

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

КЛЮКА ТЕТЯНА ІГОРІВНА

УДК 78.071.1.087.68(477)"200"

ДИСЕРТАЦІЯ

**ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА СПЕЦИФІКА ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ
Ю. АЛЖНЄВА ТА І. ГАЙДЕНКА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

025 Музичне мистецтво

Галузь знань – культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії з музичного мистецтва.

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



Тетяна Ігорівна Клюка

Науковий керівник: Сташевський Андрій Якович, доктор мистецтвознавства,
професор

Харків – 2023

АНОТАЦІЯ

Клюка Т. І. Жанрово-стильова специфіка хорової творчості Ю. Алжнева та І. Гайденка початку ХХІ століття. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії зі спеціальності 025 Музичне мистецтво. – Харківська державна академія культури, Харків, 2023.

У дисертації наведено результати теоретичного узагальнення жанрово-стильової специфіки хорової творчості відомих українських композиторів Юрія Алжнева та Ігоря Гайденка, здійсненого на прикладі музичних творів ХХІ століття.

Актуальність дослідження аргументована необхідністю подальшого наукового осмислення нових мистецьких явищ в сучасній музичній культурі України, зокрема хорової музики українських композиторів, створеної в новому ХХІ столітті. Іншим ракурсом актуальності даного дослідження є необхідність вивчення творчості найвідоміших представників регіональних композиторських шкіл України, яка окрім високих художніх здобутків, демонструє й характерні маркери культурно-територіальної специфіки. Як об'єкт даного дисертаційного дослідження було обрано хорову творчість провідних харківських композитив Ю. Алжнева та І. Гайденка, зщо належить до нового ХХІ століття. Ця творчість сьогодні являє собою цікавий і поживний музичний матеріