розвиток музичного середовища краю. Розглянуто діяльність професійних та аматорських хорових колективів, музично-освітніх осередків і представників локальної композиторської школи.

У *другому розділі* досліджено хорову творчість Олександра Некрасова, Олексія Скрипника, Євгена Петриченка та визначено їх основні жанрово-стильові орієнтири. На основі аналізу обраних творів сформовано переконливу інтерпретаційну стратегію, встановлено способи переосмислення національної музичної традиції у сучасній хоровій творчості Донеччини та відтворено специфіку її втілення у виконавській практиці.

У *Висновках* узагальнено результати дослідження хорової творчості композиторів Донеччини кінця XX – початку XXI століть та визначено її місце в загальноукраїнському музичному контексті. Встановлено провідну роль

духовної та фольклорної традицій у формуванні жанрово-стильових та образно-тематичних засад творчості досліджуваних авторів. Обґрунтовано відповідні виконавські стратегії, що передбачають глибоке опрацювання музичного тексту.

Ключові слова: хорове мистецтво, регіональна композиторська школа, культурні символи, традиція, хорові жанри, неофольклоризм, виконавська інтерпретація, інтерпретаційні стратегії.

ABSTRACT

Yermolenko A. O. Choral Works by Donbas Composers of the Late 20th and Early 21st Centuries: Tradition and Performance Interpretation. – Qualification scientific work on the rights of a manuscript.

Scientific justification of a creative artistic project for the degree of Doctor of Arts in Specialty 025 "Music Art." – Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture of Ukraine, Kyiv, 2026.

Relevance of the research topic. The choral works of Donbas composers from the late 20th to the early 21st centuries constitute an important element of contemporary Ukrainian musical culture. However, their artistic integrity, connection with the national choral tradition, and the specifics of their performance embodiment remain insufficiently explored. Focusing on the tradition and performance interpretation of the region's choral heritage appears to be a timely and promising direction of research. Focusing on the practical aspect allows for revealing the realization of the composer's intent, tracing the methods of its artistic embodiment, and defining the specifics of interpreting these works.

The scientific justification aims to identify the genre and stylistic features of choral works by Donbas composers of the late 20th and early 21st centuries, to investigate the methods of transforming the national cultural tradition within the context of contemporary compositional practices, and to substantiate the principles

of performance interpretation regarding the choral works of Oleksii Skrypnyk, Yevhen Petrychenko, and Oleksandr Nekrasov.

The object of the study is the choral works of Donbas composers of the late 20th and early 21st centuries.

The subject of the study encompasses the genre-stylistic specifics and performance-interpretative principles of choral works by Oleksii Skrypnyk, Yevhen Petrychenko, and Oleksandr Nekrasov.

The scientific novelty of the study lies in a comprehensive conceptualization of the choral works by Donbas composers of the late 20th and early 21st centuries.

For the first time:

- leading genre-stylistic, figurative, and thematic trends in the choral works of Donbas composers of the late 20th and early 21st centuries have been identified;
- performance approaches to the interpretation of choral works by O. Skrypnyk, Ye. Petrychenko, and O. Nekrasov have been substantiated.

Practical significance of the work. The research materials can be utilized in educational courses on the history of Ukrainian music, choral literature, choral studies, methods of choral conducting, as well as in further scientific investigations related to the topic and in the practical training of student choral conductors.

The first chapter examines the historical and cultural background behind the development of Donbas music art from the late 20th to the early 21st centuries and outlines the main stages in the formation of the region's choral tradition. Special attention is given to revealing the Ukrainian cultural origins of Donbas, the role of folklore and sacred traditions, and the impact of historical, sociocultural, and ideological factors on the development of the region's musical environment. The activities of professional and amateur choral ensembles, music education centers, and representatives of the local composition school are considered.

The second chapter investigates the choral works of Oleksandr Nekrasov, Oleksii Skrypnyk, and Yevhen Petrychenko, determining their main genre and stylistic orientations. Based on the analysis of selected works, a compelling

interpretative strategy is formed, methods of reinterpreting the national musical tradition in contemporary Donbas choral composition are established, and the specifics of its realization in performance practice are reconstructed.

The Conclusions summarize the research results on the choral works of Donbas composers of the late 20th and early 21st centuries and determine their place within the broader Ukrainian musical context. The leading role of sacred and folklore traditions in shaping the genre-stylistic, figurative, and thematic foundations of the studied composers' creative output is established. Appropriate performance strategies requiring in-depth analysis of the musical text are substantiated.

Keywords: choral art, regional composition school, cultural symbols, tradition, choral genres, neofolklore, performance interpretation, interpretative strategies.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ЗА ТЕМОЮ РОБОТИ ПРАЦЬ

Статті у фахових наукових виданнях

1. Єрмоленко А. О. Культурні символи Донеччини у хоровій симфонії-перформансі Євгена Петриченка «Осяяні чорним сонцем». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2025. Вип. 143 : Інтерпретаційні аспекти музичної творчості. С. 129–143. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2025.143.342813>
2. Єрмоленко А. О. Жанрова інтерпретація хорового твору Олексія Скрипника за темою української народної пісні «За горами сонце палає». *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2026. Вип. 94. Т. 1. С. 159–164. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/96-1-23>.

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

Кваліфікаційну наукову працю обговорено на засіданнях кафедри теорії та історії музичного виконавства та кафедри хорового диригування Національної музичної академії України. Матеріали дослідження викладені у

доповідях на трьох всеукраїнських науково-практичних конференціях. Презентовано творчий мистецький проєкт на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва.

Теми доповідей і назва творчого мистецького проєкту

Всеукраїнська науково-практична конференція «Процес музичного стилетворення: композитор та виконавець» (Київ, 25-26 квітня 2025 р.). *Тема доповіді:* Солярна символіка у хоровій симфонії-перформансі «Осяяні чорним сонцем» Євгена Петриченка.

Всеукраїнська науково-практична конференція «Музична творчість і наука сьогодні: нові вектори, стратегії змін» (Київ, 2-3 травня 2025 р.). *Тема доповіді:* Хоровий голос Донеччини в умовах війни: традиції та нові сенси.

Всеукраїнська науково-практична конференція «Інтерпретаційні аспекти музичної творчості: науково-практична конференція пам'яті професора Віктора Москаленка» (Київ, 1-2 травня 2026 р.). *Тема доповіді:* Особливості виконавської інтерпретації хорової поеми за темою української народної пісні «За горами сонце палає» Олексія Скрипника.

Назва творчого проєкту: Хорова творчість композиторів Донеччини кінця XX – початку XXI століть: традиція та виконавська інтерпретація участі Ансамблю солістів «Благовість» (художня керівниця – народна артистка України Тетяна Кумановська), хор старших класів «Мальва» ДМШ № 4 (керівниця – Анастасія Єрмоленко, концертмейстер – Марія Когут) було виконано «Два хори на вірші Лесі Українки "Вже сонечко в море сіда" і "На зеленому горбочку"» та «Дві фольклорні імпровізації на теми українських жартівливих народних пісень: "Занадився журавель" і "Весілля мухи"» Олександра Некрасова, хорову поему на тему української народної пісні «За горами сонце палає» Олексія Скрипника, частини з хорової симфонії-перформансу «Осяяні чорним сонцем» Євгена Петриченка («Легенда скам'янілого лісу», «Страсті поля Рутченкового», «Історія одного муралу»).

ЗМІСТ

Вступ.....	9
Розділ 1. Історико-культурний контекст творчості композиторів Донецького регіону (кінець XX – початок XXI століття).....	13
1.1. Соціокультурні передумови розвитку музичного мистецтва.....	13
1.2. Хорове мистецтво Донеччини в українському музичному просторі.....	19
Розділ 2. Хорові твори композиторів Донецького краю: від традиції до сучасних виконавських практик.....	26
2.1. Дитяча та фольклорна хорова творчість Олександра Некрасова.....	26
2.1.1. Хорова творчість для дітей («Два хори на вірші Лесі Українки»).....	26
2.1.2. Специфіка роботи з фольклорним першоджерелом та можливості його виконавської інтерпретації («Дві фольклорні імпровізації на теми українських жартівливих народних пісень»).....	35
2.2. Сакральний та фольклорний напрями хорової творчості Олексія Скрипника.....	56
2.2.1. Жанрово-стильові характеристики хорової творчості.....	56
2.2.2. Виконавська інтерпретація хорової поеми на тему української народної пісні «За горами сонце палає».....	61
2.3. Перформативні тенденції у хоровій творчості Євгена Петриченка.....	74
2.3.1. Симфонія-перформанс «Осяяні чорним сонцем».....	74
2.3.2. Виконавська інтерпретація в умовах перформативності частин «Страсті поля Рутченкового», «Легенда скам'янілого лісу», «Історія одного муралу».....	92
Висновки.....	104
Список використаних джерел.....	108
Додатки.....	120

ВСТУП

Питання регіональної культурної спадщини набуває зараз особливого значення в контексті формування цілісного бачення українського культурного простору. Донеччина тривалий час репрезентувалася переважно як індустріальний регіон, що значною мірою зумовило недооцінку її мистецьких надбань. Водночас цілісне розуміння національної музичної культури неможливе без вивчення локальних культурних осередків та їхнього внеску у формування загальноукраїнського мистецького процесу. У цьому контексті слушною є думка Олени Ущипівської про те, що «цілісне усвідомлення самодостатності і специфічності національної культури неможливе без дослідження її локальних осередків, тобто всебічного вивчення культурних надбань окремих регіонів держави» [84, с. 13].

Вагомий внесок у становлення сучасної української музикознавчої регіоналістики зробила Тетяна Мартинюк [59], яка обґрунтувала значення регіонального підходу до вивчення музичної культури України. Існуючі наукові праці, присвячені музичному мистецтву Донецького регіону, переважно зосереджені на творчості конкретних композиторів; значна частина досліджень стосується біографічних аспектів; відсутнє комплексне опрацювання хорового доробку донецьких авторів як цілісного художнього явища; не сформовано уявлення про жанрову та тематичну палітру цього пласту музики; фактично не розроблено питання виконавської інтерпретації.

Окремі аспекти музичної культури Донеччини уже ставали предметом наукового осмислення. Питання регіональної культурної специфіки та музично-мистецьких процесів Донбасу висвітлено у працях Світлани Андросової [2], Олени Тюрікової [82, 83], Олени Ущипівської [84-86]. Дослідженню окремих стильових тенденцій у музичному мистецтві регіону присвячені роботи Олени Дерев'янченко [27, 28], Тетяни Ільяшенко [41], Людмили Сбітнєвої [76]. Творчість композиторів розглянуто у працях Олени

Ущапівської (Є. Петриченко), Лідії Решетняк та Олени Дерев'янченко (О. Скрипник), Анни Каменєвої [44-46], Оксани Летичевської [57] (М. Шух), Анастасії Бубенцової [12], Тетяни Кіреєвої [51], Олександра Шадурського [89, 90] та інших дослідників (О. Некрасов). Водночас наявні розвідки зосереджені переважно на окремих творах, жанрах або стильових характеристиках творчості композиторів і не формують цілісного уявлення про хоровий доробок композиторів Донеччини як самостійний феномен сучасної української музичної культури.

Отже, необхідність системного дослідження хорового доробку композиторів Донеччини, виявлення його місця в сучасному українському музичному процесі та визначення виконавських підходів до інтерпретації цих творів зумовлює **актуальність** теми дослідження.

Об'єкт дослідження – хорова творчість композиторів Донеччини кінця XX – початку XXI століть.

Предмет дослідження – жанрово-стильова специфіка та виконавсько-інтерпретаційні засади хорових творів Олексія Скрипника, Євгена Петриченка та Олександра Некрасова.

Мета дослідження – виявити жанрово-стильові риси хорової творчості композиторів Донеччини кінця XX – початку XXI століть, дослідити способи трансформації національно-культурної традиції в контексті сучасних композиторських практик та обґрунтувати принципи виконавської інтерпретації хорових творів Олексія Скрипника, Євгена Петриченка й Олександра Некрасова.

Відповідно до поставленої мети визначено такі **завдання**:

- висвітлити культурно-мистецькі передумови формування композиторського середовища Донеччини та його місце в українському музичному процесі;
- узагальнити стан дослідження хорової творчості композиторів Донеччини кінця XX – початку XXI століть;
- виявити жанрово-стильові та образно-тематичні особливості хорової

творчості композиторів Донеччини кінця XX – початку XXI століть;
 – визначити роль фольклорних та сакральних джерел у формуванні
 індивідуальних композиторських стилів Олексія Скрипника, Євгена
 Петриченка та Олександра Некрасова;

- проаналізувати специфіку використання сучасних композиторських
 технік і засобів музичної виразності у досліджуваних хорових творах та
 здійснити їх виконавський аналіз;
- обґрунтувати принципи запропонованої виконавської інтерпретації з
 урахуванням жанрово-стильових, драматургічних та стилістичних
 (зокрема, фактурно-тембрових) особливостей твору.

Методологічну основу дослідження становить комплекс загальнонаукових і спеціальних музикознавчих методів. *Історико-контекстуальний метод* застосовано для висвітлення культурно-мистецьких процесів Донеччини та визначення місця творчості регіональних композиторів у сучасному українському музичному просторі; *джерелознавчий метод* – для опрацювання наукової літератури, нотних матеріалів та інших документальних джерел; *жанрово-стильовий метод* – для виявлення особливостей індивідуальних композиторських стилів О. Скрипника, Є. Петриченка та О. Некрасова, а також закономірностей розвитку їхньої хорової творчості; *метод цілісного музикознавчого аналізу* – для дослідження образно-драматургічних, композиційних, фактурних та інтонаційних особливостей хорових творів; *порівняльний метод* – для виявлення спільних і відмінних рис творчих підходів досліджуваних композиторів; *інтерпретаційний метод* – для обґрунтування виконавських підходів до прочитання хорових творів; *метод узагальнення* – для систематизації отриманих результатів та формулювання висновків дослідження.

Наукова новизна дослідження полягає у комплексному осмисленні хорової творчості композиторів Донеччини кінця XX – початку XXI століть.

У роботі *вперше*:

- виявлено провідні жанрово-стильові та образно-тематичні тенденції хорової творчості композиторів Донеччини кінця XX – початку XXI століть;
- обґрунтовано виконавські підходи до інтерпретації хорових творів О. Скрипника, Є. Петриченка та О. Некрасова.

Структура дослідження. Наукове обґрунтування складається з анотацій (українською та англійською мовами), вступу, двох розділів, Висновків, Списку використаних джерел та Додатків. Загальний обсяг роботи становить 124 сторінки, з них основного тексту – 99 сторінок. Список використаних джерел містить 103 позиції (в тому числі 7 – іноземними мовами).

У роботі використовувався інструмент штучного інтелекту – ChatGPT. Він застосовувався для граматичної перевірки і як допоміжний засіб для мовного та літературного редагування авторського тексту. Всі розділи, при написанні яких використовувався ШІ, перевірені та відредаговані автором особисто. Наукові положення, висновки та результати є власним інтелектуальним внеском автора.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ ДОНЕЦЬКОГО РЕГІОНУ (КІНЕЦЬ XX – ПОЧАТОК XXI СТОЛІТТЯ)

1.1. Соціокультурні передумови розвитку музичного мистецтва

Висвітлення регіональних культурно-мистецьких (зокрема музичних) особливостей традиційно здійснюється перш за все місцевими науковцями. Існує досить широке коло культурологічних і музикознавчих розвідок, присвячених музичній культурі Донбасу. Серед них – фундаментальна праця Олени Ущапівської [84], яка стала одним із найважливіших досліджень у галузі української культурної регіоналістики, адже в ній уперше здійснено ґрунтовний огляд мистецького життя Донеччини.

Авторка розглядає історичний досвід краю з точки зору його впливу на становлення мистецьких інституцій, зокрема, тісний взаємозв'язок з індустріальними передумовами формування міст і полікультурністю регіону. Дослідниця чітко розмежовує розробки, присвячені репрезентації Донбасу крізь призму радянської пропаганди. У дисертації виконано детальний огляд і систематизацію архівних документів та періодичних видань протягом усього зазначеного періоду (кінець XIX – початок XXI ст.), що є надзвичайно цінним для подальших досліджень, адже доступ до цих даних в умовах окупації регіону є неможливим. Саме на документальній основі дослідниця відтворює особливості музичного і загалом, культурного розвитку регіону в історичному дискурсі.

О. Ущапівська розглядає історію регіону як зіткану з індустріального зростання, міграції та складних соціальних змін. Давня історія, що включає вплив готів, гунів, хазарів – Дике поле – стає глибинним виток

свободолюбства та незалежності, притаманних ментальному портрету мешканця Донбасу.

Також розглянуто подальшу еволюцію від «всесоюзної кочегарки» до сучасного українського міста та її відображення в музичному мистецтві. Пропонується до огляду частина регіону – так званий «Старий Донбас»¹. Авторка зазначає, що культура формувалася тут практично на порожньому місці, без чітких давніх коренів, під впливом етнічної суміші та індустріалізації. Наприкінці XIX – на початку XX століття регіон освоюється, будуються заводи-гіганти, музичне життя розпочинається з робочих ініціатив: з'являються музично-драматичні гуртки й оркестри при заводах, народні аудиторії.

Вагомий вплив мали іноземні спеціалісти, які привносили свої культурні традиції в загальну картину. Окремою увагою наділена «прикордонна» специфіка краю як джерело постійної взаємодії різнонаціональних культур. Усе це задало особливий тон подальшому культурному розвитку регіону.

Мистецтво та виробництво йшли поруч. Як приклад, О. Ущипівська наводить відому «Пальму Мерцалова»² – витвір мистецтва, який стає символом злиття індустріальної майстерності та творчості.

Наступний етап розвитку – прихід влади советів, яка впливає ідеологічність у формування культурного пласту. Згадується концепція боротьби двох культур: пролетарської та селянської. Хоч це й не стало доктриною, сама ідея знайшла ґрунт у багатонаціональному промисловому регіоні.

На думку Світлани Андросової [2], свідомість представників регіону була різко переломлена під впливом швидкої індустріалізації. Масштаб цього явища вражав: з 1926-го по 1932-й рік міське населення Донбасу зросло на 129%. Урбанізація супроводжувалася нестачею продовольства та жахливими

¹ Донецька область, частина Луганської із беззаперечним центром в м. Донецьк (Юзівка).

² Пальма Мерцалова — унікальна кована металева скульптура, створена 1895 року донецьким ковалем Олексій Мерцалов з цільної сталевий рейки, що стала одним із найвідоміших символів промислової та культурної спадщини Донбасу.

умовами життя. Режим постійного виживання сформував у ментальності людей граничний прагматизм – розуміння, що абстрактні гасла та обіцянки їх не нагодують. Виникає рух робкорів (робітничих кореспондентів), яких влада використовувала задля втілення образу ідеалу покірної радянської людини. При цьому ментальність мешканців Донбасу залишалася глибоко традиційною. Незважаючи на агресивну пропаганду атеїзму, релігійність нікуди не зникла – люди продовжували відзначати свята, дотримувалися ритуалів. Великий вплив мало культурне дозвілля, що стало необхідним клапаном для скидання тиску. Багатогранний ментальний портрет мешканця Донбасу 1920–30-х років – людина, яка балансує між індустріальною модернізацією та традиційними цінностями. Це портрет суспільства, що мало навчитися жити подвійним життям, аби зберегти свою ідентичність.

На цьому етапі відбувається розквіт самодіяльності: гуртки при кожному заводі та будинку культури, які часто мали агітаційний характер. Паралельно створюється професійна інфраструктура: у 1931 році було створено Донецьку філармонію; з 1937-го симфонічний оркестр очолює Натан Рахлін; у 1941 році відкрито Донецький театр опери та балету. Усе відбувається під суворим ідеологічним контролем; фестивалі та огляди майстерності також служать пропаганді. Незважаючи на такі умови, система, хоч і з ознаками провінційності (про що йдеться в роботі), виростила цілу плеяду вагомих культурних постатей. До прикладу, Анатолій Солов'яненко – майбутня світова зірка опери – також починав із самодіяльності, коли вже працював інженером.

Окрім самодіяльності, процвітає становлення професійної музичної освіти – відкриваються музичні училища у Бахмуті (1903) та Донецьку (1935). У другій половині XX століття засновано Маріупольське музичне училище (1966) та навчальний заклад, який згодом став Донецькою державною музичною академією імені С. С. Прокоф'єва (1968). Через рік з'являється і місцеве відділення Спілки композиторів, що означає появу місцевої

композиторської школи. Засновниками осередку стали Самуїл Ратнер¹ та Альберт Водовозов². Багато років підрозділ очолює Сергій Мамонов³.

Олена Ущапівська [84] виділяє три покоління композиторів донецької школи: перше – покоління шістдесятників. Найяскравішими представниками плеяди композиторів Донеччини цього періоду авторка вважає Олександра Рудянського та Олександра Некрасова. Наступний період 1980–90-х відзначається розквітом творчості Олексія Скрипника та Михайла Шуха. Серед сучасників виділено Євгена Петриченка.

Наступний період – 1990-ті. Розпад СРСР означився глобальною кризою, яка водночас вдарила по культурі (багато будинків культури та клубів було закрито через відсутність фінансування) та зміцнила її за рахунок послаблення ідеологічного тиску. Дослідниця відзначає сплеск активності національних культурних спільнот: грецьких, польських, єврейських, німецьких, грузинських тощо. Кожна спільнота організовує свої ансамблі та фестивалі: Зразковий грецький вокально-хореографічний ансамбль «Панаїр», Народний фольклорний ансамбль пісні і танцю «Сартанські самоцвіти», Польський дитячий ансамбль пісні і танцю «Радість» з Палацу культури шахти імені О. Ф. Засядька, Донецький обласний єврейський культурно-просвітницький центр «Алеф»: хор хлопчиків «Пирхей Донецьк». Цей період також ознаменований відродженням духовної музики в регіоні: створюються професійні хори при храмах, відбуваються фестивалі духовної музики.

Сучасні проекти, такі як Ансамбль старовинної музики «Stella Maris» та Бахівські академії, що були організовані Донецькою музичною академією, долучали культуру краю до загальноєвропейського контексту. Професійні традиції Донеччини (відносно молоді, якщо порівнювати з містами, де

¹ Самуїл Ратнер (1910–1992) — український композитор, диригент і музично-громадський діяч, один із помітних представників музичної культури Донеччини ХХ століття.

² Альберт Водовозов (1932–2018) — український композитор, педагог і музично-громадський діяч, представник донецької композиторської школи другої половини ХХ століття.

³ Сергій Мамонов (нар. у 1949 р.) — український композитор, педагог і музично-громадський діяч, представник сучасної композиторської школи Донеччини, автор симфонічних, камерних і хорових творів.

століттями розвивалося професійне музикування) та етнічне розмаїття так чи інакше проявляються в загальному культурному портреті Донбасу. Як результат перетину оглянутих явищ сформувалася самобутня музична культура, яка, маючи власну «народжену на кордоні» специфіку, є частиною спільного українського та європейського простору.

О. Ущипівська стверджує, що культурна історія краю не має глибокої історичної тяглості та представлена в більшій мірі впливом індустріалізації [84]. Втім, представлений аналіз не охоплює панораму Донеччини як питомо українського регіону, не висвітлює повною мірою передумови становлення культурного простору краю, а саме: процеси українського освоєння Степу, козацьку добу та формування локальної фольклорної традиції.

Присутність українського компоненту в культурі Південного Сходу бере свій початок з доби запорозького освоєння Степу. На думку Ярослава Дашкевича, ідентичність тогочасної культури ґартувалася завдяки гнучкості – трималася не на зовнішніх атрибутах (одяг, зброя), а навколо віри, спільних цінностей та належності до спільноти [25].

Частина земель сучасної Донеччини входила до складу Кальміуської паланки Запорізької Січі, яка стала східним форпостом із центром у фортеці Домаха. До 1762 року навколо неї виросла мережа з 61-го козацького зимівника. Наявність такого міцного бастіону дала потужний поштовх економіці, адже козаки не лише воювали, а й активно рибалили, полювали та займалися солеварінням. Активне економічне життя притягало селян та козаків, які відчайдушно прагнули свободи – це і сформувало тутешню унікальну волелюбну культуру. Наприкінці 18-го століття майже 74% населення цього регіону становили саме українці [23].

Етнокультурне середовище, сформоване за часів панування тут Січі, знайшло відображення у місцевих обрядових та пісенних традиціях. Дослідження місцевого фольклору дає змогу зробити висновок, що в регіоні побутовали майже всі основні жанри української усної народної творчості.

Багата народнописенна традиція зафіксована у численних польових записах, зокрема в архівних матеріалах Степана Мишанича [29]. Фонд утворено на основі студентських експедицій, проведених з 1991 по 2005 роки. Колекція включає 1806 одиниць записів. На відміну від офіційних експедицій, метод Мишанича не був обмежений географічно чітким маршрутом. Студенти поверталися на канікули у свої рідні міста та села, завдяки чому вдалося охопити значну частину області. Завдяки фактору довіри до збирачів, вдалося зафіксувати надзвичайні подробиці локального побутування. У записах на плівках місцеві мешканці прямо розповідають про Голодомор, розкуркулення та депортацію, які системно й штучно змінювали демографію та мову спілкування на цих територіях. Такі факти повністю руйнують нав'язаний міф про індустриальне русифіковане обличчя регіону.

Добірка включає твори найрізноманітніших жанрів, понад 90% яких записані українською. Це доводить, що культурне коріння Донеччини є глибоким, потужним і переважно україномовним. Сьогодні ці збережені знання дозволяють відновити розуміння справжньої ідентичності краю.

Етномузикологиня Олена Тюрикова фіксує стилістичну та виконавську самобутність окремих громад Донецької області [82]. На думку науковиці, збереженню традиції народного музикування протягом ХХ століття сприяло, перш за все, підпільне виконавство: таємні вертепи і закриті «квартирники» з повстанськими та стрілецькими піснями.

Картина побутування фольклорних традицій у містах на теренах Донеччини кінця ХХ – початку ХХІ століття базувалася передусім на виконавстві з метою реалізації естетичної функції. Проте фахівці не класифікують це як справжній фольклор. Головна причина полягає у втраті «фольклорного мислення»¹ (виконання стало суворо фіксованим). Цей принцип виключає саму суть народного виконавства, що базується на імпровізації та постійній видозміні музичного і вербального текстів.

¹ За визначенням О. Тюрикової [83].

Отже, виникнення культурної традиції Донеччини значно передувало створенню індустріального мистецького іміджу регіону.

1.2. Хорове мистецтво Донеччини в українському музичному просторі

Хорове мистецтво Донеччини формувалося під впливом загальноукраїнських культурних процесів. Витоки організованої хорової творчості регіону пов'язані з духовними осередками XIX століття. Тогочасний соціокультурний простір сформував інтенсивний розвиток православ'я, у межах якого розвивався колективний спів. Згідно з архівами, першим інституційним проявом музичного навчання стали церковно-приходські школи [84]. Учні, окрім отримання базових навичок читання та письма, опановували церковний спів, вивчали нотну грамоту та багатолосся. З цих учнів формувалися перші справжні хорові колективи регіону. Вже у другій половині XIX століття у Бахмуті та Маріуполі діяли чоловічі духовні училища, хори яких мали вагоме значення для культурного життя міста. У цей час у Юзівці¹ з'являється учнівський хор училища Свято-Преображенського братства. Колективи виступали на міських заходах, репертуар включав не лише духовну, а й світську музику. На цій основі почала будуватися хорова традиція регіону.

Радянська кампанія тотального знищення релігії, що супроводжувалася руйнуванням храмів та репресіями щодо священослужителів, здійснила і реструктуризацію церковних хорів, змінивши їхній репертуар. Так звана «індустріалізація мистецтва» передбачала перетворення вже існуючих колективів на інструмент пропаганди. Означений період ознаменувався також масовим розповсюдженням осередків художньої самодіяльності.

У 50-х роках XX століття відбувається сплеск хорового мистецтва. Хори утворювалися не лише під проводом професійних музикантів, а й в

¹ Сучасний Донецьк.

аматорському середовищі. Як приклад, хор Галицинівського сільського клубу, що був створений у 1949 році місцевим фінансовим агентом. Йому вдалося об'єднати 25 місцевих жителів та навчити виконувати багатоголосні партитури. Такі приклади – частина радянського культурного проєкту: репертуар був жорстко контрольованим, конструювався образ «суспільної» людини. Хор у радянській парадигмі став метафорою соціалістичного суспільства – колективний моноліт, що підкоряється диригенту.

Незважаючи на підсилену пропаганду, цей період дав небачений поштовх музичній освіті звичайних людей, створювалися хори по 60–100 учасників. Наприклад, у Краснополянському клубі хор з 70-ти співаків включав у репертуар і пісні про Сталіна, і «Рече та стогне Дніпр широкий». Окрім того, потужні колективи створювалися на заводах [84].

Починаючи з 1930-х років, виникають професійні хорові колективи. Одним із найбільш знакових став Заслужений ансамбль пісні і танцю «Донбас»¹. Репертуар колективу включав українські, єврейські, грецькі та ромські пісні, втілюючи багатонаціональну природу регіону та популяризуючи її по всьому світу. Пізніше організовано хор Донецького оперного театру, що виконував шедеври світової оперної класики. Вагомий внесок у розвиток хорового виконавства краю зробили й студентські колективи Донецького музичного училища та Державної музичної академії.

Розвивалася і система дитячого хорового виконавства, зокрема, активне творче життя мали хори Донецької школи мистецтв №4, спеціалізованої школи-десятирічки, Палацу культури «Ювілейний», народний вокальний ансамбль «Нива» (м. Докучаєвськ) та хор «Щедрівка» донецької школи мистецтв №1.

Серед видатних хормейстерів регіону варто зазначити Емануїла Белявського (1928–1993), Петра Горохова (1923–1993), Віктора Бахарєва (1935–2016), Дмитра Глушка та Олексія Федорова.

¹ Колектив створений у 1937 році.

Після розпаду СРСР втрачається державна підтримка та фінансування, проте зникає й ідеологічний прес. Утворюється запит на пошук власної ідентичності, що рухається у двох напрямках: етнічному та релігійному.

З 1990-х на Донеччині активно заявляють про себе етнічні громади: з'являються грецькі, польські, єврейські, німецькі ансамблі та хори (детальніше розглянуто в 1.1). Паралельно відбувається повернення до релігії, відкриваються недільні школи, утворюються хорові колективи при церквах. 1997 року в Макіївці відкривається школа підготовка регентів. У 2007-му починає роботу унікальна дитяча хорова школа «Благовіст», яка передбачала сім років інтенсивної музичної підготовки, разом з тим – Закон Божий та церковнослов'янську мову [84].

Розвивається в цей період і масштабний фестивальний рух. Одним із найбільш знакових заходів стало «Співоче поле», організоване у 2002 році за ініціативою Михайла Шука. Основна мета події – популяризація духовних жанрів різних епох. Паралельно діяв дитячий фестиваль «Іскорка Божія», який об'єднував світські колективи та вихованців недільних шкіл. Найбільш вагомим для міжнародної інтеграції стала «Бахівська академія», яка проходила у Донецьку у 2004, 2006 та 2010 роках. Донецькі та німецькі студенти і фахівці об'єдналися для виконання масштабних хорових творів Й. С. Баха. Як зазначає О. Ущипівська, аналізуючи цей масовий фестивальний рух, подібні заходи часто супроводжувалися просуванням ідей так званої «слов'янської єдності» та особливої значимості російського православ'я [85].

Розвиток хорового виконавства сприяв формуванню композиторської творчості в межах жанру. Різні покоління митців зверталися до хорової музики, репрезентуючи традиції українського музичного середовища.

Серед представників першого покоління ДО НСКУ¹, які зверталися до хорових жанрів, відзначимо Олександра Рудянського, Сергія Мамонова та Олександра Некрасова. Їхня творчість формувалася в умовах радянської

¹ Донецький осередок Національної спілки композиторів України.

культурної системи, водночас доробок цих авторів демонструє абсолютно різну реакцію на ідеологічне середовище.

У хоровій творчості Олександра Рудянського помітне місце займають твори з виразною ідеологічною спрямованістю (особливу роль відіграє кантатно-ораторіальний жанр). Доробок композитора включає і твори, які виходять за межі цієї тематики. В опері «Шлях Тараса» (2014) хор стає повноправним героєм, організовуючи часопростір спектаклю. Композитор використовує всі можливості колективу для досягнення яскравого сценічного ефекту. Задіяні всі склади хору, однорідні (жіночий, чоловічий, дитячий) та мішані. Зокрема, хор імітує звучання дзвонів, що у цьому контексті символізує єдність нації. Автор співставляє широкі розспівні мелодії з сухою речитацією та алеаторичними епізодами без певної звуковисотності. Емоційним центром постановки є переосмислення композитором народної пісні на вірші Тараса Шевченка «Думи мої», звертаючись до сучасної гармонічної мови для посилення відчуття внутрішньої напруги [7].

Особливе місце серед композиторів старшого покоління посідає *Олександр Некрасов*, чия хорова творчість нерозривно пов'язана з музикою для дітей та переосмисленням народних першоджерел. Його доробок залишається надзвичайно популярним серед хорових колективів України, зокрема, завдяки орієнтованості на дитячі та юнацькі склади¹. Широка присутність творів композитора у репертуарі навчальних, професійних та аматорських хорів свідчить про їх актуальність у загальнонаціональному музичному контексті.

Композиторський доробок *Сергія Мамонова* містить масштабні вокально-симфонічні полотна, які об'єднують солістів, оркестр та подекуди не один склад хору. Масштабні оди часто мають ідеологічно забарвлену тематику. Знаходять своє місце й особисті рефлексії, серед яких цикл «Три

¹ Твори О. Некрасова неодноразово виконували Академічний камерний хор «Хрещатик», Ансамбль солістів «Благовість», студентський хор Національної музичної академії України, хор «Сяйво» дитячої музичної школи м. Ніжин, хори Вінницького коледжу мистецтв та Ніжинського музичного училища, Волинського педагогічного та музичного коледжів, хор «Резонанс» (м. Чернівці) та ін.

історичні пісні українського народу» для тріо бандуристок («Соколику, сину...», «Із-за гори, гори...», «Чуто моя, чуто...»), виконання якого може бути доручене однорідному жіночому хору. Жанр історичної пісні завжди виконував функцію передачі суспільно значущих подій; ці тексти працюють і сьогодні як інструмент збереження духу епохи, а не виключно хронології фактів. Історичні пісні прийшли на зміну давнім билинам, повністю витіснивши містицизм. Переважно сюжет історичних пісень описує реальне життя козацтва XVI–XVIII століть, в середині цього жанру є більш детальна класифікація: конкретно-історичні, що включають імена та факти; загально-історичні, які передають загальний дух епохи; соціально-побутові, що описують життя чумаків, кріпаків, тощо; соціально-класові, які включають тексти про нерівність та еміграцію [37]. Мелодика має широкий спектр: найдавніша – речитативна (*parlando – rubato*), що походить від співацького стилю кобзарів та лірників; маршова з чіткою ритмікою; кантиленна – найбільш розповсюджена у хоровому, особливо жіночому виконанні. Сергій Мамонов формує авторську жанрову модель, поєднуючи риси різних класів. Звернення композитора до давніх пластів музичної традиції відображає глибоку залученість автора в український культурний контекст.

Наступне покоління композиторів Донеччини – вихованці локальної школи, серед них учні представників першого покоління, зокрема, Володимир Стеценко, Євген Петриченко (клас С. О. Мамонова) та Олексій Скрипник (клас О. І. Некрасова).

Хорові твори *Володимира Стеценка* активно виконуються колективами України та за її межами. Серед них, зокрема, велика кількість навчальних, провідні аматорські хори та взірці професійного мистецтва, в тому числі Національна заслужена хорова капела «Думка», Академічний муніципальний хор «Хрещатик», Чернігівський камерний хор імені Дмитра Бортнянського, Вінницький муніципальний хор. Щодо тематичної спрямованості у доробку композитора переважають твори духовного та фольклорного спрямування (особливу популярність отримали саме народні пісні). Визначальною рисою

індивідуального підходу до опрацювання фольклорного матеріалу є використання народного тексту та авторської мелодії, часто стилізованої в дусі народної.

Михайл Шух, будучи уродженцем Луганщини та вихованцем Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського (клас Д. Л. Клебанова та В. М. Золотухіна), 24 роки працював у Донецькому музичному училищі; саме в Донецьку відбулося творче та професійне становлення композитора. Основою творчого мислення митця є медитативність та екуменізм – автор бере традиції православ'я, католицизму, протестантизму та об'єднує їх в цілісне музичне висловлювання. Композитор часто звертається до прадавніх традицій духовного співу – партесний спів, знаменний та грецький розспіви. Світські та фольклорні теми також представлені у творчості автора, хоча і в меншій мірі. Анна Каменєва визначає творчий шлях Шуха як *homo credens* – універсальний шлях віруючої людини – від земних випробувань до світла, від глибинного страху до щирого смирення [44].

Сучасний етап розвитку хорової творчості Донеччини представлений іменем Євгена Петриченка. Його творчість відображає актуальні тенденції українського хорового мистецтва початку ХХІ століття¹.

Отже, розвиток хорової творчості композиторів Донеччини демонструє безперервний зв'язок із загальноукраїнською музичною традицією, водночас виявляючи індивідуальні авторські підходи до її осмислення. Втілення Олександром Рудянським загальнонаціональної тематики, звернення Сергія Мамонова до історичної пісні, авторське переосмислення фольклору у творчості Олександра Некрасова, сучасне прочитання духовної та народнопісенної традицій у хоровій музиці Олексія Скрипника, розвиток духовного напрямку у творчості Михайла Шуха, продовження фольклорної лінії

¹ Хоровий доробок Є. Петриченка, О. Некрасова та О. Скрипника становить основу практичної частини цього дослідження, тож жанрово-стильові риси та виконавські аспекти їхніх творів докладно розглянуто у другому розділі.

у творах Володимира Стеценка та синтетичне осмислення хорового жанру Євгеном Петриченком засвідчують спадкоємність і водночас відкритість хорового мистецтва Донеччини до нових художніх тенденцій. Саме ця тяглість традиції та постійне її оновлення визначають місце регіону в сучасному українському музичному просторі.

РОЗДІЛ 2

ХОРОВІ ТВОРИ КОМПОЗИТОРІВ ДОНЕЦЬКОГО КРАЮ: ВІД ТРАДИЦІЇ ДО СУЧАСНИХ ВИКОНАВСКИХ ПРАКТИК

Для детального аналізу в дослідженні обрано творчість Олександра Некрасова, Олексія Скрипника та Євгена Петриченка, оскільки їхня діяльність репрезентує різні композиторські покоління та вектори розвитку музичного мистецтва Донеччини кінця XX – початку XXI століть. Водночас усіх трьох митців об'єднує феномен універсальної творчої особистості [53], що проявляється у поєднанні композиторської, виконавської, педагогічної, фольклористичної та культурно-просвітницької діяльності. Їхня хорова творчість демонструє різні моделі взаємодії з національною традицією, регіональною культурною специфікою та сучасними композиторськими практиками. Відтак звернення до доробку О. Некрасова, О. Скрипника та Є. Петриченка дає змогу розглянути хорову музику Донеччини як багатовекторний процес, у якому відбиваються різні етапи розвитку регіональної композиторської школи, трансформація уявлень про національну традицію та пошук нових засобів її художнього осмислення. Саме зіставлення творчих позицій цих композиторів створює підґрунтя для комплексного дослідження виконавсько-інтерпретаційних принципів їхньої хорової творчості.

Дитяча та фольклорна хорова творчість Олександра Некрасова

2.1.1. Хорова творчість для дітей («Два хори на вірші Лесі Українки»)

Творчий шлях Олександра Некрасова розпочався на Волині та продовжився у Львівській консерваторії імені М. В. Лисенка, де композитор здобув дві освіти: виконавську (народні інструменти) та композиторську. Постать митця формувалася під впливом таких видатних митців, як Станіслав Людкевич, Олександр Теплицький, Анатолій Кос-Анатольський, Володимир

Флис. Основним наставником, за визначенням самого композитора, став Роман Сімович [63].

Одразу після закінчення консерваторії розпочалася педагогічна діяльність О. І. Некрасова. Задовго до викладання в Донецькій консерваторії композитор вчителював, а згодом працював директором Турійської музичної школи.

Творчість О. Некрасова для дітей неодноразово привертала увагу дослідників. У статті «Музика Олександра Некрасова як фактор духовного виховання молоді» Тетяна Кіреєва детально розглядає роль композитора в українській культурі, особливо його вплив на молоде покоління. Дослідниця зазначає світле та гармонічне світосприйняття в музиці автора як домінанту його творчості [51]. Описуючи індивідуальний стиль композитора, дослідниця цитує замітку в часописі «Вечірній Донецьк», де музикознавиця Євгенія Соколова коментує музику Некрасова як таку, що «...привертає навіть недосвідченого слухача своєю емоційністю, особливою задушевною відвертістю тону. Це “музика для всіх”» [51]. Формулювання «музика для всіх» авторка статті пов’язує з виховною роллю з точки зору сучасної музичної педагогіки.

Крім того, Т. Кіреєва подає концепцію музики як активної взаємодії між композитором, виконавцем і слухачем. Музика Некрасова чудово втілює парадигму діалогу: має мелодію, що легко запам’ятовується, прості для сприйняття гармонію та метроритм, – тож стає зручною мовою спілкування автора і слухача. Музичні твори легко сприймаються і засвоюються, а тому викликають щирий емоційний відгук¹.

На думку авторки статті, мета О. Некрасова – розвивати естетичну чуттєвість, адже саме вона стає фундаментом гармонійної, розумної

¹ Т. Кіреєва вказує, що творчість композитора часто викликає азарт, зацікавленість, умовне відчуття безпеки та свободу. Як приклад наведено сюїту «Ілюстрації до народних казок» для оркестру народних інструментів. Частини сюїти мають промовисті назви, які одразу занурюють слухачів у знайомі історії.

особистості. «Людина чуттєва може стати розумною тоді, коли спершу зробиться естетичною», – підкріплює свою думку цитатою К. Юнга дослідниці [51].

Стиль композитора Т. Кіреєва характеризує як синтез різних епох – класики, романтизму та постмодернізму; це і створює особливу мову, яка дозволяє вирішувати поставлені задачі.

Отже, Олександр Некрасов постає як композитор, який працює з емоційним світом молодого покоління, пропонуючи музику одночасно просту, але й глибинно традиційну, спроможну зачепити щось важливе в душі. Його творчість – свого роду місток між особистими переживаннями та глибокими культурними цінностями. Така музика важлива не лише для задоволення, а й для духовного зростання.

Серед наявних наукових розвідок щодо дитячої творчості митця неможливо оминати статтю Олександра Шадурського «Фольклорні джерела та їх використання в музиці Олександра Некрасова для дітей» [89]. На відміну від дослідження Т. Кіреєвої, що має на меті розглянути глобальний внесок композитора у розвиток естетичних засад формування молодого покоління, автор статті акцентує переосмислення фольклору та пошуки нових форм його втілення Некрасовим, що стає вагомим внеском у виховання національної самосвідомості через живе мистецтво, красу та гумор. Великий пласт дитячої творчості заснований на фольклорному першоджерелі, це прямий шлях до збереження традиції та передачі її молодим поколінням. Прикладом є «Фольклорна сюїта № 1» із циклу «Пісні з Волині» (М. Варакута детально розглядає цикл з точки зору роботи автора з народно-пісенним матеріалом [14]).

Творчість О. Некрасова для дитячої аудиторії не обмежується виключно музикою — митець також активно створює дитячі вірші й оповідання. Окрему групу становлять оригінальні твори, зокрема хори «Вже сонечко в море сіда» та «На зеленому горбочку» на вірші Лесі Українки.

У першому творі диптиху «*Вже сонечко в море сіда*» композитор використовує три з чотирьох чотиривіршів оригінального твору поетеси.

Повний вірш Лесі Українки	Текст використаний у хоровій мініатюрі
<i>Вже сонечко в море сіда; У тихому морі темніє; Прозора, глибока вода, Немов оксамит, зеленіє.</i>	<i>Вже сонечко в море сіда; У тихому морі темніє; Прозора, глибока вода, Немов оксамит, зеленіє.</i>
<i>На хвилях зелених тремтять Червонії іскри блискучі І ясним огнем миготять, Мов блискавка з темної тучі.</i>	<i>На хвилях зелених тремтять Червонії іскри блискучі І ясним огнем миготять, Мов блискавка з темної тучі.</i>
<i>А де корабель ваш пробіг, Дорога там довга й широка Біліє, як мрамур, як сніг, І ледве примітно для ока</i>	<i>Рожевіє пінистий край; То іскра заблисне, то згасне... Ось промінь остатній! Прощай, Веселеє сонечко ясне!</i>
<i>Рожевіє пінистий край; То іскра заблисне, то згасне... Ось промінь остатній! Прощай, Веселеє сонечко ясне!</i>	

Вірш належить до зразків тонкої та емоційної пейзажної лірики Лесі Українки. У творі описано момент заходу сонця над морем, проте поезія виходить за рамки простого опису картини, передаючи відчуття швидкоплинності прекрасного та неминучості його завершення. Символічно цей сюжет можна співвіднести з плином життя.

Структура вірша послідовно розгортає художній образ: перший чотиривірш змальовує загальну картину, наступні два – деталізують її, а останній – фіксує момент остаточного згасання.

Композитор, використовуючи три з чотирьох чотиривіршів, утворює умовну репризність тричастинної форми шляхом повернення до початкового емоційного забарвлення в третьому куплеті. Твір написаний у формі періоду квадратної неповторної побудови, що складається з двох речень по чотири такти. Друге речення автор повторює двічі у кожному куплеті.

Триразове повторення музичного матеріалу жодним чином не диференціюється у нотному тексті. Формально автор лишає його тотожним, без будь-яких агогічних або динамічних уточнень. Проте інтерпретаційна практика не може залишати ці повтори як механічне відтворення; навпаки, вона передбачає смислову еволюцію та внутрішній контраст між куплетами. Насамперед така варіативність засобів музичної виразності зумовлена втіленням літературного першоджерела, де кожен чотиривірш несе відмінний емоційний стан та різну фазу розвитку драматургії, що потребує відповідного музичного втілення.

Перший куплет має споглядальний характер, що втілюється за рахунок спокійного, м'якого звуку *legatissimo*. Динамічно куплет варіюється в межах *mezzo piano* – *piano*, при цьому передбачається гнучке фразування та виразне філірування закінчень. Усе це формує звукозображальний ефект припливу й відпливу морських хвиль.

Другий куплет символізує поступове хвилювання, яке відображається у зростанні динаміки, більш виразній вимові приголосних, появі чіткої акцентуації (зокрема, на слові «блискавка» як елемент звукозображальності). Відбувається відчутний темповий зсув – *più mosso*, що підсилює динамічний розвиток образу.

В останньому куплеті повертається початковий емоційний стан. Музично це зумовлено *tempo primo* та практично нівелюється дикція. Водночас знак оклику в кінці тексту дозволяє трактувати епізод як оптимістичний фінал. В інтерпретаційному плані це дає змогу відмовитися від вказаного автором *diminuendo* наприкінці третього куплету і завершити твір у «життєствердній» динаміці *mezzo forte*.

Визначальним у інтерпретаційному підході стає звукозображальний елемент, який підкреслює художній задум літературного тексту. До нього відносимо тембральне забарвлення – світлий характер звучання та акцентування змісту окремих фраз. Наприклад, «То іскра заблісне, то згасне...» – *subito piano*, яке буквально відтворює раптову зміну природного

явища. Композиторську ремарку «Дуже виразно» можна трактувати як дозвіл досить вільної інтерпретації. У цьому позначенні закладено умови для пошуку тембральної різноманітності, гнучкого нюансування та драматургічного наповнення кожного повтору.

В основу другого твору «*На зеленому горбочку*» покладено повний текст однойменного вірша Лесі Українки. Цей текст – мініатюрна замальовка типового українського пейзажу. Характер твору ніжний та лагідний. Магістральним тут стає прийом персоніфікації, де хатинка постає живою істотою – «маленькою дитинкою», що тулиться до мами. Підсилює емоційний тон використання пестливих форм слів: «горбочку», «садочку», «хатинка», «дитинка».

У літературній основі закладено внутрішній сюжетний і драматургічний розвиток, який композитор підкріплює музичною складовою. Перша строфа – статичний пейзаж, друга – драматургічний зсув, третя – світла розв'язка. Автор музики відповідно структурує три поетичні строфи, вибудовуючи на їх основі тричастинну форму. Завершальний епізод – реприза першого. Водночас серединна строфа чітко відокремлюється – передусім за рахунок зміни характеру, темпового зсуву та мінорного ладового ухилу.

Попри невеликий обсяг, мініатюра є емоційно місткою, що досягається завдяки точному слідуванню композитором за вербальною основою. Музичний текст ніби «озвучує» поетичний за допомогою повного спектру засобів музичної виразності. Вказівки темпу й характеру супроводжують кожен новий рядок, підкреслюючи його зміст. Таким чином спрямовується й виконавська інтерпретація в руслі розвитку поетичного образу.

Для дитячого хору основною складністю стає виклад *a cappella* та досить складна гармонічна мова. Окрім того, труднощі в роботі над інтонаційним та тембральним ансамблем викликають високі теситурні умови. Натомість спрощується процес освоєння та запам'ятовування музичного матеріалу за рахунок секвентної побудови та яскравого емоційного забарвлення. Агогіка, позначена автором, дає простір для вільної

інтерпретація, яка в комплексі з штриховим та тембральним забарвленням створює цілісний художній образ.

Виконавське опрацювання передбачає специфічну роботу саме з дитячим колективом. Твори є складними для виконання навчальним хором і потребують окремої фундаментальної підготовки. Багатоголосний спів, до того ж складних гармонічних співзвуч, є непростю задачею, пов'язаною з комплексом вікових особливостей виконавців-старшокласників. Окрім стрімкого розвитку вокального тракту та дихальної системи, порівняно з дорослими виконавцями, складністю стають також менша кількість виконавського досвіду та нижчий рівень уваги, що впливає на рівень сприйняття та можливості виконання багатоголосся.

Для подолання складнощів необхідно застосувати системний підхід, заснований на різних методах вокальної педагогіки. В основу роботи з дитячим колективом покладено ключові методики: Карла Орфа, Золтана Кодая та Еміля-Жака Далькроза [101], які передбачають частково ігрову форму розвитку гармонічного слуху.

Метод Карла Орфа можна порівняти зі збиранням музики як конструктора: спочатку – простий акомпанемент у вигляді бурдона, до якого додається остинато на різних інструментах та плескання в долоні – таким чином виростає багатоголосся.

На відміну від базування на інструментальному виконавстві Орфа, З. Кодай робить голос основним: все починається з вокального канону – окрім співу свого голосу, виконавці мусять уважно чути іншу партію. Варто зазначити, що Кодай також розробив власну мануальну систему, яка візуалізує гаму, проте такий підхід не є ефективним під час роботи над художнім твором.

Еміль-Жак Далькроз також звертається до канону, проте виконання відбувається за рахунок руху тілом – співаки повинні повторювати попередній малюнок, тим часом слідкуючи за іншими виконавцями та запам'ятовуючи новий. Така вправа надзвичайно ефективно тренує диференційоване

сприйняття різних партій. Усі ці методи стають основою для подальшого розвитку виконавської майстерності дітей шкільного віку.

Синтезуючи перелічені принципи, було сформовано комплексну методику роботи над розвитком багатоголосного співу дітей старшого шкільного віку. Оглянемо базові вправи, використані під час опрацювання творів Олександра Некрасова:

- бурдон: одна група хору тримає незмінний звук, тоді як інша виконує гамоподібну лінію або мелодію твору;
- канон: розпочинати з простого унісонного канону, поступово збільшуючи кількість тактів та голосів;
- остинато: одна група голосів виконує ритмічне остинато (спочатку на одному звуці, потім із додаванням інтерваліки), в той час як інша – вільну мелодію;
- інтервали: одночасне виконання звуків інтервалу – спочатку один голос, до якого поступово додаються наступні голоси.

Інтервали варто обирати консонуючі, переважно терцію та квінти.

Під час опрацювання складного багатоголосного твору з дитячим хором варто послуговуватися наступним алгоритмом:

1. тривалий розвиток гармонічного слуху та навички багатоголосного співу шляхом впровадження цільових вправ;
2. окреме розучування партій з кожним голосом (спочатку сольфеджіо, потім на певному звуці); останній етап – додавання літературного тексту;
3. почергове додавання голосів: спочатку комбінація голосів парами, лише потім додавання третього голосу;
4. прослуховування вертикалей у повільному темпі;
5. робота над ансамблевою складовою – лише після впевненого оволодіння музичним текстом та відпрацювання точного інтонування в момент одночасного співу;

6. «художній» етап, що включає не лише роботу над фразуванням, формою та розумінням авторського задуму композитора, а й доведення виконавства до автоматизму. Цей етап передбачає також роботу над сценічним артистизмом.

Як і в першому номері диптиху, значно ускладнює виконання відсутність супроводу. Спів творів *a cappella* слід вводити поступово та комплексно, у поєднанні з активною роботою над розвитком гармонічного слуху й інтонаційного ансамблю.

Склад хору включає дітей віком від 10 до 15 років, і частина з них проходить мутаційний період, що також впливає на специфіку роботи – вікові зміни викликають стрімкий ріст гортані, через що дитячий вокал стає менш стабільним. Робота з дітьми такого віку передбачає чітке дотримання зручних теситурних умов для дитини, які можуть доволі часто змінюватися, з фокусом на голосовому комфорті. Однією з найважливіших складових уникнення травматизації голосового тракту є правильний та обережний розігрів на початку репетиції й охолодження – наприкінці. Під час репетицій з дитячим хором я, як диригент, віддаю перевагу вправам методу SOVTE, який був започаткований у 1960-х роках як техніка «резонансних трубок» [102]. Ця техніка зазнала значної модернізації та в сучасному вигляді являє собою спів із частково перекритим виходом звуку через рот, за рахунок чого утворюється позитивний зворотний тиск повітря, що дозволяє працювати голосовим складкам з мінімальними зусиллями. Такі вправи підходять як для розігріву, так і для охолодження голосу; крім того, цю техніку використовують у процесі реабілітації. Для дітей підліткового віку чудово підходять губні та язикові трелі; «сирени» – глісандо голосом на звуці, утвореному шляхом змикання кореня язика та м'якого піднебіння; спів на фрикативні приголосні (наприклад, *в, з*). Менш підходять варіанти співу з соломинкою та трелі з витягнутим язиком, які хоч і є ефективними як для розігріву, так і для розслаблення апарату, проте можуть викликати зняковіння та спровокувати внутрішній опір до їх виконання.

Отже, виконавське опрацювання творів, призначених для дитячого колективу, включає не лише професійний підхід диригента-хормейстера, а й цілий комплекс функціональних завдань. Як педагогу, керівнику дитячого хору необхідно структуровано й системно розвивати професійні навички юних виконавців з урахуванням їхніх вікових та фізіологічних особливостей. Як хормейстеру-викладачу – зважено та компетентно обирати репертуар, що відповідає рівню та виконавським можливостям колективу. Як хормейстеру-диригенту – уважно ставитися до художньої інтерпретації твору з метою цілісного втілення творчого задуму композитора.

2.1.2. Специфіка роботи з фольклорним першоджерелом та можливості його виконавської інтерпретації («Дві фольклорні імпровізації на теми українських жартівливих народних пісень»)

Часи навчання в консерваторії виявилися визначальними для подальшої творчості О. Некрасова завдяки фольклорним експедиціям у Карпати, здійсненим у цей період. Робота з фольклором, зокрема карпатським, є наскрізною лінією мистецького шляху композитора. Глибинний зв'язок із рідним Волинським краєм відчутний протягом усього творчого життя митця. В. Іванченко зауважує, що в першу чергу це відбувається за рахунок використання місцевого фольклору та/або його характерних ритмоінтонацій¹. На думку А. Філатенко [87], зв'язок із культурою рідного краю простежується також у зверненні композитора до волинських поетів.

З Донбасом діяльність композитора пов'язана від 1977 року, коли він почав викладати в Донецькому музично-педагогічному інституті². Стильові особливості, зокрема звернення до фольклору Західної України, яскраво вирізняють О. Некрасова серед тогочасної композиторської спільноти регіону. Найбільш яскраво це проявилось у хоровому циклі з чотирьох сюїт «Пісні з Волині» (1990–1992), «Карпатській сюїті» (1978) та «Гуцульській сюїті»

¹ Згадується у статті Т. І. Кіреєвої «Мистецький світ Олександра Некрасова» [51].

² З 1991 р. – Донецька державна музична академія імені Сергія Прокоф'єва.

(1985) для фортепіано, «Гуцульській рапсодії на теми пісень українських композиторів» (1980) та сюїті для домрового оркестру «Три гуцульських гобелени» (1993).

Композитора не оминули тенденції неофольклоризму, пошук рішення глибинної філософської дилеми: яким чином співіснувати у сьогоденні з багатовіковою традицією – продовжувати чи оминати. Представники неофольклорної течії обрали новий погляд на народне першоджерело. Напрямок відображає пошук суті та первісного звучання з метою відтворення народного мислення в сучасній музиці. Дослідники виділяють комплекс рис, що сформувалися у західноєвропейському неофольклоризмі:

- оновлена мелодика – на якісно новий рівень виходить поспівковість та мікротематизм;
- метроритмічна канва стає гнучкою – перемінні розміри, зміщення акцентуації;
- часто використовується остинато, що створює подекуди медитативний ефект, характерний для архаїчних пластів народної творчості;
- поширеність гетерофонії – мелодія звучить одночасно в різних голосах з невеликими змінами;
- набувають вагомих позицій ефекти, які об'єднують розмовну мову із вокалом: скандування, вигуки, шепіт та ін.;
- гармонічна та ладотональна мови варіюються від малооб'ємних звукорядів (трихордів, пентатоніки) до політональності та поліладовості;
- натурогенетичний тип інтонації – звучання, максимально близьке до автентичного виконання [26].

Крім того, автори намагаються уловити саму ідею транслювання фольклору від людини до людини, що втілюється в імпровізаційності та варіантності.

Один із перших і найважливіших представників неофольклорного напрямку – Бела Барток¹. Композитор брав участь у фольклорних експедиціях і записував тисячі угорських, словацьких та румунських народних мелодій. Особливості першоджерела він органічно вплітав у свою музику: лади, мелодику, складні ритмічні малюнки. Все це створювало надзвичайний звуковий світ, який прийшов на зміну звичному цитуванню й обробці.

В українській музиці зв'язок із фольклором протягом всього її розвитку був дуже сильним, а в ХХ столітті отримав новий імпульс. З'являється термін «нова фольклорна хвиля». Метою стає не просто «консервація фольклору», а його осучаснення. Митці прагнуть органічно інтегрувати народну першооснову в контекст часу, водночас зберігаючи її ідентичність [58]. Серед ранніх методів роботи з фольклором дослідниця Н. Чабаненко [88] виділяє обробку, цитування та стилізацію (М. Леонтович, К. Стеценко, Л. Ревуцький). Особливе місце, на її думку, займає творчість Б. Лятошинського, для якого робота з автентичним фольклором полягала, зокрема, у вивченні народної поліфонії та її використанні. Його школа мала вагомий вплив на композиторів покоління «нової фольклорної хвилі»: Євгена Станковича, Лесі Дичко, Мирослава Скорика, Леоніда Грабовського та ін.

Олександр Некрасов виокремлює два вектори в роботі з фольклором: безпосереднє цитування та твори в народно-пісенному дусі². Більш перспективним автор вбачає другий метод. Як орієнтир обирається певний жанр (наприклад, коломийка в «Гуцульській рапсодії» для оркестру народних інструментів), а далі робота відбувається з урахуванням його характерних особливостей, проте без прямого цитування. Автор не просто бере народне першоджерело та обробляє його, а працює із власне глибинним духом фольклору.

¹ Бела Барток (1881–1945) – угорський композитор, піаніст, музикознавець та фольклорист, один із засновників етномузикології та провідних представників музичного модернізму ХХ століття.

² З інтерв'ю у програмі Донецького обласного радіо [63].

Тяжіння до народнопісенної традиції композитор найбільш широко втілює саме у хоровій музиці. Виокремлюють три основні підходи до роботи О. Некрасова з фольклором у творах для хору¹. Перший метод – *гармонізація*: народна мелодія залишається незмінною в одному голосі, решта голосів виконують функцію гармонічного заповнення. Такий принцип передбачає гармонічну фактуру. Композитор використовує цей метод радше як прийом для втілення драматургічного задуму.

Другий метод роботи з фольклором – *обробка*. Цей варіант є більш вільним: в основі залишається народна мелодія, яка переважно зберігається, проте композитор може додати невеличкі зміни, фрагменти її розвитку, варіаційність та варіантність. Це значно збагачує музику, адже внутрішня драматургія твору втілюється яскравіше, зокрема завдяки ускладненій гармонізації та фактурі. Остання стає більш різноманітною: до акордового викладу додаються поліфонічний і гомофонно-гармонічний. Решта музично-виразових засобів також стає більш інтенсивною. До типових обробок належать «Ой ти дубе зелен дубе», «Ой у полі два дубки», «Весна наша з квітками».

Третій метод – *вільна обробка*. Такий підхід виводить роботу з народнопісенним першоджерелом на якісно новий рівень. Народна мелодія стає темою, вихідним матеріалом, імпульсом для композиторської фантазії. Мелодія може сильно трансформуватися, змінювати ритмічну й інтонаційну структуру та розпадатися на мотиви. Це дає свободу форми (необов'язковими стають куплетна та куплетно-варіаційна) і фактури. Всі засоби музичної виразності стають рівноправними інструментами для створення образу. Яскраві приклади вільної обробки: «Розкопаю я гору крутую», «Ой ти вишенька, ти черешенька», «Сива зозуленька», диптих «Кізочка» та «Іди, іди дощику».

¹ Класифікація А. Бубенцової [12].

Метод *фольклорної імпровізації* є самобутнім в контексті загальної неофольклорної тенденції. Цей підхід є квінтесенцією всіх попередніх. А. Бубенцова зазначає: «Спираючись на наявний композиторський досвід і враховуючи нові тенденції розвитку жанру, О. Некрасов створює хоровий цикл “Пісні з Волині” на засадах оволодіння усіма відомими методами роботи з народнопісенним матеріалом. Уважно вслухаючись, тут можна знайти і ознаки звичайної гармонізації мелодії, і відчутти вплив традиційної обробки, і осягнути розгорнуті побудови у руслі вільної обробки, і, що найбільш цікаво, спостерігати авторські знахідки на основі впровадження ефектів несподіваної музичної плинності, системно-сукупне використання яких виводить композитора на колоритні музично-стилістичні побудови, за якими він закріплює назву “фольклорної імпровізації”» [12, с. 62].

Відмінною рисою фольклорної імпровізації від вільної обробки є зміщення свободи прочитання першоджерела з композитора на виконавця. Автор пропонує розглядати нотний текст не як догму, а як схему, гнучкий каркас. Інтерпретатор стає співавтором, апелюючи до власного інтонаційного тезаурусу. Композитором та його концепцією задані рамки, всередині яких диригент може варіювати темп, динаміку, штрихи, змінити фактуру, прибрати або додати голоси, вводити повтори, робити скорочення, використовувати інструменти (часто ударні), змінювати манеру співу з академічної на народну, додавати різноманітні елементи театралізації. Твір може бути спрощеним для аматорського колективу та ускладненим для професійного.

У результаті різні записи одного твору суттєво відрізняються. Не в останню чергу це досягається за рахунок елементів алеаторики в самій побудові. Мета О. Некрасова повністю підпорядковується основним неофольклорним засадам: не просто аранжувати народну пісню, а знайти точки дотику між народним і професійним. Композитор прагне максимально розкрити потенціал виконавців, зробити музику живою й гнучкою, доступною різним хорам і різним виконавським можливостям. Як слушно зазначає А. Бубенцова: «Не хор для твору, а твір для хору» [12, с. 51]. До фольклорних

імпровізацій відносяться мініатюри: «Бом-дзень», «Занадився журавель» та «Весілля мухи».

Два останні твори об'єднані автором у диптих під назвою *«Дві фольклорні імпровізації на теми українських жартівливих народних пісень»*. З огляду на інтерпретаційну відкритість жанру досліджуваного твору, доцільним є здійснення порівняльного аналізу обраних виконань та власного трактування з метою обґрунтування інтерпретаційних рішень.

Обидва твори диптиху є доволі популярними в репертуарі хорових колективів навчальних закладів України. Зокрема, у відкритому доступі є виконавські версії хорів Львівського музичного училища імені С. Людкевича, Донецького музичного училища, Уманського державного педагогічного університету імені П. Тичини, Камерного хору імені О. Петросяна Харківського Національного технічного інституту. Разом з тим твір є менш виконуваним професійними колективами.

Для порівняння було обрано записи Галицького камерного хору «Свшан», Академічного камерного хору «Хрещатик» та інтерпретацію Ансамблю солістів «Благовість» під керівництвом авторки дослідження.

Під час здійснення компаративного аналізу виконавських інтерпретацій застосовується алгоритм, запропонований Віктором Москаленком [62]. У межах цього підходу музичний твір розглядається у двох взаємопов'язаних вимірах — як «твір композитора» та як «твір виконавця». Звернення до цієї аналітичної моделі зумовлене її спрямованістю на виявлення механізмів трансформації композиторського задуму у виконавських версіях.

Спираючись на визначення В. Москаленка¹, можна вважати, що звернення до жанру фольклорної імпровізації стає компонентом умовно-реальної складової задуму. В першу чергу це пояснюється бажанням відтворити масовий і невимушений характер обрядового святкування.

¹ «Існують такі особливості твору, які не міг не планувати композитор, але це не підкріплено вираженими у слові достовірними свідченнями. У цьому випадку наше твердження про музичний задум твору може спиратися тільки на інформацію, що міститься в авторському нотному запису» [62, с.87].

В основу першого твору покладена українська народна пісня «Занадився журавель», що побутувала переважно на Поділлі та Поліссі. Образ журавля з'являється, серед іншого, в ритуальних танцях (зокрема, про танець «Журавель» згадується в «Енеїді» Котляревського: «Тут инчі журавля скакали»¹). Дійство подекуди описується як театралізоване: один із учасників імітує рухи птаха, а решта – співає й пританцьовує². Проте Анатолій Богород [10] зазначає, що такий варіант постановки притаманний лише дитячим святам. Автор згадує також епізод весільного обряду, що супроводжується виконанням пісні – везіння матері нареченої у возі, запряженому молоддю³.

У дослідженні описується обряд «водіння журавля», що представляє собою танець-гру. Звичай був притаманний Східному Полісся. Опрацювання статті дає змогу зробити висновок про те, що обрядовість, яка має назву «Журавель», включає широкий спектр активностей: весільні обряди, хороводи, парні та групові танці, а також театралізовані дійства, що супроводжуються піснею «Занадився журавель».

О. Некрасов визначає пісню як жартівливу. Тематична група жартівливих пісень властива багатьом жанрам народної музики. Найбагатшим на жартівливі пісні є саме весілля. Проте у видавництві Академії наук Української РСР (1963)⁴ твір було опубліковано в тематичному розділі «Веснянки та гаївки».

О. Некрасов використовує дві строфи оригінальної пісні. Більш відомим і розповсюдженим є текст, що включає третю і четверту строфи та приспів. Проте існує також варіант продовження, записаний О. П. Новицьким на Поділлі, який підпадає під тематичну групу сороміцьких пісень⁵.

¹ Іван Котляревський «Енеїда». URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=1052>

² Українська Радянська Енциклопедія. URL: <http://leksika.com.ua/19770507/ure/zhuravel>

³ Маркевич Н. Обычаи, поверья, кухня и напитки малоросиян. Київ, 1860. С. 141–142.

⁴ Ігри та пісні. Весняно-літня поезія трудового року. Видавництво Академії наук Української РСР Київ 1963 Упорядкування, передмова і примітки О. І. Дея. Нотний матеріал упорядкував А. І. Гуменюк. Відповід. редактор М. Т. Рильський.

⁵ Українські сороміцькі пісні / Упорядкування, передмова, примітки М. М. Красикова; Художник-оформлювач Л. Д. Киркач. Харків: Фоліо, 2003. 287 с. (Перлини української культури).

Оригінальний текст	Текст, використаний у творі	Сороміцький варіант
Занадився журавель, журавель До бабиних конопель, конопель. Приспів: Такий, такий журавель, Такий, такий цибатий, Такий, такий носатий, Такий, такий дибле, Конопельки щипле. А я тому журавлю, журавлю Крильця й ніжки поломлю, поломлю! Приспів. Та щоб же він не дибав, не дибав, Конопельок не щипав, не щипав! Приспів. Оце тобі, журавель, журавель, Щоб не займав конопель, конопель!	Занадився журавель, журавель До бабиних конопель, конопель. А я тому журавлю, журавлю Крильця й ніжки поломлю, поломлю!	Занадився журавель До бабиних конопель. А я тому журавлю Колом ноги поломлю. Ой кумцю, моя душа, На около хороша. Взяв кум куму за ребро: «Ой тут моє все добро!» Взяв кум куму за тіло, Аж ся їй їсти схотіло; Завів куму в вишеньки: «Відпочиньмо трошеньки.»

На підставі проаналізованих джерел доходимо висновку, що жанрова основа народного першоджерела підлягає явищу міжжанрової дифузії, притаманної пісням весняного циклу, пісням-іграм, танцювальним, весільним і дитячим. Тематична група, визначена композитором, – жартівливі пісні.

Твір розпочинається алеаторним вступом: вигуки без певної звуковисотності, розмовні репліки в різних голосах, глісандо та динамічні зрушення занурюють слухача в атмосферу жанрової замальовки. Вступний епізод розвивається, поступово досягаючи кульмінації, після чого розпочинається основна частина. Сам композитор зазначає в назві, що це імпровізації саме на теми українських народних пісень. Отже, О. Некрасов не

використовує народний музичний матеріал в повному обсязі, а бере за основу жанрові характеристики (жартівлива сценка) та включає у перший період двотактову цитату.

Перший розділ розпочинається та закінчується двотактовим цитуванням у чоловічих голосах, а чотири такти посередині (в жіночій групі хору та партії тенора) засновані на авторському тематичному матеріалі. Початкове темпове позначення *Помірно. Грайливо* також вказує на жанрову приналежність першоджерела. Композитор детально позначає в цьому епізоді фразування та особливості звуковедення, точно вказуючи техніку виконання кожного звуку. Перший період повторюється двічі, виконуючи функцію експонування матеріалу.

Середня частина розпочинається з шеститактового представлення другої строфи літературної першооснови, що включає речитацію без певної звуковисотності, глісандування та хорове *tutti*. Продовжується епізод розвитком авторського тематизму, що втілюється в гармонічній фактурі та речитативному складі мелодії. У цьому епізоді проявляється притаманна Некрасову риса гармонізації – кількаразове повторення ідентичних гармонічних послідовностей, що зустрічатиметься протягом обох номерів (приклад 1).

Приклад 1. Повторювана послідовність: $D_9^{-5}-VI_7- D_9^{-5}-VI_7-T$

Рухливо

mf А я то-му Жу-рав-лю, о - ой! Криль-цяй ніж-ки по-лом - лю, о - ой!

mf А я то-му Жу-рав лю, о - ой! Криль-цяй ніж-ки по-лом - лю, о - ой!

mf А я то-му Жу-рав лю, о - ой! Криль-цяй ніж-ки по-лом - лю, о - ой!

Епізод найбільше піддається втіленню імпровізаційного компонента, адже дає змогу змінювати фрагменти місцями, додавати вигуки, динамічні та темпові зрушення, а також доповнювати звучання шляхом включення музичних інструментів.

Версія Галицького камерного хору «Євшан»¹ під керівництвом Ігоря Даньковського (2005) – студійний запис, що створює певний контраст із живим виступом Ансамблю солістів «Благовість»², проте саме такий варіант порівняння визначено доцільним, оскільки обидва колективи є професійними, на відміну від решти виконавських версій, що існують у відкритому доступі.

Загалом виконання «Євшану» є більш академічно стриманим, ніж версія «Благовісті». «Євшан» точно дотримується нотного тексту, вокальна манера є більш «округлою», а використання засобів музичної виразності значно стриманіше, ніж у варіанті другого колективу. Вокальне звуковедення переноситься і на розмовні епізоди.

У прочитанні ансамблю «Благовість» акцент зміщений на театралізацію твору, а нотний текст стає лише умовною основою. Найбільш вагому роль у наближенні до жанрової сценки відіграють артистично підкріплені розмовні та сольні епізоди, вигуки.

Таким чином, обрані інтерпретації демонструють різні стильові орієнтири – академічно стриманий та театралізовано-експресивний.

У звучанні «Євшану» загальний темп є доволі стриманим і врівноваженим. Характерною рисою є використання агогічних уповільнень наприкінці фраз, що створює ефект своєрідного «завмирання» з подальшим поверненням до початкового темпового руху. Натомість у виконанні «Благовісті» темп залишається стриманим, проте більш статичним, агогічна гнучкість менше виражена. Водночас динамічність досягається за рахунок інших засобів, зокрема, скорочення повторів окремих епізодів.

¹ <https://youtu.be/lgwx-lOFAbU?si=T7LEF1M9HCVKf3B2>

² <https://youtu.be/9vKsEIPbEkk>

Динамічний розвиток у «Євшану» є відносно стриманим і рівномірним, без різких контрастів. Це створює враження цілісності та безперервності звукового потоку. У виступі «Благовісті», навпаки, динаміка вибудовується за принципом контрастів. Хоча кульмінаційні зони в обох інтерпретаціях загалом співпадають, у другій версії вони підкреслюються значно яскравіше: зокрема, перехід до *subito piano* з подальшим стрімким *crescendo* формує більш напружену і драматично насичену модель розвитку.

Темброва палітра «Євшану» характеризується світлим, академічно врівноваженим звучанням із переважно *non vibrato* звуковеденням. Додатковим чинником є ревербераційні особливості запису, які створюють ефект просторовості та асоціюються з храмовою акустикою, що підсилює академічне сприйняття звуку. Натомість у «Благовісті» тембри є більш різноманітними, яскравими та наближеними до автентичної манери звучання. Це формує іншу звукову образність – більш колористичну і контрастну.

Фразування в хорі «Євшан» відзначається значною гнучкістю та логічністю, тісно пов'язаними з вербальною основою твору. Рух фрази є природним і послідовним, що сприяє чіткому смислому структуруванню. Артикуляція при цьому достатньо чітка. У ансамбля «Благовість» артикуляція сприймається менш акцентованою, що може бути пов'язано як із записом, так і з орієнтацією на загальний сценічний ефект, а не на деталізацію словесного тексту.

Запис хору «Євшан» вирізняється високою інтонаційною точністю та ансамблевою злагодженістю, що значною мірою зумовлено студійними умовами запису. Щільність хорової тканини дає змогу припустити участь близько 25 співаків, що сприяє досягненню однорідного й збалансованого звучання. У «Благовісті» виконавський склад є меншим (19 співаків), що позначається на тембровій диференційованості та більшій індивідуалізації звучання. Загалом, концепція колективу – ансамбль солістів – також накладає відбиток на особливості тембральної врівноваженості.

Отже, на основі проведеного аналізу можна чітко виявити певні інтерпретаційні риси кожної виконавської версії (Таблиця 1).

Таблиця 1

Параметр	“Євшан”	“Благовість”
<i>Стильова установка</i>	Академічна	Театралізована
<i>Характер звуку / тембр</i>	Світлий, non vibrato, ефект просторовості	Більш строкатий, темброво індивідуалізований
<i>Темп та агогіка</i>	Стриманий, агогічна гнучкість	Стриманий та більш статичний
<i>Динаміка</i>	Відносно рівномірна	Контрастна
<i>Фразування</i>	Гнучке, підпорядковане логіці вокалізації	Більш підпорядковане сценічній виразності
<i>Робота з нотним текстом</i>	Максимально наближена до авторського запису	Нотний текст як умовна основа для трактування
<i>Розмовні та виговорі епізоди</i>	Близько до нотного тексту	Більш вільно та театралізовано
<i>Структурні зміни</i>	Відсутні	Скорочення повторів
<i>Інтонація та ансамбль</i>	Висока точність (студійний характер запису)	Темброва індивідуалізація
<i>Загальне враження</i>	Цілісне, стримане	Театралізоване, експресивне

Другий твір диптиху – фольклорна імпровізація на тему української народної пісні «**Весілля мухи**». Сюжет твору є досить популярним і слугував основою не лише для народних пісень, а й для казок, які побутували у Наддніпрянщині¹. Комічність ситуації полягає в антропоморфності тварин, комах і дерев – дійових осіб пісні. Герої виконують усі весільні обряди: сватання, плетіння віночків, розплітання коси нареченої, святкування з піснями та танцями. Стан сп’яніння під час святкування сатирично зображено

¹ Українські народні казки / Запис, упорядкув. і літ. опрац. М. Зінчук. Львів: Світ, 2003. 384 с.

на прикладі дерев. Отже, використано один із найбільш розповсюджених прийомів жартівливості – абсурдність ситуації, небилиця: «Найчастіше сміх викликається тим, що слухач ніби залучається на роль свідка і спостерігача подій, які «збоку» сприймаються або парадоксальними, або в зниженому ключі» [37, с. 200].

Мелодія є широковідомою завдяки популярному альбому народних пісень у виконанні Ніни Матвієнко «Золотослов» (Дод. А). Існує також відмінний варіант народної мелодії, опублікований пізніше (Дод. Б).

В обробці О. Некрасова відчувається звернення до другого варіанту народного першоджерела, який, ймовірно, включає три різні версії мелодії, використані для різних строф словесного тексту. На початку твору завдяки використанню початкових нот мелодії першої строфи композитор створює виразний мотив (*a*), який стає основою подальшого мелодичного розвитку (схема 1). Мотив піддається гармонізації. В обраному автором фрагменті закладено основний ритмічний малюнок. Крім того, він простий та легко запам'ятовується, що одразу залучає увагу реципієнта. Наступний період композитор розпочинає використанням початкового мотиву другої строфи (*в*) народного першоджерела.

Схема 1¹

1-8	9-16	17-36	37-42	43-55	56-67	68-79	80-89	90-112	113-120	121-129	130-137	137-145
<i>a</i>	<i>в+a</i>	<i>a₁</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i> (<i>інв</i>)	<i>В</i>	<i>a₂</i>	<i>ц. a</i>	<i>ц. в</i>	<i>a</i>	<i>ц. с</i>

Два періоди формують перший розділ, що виконує функцію експозиції. Тут представлено мотив, що стає базою для подальшого музичного розвитку. Відбувається введення в сюжет: описано місце (темний ліс), обставини (сватання) та представлено головних героїв (Комар та Муха).

Другий розділ являє розлогий опис подій, кожна з яких відмежована засобами музичної виразності. Перший епізод будується на основі

¹ Умовні позначення до схеми 1 подано у Додатку В.

початкового мотиву (*a1*), трансформованого у приховане двоголосся. Верхній голос – хроматична лінія, яка веде мелодію у “*f*” в партії тенора, проте очікуваний акорд не настає: замість нього звучить Π_7^{b5} (приклад 2).

Приклад 2. Порухення тональних очікувань у гармонічному розвитку

Му-ху вбра-ли

О - ой! О - ой! О - ой! О - ой!

І гар-нень-ко зас-пі-ва-ли, що так гар-но Му-ху вбра-ли, Му-ху вбра-ли

За - спі - ва - ли, Му - ху вбра - ли,

Аналогічний прийом (*cis*, що тяжіє до *d*, а приходить в *g-moll*) автор використовує у тт. 71–72. Така гармонічна девіація створює комічний ефект (приклад 3).

Іншим гумористичним засобом є підкреслене використання складних композиторських прийомів: двічі гармонічного ладу та інверсії в сольних партіях (приклад 4). Композитор додає також звукозображальний елемент – імітацію дзижчання мухи.

Приклад 3. Порухення тональних очікувань у гармонічному розвитку

При-біг Вовк і знім Ли-си-ця. Зіб-ра-ла-ся вся-капті-ця. Зра-зу ста-ли роз-гля-да-ти, піс-ля гай-да тан-цю-ва-ти,

Бом...

Подальший розвиток святкування реалізовано шляхом модуляції (*F-dur* – *Fis-dur*). Услід за словом музичний пласт зображає гру захмілілих тварин на музичних інструментах через використання дисонуючих неакордових співзвуч.

Приклад 4. Використання складних композиторських технік

Музичний нотний зразок, що ілюструє використання складних композиторських технік. Зразок складається з чотирьох систем нот. Перша система: верхня частина (сопрано/альто) з мелодією та текстом «вбі-лу сук-ню, Вау-ли ї-ї»; друга частина (тенор/бас) з мелодією та текстом «зас-пі-ва-ли, і гар-нень-ко зас-пі-ва-ли, що так гар-но». Друга система: верхня частина з мелодією та текстом «зас-пі-ва-ли, і гар-нень-ко зас-пі-ва-ли, що так гар-но»; друга частина з мелодією та текстом «зас-пі-ва-ли, що так гар-но». Третя система: верхня частина з мелодією та текстом «зас-пі-ва-ли, і гар-нень-ко зас-пі-ва-ли, що так гар-но»; друга частина з мелодією та текстом «зас-пі-ва-ли, що так гар-но». Четверта система: верхня частина з мелодією та текстом «зас-пі-ва-ли, і гар-нень-ко зас-пі-ва-ли, що так гар-но»; друга частина з мелодією та текстом «зас-пі-ва-ли, що так гар-но». Підписи: «вбі-лу сук-ню, Вау-ли ї-ї», «зас-пі-ва-ли, і гар-нень-ко зас-пі-ва-ли, що так гар-но», «На че-реш-ні дя-тел стук-нув.»

Подібна імітація фальшивого оркестру є в епізоді тт.113–121: на фоні народної мелодії у терцієвому викладі звучить остинато різко дисонуюча послідовність в акомпанементі (*тритон-м2-в2*) (приклад 5). Простий і зрозумілий мотив О. Некрасов насичує складною та незвичною гармонічною мовою. Використовуючи такі елементи, притаманні джазовій гармонізації, як безтерцові акорди з квартою, напівтонові співзвуччя, остинато в акомпанементі, поліакордовість, альтерації та додані ступені всередині акордів, міксолідійський сьомий ступінь, а також дисонування як ключовий гармонічний прийом, автор дає нам змогу трактувати слово «імпровізація» в назві також і як алюзію на джаз.

Приклад 5. Сонорна імітація «фальшивого оркестру»

Музичний нотний зразок, що ілюструє використання складних композиторських технік. Зразок складається з чотирьох систем нот. Перша система: верхня частина (сопрано/альто) з мелодією та текстом «вбі-лу сук-ню, Вау-ли ї-ї»; друга частина (тенор/бас) з мелодією та текстом «зас-пі-ва-ли, і гар-нень-ко зас-пі-ва-ли, що так гар-но». Друга система: верхня частина з мелодією та текстом «зас-пі-ва-ли, і гар-нень-ко зас-пі-ва-ли, що так гар-но»; друга частина з мелодією та текстом «зас-пі-ва-ли, що так гар-но». Третя система: верхня частина з мелодією та текстом «зас-пі-ва-ли, і гар-нень-ко зас-пі-ва-ли, що так гар-но»; друга частина з мелодією та текстом «зас-пі-ва-ли, що так гар-но». Четверта система: верхня частина з мелодією та текстом «зас-пі-ва-ли, і гар-нень-ко зас-пі-ва-ли, що так гар-но»; друга частина з мелодією та текстом «зас-пі-ва-ли, що так гар-но». Підписи: «вбі-лу сук-ню, Вау-ли ї-ї», «зас-пі-ва-ли, і гар-нень-ко зас-пі-ва-ли, що так гар-но», «На че-реш-ні дя-тел стук-нув.»

Твір є надзвичайно складним для виконання, що потребує від диригента та виконавців граничної концентрації під час підготовчої та сценічної роботи.

Гармонічна мова твору побудована з відчутним джазовим забарвленням, що є незвичним для слухового сприйняття академічного музиканта через насиченість дисонансами та відсутність очікуваного консонансу. Окрім цього, складнощі можуть виникати і на психологічному та когнітивному рівнях, адже відхід від сталих гармонічних патернів потребує більшого зосередження – дисонансні послідовності складніше запам'ятати та відтворити через їхню нешаблонну природу. Вирішення цієї задачі полягає у ретельній репетиційній підготовці, яка відбувається в першу чергу через усвідомлення структури дисонансів та чіткий алгоритм вибудовування співзвуч.

Розглянемо алгоритм побудови першого акорду «Весілля Мухи» з огляду на встановлення динамічної рівноваги, за якої дисонуючі звуки не повинні домінувати. Включення голосів буде відбуватися відповідно до їхнього динамічного рівня: першим співається фундамент акорду – тоніка (Б), наступними – чисті інтервали (ІТ та ІС), наступний звук – терція (ІІТ та ІІС), після – підключається септима (ІІА) та в останню чергу – нона (ІА). Варто звернути увагу на те, що завдяки фізичним властивостям високі звуки сильніше «пробивають» звуковий простір, отже, дублюваний звук у другій октаві повинен виконуватися на рівень тихіше (приклад 6). Задля відпрацювання динамічної рівноваги варто виконувати співзвуччя з поступовим нарощенням і спадом гучності як вправу.

Приклад 6. Алгоритм побудови акорду

Музичний нотний приклад, що ілюструє алгоритм побудови акорду. Нотний запис складається з чотирьох систем (голосів). Перші три системи мають скрипковий октавний знак, а четверта – басовий. Ключова підписує один бемоль (Б-мінор), а ритмічний підписує 2/4. Ноти виставлені наступним чином: перша система (голос 1) – G4 (кварт), A4 (кварт), B4 (кварт); друга система (голос 2) – G4 (кварт), A4 (кварт), B4 (кварт); третя система (голос 3) – G4 (кварт), A4 (кварт), B4 (кварт); четверта система (голос 4) – G3 (кварт), A3 (кварт), B3 (кварт). Над нотами вказані номери пальців: для першої системи (2, 3), для другої (5, 4), для третьої (2, 3), для четвертої (1). Під першою та третьою системою вказано текст «Тем-ний ліс».

Складність музичного тексту не повинна бути відчутною під час концертного виконання, тож важливо зосередитися на передачі образності, залишивши «чорнову» роботу на репетиційному етапі. Ефект невимушеності, яскравості сценічного дійства може бути втілено лише за умови досягнення технічної прецизійності. Психологічна адаптація співаків відбувається через усвідомлення дисонансу як виразного засобу, а не як «помилки». У цьому ж епізоді композитор повністю цитує першу строфу музичного тексту, в наступному – другу строфу, а закінчує твір третьою оригінальною музичною строфою.

Протягом всього твору відсутнє кадансування; кожен наступний епізод продовжує попередній, відтворюючи динаміку дійства та наскрізний драматургічний розвиток. Це досягається також шляхом трансформації мотивних побудов (рух відбувається переважно на основі мотиву *a*), повторності структур (зокрема багаторазових повторів гармонічних зворотів у межах однієї побудови), а також розгортання підпорядкованого сюжету. Останній пункт реалізовано, зокрема, через використання всього словесного тексту, відтвореного без повторень.

Увага до слова передбачає також детальну репетиційну роботу над дикційними складнощами. Основна задача полягає в чіткій та зрозумілій, але не перебільшеній і не карбованій вимові. Штрих підпорядковується слову – протягом твору переважно *non legato*, яке важливо не перетворити на речитатив. Для цього необхідно структурно розподілити текст на фрази, відчуючи кожна з них як самодостатню мелодичну одиницю. Крім того, особливої уваги потребує співвідношення слова й мелодії через просодію. Одним із найголовніших компонентів вирішення виконавської задачі є гнучке фразування, яке запобігає співацькій монотонності.

Трансформоване народне першоджерело зберігає основні жанрові риси. В першу чергу – дипірихій¹ як ритмічна форма, притаманна танцювальним і жартівливим пісням (за класифікацією А. Іваницького, обидва жанри мають тотожні характерні засоби музичної виразності [37]). Як результат, розмір протягом усього твору – 2/4. Іншим типовим жанровим прийомом є речитативний склад мелодії, витриманий упродовж усього твору – повна відсутність розспівування складів. Мелодичний рух часто відбувається за звуками акорду. Подекуди використовується мажоро-мінор з опорою на основний тон як на умовну тоніку. Переважає автентичне зіставлення тональностей.

Танцювальні пісні передбачали синтез співу, танців та інструментального супроводу. Говорячи про тотожність музично-виразових засобів жартівливих і танцювальних пісень, доходимо висновку про тяжіння жартівливих пісень до музично-театрального дійства. Композитор втілює цю особливість за рахунок фольклорної імпровізації як жанру, що дає виконавцю широку свободу.

Одним із головних інтерпретаційних завдань є баланс між поєднанням народних жанрових рис, синтетичністю сценічного виконання та академічною манерою співу. Основна складність полягає у збереженні питомо української тембрової палітри та наближенні до природних вигуків і розповіді, водночас без переходу до народної вокальної манери. Досягти такого ефекту можна шляхом контрольованого використання товстого змикання голосових складок, щоб надати більш потужного звучання. Такий вокальний прийом може спричинити темний звуковий колорит, що суперечить концепції твору. Яскраве світле тембральне забарвлення стає аспектом реалізації цілісного художнього образу. Досягається необхідна фарба двома основними

¹ Дипірихій – стопа античної системи віршування, яка складається з чотирьох суміжних коротких складів. <https://slovnkyk.ua/index.php?sword=%D0%B4%D0%B8%D0%BF%D1%96%D1%80%D0%B8%D1%85%D1%96%D0%B9>

способами: середнім положенням гортані та активним лицьовим резонуванням (носові пазухи та лицьові кістки).

На відміну від концепції першого номеру «Занадився журавель», що полягає в описі однієї картинки, другий номер «Весілля мухи» – розлога оповідь, що передбачає калейдоскоп подій і реакцій.

Однією з репрезентативних інтерпретацій твору, до того ж однією з найперших, є версія Академічного камерного хору «Хрещатик» (1997) під керівництвом Лариси Бухонської¹ (прем'єрне виконання 1994 року також належить цьому колективу). У відгуку на другий концерт Київ Музик Фесту-94 «Радуйся, ниво неполитая» Лю Пархоменко не надто схвально відгукується про одну із двох фольклорних імпровізацій «Занадився журавель», акцентуючи увагу на більшій театральності, яка відволікає увагу від недостатньої музикальності твору. Пізніше у відгуку на виступ хору «Хрещатик» на конкурсі в Дебрецені диптих фольклорних імпровізацій отримав більш схвальний відгук дослідниці: «ігрові твори, де переважали вигадка і жарт» [63].

Виконання хору «Хрещатик» та ансамблю «Благовість» демонструють принципово різні підходи до інтерпретації твору. Варіант хору «Хрещатик» вирізняється яскравістю звучання, що досягається завдяки використанню шумових інструментів, підвищеному динамічному рівню та швидкому темпу. Виконання має характер академічної концертної презентації з мінімальною сценічною складовою. Натомість версія ансамблю «Благовість» характеризується виразною театралізацією та орієнтацією на створення синтетичного сценічного образу, в якому музичні й драматичні елементи функціонують у тісній взаємодії.

Стильова установка хору «Хрещатик» спрямована передусім на виразність тексту та досягнення яскравого звукового ефекту. Агогічні

¹ https://www.youtube.com/watch?v=HrRwZdjn3c8&list=RDHrRwZdjn3c8&start_radio=1

відхилення відповідають авторським вказівкам і реалізуються з достатньою гнучкістю, однак загальна концепція тяжіє до демонстрації темпової рухливості та виконавської віртуозності.

Виконавська концепція ансамблю «Благовість», навпаки, орієнтована на театралізоване осмислення твору. У ній простежується продовження сценічної лінії попереднього номера (зокрема через введення двох солісток-оповідачок), що не передбачено нотним текстом, але виправдано з позицій жанрової інтерпретації як імпровізаційного дійства.

У виконанні хору «Хрещатик» переважає швидкий темп із віртуозними епізодами, що підкреслює технічні можливості колективу. Агогічні відхилення відповідають авторським позначенням, проте загальна темпова концепція спрямована на інтенсифікацію руху. У виконанні «Благовісті» темп є значно стриманішим і варіативнішим. Агогіка безпосередньо підпорядковується вербальному тексту та драматургії: спостерігаються як уповільнення, так і прискорення, зокрема у сценах, пов'язаних із танцювальними епізодами.

Динамічний розвиток у «Хрещатика» характеризується високим рівнем звучання (*mezzo forte* – *forte*) та побудовою за принципом контрастів, що частково відповідає авторському задуму. Водночас відсутня виразна внутрішня диференціація динаміки між голосами, що призводить до зниження фактурної пластичності. У «Благовісті» генеральна динаміка є стриманішою (*mezzo piano*), проте значно більш варіативною. Контрасти реалізуються не лише на рівні загального звучання, а й у межах окремих епізодів і фактурних шарів.

Звучання хору «Хрещатик» відзначається високою щільністю та однорідністю тембру, що у поєднанні з динамічною насиченістю створює ефект «суцільного» звукового потоку. Водночас відсутність тембрової диференціації між епізодами зумовлює певну одноманітність звучання. У «Благовісті» темброва організація значно більш різноманітна: кожен епізод вирішується через зміну тембрального забарвлення, що підсилює образність.

Наприклад, у сцені «Прибіг вовк» використовуються затемнений тембр, стримана динаміка та уповільнений темп, які поступово трансформуються відповідно до розвитку сюжетної ситуації.

У виконанні «Хрещатика» фразування є недостатньо вираженим, що в поєднанні з так званими «стріляючими» закінченнями фраз створює ефект одноманітності потоку, проте не порушує загальної цілісності форми. Водночас артикуляція є дуже активною, що забезпечує чітку та зрозумілу передачу тексту навіть за умов неідеального запису. У «Благовісті» фразування більш гнучке й варіативне. Важливим принципом є уникнення одноманітності: навіть повторювані музичні структури інтерпретуються з різними смисловими акцентами (Дод. Е).

Основою фактурної організації у «Хрещатика» є компактне ансамблеве звучання без чіткої функціональної диференціації голосів (акомпанемент – провідний матеріал), що знижує прозорість фактури. Також практично відсутні штрихові контрасти та варіативність акустичного забарвлення. У «Благовісті», навпаки, спостерігається чіткий розподіл функцій між голосами, що забезпечує фактурну прозорість. Крім того, кожен епізод відрізняється низкою параметрів (штрих, динаміка, тембр), що сприяє структурній різноманітності. Додатково вводяться елементи сценічної дії (соло, мізансцени), що підсилюють драматургічну логіку.

Таким чином, виконання хору «Хрещатик» акцентує віртуозно-динамічний аспект твору, тоді як «Благовість» реалізує його як багатопланове театралізоване дійство з розгорнутою драматургією (Таблиця 2).

Таблиця 2

Параметр	«Хрещатик»	«Благовість»
<i>Темп</i>	Швидкий, віртуозний	Стриманіший, гнучкий
<i>Динаміка</i>	mezzo-forte – forte	mezzo-piano
<i>Тембр</i>	Однорідне темброве забарвлення	Індивідуальне забарвлення різних структурних епізодів

<i>Фактурна організація</i>	Однорідне динамічне насичення різних голосів	Динамічний розподіл функцій голосів
<i>Фразування</i>	Слабо виражене	Орієнтоване на смислові акценти та відсутність одноманітної повторюваності
<i>Артикуляція</i>	Дуже активна	Менш яскрава
<i>Сценічні елементи</i>	Відсутні мізансцени	Активно залучені
<i>Структурні зміни</i>	Наявні купюри	Введення соло
<i>Загальний характер виконання</i>	Енергійний, насичений	Образно-диференційований, театралізований

Виконавська інтерпретація диптиху може суттєво змінювати звучання, проте хормейстер має відповідально підійти до збереження жанрового першоджерела та основних рис художнього образу, у межах цього втілювати дозволені композитором зміни. Незважаючи на стислий графік репетицій та низку складнощів, що можуть виникати в процесі підготовки програми, диригенту варто акцентувати увагу, зокрема, на артистичному виконавстві, адже формальне відтворення музичного тексту не буде повноцінно втілювати задум композитора. З цієї точки зору перед виконавцем стоїть задача уникнути ефекту надмірної награності на сцені, натомість прагнути до втілення живої емоційності народного гуляння. Спів напам'ять або майже напам'ять може стати ключовим етапом на шляху до досягнення вільного виконання.

2.2. Сакральний та фольклорний напрями хорової творчості Олексія Скрипника

2.2.1. Жанрово-стильові характеристики хорової творчості

Олексій Скрипник – один із перших вихованців Донецької композиторської школи та представник другого покоління композиторів регіону (за визначенням О. Ущапівської [84])¹.

Світосприйняття митців останньої третини ХХ століття значно відрізняється від світосприйняття композиторів старшого покоління. Естетичне бачення цієї генерації полягає у більш вільній творчій парадигмі. О. Ущапівська говорить про них: «Композитори другого покоління представників ДО НСКУ М. Шух і О. Скрипник є вихованцями композиторської школи Сходу України, формування творчої індивідуальності яких та перші самостійні кроки співпадають із періодом швидкого занепаду комуністичної ідеології, коли творча особистість почала навчатися бути вільною від ідеологічних норм радянського режиму» [84, с. 314].

Аналізуючи композиторський доробок О. Скрипника, дослідники суголосно зазначають його симфонічне спрямування (В. Гливинський [19], Л. Решетняк [73], О. Ущапівська [84]).

Лідія Решетняк у статті «Симфонічна творчість Олексія Скрипника в контексті сучасної музики» [73] презентує композитора як яскравого митця, який у своїй творчості рефлексує над найгострішими проблемами сучасності. Це пов'язано передусім із часовим проміжком, на який припав розквіт симфонічної творчості автора – злам старої системи та пошуки нової. Період 1980–90-х років став ключовим: написано «Слово о полку Ігоревім» – симфонічну поему (1986–1987), Симфонію №1 (1988) та симфонічну сюїту до драми «Сава» Л. Андрєєва (1993). Саме в цей період композитор отримує широку відомість.

Авторка статті порівнює музику симфонічної поеми «Слово о полку Ігоревім» із живописом, через її «картинність» та «візуальність». Проте

¹ Уродженець Луганщини, композитор закінчив Донецький музично-педагогічний у класі О. Некрасова. Перші роки працював у музичній школі, тож закономірно, що дитяча творчість щедро представлена у доробку майстра. Пізніше О. Скрипник викладав на кафедрі композиції Донецької консерваторії, а в 2009 році очолив академію. У 2014-му композитор був вимушений відмовитися від посади та покинути окуповану територію. Наразі працює на посаді головного вченого секретаря Національної академії мистецтв України.

зазначає, що твір не є суто ілюстрацією давнього епосу, радше роздумом сучасної людини над проблемами минулого, які завжди актуальні. Зокрема, це стосується втілення битви не як оспівуваного подвигу, а як страшної трагедії.

Для митців ХХ століття характерним є особливе світосприйняття, зумовлене трагічними обставинами та потрясіннями епохи. Минуле століття назване посттравматичним [16], а отже, мистецтво не може триматися осторонь від осягнення війн, геноцидів і катастроф. Відлуння цих подій продовжує формувати морально-етичні рамки навіть у тих, хто не був прямим свідком. Усе це неминуче вплинуло на тяжіння митців осмислювати досвід зла та його співіснування з добром у межах філософського й глибинно-психологічного відображення в музиці.

Психологізм і міркування про вічні філософські питання реалізуються й у «Симфонії №1». На думку Л. Решетняк, зануренню реципієнта у внутрішній світ автора сприяє наскрізний розвиток драматургії замість характерного для жанру поділу на частини [73].

Сюїта до драми «Сава» Леоніда Андрєєва продовжує глибоке осмислення добра та зла, проте без «плакатного» розуміння. Скрипник втілює контраст духовного та руйнівного, через який відбувається усвідомлення значущого. Втілення глибинного морально-етичного конфлікту неможливе без віртуозного технічного інструментарію, яким володіє автор. Використання всіх можливостей оркестру спрямоване на втілення художнього задуму. Вільне володіння сучасною композиторською мовою проявилось і в дослідницькій роботі композитора¹. Індивідуальний композиторський стиль О. Скрипника сформований під впливом неофольклорної традиції (успадкованої від учителя – О. Некрасова), європейського авангарду та навіть сучасної електронної й рок-музики.

У хоровій творчості композитора також яскраво виявився його творчий потенціал. Умовно виділяють дві тематичні лінії хорової музики

¹ 2009 року О. Скрипник захистив кандидатську дисертацію, присвячену вивченню алеаторики на матеріалі симфонічної творчості українських композиторів.

О. Скрипника: релігійну та фольклорну [54] (до релігійної входять хоровий концерт «Катарсис» та «Алилуя»).

«Алилуя» демонструє відхід композитора від традиційної духовної музики в бік сучасного звучання¹. Прочитання О. Скрипника відчутно натхненне афроамериканськими релігійними жанровими традиціями. На це вказують гармонічна (твір насичений дисонантними співзвуччями) та метроритмічна (синкопованість, поліритмія) складові. Вокальний компонент включає імпровізаційний характер мелодії (особливо це стосується фрагментарних сольних мотивів, що імітують вигуки), глісандо та фактурний прийом *call-and-response*². Спірічуелз та госпел не є частиною формалізованого богослужіння, а отже, мають «живий» святковий характер, який відтворює композитор.

Другий духовний твір автора – **хоровий концерт «Катарсис»**, прем'єра якого відбулася році в рамках XXXII Міжнародного фестивалю «Київ Музик Фест-2021». Масштабна хорова композиція втілює притаманну симфонії філософську концепцію переживання людиною різних внутрішніх станів, через які відбувається очищення – власне, катарсис.

О. Скрипник звертається до канонічного тексту, який у поєднанні зі складною гармонічною мовою та багаторівневою взаємодією різноманітних ритмічних патернів осучаснюється й дає слухачеві змогу співвіднести матеріал із власними переживаннями. Цілісна драматургія, багаточастинність

¹ Алилуя (від івр. "hallelū yāh"), що дослівно означає «хвала Господеві». Автор звертається до тексту біблійного походження, який з давніх часів став основою музичних творів. Перші пам'ятки належать до юдейської літургії; пізніше вона стає частиною християнської традиції. Як самостійний жанр «Алилуя» формується з григоріанського хоралу IX–X століть (див: <https://timeline.carnegiehall.org/genres/folk-spiritual>). В епоху Відродження стає частиною великої форми, що зберігається і впродовж наступних століть (меси Дж. П'єрлуїджі да Палестріни, ораторія «Месія» Г. Ф. Генделя, мотет «Exsultate, jubilate» В. А. Моцарта, Меса С-Dur Л. ван Бетховена, Німецький реквієм Й. Брамса та ін.). У сучасній музиці текст «Алилуя» часто має світський характер і зустрічається, зокрема, в популярних та альтернативних жанрах. Нерідко зустрічається джазова інтерпретація. Звернення до цього стилю є досить послідовним, адже він сформувався на основі традиції афроамериканського богослужіння – спірічуелз. У 1920-х роках спірічуелз розвивається двома шляхами: госпел – релігійний та джаз – світський.

² Call-and-response – фактура, при якій один учасник або група виконують «заклик», а інша – «відгук».

та виклад для мішаного хору *a cappella* – усе це також свідчить про звернення автора до традицій духовних концертів.

Другий напрям хорової творчості О. Скрипника – авторське переосмислення фольклору. Вільна обробка української народної пісні «**Свято Яна**» – один із найбільш виконуваних творів композитора, завдяки яскравій інтерпретації народного першоджерела. Метод вільної обробки дає змогу автору, не використовуючи прямого цитування, відтворити жанрову замальовку архаїчного обряду сучасною музичною мовою. Підхід О. Скрипника до роботи з фольклором сформований під впливом педагога – композитора О. Некрасова.

В основі мініатюри – купальська пісня, текст якої автор зберіг практично повністю (за винятком зміни жіночого імені на «Галину»)¹. За класифікацією А. Іваницького [37], пісня належить до групи нової тематики – любовно-ліричної. Прагнучи поєднання сучасних та архаїчних рис, О. Скрипник зберігає музичні особливості пісень купальського обряду: унісони, остинато з повторюваним текстом (що відтворює атмосферу ворожіння), шепіт і глісандування. Є тут і звукозображальність – початковий та кінцевий епізоди змальовують картину містичного дійства: запалювання вогників з різних боків і початок святкування. У такий спосіб автор не оминає величезного світу асоціацій, що побутують навколо купальських ритуалів.

Характерною для вільної обробки стає відмова від притаманної народній пісні простої куплетної форми на користь наскрізного розвитку, підпорядкованого тричастинності. Середня частина підкреслено джазова (композитор навіть додає ремарку про клацання саме в джазовій манері). Такий хід є виправданим, адже виконує декілька важливих функцій: підкреслює ігровий характер та витонченість залицяння ліричного героя до Галини; передає риси театралізованості, притаманної обряду; цей яскравий

¹ Красна весна, тихе літо. Українські народні календарні пісні весняно-літньої пори з репертуару етнографічного хору "Гомін" та Київського Кобзарського Цеху / Упор.: Л. Яценко, К. Міщенко. Київ, 2007. 256 с.

контраст стає кульмінацією свята та об'єднуючим фактором обох епох, підкреслюючи актуальність архаїчної ідеї святкування молодості та кохання. Таким чином, разом із використанням сучасних засобів, автору вдається не втратити зв'язок із першоджерелом.

2.3.2. Виконавська інтерпретація хорової поеми на тему української народної пісні «За горами сонце палає»

Хорова поема «*За горами сонце палає*», за визначенням самого автора, це «гімн стійкості, мужності й вірності української жінки, яка винесла всі негаразди, драматичні й трагічні обставини, що випали на її життя: сама виховала дитину і все життя чекала на свого чоловіка, який пішов на війну» [27, с. 53]. Тематика, що є надзвичайно актуальною в українському сьогоденні, неодноразово втілена у творах українських композиторів.

О. Скрипник оспівує образ берегині – ліричної героїні, яка символічно відтворює історії багатьох сучасних жінок, а також піднімає глибоку травму, що століттями супроводжує українське жіноцтво. Отже, у пісні співіснують гостросоціальна тематика й особиста драма героїні.

В основу твору покладено цитату з української народної пісні (запис одного із варіантів першоджерела можна прослухати на порталі електронного архіву українського фольклору¹). У пісні йдеться про складну долю жінки, чоловік якої поїхав на війну, не знаючи про її вагітність. Твір належить до категорії лірично-побутових (за класифікацією А. Іваницького). Для цієї категорії характерно, що центральним образом є саме жінка, а змістовною лінією – опис її долі. При цьому автор не оспівує конкретну особисту трагедію, а звертається до глибинної суспільної проблеми – образу жінки-матері в авангарді драматичних подій.

У творі лунають чотири куплети народної пісні, відокремлені один від одного невеличкими інтермедіями, – цитатний матеріал, який залишається

¹ https://folklore-archive.org.ua/work/546/?utm_source=chatgpt.com

незмінним протягом усього твору, а також двофазний вступ і трифазна кода-реприза.

Вступ, кода та інтермедії втілюють мовчазне осмислення трагізму. Повторення початкового матеріалу наприкінці довершує тричастинність форми. Відсутнє повне відокремлення частин одна від одної: завдяки інтермедіям між куплетами зберігається наскрізний розвиток. Процесуальність переважає над повторністю, що, зокрема, полягає в трактуванні повторів у середині куплетів, кожен з яких автор варіює фактурно, динамічно та гармонічно.

Цитований матеріал залишається незмінною лінією в жіночому голосі. Внутрішня структура реалізована як куплетно-наскрізна. У масштабі цілого твору виражена тричастинність не лише на рівні повторення вступу в коді. Риси репризності простежуються також в обробці четвертого куплету по відношенню до першого: повернення початкової тональності, фактури – прозорого гомофонно-гармонічного викладу, ритмічної структури – при повторі другої фрази у солістки. Автор, аналогічно до першого куплету, вводить синкопований ритм у хоровому акомпанементі.

Народне першоджерело диктує діатонічну основу твору, на якій ґрунтується втілення сучасного гармонічного й тонального мислення композитора. Мелодія будується на неповному п'ятиступеневому діатонічному звукоряді (з додаванням нижнього квінтового тону в затакті). Гармонічне обрамлення простої народної основи підкреслено тривожне: саме за рахунок хорового акомпанементу автор реалізує драматичне розгортання.

Яскрава дисонантність і складні гармонічні співзвуччя виникають шляхом поєднання практично автономних мелодичних ліній. Кожен із голосів окремо знаходиться в межах діатоніки; нашаровуючись, вони утворюють сучасні складні дисонуючі співзвуччя. Як приклад розглянемо 10-й такт (приклад 7), де аналог квартакорду виникає шляхом поєднання окремих ліній чотирьох голосів (в кожному з яких є *divisi*).

Приклад 7. Нашарування автономних мелодичних ліній.



Наскрізною у творі є інтонація квінти. Автор постійно зіставляє зменшену та чисту квінти, створюючи таким чином лейтінтонацію. Розпочинається вступ тритоном – слухач одразу занурюється в атмосферу трагізму. Поєднання напруження та надлому в звучанні з чистою квінтою символізує дуальність долі ліричної героїні, у якій поєднуються нещастя та самотність у коханні з радістю й відповідальністю материнства. З теологічної точки зору таке зіставлення інтервалів може бути символом каяття та очищення і сприйматися як трагічна спокута ціною власного життя у завершальному епізоді, де це зіставлення звучить на максимальній динаміці, підкреслюючи драматичність події.

Другою важливою для втілення трагізму інтонацією є низхідний рух, яким пронизаний твір. Композитор підкреслено використовує низхідні секунди як прийом, що символізує приреченість: замість очікуваного висхідного кроку голос «проти волі» рухається вниз, уникаючи тонічної стійкості (приклад 8).

Використовує композитор і низхідну хроматичну лінію – музично-риторична фігура *catabasis* символізує смерть ліричної героїні.

У лаконічному початковому епізоді драматургічний рух відбувається за рахунок лінії басів — діатонічної секвенції, побудованої посекудно. Мотиви секвенції рухаються кроком на секунду та утворюють єдину «аркоподібну» хвилю розвитку.

Приклад 8. Низхідна секундова інтонація (символ приреченості)

38 39 42 43

mf По-ї - хав да ну, зга - дай - носо

mf По - ї - хав да - ле - ко, да

ну, сто-ро-ну, зга дай

mf

Цей мелодичний фрагмент, на наш погляд, можна трактувати як музично-риторичну фігуру *gradatio* – символ віри та звернення до вищої сили. Басовий голос стає основою побудови фрази, вершиною якої є найвища ланка басової секвенції, після чого всі голоси динамічно йдуть на спад. У коді – зворотна ситуація: на противагу динамічному та звуковисотному спаду в басовій лінії необхідно продовжити стрімке *crescendo* до кульмінації. У цьому фрагменті ще триває фаза розвитку та певного осмислення, після чого настає спад до повного «розчинення», яким завершується твір. Заклучна фаза містить прийоми, що використовувалися протягом усього твору: тонічний органний пункт у басах, елементи підголосків, синкопований ритм.

Аналіз твору дає змогу виокремити дві образні сфери, реалізовані композитором. Лінія особистого переживання ліричної героїні стає червоною ниткою, обрамленою життєвими та суспільними подіями – хором. Носієм змісту цієї образної лінії передусім є вербальний компонент, який визначає смислове наповнення та розгортає подієву канву. Музична складова, зокрема народне першоджерело, виконує функцію підкріплення й акцентування сенсів, закладених у тексті. Саме народна мелодія, залишаючись незмінною протягом усього твору, постає своєрідним уособленням жіночої долі, у зв'язку з чим її

виконання доручається жіночим голосам. Відповідно, темброве забарвлення стає важливим чинником вираження тонкого ліричного кола переживань головної героїні.

Емоційна напруженість цієї сфери додатково увиразнюється через інтонаційні засоби – зокрема, півтонові ходи, пов'язані з риторичними фігурами *lamento*, *tnesis i suspiratio*, що набувають значення своєрідних звукозображальних ефектів. Завдяки цьому слухач глибше занурюється у стан внутрішньої схвилюваності та душевних переживань ліричної героїні.

Соціальна образна сфера уособлює несправедливість і трагічні обставини, актуалізуючи співвіднесення образу жінки з контекстом війни, жінки в умовах воєнного часу. Одним із провідних чинників виразності тут постає звернення до самого жанру хорової поеми, який став символічним поєднанням колективного голосу та особистої історії, поглиблюючи зв'язок епічного та ліричного начал. В Україні цей жанр тісно пов'язаний із національною самоідентифікацією – особливо починаючи з XVII століття, коли поезія стала не просто мистецтвом, а й голосом суспільства¹.

Чи не найважливішу роль у відтворенні трагічних обставин, у яких перебуває лірична героїня, відіграє складне гармонічне нашарування. У початковому епізоді вертикаль формується шляхом поступового вступу голосів, кожен з яких стає своєрідною «цеглинкою» у побудові кластерного співзвуччя, і надалі особливого значення набуває принцип утримання звуку (*non diminuendo*), передбачений автором². Завдяки цьому кожен голос ніби не «відпускає» власну звукову лінію, а гармонічне нагромадження інтенсифікується, формуючи вкрай напружену, драматично загострену звукову тканину.

Переважання гармонічної фактури також може бути інтерпретоване як символ соціальної складової – синхронне, одночасне звучання багатьох

¹ Детальніше див. статтю: Єрмоленко А. О. Жанрова інтерпретація хорового твору Олексія Скрипника за темою української народної пісні «За горами сонце палає» [31].

² Побажання з особистої розмови з автором.

голосів постає метафорою колективного переживання. Водночас інтермедії, а також вступ і завершення твору (епізоди без основного мелодичного матеріалу) виконують функцію своєрідного відстороненого погляду на події, їх осмислення та рефлексії. Вони формують емоційне «обрамлення» розвитку історії.

Знаковим є також повтор останньої фрази солістки окремими голосами – спочатку в партії сопрано, а згодом – в партії альт. Така темброва диференціація вказує на множинність індивідуальних доль: ця історія не є поодинокую — вона належить багатьом жінкам, різним за звучанням і внутрішнім світом. Саме ці повтори однієї й тієї ж трагічної думки у різних сольних втіленнях стають об'єднавчим чинником двох образних сфер – особистої та соціальної, де історія постає водночас масовою і глибоко індивідуалізованою: кожне переживання залишається унікальним і максимально болісним.

Окремо підкреслимо, що драматургія твору також постає самотійним і надзвичайно вагомим засобом виразності, через який втілюється ідея глобальності порушеної проблеми. Розгортання, що ніби починається «з нізвідки» і спрямоване «в нікуди», формує відчуття замкненого трагічного кола. У цьому контексті кульмінація в заключному епізоді набуває особливого змісту: автор не договориє фразу «мене молодую ... (ховать)», однак переносить цей невисловлений біль у фінальну площину твору. Спочатку це максимально концентрований, відкрито експресивний вияв страждання, яке з часом ніби розчиняється у стані відчаю та прийняття, з якого потенційно народжується новий виток того ж самого трагічного циклу (Таблиця 3).

Драматургічний розвиток вибудовується послідовно й водночас внутрішньо напружено. Двофазний вступ занурює слухача в емоційний контекст, одразу задаючи тональність переживання. Перший куплет, що розпочинається, здавалося б, нейтральним пейзажним образом («за горами сонце палає, за горами сонце горить»), вже не сприймається як відсторонена лірика, оскільки попередній музичний матеріал формує відповідний трагічний

ракурс сприйняття. У подальшому цей же куплет окреслює сюжетну зав'язку: від'їзд коханого, що з огляду на народне першоджерело та авторське осмислення інтерпретується як від'їзд на війну.

Таблиця 3

<i>Етап драматургії</i>	<i>Вербальний зміст</i>	<i>Музичні засоби виразності</i>	<i>Образна функція</i>	<i>Драматургічна роль</i>
Вступ (двофазний)	Відсутній	Поступове фактурне нашарування; репрезентація лейт-інтонації - квінта (тритон)	Введення у стан переживання	Експозиція емоційного контексту
I куплет	Пейзажний образ («за горами сонце палає...»), що набуває трагічного відтінку; зав'язка (від'їзд коханого)	Поява народної мелодії; початкове динамічне стримування	Переосмислення пейзажу крізь призму трагедії	Зав'язка, формування смислового вектора
II куплет	Уточнення ситуації: героїня чекає дитину, що стає поворотним моментом	Динамічне зростання (p → mf); розширення теситури; високий регістр сопрано; активізація тенорової лінії; затемнення тембру мелодії; ускладнення гармонії	Загострення внутрішнього стану	Розвиток драматичної напруги
III куплет	Колискова для сина	Forte; паузи як «схлипування»; дисонантність; замкнений «коловий» рух у басу	Парадоксальне поєднання ніжності й трагізму	Кульмінація емоційного переживання ліричної героїні
IV куплет	Узагальнення, внутрішній	Повернення до ріано; солістка;	Індивідуалізація образу; стан	Підготовка до кульмінації

	стан героїні, недосказана фраза («мене молодую...»)	прозора фактура; редукція хору	спустошеного відсторонення	
Реприза вступу – кульмінація	Відсутній	Максимальне гармонічне нагромадження; повернення повного хорового звучання; інтенсивна динаміка	Узагальнений біль; гімн жіночій мужності	Головна кульмінація твору
Завершення	Відсутній	Поступове згасання звучання; розчинення фактури	Змирення, відчуженість	Замикання трагічного циклу

Наступний куплет деталізує ситуацію, вводячи ключовий трагічний чинник – стан героїні, яка чекає дитину. Відповідно загострюється й музичний розвиток: динаміка поступово зростає від *piano* до *mezzo forte*, розширюється діапазон (зокрема з'являється горяк¹ у високій теситурі сопрано, активізується автономний, виразно окреслений рух у теноровій партії). Темброве забарвлення основної мелодії змінюється на більш затемнене (перехід до мецо-сопранової сфери), водночас ускладнюється гармонічна мова.

Третій куплет репрезентує стадію найвищого емоційного напруження – колискову для сина, парадоксально вирішену в динаміці *forte*. Такий контраст підсилює ефект внутрішнього зламу; схлипування передається через паузу, яка розриває фразу, через насиченість дисонансами, а також через тривожний, ніби «замкнений по колу», мелодичний рух у басовій партії.

Останній куплет презентує стан спустошеного відсторонення: повертається початкове *piano*, мелодію виконує солістка, що уособлює індивідуальний вимір переживання конкретної героїні. Фактура і гармонія

¹ Верхній високий підголосок, розповсюджений у народнопісенній традиції.

істотно прозорішають, хор поступово «зникає», ніби розчиняючись у звуковому просторі, щоб знову постати у репризі. Саме реприза стає кульмінаційним центром твору – найбільш драматичною точкою, у якій концентрується узагальнений біль. За авторським задумом, це ключовий момент, адже тут формується своєрідний гімн жіночої мужності: попередній розвиток розкриває її витoki, тоді як кульмінація підносить і узагальнює цей досвід. Невелике завершення сприймається як похмуре примирення з неминучістю повернення до початку – того самого кола, що знову і знову відтворює цю історію.

Інтерпретаційна стратегія, обрана в цьому творі, продиктована глибоким музичним аналізом і базується на втіленні образного змісту, що «прочитується» в партитурі. Питання про те, яким має бути звучання твору в результаті, становить лише один аспект аналізу; інший – яким чином цей результат досягається в процесі технічної репетиційної роботи.

Аналіз форми та побудови загальної драматургічної концепції дає змогу уникнути роздробленості куплетної структури, що досягається завдяки вивіреному, рухомому нюансуванню. У цьому контексті принципово важливо не допустити формального відтворення музичного тексту виконавцями, натомість акцентуючи їхню увагу на збереженні цілісної логіки розвитку. Своєю чергою, це можливо лише за умови ґрунтовно продуманого підходу диригента до вербальної складової репетиційного процесу: ораторська складова має бути чітко структурованою, щоб уникаючи зайвої деталізації, максимально занурити виконавців в емоційну та образну сферу твору.

В умовах насиченої фактури та інтенсивного гармонічного нашарування особливої ваги набуває збереження «прозорості» звучання. Йдеться про необхідність пропускати крізь загальну звукову масу більш значущий мелодичний матеріал – зокрема, вступи окремих голосів, – водночас не допускаючи ослаблення звукової опори у партіях із тривалими нотами. Це вимагає тонкого динамічного балансування, аби уникнути перетворення звучання на надмірно форсоване.

Такий тип звуковидобування залежить від кількох чинників: передусім від цілісної концепції диригента-інтерпретатора та його розуміння загальної драматургії твору, а також від технічного підходу диригента-хормейстера, що спирається на знання теситурних умов кожної партії й реальних виконавських можливостей колективу на різних етапах розгортання динамічного плану.

Як приклад розглянемо другий куплет (приклад 9), де мелодична лінія тенора у високій теситурі вступає в певну конкуренцію з основною мелодією в партії альтів. Водночас обрана інтерпретаційна концепція передбачає збереження пріоритету жіночого голосу як носія народної мелодії, у зв'язку з чим тенорова партія виконується фальцетом (технікою тонкого змикання голосових складок), що дозволяє зменшити яскравість динамічного наповнення у верхньому регістрі.

Приклад 9. Конкуруючі мелодичні лінії

42

ну, зга-дай - но со-бі, мій ми - лень - кий, ли-шив ти ме-не не са

ну, сто-ро-ну, зга дай, мій ми - лень - кий, ли-шив ме-не не са

Мелодичні лінії всіх партій є доволі складними для виконання, оскільки включають значну кількість альтерацій, що виникають внаслідок діатонічних привнесень (натуральний та гармонічний мінор, дорійський і локрійський лади) та хроматизації. Часто зустрічається сусідня альтерація одного ступеня, що зумовлює утворення хроматизмів, збільшених та зменшених інтервалів. Це може викликати у співаків, окрім суто технічних труднощів, також емоційне напруження, зокрема страх інтонаційної помилки. Подолання складнощів можливе кількома шляхами: ґрунтовне вивчення музичного тексту і так зване «вспівування» з доведенням інтонаційних моделей до автоматизму,

психологічна підтримка виконавців, а також чітке усвідомлення кожним співаком власної функції в загальній фактурі та гармонічній вертикалі. Важливим чинником є й формування внутрішнього слухового уявлення (аудіації), що дає змогу передбачати звучання інтервалів і акордів до їх фактичного відтворення.

Особлива увага має бути приділена виконанню основної мелодії, яка підпорядковується драматургічній побудові всього твору. У виконанні Ансамблю «Благовість»¹ це вирішено таким чином: перший куплет доручений партії першого сопрано – із застосуванням тонкого, легкого звуковидобування в межах нюансу *piano, non vibrato*, з наданням характеру певної відстороненості.

У цей час хоровий акомпанемент, що включає інтонації «схлипів» та «вигуків», виконується *colla parte*, не перетягуючи на себе слухацьку увагу, а лише емоційно підкреслюючи стан ліричної героїні. Водночас, попри складність засобів музичної виразності, принципово важливо не втратити кордоцентризм звучання народної мелодії, що досягається через гнучке фразування, *legatissimo* та емоційно наповнене інтонування. Основне завдання інтерпретатора в тому, щоб не зациклюватися виключно на технічних хормейстерських аспектах – навпаки, розглядати технічні засоби як інструмент для реалізації художнього задуму.

Особливого значення набуває проблема плавного, логічно вивіреного голосоведення, що традиційно є визначальним принципом академічної композиторської техніки та позитивно впливає на репетиційний процес. У сучасному музичному мисленні спостерігається відхід від усталених норм: стрибкоподібні мелодичні лінії, що включають складні для інтонування інтервали, виступають як самостійний художній засіб. Це значно ускладнює роботу над партитурою, оскільки вимагає високого рівня вокальної майстерності виконавців і кропіткої роботи над точністю інтонування.

¹ Відеозапис 2.03.2026 р.: <https://youtu.be/Uwscgbc5jbM>

Відповідно ускладнюється й формування хорового ансамблю – зокрема у його динамічних, тембральних та інтонаційних аспектах. Таким чином, проблематика голосоведення природно переходить до питання ансамблевої врівноваженості, де технічні труднощі інтонування безпосередньо впливають на формування цілісного хорового звучання.

Робота хормейстера в таких умовах передбачає свідоме застосування певних коригувальних прийомів задля досягнення рівноваги між партіями. Показовим є третій куплет, у якому необхідно реалізувати закладений автором динамічний парадокс. З одного боку, важливо зберегти загальне звучання в межах *forte*, з іншого – уникнути інтонаційної нестабільності та відчуття «фальші» у слухача, що може виникати внаслідок насиченої дисонантності. У процесі вибудови динамічного ансамблю доцільним є диференційований підхід: зокрема, дисонуючі голоси (альтова партія) виконуються на один динамічний відтінок тихіше. Такий прийом дозволяє зберегти цілісність загального звучання, при цьому забезпечуючи чистоту інтонування та внутрішню збалансованість гармонічної вертикалі.

Повтор останньої фрази солістки окремими солюючими голосами – спочатку в партії сопрано, а згодом альта – інтерпретується як втілення ідеї множинності індивідуальних доль: ця історія не є поодинокую – вона належить багатьом жінкам, різним за своїм тембровим уособленням – високим і низьким голосам. На перший погляд, подібний прийом може сприйматися як умовне «відлуння», що традиційно реалізується через динамічне згасання. Однак у цій інтерпретації епізод вирішується принципово інакше: повнозвучне, насичене звучання підкреслює не лише ефект масовості, а й зберігає відчуття індивідуальності кожного окремого переживання.

Такий підхід вимагає максимальної взаємодії між голосами, де кожна партія функціонує не ізольовано, а як складова єдиного звукового організму. У цьому проявляється специфіка композиторського мислення О. Скрипника в площині хорової творчості. Подібний матеріал актуалізує необхідність пошуку нових виконавських підходів.

Отже, проаналізувавши хорові твори Олексія Скрипника, можна говорити про неосакральну та неофольклорну тенденції його творчості. Такий напрям є цілком закономірним у контексті української хорової традиції, витоки якої передусім пов'язані з духовною та народнопісенною культурою. Саме на цьому ґрунті формується філософія українського кордоцентризму, що знаходить своє відображення у творчості композитора.

Належність композитора до другої половини ХХ століття суттєво вплинула на його музичну мову. Передусім це проявляється в ускладненні гармонічної тканини, сприйнятті форми як наскрізного драматургічного розвитку та особливій увазі до музичного процесу. Проте подібно до Лесі Дичко, яку О. Скрипник називає «хресною матір'ю» своєї хорової музики [27, с. 52], навіть під складною дисонантною тканиною у його творах зберігається глибинна народна й духовна основа.

У цьому контексті особливо показовою є хорова поема «За горами сонце палає», де крізь масштабне гармонічне нашарування та напружену сучасну звукову тканину проступає своєрідний «острівець» народної мелодії. Навколо панує звуковий шторм, проте в центрі залишається незмінна фольклорна основа, що стає носієм головного образного змісту.

Також важливо відзначити надзвичайно глибоке занурення композитора в ідею твору. Для О. Скрипника образний зміст ніколи не існує окремо від музичної мови: навпаки, послідовно втілюється через усі засоби музичної виразності – гармонію, фактуру, драматургію, тембр, динаміку та принципи хорового письма.

2.3. Перформативні тенденції у хоровій творчості Євгена Петриченка

2.3.1. Симфонія-перформанс «Осяяні чорним сонцем»

Творче становлення Євгена Петриченка – ідеальний приклад того, як класична база та абсолютна відкритість світу допомагають знайти власний у
н
і

«Гауде Полонія». Ранній період його творчості ознаменувався отриманням премії імені Л. М. Ревуцького.

У творчості Є. Петриченка простежуються риси постмодерної естетики, що виявляються у схильності до стильового синтезу, концептуалізації художнього висловлювання та переосмислення культурної пам'яті крізь призму сучасного мистецького мислення.

Однією з визначальних ознак творчого методу композитора є неофольклорна тенденція, що реалізується через інтерпретацію автентичного матеріалу як своєрідного художнього коду, носія колективної пам'яті та культурної ідентичності. Звернення до архаїчних інтонацій, обрядових моделей, традиційного звукового середовища у творчості композитора набуває нової семантики й поєднується з актуальними техніками та сучасним способом музичного мислення. Фольклорний елемент у творчості Є. Петриченка набуває значення «своєрідного інтертексту – характерної ознаки постмодерного художнього мислення» [48, с. 12]. Наприклад, у «Requiem-quartet» академічну музику та фольклор композитор об'єднує таким чином: гра по струнах фортепіано на фоні квінтового остинато у віолончелі – імітація гри на цимбалах; переплетіння образного наповнення «Dies irae» із характерною мелодією коломийки – як моторошна зловісна гра [86]; відсутність хору замінено використанням записів справжніх прикарпатських похоронних голосінь (струнний квартет грає на тлі фонограми).

Підхід до змалювання сценічного дійства музичними засобами та діалог між первинною музикою предків і сучасністю стають ще однією характеристикою індивідуального композиторського стилю – тяжінням до синтетичності музичного дійства. У цьому аспекті художнє мислення митця співвідноситься з постмодерною тенденцією до «інструментального театру», що передбачає розширення меж музичного твору через використання сценічного жесту, пластики, візуальних елементів і позамузичних ефектів [103].

Музика Є. Петриченка тяжіє до характерної для постмодернізму гри стилями, переосмислення традиції та створення нових смислових зв'язків між культурними явищами різних епох. Композитор є яскравим представником неоромантизму, пов'язаного не зі стилізацією романтизму XIX століття, а з його переосмисленням у нових культурних умовах. Йдеться насамперед про збереження уваги до внутрішнього світу людини, психологізму, символізації образів та емоційної експресії [77]. Музика Є. Петриченка наповнена переліченими характеристиками (що яскраво проявилось вже у вокальному циклі «Монологи» та камерній симфонії №1). Постмодерний характер творчості композитора виявляється також у взаємодії різних стильових пластів – академічного, фольклорного, театрального та медіального.

Симфонія-перформанс *«Осяяні чорним сонцем»* написана у 2021 році. Того ж року у м. Покровську Донецької області відбулася прем'єра, яку втілював Камерний хор «Софія» під керівництвом Олексія Шамрицького та Костянтина Ленчика. Вибір сцени для дебютного виконання не був випадковим – концерт приурочили до Дня Шахтаря, масштабного й символічного свята для всього регіону. Реакція публіки виявилась неоднозначною, проте симфонія-перформанс продовжила життя на інших українських сценах. Зокрема, твір виконували хор Будинку органної та камерної музики імені Бориса Лятошинського, хор Національної опери України імені Тараса Шевченка, окремі частини втілювали студентський хор НМАУ та Ансамбль солістів «Благовість».

Вибір жанру симфонії-перформансу є логічним продовженням історичної тенденції до синтезу музичних, сценічних і візуальних компонентів в українській хоровій музиці. Її витoki сягають народно-обрядових форм, у яких спів, рух, драматична дія та слово функціонували як нерозривна художня єдність. У професійній композиторській практиці подібне мислення набуває особливого розвитку у другій половині минулого століття, зокрема в контексті культурного піднесення 1960-х років. Саме в цей період українські композитори активно звертаються до синтетичних жанрових моделей,

поєднуючи хорове звучання з елементами театралізації та сценічної дії. Показовими у цьому аспекті стали фольк-опера Євгена Станковича «Коли цвіте папороть», хорові опери Ігоря Шамо та Лесі Дичко.

Первісний синкретизм постає праобразом сценічної взаємодії мистецтв. У прадавніх язичницьких ритуалах музика взагалі не існувала сама по собі. Звук був лише одним із елементів – нерозривно переплітався з театральною дією, промовленим словом і візуальним простором. Тоді не існувало сцени та пасивних глядачів, а обряди ставали суцільним безперервним театралізованим дійством. Звернення шістдесятників до архаїчного синтезу жанрів стало фундаментальною еволюцією музичної структури [65].

У цьому контексті показовою є концепція «первісного синкретизму», представлена у праці В. Скуратівського, де синкретизм трактується як початкова форма мистецтва, у межах якої музика, рух, жест, слово та ритуальна дія існували у нерозривній єдності. Таким чином, сучасний синтез мистецтв постає не стільки руйнуванням традиції, скільки актуалізацією її найдавніших культурних моделей [78].

Перформативність мислення та мультимедійність художнього висловлювання – визначальні риси індивідуального стилю Є. Петриченка. Композитор тяжіє до синтетичних форм, у яких музика виходить за межі суто звукового мистецтва й вступає у взаємодію з театральною дією, візуальним рядом, сценічним жестом і просторовими рішеннями. Подібний підхід відображає характерну для сучасної культури тенденцію до розширення меж музичного твору та перетворення його на цілісний концептуальний акт.

Жанр хорової симфонії також доволі популярний у творчості сучасних українських композиторів. Серед прикладів: «Пізнай себе» Олександра Щетинського, «Симфонія-Диптих» Євгена Станковича, «Світлі піснеспіви» Вікторії Польової та твір ще одного композитора-донецчанина – «Memento Mori, Memento Vivere» Михайла Шука. У цьому контексті жанр хорової симфонії-перформансу постає закономірним етапом еволюції української хорової музики, розширюючи традиційну модель хорової симфонії завдяки

включенню театрально-візуального компонента. Таким чином, зароджується новий синтетичний жанр.

Симфонізм «Осяяних» проявляється через наскрізний процесуальний розвиток, розробленість тематичного матеріалу та монотематизм, циклічну драматургію, лейт-інтонаційність і подекуди оркестрове трактування хорового звучання. Також важливою рисою симфонічного задуму є наявність масштабної позамузичної концепції. Твір вибудовується навколо чітко окресленої ідеї, філософського та культурного підтексту, що зумовлює не лише образний світ, а й особливості жанрового вирішення, драматургії та виконавської інтерпретації.

У цьому аспекті творчість Є. Петриченка демонструє характерне для постмодерної естетики прагнення до «філософського узагальнення та осмислення музично-історичних стильових зв'язків», а також до «розв'язання проблеми взаємодії минулого і теперішнього часів» – тенденцій, які О. Ущипівська визначає серед ключових у мистецтві сучасних донецьких композиторів [84, с. 366].

Окрім впливу архаїки, на вибір жанру вплинуло й точне відчуття композитором сучасного культурного контексту. Будучи менеджером і концертним директором, Є. Петриченко тонко сприймає запити, смаки та способи сприйняття сучасної аудиторії. Сьогодні слухачеві часто недостатньо лише слухового досвіду, що значною мірою пов'язано зі зміною темпу сприйняття інформації сучасною людиною та домінуванням візуально-асоціативного мислення. Критично важливим стає зацікавлення «суспільства спектаклю» перформативністю музичного дійства [97].

Спектакль за Гі Дебором¹ – це суспільні відносини між людьми, опосередковані образами. Тобто стан особи, яка більше не проживає своє життя безпосередньо, а споживає його репрезентацію. Вирішує ж Дебор це питання ізоляцією стимулів — навмисним припиненням впливу аудіальних і

¹ Гі Дебор (1931-1994) – французький митець, філософ та громадський діяч.

візуальних ефектів. Буквальним чином це проявилось через темряву на екрані та тишу під час кіносеансу протягом 24 хвилин як перформативний акт.

На відміну від такого радикального підходу до боротьби зі звичкою сучасного суспільства до споживання аудіо- та візуального шуму, більшість авторів, навпаки, підлаштовується до такого режиму з метою зацікавлення та утримання уваги реципієнта. Змінюється і роль музиканта, головним завданням якого до кінця XIX століття залишалася ретрансляція написаного митцем твору. Постмодерністичний погляд змінює функцію виконавця, який стає повноцінним співавтором [103]. Тут виникає ключове поняття – театральність. Музичний твір починає включати шуми, пластику, а музикант грає роль, перетворюючи виконання на багатовимірний аудіовізуальний простір. Дистанція між артистом і глядачем практично зникає. Таким чином, театральність використовується як провокація діалогу та засіб виведення слухача зі стану автоматичного сприйняття. У зв'язку з цим композитор ніби «розширює» межі музичного твору, додаючи до звукової складової елементи сценічної дієвості та візуальної драматургії.

Перформативні риси твору проявляються насамперед у його виразному концептуальному задумі, де музичний матеріал підпорядковується системі образів і символів. Основою драматургії стає образ кола, що асоціюється із сонцем як архетипом циклічності, руху та життєвої енергії. Ця ідея знаходить втілення не лише на рівні змісту, але й у самій музичній організації твору: мелодичні побудови, повторність інтонаційних формул, принципи формотворення та взаємозв'язок окремих номерів вибудовуються таким чином, аби створити відчуття безперервного обертання й поступової еволюції образу. Тематичний зв'язок між частинами формує цілісну концептуальну лінію, у межах якої кожен номер постає окремим етапом розвитку спільної ідеї.

Важливою ознакою перформативності є активне залучення позамузичних елементів. Використання плескання, вигуків, сонористичних прийомів і шумових ефектів виходить за межі традиційного академічного

хорового звучання, наближаючи твір до театралізованої дії. У цьому контексті хор виступає не лише носієм музичного тексту, а й повноцінним учасником сценічного дійства.

Окрему роль у створенні перформативного виміру відіграє темброва драматургія твору. Активне використання сольних голосів, протиставлення різних хорових груп та зіткнення контрастних тембрів формують ефект просторового й емоційного діалогу.

Підсилює перформативний характер твору та використання незвичних музичних інструментів (калімби, дрімби, глюкофону та шаманського бубна), які стають важливими семантичними акцентами. Особливого значення набуває шаманський бубон, чий тембр безпосередньо асоціюється із ритуальною практикою та архаїчними формами музикування. У межах концепції твору він не лише доповнює звукову палітру, а й фактично матеріалізує образ сонця, стаючи символічним центром сценічної дії.

Хорова симфонія-перформанс «Осяяні чорним сонцем» має циклічну побудову. Твір включає вісім частин, що пов'язані між собою концептуально та мають тематичні й драматургічні зв'язки. Крім того, довершує структуру твору репризність на рівні всього циклу.

1. «Заходить чорне сонце дня» на вірші Василя Стуса
2. «Луганський стоунхендж» на текст рунічних символів
3. «Легенда про кам'яних бабів» на вірші Ігоря Калинця
4. «Розстріляний сонет» на вірші Миколи Чернявського
5. «Страсті поля Рутченкового»
6. «Легенда скам'янілого лісу» на основі народного першоджерела
7. «Історія одного муралу» на вірші Світлани Александрової
8. «Осяяні чорним сонцем» на вірші Василя Стуса

Першу частину хорової симфонії-перформансу «*Заходить чорне сонце дня*» побудовано на поезії Василя Стуса – митця, чия постать тісно пов'язана

з Донбасом і стала одним із символів духовного спротиву тоталітарному режиму. Звернення Євгена Петриченка до творчості поета має не лише художнє, а й світоглядне значення. За словами композитора, поети подібні до воїнів, адже їхньою зброєю є слово, здатне формувати національну свідомість і підтримувати культурну пам'ять народу. Саме тому представники тоталітарних систем традиційно сприймали митців як небезпечних опонентів [66].

Ключовим образом цієї частини стає символ чорного сонця. Його семантика детально оглянута у статті, присвяченій культурним символам, які композитор використав у симфонії-перформансі [30]. Значення символу є надзвичайно багатозначним і змінюється залежно від історичного та культурного контексту. Дослідники простежують функціонування цього символу ще від середньовічної доби, коли він асоціювався з містичними уявленнями та циклічними процесами буття [22]. У слов'янській традиції чорне сонце нерідко трактувалося як знак зв'язку з предками та духовною спадщиною роду, тоді як у сучасному українському культурному просторі воно набуло додаткових значень, пов'язаних із мужністю, жертівністю та військовою доблестю [72].

У поезії В. Стуса цей образ позбавлений життєствердної сонячної символіки і набуває трагічного забарвлення. Затемнене сонце постає метафорою історичної катастрофи, моральної кризи та втрати духовних орієнтирів. Саме ця багаторівнева система значень – міфологічних, історичних та релігійних – стає підґрунтям музичної концепції першої частини твору.

Музичний розвиток спрямований на розкриття символічного змісту поетичного тексту. Відкривається частина інструментальним вступом глюкофона, який виконує п'ятитактову остинатну формулу. Її безперервне повторення впродовж першого розділу та повернення у фіналі формують своєрідний композиційний каркас. Поява хору сприймається як продовження акустичного простору, створеного звучанням інструмента: хорові голоси ніби виростають із його резонансу, утворюючи звукове тло для сольної партії.

Особливістю музичної мови початкового розділу є переважання принципу повторюваності. Хоча мелодична лінія соліста суттєво відрізняється від хорової фактури за інтонаційним і гармонічним наповненням, усі пласти музичної тканини об'єднані циклічним типом розвитку. Така організація матеріалу може розглядатися як музичний відповідник солярної символіки, що визначає образний центр композиції.

Розгортання музичної драматургії тісно пов'язане зі словесним текстом. Композитор послідовно акцентує ключові поетичні образи за допомогою музично-виражальних засобів. Так, у фрагменті «сонце колобродить» відчуття безперервного руху досягається через поступове ущільнення ритмічного рисунка – від чвертей до вісімок і шістнадцяток. Додаткового значення набуває імітаційний виклад матеріалу, який створює ефект обертання та підсилює асоціацію із круговим рухом сонця.

Середній розділ твору (т. 31) виконує функцію драматургічного контрасту. У ньому композитор звертається до образу «вельможної ходи», описаної поетом. Для його втілення використано розширення ритмічних тривалостей та зміну тембрової палітри завдяки введенню чоловічого хору. Особливо виразно інтерпретовано рядок «гнівno повела бровою», де висхідний мелодичний рух у поєднанні з наростанням динаміки створює враження осуду та внутрішнього напруження (приклад 11).

Кульмінаційна зона частини припадає на епізод тт. 43–51. Центральне місце тут займає фраза «Не вистояли ми. Прости», яка набуває значення смислового й емоційного центру всієї композиції. У цей момент хор переходить до більш співучого типу висловлювання, тоді як сольна партія тяжіє до декламаційності. Контраст між пісенністю хору та майже речитативним характером соло посилює драматизм висловлювання. Статичність мелодичного руху в сольній лінії дає змогу пов'язати цей епізод із християнською образністю – традицією псалмодіювання. Це лише підкреслюють слова «малі для власного розп'яття», доручені всьому хоровому складу.

Приклад 11. Зміна мелодичного руху та ритмічної організації

35 *poco rall.*

В. *mp* *p* *f*
Пройш-ла вель-мож-но-ю хо-до-ю-і гнів-но по-ве-ла бро-во-ю...

Г. *mp* *p* *f*
Прой-шла вель-мож-но-ю хо-до-ю-і гнів-но по-ве-ла бро-во-ю...

Б. *mp* *p* *f*
Прой-шла вель-мож-но-ю хо-до-ю-і гнів-но по-ве-ла бро-во-ю....

Заключний розділ повертає слухача до музичного матеріалу початку твору, завершуючи композицію за принципом арки. Однак повторення не є буквальним: якщо початковий розділ був витриманий у сфері *g-moll*, то фінал утверджується в *G-dur*. Така ладова трансформація суттєво змінює семантичне навантаження образу чорного сонця. Попри те, що композитор використовує лише фрагмент поезії Стуса й завершує оповідь словами про людське безсилля, повернення до початкових рядків у поєднанні з мажорним переосмисленням тематичного матеріалу формує відчуття духовного прозріння. Внаслідок цього трагічна концепція поетичного першоджерела доповнюється авторською ідеєю надії та можливості подолання історичної й моральної кризи.

Друга частина «Луганський стоунхендж» побудована на сонористичному типі музичного мислення: звуковисотна організація тут поступається місцем тембровій та шумовій складовим. Основу фактури утворюють шепіт, плескання та вигуки, які функціонують як самостійний музичний матеріал і формують особливий акустичний простір твору. Контрастом до першої частини, де слухач перебуває у просторі поетичного слова, мелодії та індивідуального висловлювання, у другій частині цей культурний пласт ніби зникає. Залишаються лише найпервісніші форми звукової комунікації: вигук, шепіт, удар, ритмічний жест.

Символічним центром частини стала Мегрелева гряда – археологічний комплекс, розташований на Луганщині поблизу села Степанівки. Цей артефакт на 300 років старший за єгипетські піраміди та приблизно на 500 – за Стоунхендж. У центрі комплексу стоять вертикальні могильні плити, кожна вагою понад дві тони, розміщені по колу, ніби сонячні промені. Це місце було центром поклоніння Сонцю, куди сходилися представники щонайменше чотирьох різних культур, наприклад, донецької катакомбної культури, вік якої становить орієнтовно п'ять тисяч років. Імовірно, цей храм також був місцем жертвоприношення [67]. Світогляд тогочасної людини передбачав дар найціннішого богу Сонця, натомість – збереження світового порядку. Іншою не менш важливою функцією побудови було визначення часу – каміння, розташоване вертикально, відкидало тінь відповідно до руху Сонця.

Відмова від інтонаційно розвиненої мелодики сприяє перенесенню уваги слухача з індивідуального емоційного переживання на актуалізацію архетипового досвіду, пов'язаного з поклонінням сонцю як універсальному символу життя та космічного порядку. Мелодія майже завжди персоніфікована. Навіть у хорі вона сприймається як окремі вокальні лінії. Сонористика тут виконує не лише колористичну, а й смислотворчу функцію. Вона демонструє процес формування спільноти навколо ритуальної дії.

Як вербальну основу композитор використовує рунічну формулу «Алгіз–Совуло–Алгіз». Руни являють собою знаки давньогерманської писемності, що використовувалася народами Північної та Центральної Європи з перших століть нашої ери. Кожна руна виконувала не лише фонетичну функцію, а й мала власну назву, пов'язану з певним природним явищем, предметом, божеством або поняттям. Саме тому рунічні знаки поступово набули символічного значення, виходячи за межі звичайної писемності. У культурній традиції вони почали сприйматися як носії уявлень про сили природи, космічний порядок, людське життя та взаємодію людини зі світом.

У системі давньогерманського рунічного письма кожна руна мала не лише звукове, а й власне смислове наповнення, пов'язане з певним образом

або явищем: руна Совуло безпосередньо асоціюється із сонцем, тоді як Алгіз пов'язана зі світом природи.

Algiz (Υ) – пов'язується зі словом elk («лось»).

Sōwilō (ξ) – означає «сонце» [100].

На відміну від поетичного слова першої частини, руни функціонують не як носії конкретного змісту, а як сакральні знаки, що підсилюють архаїчний характер музичної дії.

Відтворюючи прадавній ритуал, композитор звертається до повторюваності ритмічних формул, що створює медитативний ефект. Драматургічний розвиток відбувається через поступове видозмінення й нашарування ритмічних фігур і фактурних пластів. Кожен новий пласт не витісняє попередній, а доповнює його. Особливості структурної побудови частини можна прослідкувати візуально через схематичне зображення (див. схему 1) [30].

Схема 2¹

Розвиток ритмічних побудов									
	A	B	C	D	E	F	G	H	
S							$u_{\Sigma}X_2$	$u_{\Sigma}+g,X_3$	$3+h,f$
					g	$,g_1$	$u_{\Sigma}X_4$	$u_{\Sigma}X_2$	$u_{\Sigma}+g,X_3$
	u_{Σ}	b	b	b	u_{Σ},X,X_1	$u_{\Sigma}+g,X$	$u_{\Sigma}+g,X_2$	$u_{\Sigma}+g,X_3$	$3+h,f$
		u_{Σ},g_4	u_{Σ},g_4	$5,g_6$	u_{Σ},X	u_{Σ},X	u_{Σ},X_1	u_{Σ},X_2	$3+h,f$
ar.	g	g	g	g				g	h
-T	a	a	b	b	c	d	d	d	e

Хорове *crescendo* досягається і звичними методами:

- динамічним зсувом, який відбувається і органічно через збільшення голосів фактури і переходом від шепотіння до голосу;

¹ Умовні позначення – див. додаток Г.

- звуковисотним – хоча точна звуковисотність відсутня, вигуки мають вищі теситурні умови, а також подекуди композитор зазначає “вигуки у високому регістрі”;
- метроритмічне нарощування енергії відбувається за допомогою умовного прискорення, досягнутого скороченням тривалостей і зміною розміру (4/4 – 3/8).

Таким чином, композитор приводить музичний матеріал до кульмінаційного об'єднання всіх учасників у спільному ритуальному скандуванні.

Третя частина – «Легенда про кам'яних бабів» на вірші Ігоря Калинця, поета, який пережив дев'ять років радянських таборів та заслання. Доля митця має унікальну траєкторію. Він народився у 1939-му році, довго працював в архіві, паралельно творив поезію. Його творчість не була типовою радянською лірикою. Дослідники вважають поезію Калинця прикладом витонченого українського необароко [40]. У період, коли влада жорстко вимагала від митців чогось примітивного та пропагандистського, писати складні інтелектуальні та глибоко естетичні вірші само по собі сприймалося як злочин. Тобто, сама складність форми сприймалася як бунт. Творчий спадок митця чітко поділяється навпіл: дев'ять збірок до арешту 1972 року – етап, який він сам назвав «Пробуджена муза» та об'єднав у однойменну книгу [43]; вісім збірок із таборів та заслання – книга «Невольнича муза». По поверненні з таборів поет починає писати дитячі казки, уникаючи реальності та гостросоціальної тематики.

Переломним етапом біографії митця стали події 1972 року. Близько 50 львівських дисидентів у ніч на 1 січня перевдягаються в обрядове вбрання й ідуть колядувати. Серед них були представники інтелігенції, зокрема й Василь Стус, який спеціально приїхав до Львова для вертепу [93]. Вже 12 січня розпочалися масові арешти, а всі наколядовані кошти спеціально зберігалися для оплати адвокатів, що свідчить про свідомий виклик та намір.

Саме в цей період розкрився глибокий ментальний зв'язок між Стусом і родиною Калинців, який пізніше витримав найтяжчі випробування в таборах. Стан, що супроводжував митців протягом ув'язнення, сам Стус описував у листах до Ірини Калинець (дружини Ігоря Калинця) як «вертикальну труну» [70]. Листування саме з поетесою Стус прирівнював до психотерапії.

Вибір поезії Ігоря Калинця для репрезентації Донеччини не є випадковим, адже постать поета тісно пов'язана з постаттю Василя Стуса, творчість якого є однією з ключових смислових опор твору. Духовна близькість митців, їхній спільний досвід репресій та відданість національній ідеї утворюють символічний місток між Сходом і Заходом України, підкреслюючи єдність українського культурного простору попри регіональні відмінності.

Об'єктом художньої інтерпретації цієї частини стали унікальні символи нашого минулого – кам'яні баби. Саме слово «баба» походить від тюркського «балбал», що означає «дід», «батько» [25]. Ці статуї встановлювалися на вершинах курганів, а їхня функція була — переправа душ у потойбіччя. Вони ставали символом зв'язку людини із її пращурами. Їхня поява датована 3000–2000 рр. до н.е. Перші розкопки цих артефактів на території північного Причорномор'я показали, що це місце було центром регулярних жертвоприношень, де кров жертви витікала до підніжжя антропоморфних статуй [95].

Окремо варто зазначити, що поява цих скульптур приховує за собою ідеологічну революцію: епоха раннього металу, яка супроводжується масштабним скотарством, формуванням патріархату та, найголовніше, виникненням першої майнової нерівності. Отже, перехід від поклоніння тотемам до поклоніння «боголюдині» стався саме тоді, коли з'явилися люди з реальною владою.

Жіночі фігури у половецький період символізували заступництво та непереможність військової міці. Під час масового заселення степів у XVIII – XIX століттях цей священний ореол було жорстоко знищено. Як свідчать

історики, через боротьбу церкви з язичництвом люди почали трошити ці монументи на фундаменти своїх хат [25]. Кам'яні баби також є символом того, як швидко народжуються та зникають людські вірування.

У трактуванні цього образу Ігорем Калинцем кам'яні баби постають не лише археологічними пам'ятками, а й живими свідками історії степу, що зберігають пам'ять про зміну народів, вірувань та епох. Поет поєднує у межах одного тексту різні культурні пласти: тюркський світ кочовиків, слов'янську міфологію, козацьку історію та апокаліптичні візії майбутнього. Донеччина постає тут як простір зустрічі Сходу і Заходу, місце перетину численних цивілізаційних впливів, де кам'яні баби виконують роль своєрідних охоронців колективної пам'яті. Водночас мотив прихованої сили, що дримає під кам'яною оболонкою, надає образу особливого символізму, перетворюючи його на метафору незнищенності історичної пам'яті та культурної тяглості.

Є. Петриченко використовує повний текст вірша: кожен чотиривірш він відокремлює повторюваним матеріалом на текст: «ми велети, велети, велети...». Форма твору ґрунтується на чергуванні трьох строфічних розділів із умовно рефренними епізодами (А–R–А₁–R–А₂–R), що зумовлює поєднання куплетно-строфічного та рефренного принципів організації музичного матеріалу. Повторювані рефренні проведення створюють ефект рондальності.

Ми велети, що зі сонця
посміли глумитись,
покарані зухвальці, обернені в
камінь.
Тепер тільки від круків
побираємо мито
білими козацькими кістками.

ми велети, велети...

Стоїмо як ідоли чорної
пустелі,

віхи знамення татарви й
вовкулаків.

Впаде смерк смерті на зелені
оселі,

коли сонце вибухне на мертві
відламки.

ми велети, велети...

Скинемо каменю чари, які нас
тиснуть,

зненавистю все просмалять
наші вічі.

До слухного менту ми з правом раз у рік на
затаїлись у тирсі відьомські віча.

*ми велети, велети*¹

У цій частині продовжується лінія архаїчної образності та ритуальності, окреслена у попередній. Водночас відповідні засоби набувають меншої концентрації та використовуються переважно як окремі колористичні елементи. Особливого значення набувають позависотні вокальні прийоми – крики та шепіт, а також тембр дрімби, що виконує не лише темброво-колористичну, а й композиційну функцію, позначаючи межі між окремими епізодами.

Увесь тематичний матеріал частини пов'язаний із початковим інтонаційним осередком, уперше представленим у теноровій партії (приклад 12).

Приклад 12. Початкове тематичне зерно.

Музичний приклад 12. Початкове тематичне зерно. Діапазон: тенор. Темп: середній. Метр: 4/4. Ключ: G мажор.

Голоси: Тенор (T). Динаміка: *p* (п'яно), *sf* (сфорцандо).

Лірика: Ми ве-ле-ти, що зі сон-ця пос-мі-ли глу-ми тись,

Його проведення на тлі остинатної басової лінії формує своєрідний фундамент для подальшого розвитку, що відбувається через поступове залучення нових голосів, хвилеподібні динамічні наростання та розгортання фактури від унісонного звучання до багатоголосся. Кульмінаційна зона першого епізоду формується завдяки об'єднанню всіх хорових партій, розширенню теситурного діапазону та переходу від шепітної манери інтонування до повноцінного вокального звучання.

Подальший розвиток пов'язаний із появою нового тематичного комплексу на словах «Ми велети». Його образна сфера підкреслюється

¹ Ігор Калинець «Кам'яні баби» URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printitzip.php?tid=4727>

укрупненням ритмічних одиниць, широкими інтервальними ходами за допомогою прийому *glissando* та інтенсивною динамікою. «Значущість» велетів підкреслено усіма засобами музичної виразності: використано, зокрема, *crescendo* в стрибках від верхньої до нижньої ноти, аби уникнути природного динамічного згасання. Водночас збережено попередній тематичний пласт у жіночих голосах, формуючи багат шарову фактуру, в якій одночасно співіснують різні образно-сміслові рівні (приклад 13).

Контрастний розділ після короткої інструментальної перегри дрибми повертає матеріал початкової теми, однак у новому драматургічному освітленні. Особливої виразності набуває робота зі словом: розчленування тексту на окремі склади, зміщення акцентів, варіювання ритмічного рисунка та ладових модифікацій посилюють заклинальний характер висловлювання. У поєднанні з хвилеподібними динамічними змінами ці прийоми формують атмосферу містичного ритуалу та ворожіння.

Приклад 13. Поєднання фактурних пластів

The musical score for Example 13 consists of seven staves. The top two staves are for Solo voices (S. Solo and A. Solo) in C Mix mode, featuring glissando markings. The next four staves are for a vocal quartet (S, A, T, B) in D minor, marked *mp* and *f*. The bottom staff is for the Drums (Dr). The lyrics are in Ukrainian and are repeated across the vocal parts.

Lyrics: ве-ле-ти ве - ле-ти ве - ле-ти ве - ле-ти ве-ле-ти ве - ле-ти ве - ле-ти ве - ле-ти

Lyrics: ве - ле - ти. Ми ве - ле - ти. Ми

Третій розділ виконує репризну функцію, повертаючи основні тематичні елементи попередніх епізодів. Проте поряд із ними виникає новий мелодичний матеріал у сольних жіночих голосах. На відміну від попередніх вигуківих та декламаційних інтонацій, він вирізняється співучістю, м'якшим тембровим

забарвленням і терцієвим викладом, що створює додатковий контраст у межах форми.

Кульмінація формується шляхом тривалого наростання, що реалізується через поступове ущільнення фактури, розширення теситурного простору, посилення динаміки та активізацію акцентуації. У фінальному епізоді відбувається синтез основних тематичних ліній частини, а початкове басове остинато, набуваючи ознак кадансового завершення, забезпечує відчуття драматургічної завершеності.

З позиції формотворення розвиток здійснюється переважно горизонтальним способом: самостійні мелодичні лінії у процесі взаємодії утворюють вертикальні співзвуччя. Цілісність композиції забезпечується монотематичним принципом організації матеріалу, що зумовлює наскрізний характер драматургічного розгортання та виявляє риси симфонічного мислення. Умовно форму частини можна трактувати як тричастинну форму з елементами репризності.

Позависотні вокальні прийоми, сонористичні ефекти, контрастні динамічні зіставлення та специфічна робота зі словом не лише формують звуковий образ, а й передбачають особливий тип виконавської поведінки. Унаслідок цього музичний текст реалізується як своєрідна ритуалізована дія, що є однією з характерних ознак жанрової моделі хорової симфонії-перформансу.

Літературним першоджерелом *четвертої частини* обрано вірш Миколи Чернявського – автора першої україномовної книги, виданої на Донеччині ще у 1898 році. Поет не обмежувався одним стилем, поєднуючи мрійливий фольклор та романтизм із суворими правилами неокласицизму (у 1907 році автор сам назвав свій стиль еклектикою [47]). «Донецькі сонети» поєднують у собі елітарну класичну форму, наповнюючи її приземленим реалістичним змістом.

Свобода думки зробила поета мішенню НВКС. Після арешту (1929) його ізолювали, у 1937 році заарештували вдруге, а в січні 1938-го розстріляли за так званий «український шовінізм» та заборонили твори на десятиліття [33].

Євген Петриченко взяв за основу назви частини «Донецькі сонети» та свідомо змінив акцент, означивши композицію як *«Розстріляний сонет»*. Цей жест можна трактувати як метафору знищення культурного середовища та розриву історичної тяглості.

Основним символом частини постає степ – один із найвиразніших образів природи Донеччини, який давно вийшов за межі суто географічної характеристики регіону та набув широкого культурно-символічного значення. На відміну від двох попередніх частин циклу, позначених архаїчно-ритуальною образністю та містичними алюзіями, у цьому розділі композитор звертається до сфери споглядальності, зосереджуючись на передачі стану внутрішнього спокою й єдності людини з природою.

Втілення споглядального характеру образу здійснюється насамперед через пісенність мелодики. Її поява є не випадковою, адже безпосередньо корелює з жанровим означенням частини – «сонет», назва якого етимологічно пов'язана зі співом і звучанням, хоча сам поетичний текст формально не відповідає канонам жанру. Мелодична лінія розпочинається висхідним стрибком на велику сексту – інтонацією, характерною для романсової лірики, що одразу занурює слухача у відповідний емоційний стан і створює яскравий контраст із попередніми частинами твору.

Тонко реагуючи на вербальний текст, композитор підкреслює слова «мов жар» за допомогою ремарки *agitato* та переходу від прозорої пісенної гомофонної фактури до більш насиченого гармонічного викладу. Важливу роль у формуванні звукового простору відіграє й акустичний ефект відлуння: голоси, що виконують функцію гармонічної підтримки, повторюють інтонації соліста із часовим зміщенням, створюючи відчуття просторової перспективи та безмежності степового ландшафту.

Додатковим чинником образної цілісності є звернення автора до принципу мотивної замкнутості, а також до тричастинної репризної форми. Це втілено як в межах окремих частин, так і в структурі всього циклу. Заключна *восьма частина «Осяяні чорним сонцем»* утверджує головний образ – Сонце. У фіналі, з метою створення смислової кульмінації симфонії-перфомансу, синтезовано основні тематичні та драматургічні елементи попередніх частин, що є яскравою рисою симфонічної драматургії. Музична вершина твору реалізована цілком звичними засобами виразності – динаміка, теситура, tutti хору та інструментального супроводу, – орієнтованими на семіотичну інтерпретацію грози, описаної в літературному тексті. автор продовжує ідею аркової структури, відправляючи слухача до першої частини (повернення символу чорного сонця, сольної партії баритона, звернення до того самого поетичного джерела). Основна відмінність від першої частини – мажорне просвітлення в кінці, що має символізувати надію.

2.3.2. Виконавська інтерпретація в умовах перформативності частин: «Страсті поля Рутченкового», «Легенда скам'янілого лісу», «Історія одного муралу»

У концертному виконанні в рамках творчого проєкту авторки дослідження було втілено три частини твору: «Легенда скам'янілого лісу», «Страсті поля Рутченкового» та «Історія одного муралу»¹. Послідовність частин була змінена задля формування цілісної структури в межах трьох частин. Інтерпретація передбачала збереження умовної тріади «життя-смерть-життя», де шоста частина має більш світлий і споглядальний характер, п'ята частина постає трагічним центром, а сьома частина – променем надії на майбутнє життя. У дослідженні частини проаналізовано в порядку, задуманому автором.

¹ Виконання відбулося 2 березня 2026 року у Залі імені академіка О. С. Тимошенка НМАУ.

П'ята частина – музична рефлексія на тему трагедії та жертвності. Історія символу, втіленого в частині, розпочиналася 1989 року в Донецьку: група з 26 студентів, шукаючи кераміку пізньої бронзи, знаходить людські останки з простреленими черепами жертв масових розстрілів 1930–40-х років. Студенти-історики, яким роками розповідали про світле радянське майбутнє, здали свої комсомольські квитки. Система включила режим м'якого терору та психологічний тиск стосовно куратора групи – Алли Моруженко, яка, попри все, відмовилася переписувати звіт про розкопки та завдяки своєму авторитету й світовому визнанню дала змогу цій історії поширитися. Залишилося моторошне запитання: скільки ще таких масштабних історичних трагедій лежать під землею тому, що в потрібний момент не знайшлося людини з достатнім авторитетом та сміливістю, аби їх висвітлити?

У назві частини **«Страсті поля Рутченкового»** композитор безпосередньо закодував жанрову належність твору, апелюючи до традиції пасіонів. Водночас слово «страсті» актуалізує й своє первинне значення – страждання, що надає назві додаткового семантичного виміру. Осмислюючи трагедію Рутченкового поля, Є. Петриченко вступає в інтертекстуальний діалог із найвищими зразками жанру, передусім із пасіонами Й. С. Баха. Така алюзія виявляється у введенні поліфонічного епізоду (тт. 11–18), який різко контрастує з попереднім розділом, наближеним до народнопісенної традиції.

Поліфонічна тканина побудована на принципі розосередження єдиної мелодичної лінії між різними голосами: окремі мотиви почергово передаються від партії до партії, утворюючи своєрідну мозаїчну мелодію (приклад 14).

Передує поліфонічному епізоду розгорнутий розділ, витриманий у народному стилі. Його основу становить імпровізаційний розспів трьох солісток на склад «е», що викликає асоціації з традицією українських плачів і голосінь. Композитор застосовує акустичний ефект відлуння: хорові партії повторюють інтонації солісток із часовою затримкою, створюючи враження множинності голосів і просторової глибини звучання. З жанром голосіння цей епізод споріднюють імпровізаційність мелодичного розгортання, низхідні

завершення фраз, розвинена мелізматика, ритмічна свобода та інтонаційні звороти, що нагадують схлипування.

Приклад 14¹



Свого часу нами було висунуто припущення щодо концептуальної близькості жанрів голосіння та колискової у цій частині циклу [30]. Така інтерпретація дозволяє розглядати плач не лише як форму оплакування померлих, а й як спосіб звернення до найдавніших культурних пластів. Поряд із жанровими ознаками голосіння тут наявні риси ритуального камлання та колискової. Спорідненість із колисковою виявляється насамперед у повільному темпі, динамічній стриманості (переважання нюансів *p-pp*), відсутності афектованої експресії, характерної для багатьох зразків голосінь, а також у вокалізації без слів на одному голосному звуці. Спільною для обох жанрів є й імпровізаційна природа ритміки та мелодики, що створює враження максимальної виконавської свободи. Додатково близькість колискової та плачу підкреслюється дорученням провідного мелодичного матеріалу жіночим голосам, що відповідає історичній традиції функціонування обох жанрів [37].

Особливого значення набуває вигук «гойда», який відкриває кульмінаційну зону твору. З одного боку, його багаторазове повторення наближає музичний матеріал до архаїчних практик камлання, повертаючи

¹ Оригінальну партитуру епізоду наведено у Додатку Д.

слухача до первісних ритуальних форм. З іншого боку – семантика цього вигуку може бути пов'язана з традицією колискових пісень, де він супроводжує рух гойдання. У контексті твору такий образ набуває трагічного змісту, перетворюючись на символічне «гойдання» невинно вбитих і ненароджених дітей.

Важливу концептуальну функцію виконують і ударні інструменти. Остинатний тонічний звук глюкофона нагадує похоронний передзвін або монотонний поминальний дзвін, що супроводжує ритуал прощання. Пізніше до нього долучається калімба, яка багаторазово повторює коротку ламентозну інтонацію.

З виконавської точки зору, першочерговим завданням у роботі над частиною є максимально рельєфне втілення всіх закладених композитором образно-стильових контрастів за умови збереження драматургічної цілісності твору. Різні музично-виражальні комплекси, представлені в композиції, репрезентують різні форми переживання одного емоційного стану – горя й скорботи. Таким чином, контрастність окремих епізодів не руйнує єдності твору, а навпаки – розкриває багатоманітність проявів спільного почуття.

Особливої уваги потребує добір сольних голосів. Партії альт та меццо-сопрано передбачають володіння прийомами народної манери співу, тоді як теситурні умови партії сопрано не дають можливості повною мірою реалізувати цей тип звуковидобування. Унаслідок цього три сольні партії повинні контрастувати не лише за висотним положенням, а й за тембровими характеристиками. Нижній голос доцільно виконувати з переважанням грудного механізму фонації та потовщеним режимом змикання голосових складок, що забезпечує насичений і тембрально щільний звук. Середній голос передбачає мікстовий тип звучання, що включає нахил щитоподібного хряща, завдяки чому тембр зберігає яскравість і насиченість, водночас залишаючись природним у високому регістрі. Верхній голос, який розпочинає твір f^2 , повинен звучати максимально легко, прозоро та відсторонено, уникаючи будь-яких проявів форсування.

Природне індивідуальне вібрато органічно інтегрується в сольні лінії, особливо на завершеннях довгих звуків. Натомість у хорових партіях його використання має бути максимально мінімізоване задля досягнення однорідності тембру та чистоти ансамблевого звучання.

Ефективним методом репетиційної роботи може стати виконання сольної партії та її дублюючої хорової лінії у вигляді дуету (соло сопрано – партія сопрано, соло мецо-сопрано – партія альтів). Такий підхід дозволяє виконавцям зосередити увагу на досягненні максимальної тембрової та інтонаційної єдності, необхідної для створення переконливого акустичного ефекту відлуння.

Поліфонічний епізод потребує принципово іншої виконавської концепції. Якщо попередній розділ тяжіє до народнопісенної манери, то тут доцільно орієнтуватися на естетику барокового хорового звучання. Хорове *tutti* має виконуватися максимально *secco*, з переважанням *non legato*, повною відсутністю вібрато, чіткою вертикаллю та високим ступенем артикуляційної дисципліни. Звуковий ідеал цього епізоду наближається до інструментального мислення, відтворюючи своєрідну «клавірну» артикуляцію, де кожна інтонаційна ланка має чітко окреслений початок і завершення.

Особливу складність становить побудова штучного динамічного ансамблю. Незважаючи на різні теситурні умови окремих партій, виконавці повинні забезпечити безперервність слухового сприйняття єдиної мелодичної лінії, яка послідовно передається між голосами. Увага слухача має бути спрямована не на окремі партії, а на цілісне розгортання мелодичного процесу.

Наступний епізод, побудований на багаторазовому повторенні вигуку «гойда», можна визначити як остинатно-закличний або ритуально-інкантаційний¹. Його виконання вимагає абсолютної концентрації на артикуляційному компоненті звучання та наближення вокальної манери до інтонованого мовлення. Важливо уникати надмірної гортанної акцентуації

¹ Інкантація від лат. *incantatio* – заклинання, замовляння.

приголосного «г», натомість підкреслюючи передньоязиковий характер звука «д». Артикуляція повинна залишатися максимально чіткою, сухою та рельєфною, не втрачаючи при цьому нюансування.

Кульмінаційне *crescendo* вибудовується у два етапи. Протягом перших чотирьох тактів внутрішня динаміка окремих партій залишається практично незмінною, тоді як загальна динаміка хору зростає завдяки поступовому нашаруванню голосів. Лише в останніх двох тактах відбувається стрімке динамічне нагнітання з кульмінаційною точкою на останній шістнадцятій – вигуку «Гей!».

Подальший розвиток спрямований до такту 27, де особливої ваги набуває низхідний хроматичний рух у партії тенорів. Для його виявлення весь ансамбль і солісти повинні штучно скоригувати власний динамічний баланс, ніби «розступившись» перед провідною лінією. Зазначений хроматичний рух може бути інтерпретований як прояв музично-риторичної фігури *catabasis* (грец. κατὰβασις – сходження, спуск у підземний світ), що надає епізоду символічного значення та перетворює його на своєрідний смисловий підсумок усієї драматургії цієї частини.

Після кульмінаційного апофеозу композитор повертає слухача до матеріалу попередніх розділів: коротке нагадування про поліфонічний епізод змінюється поверненням народного розспіву та заключним інструментальним дограванням глюкофона. Таким чином, формується своєрідна дзеркальна репризність, яка композиційно замикає форму.

З виконавської точки зору особливу складність становить саме цей завершальний перехід. Після емоційного вибуху на *ff* колектив повинен миттєво повернутися до стану внутрішньої зосередженості та відстороненого споглядання. Нюанс *pp*, майже повна відсутність вібрато, потреба в бездоганній інтонаційній чистоті та максимально злитому унісонному звучанні в межах кожної партії вимагають від виконавців надзвичайної концентрації. Водночас саме тут особливої ваги набуває роль диригента, який

повинен не лише технічно організувати ансамбль, а й утримати єдиний емоційний стан колективу до останнього звуку твору.

Шоста частина присвячена природному диву, розташованому на теренах Донеччини – Дружківському скам'янілому лісу. Ліс, якому близько 250 млн років, – дерева стали важкими як чавун, а на сонці вони виблискують кристалами кварцу. Цей ліс є найдавнішим у Євразії, а його відкриття відбулося випадково – екскаватор наткнувся на дерева під час видобутку піску. Стовбури дерев досягають завширшки метра. Також там знайдені залишки гігантських папоротей [49]. Цей об'єкт є унікальною національною гордістю, що об'єднує науку й збереження природи, а також є потужним символом історичної тяглості.

Образ Дружківського лісу належить до найбільш візуально виразних символів циклу. Масштабність цього природного об'єкта, його велич і незвичність безпосередньо відображаються в музичній мові твору. Одним із головних засобів музичної репрезентації образу стає просторовість звучання, яку композитор формує за допомогою яскраво вираженого акустичного ефекту відлуння. Багаторазове дублювання музичного матеріалу різними виконавськими групами створює ілюзію об'ємного звукового простору, ніби відтворюючи багатосаровість лісового середовища та його природну акустику.

Водночас композитор вибудовує драматургію частини на протиставленні двох основних образних сфер, що перебувають у постійній взаємодії. Перша з них пов'язана зі статикою, монументальністю та непорушністю. Її носієм є чоловічий хор, який символізує мільйони дерев, що утворюють лісовий масив.

Протилежна образна сфера втілюється жіночими голосами. На відміну від чоловічої монументальності, тут домінують рух і повітряність. Широке фразування, активна роль дихання як елемента художньої виразності, легкість тембрового забарвлення та пластичність мелодичного руху формують образ живої природи. Композитор вибудовує не просто контраст тембрів, а

протиставлення двох фундаментальних категорій – статичної й динамічної, непорушності та руху.

Особливого змістового значення ця опозиція набуває в ширшому культурному контексті. Сьогодні неподалік скам'янілого лісу розташовані міста, життя в яких було зупинене війною. У цьому світлі образ лісу набуває додаткового символічного виміру: життєва енергія природи співіснує із завмерлим простором. Протиставлення життя і смерті, руху та непорушності, оновлення та згасання постає однією з провідних концептуальних ідей не лише цієї частини, а й усього циклу загалом.

Саме наскрізне проведення подібних ідей дає змогу говорити про наявність у творі рис симфонічного мислення. Контрастні образні сфери не існують ізольовано, а вступають у драматургічну взаємодію, формуючи єдиний процес розвитку. У цьому контексті протиставлення життя і смерті виконує функцію своєрідної концептуальної осі циклу.

Вербальним першоджерелом частини постає пісня, записана у селі Єгорівці Волноваського району ще у 90-х роках ХХ століття. Мешканці села створили таку самобутню стилістику пісенного матеріалу, що це помічають і мешканці навколишніх громад, відзначаючи єгорівців окремими прізвиськами [83].

Пісня «Ой, ти, гаю» належить до архівів фольклору Степана Мишанича [29]. Вчений збирав цей матеріал на базі Донецького університету з 1991 по 2010 рік. Студенти-філологи жили у селах Донеччини; вони зближалися з місцевими, таким чином отримуючи найбільш сокровенні матеріали. Понад 90 % матеріалів є україномовними, а їхнє жанрове розмаїття охоплює практично все: від демонологічних оповідань до стрілецьких пісень.

З виконавської точки зору визначальним завданням цієї частини є максимально рельєфне втілення двох контрастних образних сфер, закладених у музичній драматургії твору. Оскільки чоловічі та жіночі голоси репрезентують різні символічні начала, їхнє розмежування повинно

здійснюватися не лише засобами динаміки та фактури, а й на рівні тембру, штриха, артикуляції та диригентського жесту.

Жіноча образна сфера потребує максимально гнучкого фразування, пластичності мелодичної лінії та відчутної присутності дихання у тембрі. Звучання має залишатися легким, рухливим і просторовим. Натомість чоловічий хор, який уособлює монументальний образ лісу, потребує принципово іншого виконавського підходу. Домінують статичність, стійкість та внутрішня нерухомість. Це має проявлятися через стриману динамічну амплітуду, більш однорідний штрих, мінімізацію внутрішньо-фразових динамічних коливань та тембральну щільність звучання.

Контраст між образними сферами має бути відчутним і на рівні дикції. Для жіночих голосів доцільною є м'якша артикуляція, тоді як чоловічі партії потребують більш рельєфної та твердої вимови. Особливого значення набуває атака початкового «ой» – тверда для вступів чоловічого хору та м'яка, практично придихова, для вступів жіночої групи.

Одним із найскладніших виконавських завдань є збереження цілісності основної мелодичної лінії в умовах активного використання композитором акустичного ефекту відлуння. Незважаючи на значну кількість фактурних нашарувань, слухач повинен безперешкодно сприймати провідну тему, яка символічно репрезентує народнопісенне першоджерело твору. Особливо складними є епізоди, де голоси, покликані виконувати функцію другого плану, перебувають у значно вищій теситурі (приклад 15).

Приклад 15. Теситурні умови голосів

27

ppp

Гус - - - тий.

pp

Гус-тий, гус-тий не прог- ля - неш.

Не менш важливим є забезпечення чіткого прослуховування підголоскової фактури. Досягнення необхідної багатоплановості звучання

значною мірою залежить від попередньо вибудованого диригентом динамічного балансу між усіма фактурними рівнями.

Образне розмежування сфер має відобразитися й у мануальній техніці диригента. При роботі з чоловічим хором доцільними є менша амплітуда жесту, стриманість, проте активність кистьової артикуляції та переважання конструктивного, вертикально орієнтованого диригентського руху. Натомість жіночі епізоди потребують більшої свободи руху, активного використання кисті, виразного внутрішньо-дольового віддзеркалення та ширшої амплітуди жесту, що сприятиме створенню відчуття повітряності й пластичності музичної тканини.

Окремої уваги потребує артикуляція приголосного «г». У процесі виконання варто уникати надмірного заглиблення звука в гортань та його вираженої фрикативності, оскільки це може провокувати появу небажаних призвуків і додаткових висотних коливань. Особливо актуальним це є в епізодах, які потребують максимально сухої вокалізації та наближаються до звуконаслідування. Зокрема, у тт. 40–42, 58 та 60, де музичний матеріал асоціюється з пташиним щебетом, доцільно максимально редукувати початковий приголосний, наближаючи вимову до звучання «аю». Такий прийом дозволяє досягти необхідної легкості, точності атаки та акустичної прозорості звучання.

Сьома частина «Історія одного муралу» присвячена сучасному артефакту – муралу на багатоповерхівці в Авдіївці Донецької області. Зображення портрету вчительки української мови, яка дивиться в бік Донецького аеропорту, стало яскравим втіленням болі української жінки. Героїня портрету – Марина Марченко мусила покинути свій дім (який невдовзі було знищено) у 2022 році. Життя жінки закінчилося в тимчасовому прихистку в Дніпрі. Доповнюючи образ, композитор обирає вербальною основою вірш Світлани Александрової, назва якого – не менш знаковий символ українського сьогодення: «Повертайся, будь ласка, живим». Події останніх років втілені сучасними інструментарієм: модернізований жанр живопису поєднується з

музичними засобами, що асоціюються з популярною музикою. Музична тканина на всіх рівнях підтверджує звернення композитора до жанру академічного кросовера. Елементами академічності постають виконавський склад, форма твору, манера співу. На противагу автор використовує риси популярної музики в усіх пластах. Гармонічне виявлення полягає у використанні, зокрема, акордів з затриманням другого або четвертого тонів (*suspended chord* або *sus chord*), тритоновій заміні та підміні тонічного розв'язання септакордом VI ступеню. У мелодичному пласті характерними є оспівування квінти та репетитивність, у хоровій фактурі використано прийом «перегукування» (*call and response*), характерний для західної популярної музики.

Створення образу жінки як топосу болю, що символізує горе матері під час війни, композитор доручає соло жіночих голосів. У зв'язку з частковим використанням естрадних музичних засобів, було обрано й відповідне тембральне вирішення сольної партії. Сучасне вокальне звучання із середнім положенням гортані та відкритою вокальною позицією наближає інтонаційний світ твору до популярної музики. У хорових голосах особливої уваги набуває робота зі словом. Дикційна виразність тут переважає над кантиленим звуковеденням. Функція хору здебільшого акомпануюча: основний тематичний матеріал доручено солістам, тому провідним завданням виконавців є збереження динамічного балансу, який не порушує пріоритету сольних партій. Водночас фразування хору має наслідувати лінію солісток.

Особливу роль у драматургії частини відіграє поліфонічний епізод (тт. 78–87), який утворює своєрідну смислову арку з п'ятою частиною циклу. Водночас композитор не повторює вже використаний матеріал, а переосмислює його мелодичне зерно та загальну концепцію. Якщо раніше воно було носієм трагічної семантики, то тут набуває нового змісту, пов'язаного з вірою у повернення, життя і майбутнє. Виконання цього епізоду потребує особливої уваги до динамічної організації поліфонічної фактури. Кожен новий вступ має бути інтонаційно й динамічно окреслений, після чого

необхідне стрімке *diminuendo*, що створює умови для природного виділення наступного голосу.

Хорова творчість Євгена Петриченка відображає характерні риси сучасної української хорової музики. Композитор синтезує жанри, активно використовує театралізацію, звертається до сучасних композиційних технік, а поряд із традиційними академічними засобами залучає елементи популярної музики. Усі ці риси найповніше виявляються у хоровій симфонії-перформансі «Осяяні чорним сонцем». Звернення до культурних символів Донеччини виходить у творі за межі регіонального контексту, наділяючи їх загальнонаціональним змістом.

ВИСНОВКИ

Проведене з метою обґрунтування творчого мистецького проєкту дослідження хорової творчості композиторів Донеччини кінця XX – початку XXI століть дає підстави для наступних висновків.

Крізь призму історично-культурного розвитку регіону визначено специфіку формування музичного, зокрема, композиторського середовища Донеччини. На відміну від більшості музикознавчих праць, регіон висвітлено як осередок зі сформованою протягом XX століття композиторською традицією, інтегрованою в загальноукраїнський музичний контекст.

Виявлено, що жанрово-стильові та образно-тематичні особливості хорової творчості композиторів Донеччини кінця XX – початку XXI століть повністю узгоджуються із загальнонаціональними тенденціями розвитку українського хорового мистецтва. Провідне місце у творчості досліджуваних авторів посідають дві основоположні сфери української хорової традиції – духовна та фольклорна, які кожен із композиторів переосмислює відповідно до свого індивідуального стилю. Доведено, що саме неофольклорна та неосакральна концепції визначають провідні стильові напрями хорової творчості композиторів Донеччини досліджуваного періоду. Визначено, що фольклорні та духовні джерела відіграють визначальну роль у формуванні індивідуальних композиторських стилів Олексія Скрипника, Євгена Петриченка та Олександра Некрасова.

Встановлено, що творчість Олександра Некрасова розвивається у річищі неофольклорних тенденцій українського шістдесятництва, що виявляється у зверненні до народнопісенних першоджерел, української поезії та відповідної системи музично-виражальних засобів.

Ці особливості безпосередньо впливають на виконавську стратегію, обрану в рамках творчого-мистецького проєкту. Опанування творів О. Некрасова для дітей передбачає ґрунтовну підготовку виконавців за

структурованим алгоритмом роботи окремо від освоєння творів. Спільною рисою обох диптихів є яскрава емоційність та точне втілення вербальної основи нотним текстом, що зумовлює підкреслені тонкощі та нюанси засобів музичної виразності.

Пошук ефективної виконавської стратегії передбачає в першу чергу ознайомлення з творчим доробком композитора та його індивідуальним підходом до роботи з фольклорним першоджерелом. Врахувавши характеристики, притаманні жанру «фольклорна імпровізація», диригент повинен забезпечити їх відтворення під час концертного виконання. Таким чином, концертне звучання «Двох фольклорних імпровізацій» виходить за межі суто співу, перетворюючись на театралізовану замальовку народної сцени.

Олексій Скрипник переосмислює сакральну та народну традицію, поєднуючи їх із постмодерним композиторським мисленням, у центрі якого – концептуальність художнього задуму. Виконавська реалізація творчої ідеї автора передбачає цілісне осмислення образної драматургії твору. На основі її глибокого аналізу формується основна виконавська стратегія, що полягає у штучному динамічному балансі, диференціації фактурних планів, увазі до тембральних характеристик різних голосів та деталей музичної тканини. Технічна хормейстерська робота виходить на передній план, аби трансформувати сучасну складну музичну мову у цілісне сценічне прочитання.

Аналогічне прагнення до концептуалізації властиве й творчості Євгена Петриченка, який, спираючись на традиції українських «синтетичних» хорових жанрів, формує власну модель хорової симфонії-перформансу. З'ясовано, що для музичної культури Донеччини така жанрова концепція є принципово новою. Творчість композитора є важливою також з точки зору репрезентації культурної спадщини краю та популяризації іміджу Донеччини як регіону, що має глибоку історичну та культурну тяглість.

Переконлива виконавська версія частин «Осяяних чорним сонцем» будується на прагненні знайти найбільш доцільний звуковий еквівалент закладеного образу. Обрані для втілення у творчому проєкті частини будуються за принципом контрасту, що вимагає різних типів звукової організації, зокрема поєднання різних манер співу. Пошук інтерпретаційної стратегії включає детальний аналіз структури всього циклу, спрямований на підпорядкування усіх елементів форми образній драматургії. Основною метою диригента-інтерпретатора стає перетворення кожної технічної деталі на носій загального образного змісту.

Отже, у дослідженні обґрунтовано основний принцип запропонованої виконавської інтерпретації, який практично виключає так званий «інтуїтивний» підхід до трактування, адже для вивіреного майстерного виконання необхідне глибоке розуміння як музичного тексту так і позамузичної складової матеріалу.

Незважаючи на суттєву відмінність трьох обраних для детального виконавського дослідження авторів, характеристики їхніх творчих прагнень мають багато спільного. Насамперед, це продовження загальнонаціональної культурної традиції та активна позамузична діяльність: педагогічна, наукова, організаційна тощо. Стосовно безпосередньо творчості – всі композитори обирають тематику та формують концепцію своїх творів абсолютно по-різному. Відчутна різність їх ментальності та часового періоду, на який припав активний розвиток кожної особистості.

Для хорової творчості Олександра Некрасова характерною є життєствердна образність, ліризм та звернення до української поетичної й народнопісенної традиції. Сформувавшись у період тоталітарної культурної політики, композитор звертається до української тематики передусім через літературні першоджерела та народнопісенну основу, однак уникає гостросоціальної проблематики.

Творчість Олексія Скрипника характеризується концептуальністю, притаманним для симфонічного світогляду глибоким осмисленням людської долі та зверненням до гостросоціальної проблематики.

Для творчості Євгена Петриченка характерні яскрава театралізованість, орієнтація на зацікавлення широкої аудиторії сценічною дією, звернення до гостросоціальної та актуальної сучасної тематики (на відміну від загальнофілософської спрямованості творчості Олексія Скрипника).

Усі обрані для виконання та дослідження твори призначені виключно для професійних хорових колективів, тоді як композиції для дитячого хору можуть виконувати лише добре підготовлені колективи.

Результати дослідження відкривають перспективу подальшого вивчення хорової творчості композиторів Донеччини та формують підґрунтя для переосмислення ролі регіональних культурних осередків у розвитку національної музичної традиції. Запропоновані інтерпретаційні принципи можуть бути застосовані у виконавській практиці хорових диригентів та співаків.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрова Н. В. Вокальна творчість Олександра Некрасова (жанрово–тематичний огляд). *Композитор Олександр Некрасов* : зб. статей / ред. Т. В. Тукова. Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2007. С. 110–122.
2. Андросова С. Л. Культурні процеси в Донбасі в 20–30-ті рр. ХХ ст. : дис. ... канд. іст. наук : 07.00.01 / Донецький нац. університет. Донецьк, 2010. 310 с.
3. Антоненко О. М. Хорова культура Запорізького краю ХХ – початку ХХІ століть в аспектах музичної регіоналістики : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2014. 298 с.
4. Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ – ХХІ століть : монографія. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2013. 232 с.
5. Берегова О. М. Мистецтво незламних: українська композиторська творчість проти російської агресії. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро, 2024. Вип. 24. С. 115–127. DOI: 10.33287/222446
6. Белік-Золотарьова Н. А. Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ століття: шляхи розвитку : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харківський нац. університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2011. 252 с.
7. Белік-Золотарьова Н. А. Хорова драматургія опери О. Рудянського «Шлях Тараса»: символіка часопростору. *Аспекти історичного музикознавства*. 2019. Вип. 18. С. 25–39. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum21802>
8. Бессонова-Рубінська І. А., Рубінський С. О. Художньо-стилістичні особливості оркестрової музики Олександра Некрасова. *Композитор Олександр Некрасов* : зб. статей / ред. Т. В. Тукова. Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2007. С. 33–47.

9. Біленька І., Шейнін Д. На основі інтонаційного синтезу (Творчість відомого донецького композитора О. М. Рудянського). *Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра..* Київ-Донецьк, 2001. С. 114–116.
10. Богород А. Про танець “Журавель”. Традиційні танці України. 2020. URL: <https://tanci.etnoua.info/vse/pro-tanec-zhuravel-a-bohorod/> (дата звернення: 29.07.2025).
11. Бривко М. Донецький вимір Биківнянської трагедії (за матеріалами архівно-кримінальної справи Погорелова Дмитра Іпатійовича). *Донеччина: природа, люди, культура*. Донецьк, 2019. С. 109–112.
12. Бубенцова А. Г. Новаторські тенденції хорового письма у творчості Олександра Некрасова (на прикладі хорового циклу «Пісні з Волині»). *Композитор Олександр Некрасов* : зб. статей. 2007. С. 47–55.
13. Варавкіна-Тарасова Н. П. Духовні символи у просторі музичного тексту. («Гімн України» М. Вербицького на слова П. Чубинського). Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти. 2017. Вип. 47. С. 4–14. URL: <https://intermusic.kh.ua/index.php/pvm/article/view/540> (дата звернення: 22.03.2025).
14. Варакута М. І. Про методи роботи з народно-пісенним фольклором у хоровій мініатюрі фольклорного типу (на прикладі циклу «Пісні з Волині» О. Некрасова). *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпропетровськ, 2014. Вип. 9. С. 44–53.
15. Варнавська В. В., Філатова Т. В. Духовна музика в контексті художніх пошуків композиторів Донбасу: нариси до творчого портрета Михайла Шука. *Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра*. Донецьк, 2001. С. 89–96.
16. Василенко В. Травма як соціокультурна категорія: історія дослідження.. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*. 2015. Вип. 23. С. 190–202.

17. Гамова І. Про поліфонію в творах Донецьких композиторів.. *Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра*. Київ-Донецьк, 2001. С. 103–114.
18. Ганжа В. Кам'яні баби: актуальний погляд. *ArtUkraine*. 31.07.2012. URL: <https://artukraine.com.ua/ukr/a/kamennye-baby-aktualnyy-vzglyad/> (дата звернення: 22.05.2025).
19. Гливинський В. Драматургічні та стилістичні особливості симфонії О. Скрипника. *Українське музикознавство*. Київ, 1991. Вип. 26. С. 168–181.
20. Грицаєнко Л. М. Про методи вільної обробки та фольклорної імпровізації в хоровій творчості Олександра Некрасова. *Композитор Олександр Некрасов : зб. статей / ред. Т. В. Тукова*. Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2007. С. 67–76.
21. Грібіненко Ю. О. Теоретичні та категоріальні засади музичної текстології як актуальної музикознавчої дисципліни : монографія. Одеса : Олді+, 2023. 512 с.
Грінберг М. Символи ненависті : довідник. Київ : Українська Гельсінська спілка з прав людини, 2021. 47 с. URL: https://www.helsinki.org.ua/wp-content/uploads/2021/02/PrevHate_Symbols_A4.pdf (дата звернення
23. Губський С. Питання освоєння українськими козаками Приазов'я (XVI–XVIII ст.) у сучасній українській історіографії. *Українознавство*. 2025. Т. 4. Вип. 97. С. 104–117. DOI: [https://doi.org/10.17721/2413-7065.4\(97\)](https://doi.org/10.17721/2413-7065.4(97))
24. Гужва О. П. Симфонізм як феномен духовної культури. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2008. № 1. С. 43–51. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2008_1_6 (дата звернення 14.04.2025).
25. Дашкевич Я. Україна на межі між Сходом і Заходом (XIV–XVIII ст.). *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. 1991. Т. XXII : *Праці історико – філософської секції*. С. 28–44.
26. Дерев'янченко О. О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині XX століття : дис. ... канд.

- мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2005. 136 с.
27. Дерев'янченко О. О. Хорові фольклорні композиції Олексія Скрипника в контексті творчості митця. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях*. 2020. С. 51–54.
 28. Дерев'янченко О. О. Специфіка трактовки жанру в хоровому концерті "Катарсис" Олексія Скрипника. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях*. 2021. С. 72–75.
 29. Електронний архів українського фольклору. Колекція Степана Мишанича. URL: <https://folklore-archive.org.ua/subfund/3> (дата звернення: 15.01.2026).
 30. Єрмоленко А. О. Культурні символи Донеччини у хоровій симфонії-перформансі Євгена Петриченка «Осяяні чорним сонцем». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2025. Вип. 143 : *Інтерпретаційні аспекти музичної творчості*. С. 129–143. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2025.143.342813>
 31. Єрмоленко А. О. Жанрова інтерпретація хорового твору Олексія Скрипника за темою української народної пісні «За горами сонце палає». *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2026. Вип. 94. Т. 1. С. 159–164. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/96-1-23>
 32. Жук К. В. Вивчення музичного фольклору Донеччини останньої чверті XX –початку XXI ст. *Видавництво "Грані"*. С. 88–109. DOI: <https://doi.org/10.33287/222408>.
 33. Жукова Н. У Запоріжжі показують виставку до 155-ліття репресованого письменника з Донеччини Чернявського: що особливого він зробив. *Вільне радіо*. 03.07.2023. URL: <https://freeradio.com.ua/u-zaporizhzhhi-pokazuiut-vystavku-do-represovanoho-pysmennyka-z-donechchyny-cherniavskoho-shcho-osoblyvoho-vin-zrobyv-foto/> (дата звернення: 20.03.2026).
 34. Заворотна Г. Рутченкове поле. *Аркуш*. URL: <https://arkush.net/book/3163/1> (дата звернення: 12.12.2025).

35. Звуки Донбасу: хорова симфонія-перфоманс. URL: <https://biggggidea.com/project/zvuki-donbasu-horova-simfoniya-performens/> (дата звернення 14.04.2025).
36. Зіньків І. Жанр обробки народної пісні у творчості Миколи Колесси. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. 2012. Вип. 3. С. 637–647.
37. Іваницький А. І. Український музичний фольклор : підручник для вищих учбових закладів / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Вінниця: Нова книга, 2004. 320 с.
38. Іванова Ю. Ю. Жанр хорової поеми як синтез музичного та поетичного мистецтва (на прикладі творів українських композиторів XIX – XXI ст.) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2014. 194 с.
39. Івчик Н. Солярні символи у мистецтві: свастика, сонячний хрест і спіралі. URL: <https://nataliaivchyk.com/solyarni-symvoly-u-mystetstvi-vid-arhayiky-do-sogodennya/#text> (дата звернення: 22.03.2025).
40. Ігор Калинець – творець українського національного літературного та інтелектуального простору. *Львівський університет*. 10.07.2024. URL: <https://lnu.edu.ua/ihor-kalynets-tvorets-ukrainskoho-natsionalnoho-literaturnoho-ta-intelektualnoho-prostoru/> (дата звернення: 25.09.2025).
41. Ільяшенко Т. П. Неофольклористична тенденція у контексті музичної культури Донбасу другої половини XX – початку XXI століть. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики*. Харків, 2017. Вип. 47 : *Когнітивне музикознавство*. С. 29–39.
42. Калениченко А. Українська симфонічна поема XX століття: історичний профіль. *Студії мистецтвознавчі*. 2015. Вип. 3. С. 88–95
43. Калинець І. М. Пробуджена муза : зібрання творів у двох томах. Київ : Дизайн, макет «Факт», 2004. 416 с.
44. Каменєва А. С. Жанр молитви в хоровій творчості Михайла Шуха (на прикладі духовного концерту «Откровения Блаженного Иеронима»).

- Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків, 2019. Вип. 2. С. 109–114. DOI: <https://doi.org/10.33625/1993-6400-2019-2-109-114>.
45. Каменєва А. С. Музично-поетичні символи в хоровій творчості М. Шуха. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики*. Харків, 2017. Вип. 47 : *Когнітивне музикознавство*. С. 53–63. URL: https://intermusic.kh.ua/vypusk47/vip.47_82-92.pdf (дата звернення: 17.08.2025).
46. Каменєва А. С. Стилiстичнi особливостi хорового концерту «Чаклувальнi пiснi» М. Шуха. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2019. Вип. 55. С. 122–135. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-55.09>
47. Камінчук О. Поетична творчість Миколи Чернявського в дискурсивно-типологічному контексті української поезії кінця ХІХ – початку ХХ ст. *Експеримент. Біографії письменників*. 06.09.2021. URL: <https://md-eksperiment.org/post/20210906-poetichna-tvorchist-mikoli-chernyavskogo-v-diskursivno-tipologichnomu-konteksti> (дата звернення: 14.03.2025).
48. Каплієнко-Ілюк Ю. В. Полістилістика як явище постмодернізму. *Вісник КНУКіМ*. Серія: *Мистецтвознавство*. 2019. Вип. 41. С. 11–17. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.41.2019.188519>
49. Карпикова Л. О. Дружківські скам'янілі дерева. *Енциклопедія Сучасної України. Природоохоронні місця*. 01.12.2008. URL: <https://esu.com.ua/article-21932> (дата звернення: 12.02.2026).
50. Кияновська Л. О. Хоровий концерт «Катарсис», Симфонія №3 «Галина» для скрипки і симфонічного оркестру. *Комітет з Національної премії України імені Тараса Шевченка. Музичне мистецтво*. URL: <https://knpu.gov.ua/archive/khorovyj-kontsert-katarsys-symfoniia-3-halyna-dlia-skrypky-i-symfonichnoho-orkestru/> (дата звернення: 18.05.2025).
51. Кіреєва Т. І. Музика Олександра Некрасова як фактор духовного виховання молоді. *Композитор Олександр Некрасов : зб. статей / ред. Т. В. Тукова*. Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2007. С. 17–32.

52. Кокін С. Вихід з Великого терору 1937–1938 рр. у СРСР: як це було на Донбасі. Порівняльний аналіз. *Донеччина: природа, люди, культура*. 2019. С. 112–126.
53. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2020. 519 с.
54. Кузик В. В. Музичні “старти” Олексія Скрипника, Євгена Петриченка, Діни Писаренко. *Музична культура Донбасу, Криму: науково-популярні нариси*. Київ, 2021. С. 75–85.
55. Куромія Г. Свобода і терор у Донбасі: українсько-російське прикордоння, 1870–1990-і роки. / пер.: В. Агєєв, Г. Кьорян. Київ : Видавництво Соломії Павличко «ОСНОВИ». 2002 с.
56. Лаврів П. І. Історія південно-східної України. Львів : Слово, 1992. 150 с.
57. Летичевська О. М. Музичний Всесвіт Михайла Шуха. *Музична культура Донбасу, Криму: науково-популярні нариси*. Київ, 2021. С. 65–75.
58. Лісецький С. Й. Стильові тенденції «неокласицизм» і «неофольклоризм» у музиці М. Скорика. *Мистецтвознавство*. 2016. Вип. 1. С. 92–97.
59. Мартинюк Т. В. Музичний професіоналізм Північного Приазов'я ХІХ-ХХ століть : п'ять поглядів на геосоціокультурну динаміку Запорізького краю : монографія / ред.: А. П. Овчиннікова, О. С. Тедєєв. Мелітополь, 2003. 608 с.
60. Михайл Шух: Митець і час : колект. монографія. Київ : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2019. 240 с.
61. Михайлова Н. М. Часопростір у режисерсько-постановочних рішеннях хорових сцен музичних вистав. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики..* Харків, 2017. Вип. 45 : *Когнітивне музикознавство*. С. 64–77.
62. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації : навчальний посібник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013.

63. Некрасов О. І. Життя в музиці: документальна монографія / ред. Т. В. Тукова. Київ-Донецьк : Донецька державна музична академія ім. С. С. Прокоф'єва, 2003. 212 с.
 64. Олендарьов В. М. Джаз на Донеччині: Проблеми історії, теорії та практики. *Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра*. Донецьк, 2001. С. 69–77.
 65. Пахомова Є. Синестезійні аспекти композиторського мислення Лесі Дичко (на прикладі хорових опер “Золотослов” та “Різдвяне дійство”) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 207 с.
- П
е
67. Понятишин Н. Древній храм Сонця – Мергелева гряда. Дивовижні ртародавні храми, знайдені на Луганщині. 20.08.2014. URL: <https://vsviti.com.ua/ukraine/25674> (дата звернення: 09.04.2026).
 68. Приходько О. В. Хорова музика а саррелла другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: теоретичне осмислення і виконавські підходи : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. музична академія України імені К. І. Чайковського. Київ, 2017. 254 с.
 69. Пучко-Колесник Ю. В. Діяльність диригента-хормейстера як соціокультурний феномен. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2009. 18 с.
 70. Райбедюк Г. Б. Василь Стус та Ірина Калинець: грані взаєморецепції. *Матеріали VI Міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої Виануванню пам'яті відомого українського поета, перекладача, літературознавця і правозахисника*. Вінниця, 2018. С. 113–117.
 71. Редя В. Я. Музика в культурній дипломатії сучасної України. *Українська Культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : наук. збірник. Рівне, 2024. Вип. 48. С. 153–160. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.764>

я

я

н

:

72. Рейнс О. Символ «Чорне сонце в контексті українського націоналізму.
URL: <https://cnsl.net/black-sun-symbol/> (дата звернення 20.03.2025)
73. Решетняк Л. В. Симфонічна творчість Олексія Скрипника в контексті сучасної музики. *Культура і сучасність*: альманах. Київ, 2008. Вип. 2. С. 82-88.
74. Рудь П. В. Симфонія для мішаного хору а саррелла на слова Г. Сковороди «Узнай себе» Олександра Щетинського: оновлення української хорової традиції. *Мистецтво в міждисциплінарних дослідженнях*. 2016. Вип. 6. С. 96–101.
75. Самохіна Н. М. Виховний потенціал музики Олександра Некрасова для дітей та юнацтва. *Композитор Олександр Некрасов* : зб. статей / ред. Т. В. Тукова. Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2007. С. 132–137.
76. Сбітнєва Л. М. Розвиток вокально-хорових жанрів у творчості композиторів і педагогів Донеччини. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика*. Київ, 2022. Вип. 103. С. 214–222.
DOI: <https://doi.org/10.33216/2220-6310-2022-103-1-214-222>
77. Сидоренко Л. В. Неоромантизм та неофольклоризм як провідні стильові вектори постмодерної парадигми. Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Львів, 2020. Вип. 45. С. 105–117.
DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2020.46.105.122>
78. Скуратовський В. Л. Синкретизм давній і синкретизм новітній. Культурологічна думка. 2020. Вип. 15. С. 45–53. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-17-2020-1.45-53>
79. Тарновецький І. І., Щелканова С. О. Поетика «Concerto grosso з позитивом» Є. Петриченка. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2025. Вип. 74. С. 100–120.
DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-74.05>
80. Ткач Ю. С. Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера як предмет теоретичного дослідження. Вісник Національної академії керівних

- кадрів культури і мистецтв. 2018. № 3. С. 359–366. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2018_3_70 (дата звернення: 11.08.2025)
81. Ткач Ю. С. Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера: критерії та методи аналізу. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2025. № 1. С. 344–350. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2025.327993>
82. Тюрикова О. В. Сучасне життя фольклорних традицій в музичній культурі Донецького краю (культурологічний огляд). *Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра* : зб. статей. Київ–Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2001. С. 54–64
83. Тюрикова О. В. Український фольклор і сучасність: аксіологія збереженості (за матеріалами Донецького регіону). *Мистецтвознавчі записки*. 2013. Т. 23. С. 160–170.
84. Ущапівська О. М. Музичне мистецтво Донбасу в трансрегіональних соціокультурних процесах кінця XIX – початку XXI століття : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01 / Київський Нац. університет культури і мистецтв. Київ, 2013. 453 с.
85. Ущапівська О. М. Музичні фестивалі і конкурси як важлива складова культурно-мистецького життя Донецького краю. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2010. Вип. 1. С. 84–89.
86. Ущапівська О. М. Творчість Є. Петриченка: до проблеми визначення основних параметрів стилю композитора. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. Київ, 2010. Вип. XXIV. С. 243–249.
87. Філатенко А. Музика Олександра Некрасова. Життя в музиці / О. І. Некрасов. Київ-Донецьк : Донецька державна музична академія ім. С. С. Прокоф'єва, 2003. С. 75–82.
88. Чабаненко Н. А. Неофольклоризм як стильовий напрям в композиторській творчості XX ст. *Мистецтвознавство*. 2019. Вип. 2. С. 137–141.

89. Шадурський О. С. Особливості хорових фольклорних композицій Олександра Некрасова. *Композитор Олександр Некрасов* : зб. статей / ред. Т. В. Тукова. Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2007. С. 67–75.
90. Шадурський О. С. Тараканов М. М. (До питання методики роботи з оперним хором). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2010. Вип. 2. С. 31–54.
91. Шаповалова О. В. Фольклор в інструментальних творах композиторів Донеччини. *Музична фольклористика*. 2006. С. 109–113.
92. Шаповалова О. В. Циклічні форми інструментальної музики композиторів Донеччини : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Приазовський держ. технічний університет. Маріуполь, 2007. 166 с.
93. Шведа О. Опісля були арешти. Як Василь Стус та Ігор Калинець ходили з вертепом у Львові. *Твоє місто. Спецпроекти*. 25.12.2024. URL: <https://tvoemisto.tv/uk/stories/116473-vidchuty-togochasnyy-duh-rizdva-yak-kolys-u-lvovi-kolyaduvaly-ta-vodyly-vertepy> (дата звернення: 22.08.2025).
94. Шевчук І. Г. Українська хорова музика в руслі духовно-естетичних шукань української культури першої половини ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 025 – Музичне мистецтво / Одеська нац. музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2022. 177 с.
95. Щепинський А. О. Антропоморфні стели Північного Причорномор'я. *Інститут археології НАН України*. 1973. Вип. 9. С. 21–28.
96. Яковчук О. М. Хорові обробки українських народних пісень Олександра Яковчука: рівень генетичної ментальності нації. *Театр, кіно та хореографічне мистецтво*. 2018. С. 288–295.
97. Bunyard T. An Introduction to Guy Debord's The Society of the Spectacle. *Historicalmaterialism*. URL: <https://www.historicalmaterialism.org/article/an-introduction-to-guy-debords-the-society-of-the-spectacle/> (дата звернення: 22.05.2025).

98. Daszkiewicz J., Tryjarski E. Baby kamienne stepów nadczarnomorskich. Kolekcja z Askanii Nowej. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1982. 231 c.
99. Gridley M. Concise Guide to Jazz, 7th edition. Pearson. 14.07.2021. URL: https://www.pearson.com/en-us/subject-catalog/p/concise-guide-to-jazz/P200000002869/9780137615162?srsId=AfmBOop9Ln8T4XdFODq_T5kPglCjYXGkSFtoqu83-xtUJ_c-VVayp3C0 (дата звернення: 20.11.2025).
100. Groeneveld E. Runes. Worldhistory. URL: https://www.worldhistory.org/runes/?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 14.01.2026).
101. Sarrazin N. Approaches to Music Education. Music and the Child / N. Sarrazin. New York : Open SUNY Textbooks, 2016. С. 64–99.
102. Scientific history of vocal pedagogy and voice science. *Vocal Feel*. URL: <https://www.vocalfeel.com/en/scientific-history/> (дата звернення: 13.03.2026).
103. Zhyshkovych M., Mykulanyets L., Astalosh G. Musical Performance in the Age of Postmodernism. *Postmodern Openings*. 2022. Vol. 13, Issue 4. P. 1–16.

ДОДАТКИ

Додаток А

Мелодія, записана із аудіозапису <https://youtu.be/VaAj62e6ivI>



Додаток Б

а Темний ліс повен слуху

Тем - ний ліс по - вен слу - ху, що по - сва - тав ко - мар му - ху.

б Да - ла му - ха рід - ні зна - ти, що ся ма - е від - да - ва - ти.

Ой реу́ть му - хи кві́т - ки, зі́л - ля на ві - нощ - ки, на ве - сіл - ля.

с Як на - ста - ла та не - ді - ля, по - ча - лось у них ве - сіл - ля.

м.б. На - ле - ті - ли му - хи, о - си, роз - плі - та - ти му - сі ко - си.

і гар - нень - ко за - спі - ва - ли, що так гар - но му - ху вбра - ли.

Додаток В

Умовні позначення до схеми 1



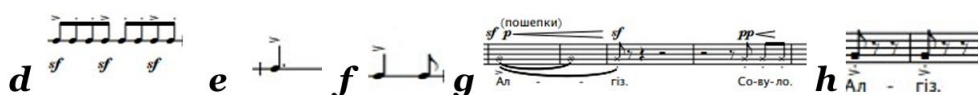
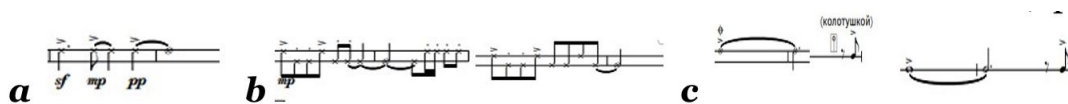
інв - мотив, викладений в інверсії

ц. - повне цитування певної строфи народної мелодії

1–8 та 130–137 — епізоди, що складають умовну репризу.

Додаток Г

Умовні позначення до схеми 2



x — плескання в долоні; виг. — вигуки

Додаток Д

Score for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and G-f. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The Soprano part features a melodic line with triplets and a final triplet marked *pp* with the syllable "y...". The Alto part has a similar melodic line with triplets and a final triplet marked *pp* with "y...". The Tenor part is mostly silent, with a final triplet marked *pp* and "y...". The Bass part is also mostly silent, with a final triplet marked *pp* and "y...". The G-f part consists of a steady eighth-note accompaniment.

Score for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and G-f, starting at measure 12. The key signature is two flats. The Soprano part features a melodic line with triplets and a final triplet marked *mp* with the syllable "y...". The Alto part has a similar melodic line with triplets and a final triplet marked *mp* with "y...". The Tenor part is mostly silent, with a final triplet marked *mp* and "y...". The Bass part is also mostly silent, with a final triplet marked *mp* and "y...". The G-f part consists of a steady eighth-note accompaniment.

16

F-T (A)

mp

Гей,

mf

S

mf

A

mf

T

mf

B

G-f

The musical score is for a vocal ensemble and piano accompaniment. It consists of six staves. The vocal parts are Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The piano part is labeled G-f. The score is in 16 measures. The vocal parts feature triplets and are marked with *mf*. The piano part features a steady eighth-note accompaniment. The lyrics 'Гей,' are written under the Soprano part.

Додаток Е

Як за_гра_ли ці му_зи_ки, пі_шов в лі_сі

бом, бом.

Як за_гра_ли ці му_зи_ки, пі_шов в лі_сі

шум ве_ли_кий. Пі_шов шум і пі_шов га_лас: вся о_ко_ли_

шум ве_ли_кий. Пі_шов шум і пі_шов га_лас: вся о_ко_ли_

103

ця зі_бра_лася, вся о_ко_ли_ ця зі_бра_лась. Ой!

Ха_ха_ха...

ця зі_бра_лася, вся о_ко_ли_ ця зі_бра_лась. Бум, Бум...

Бом, бом,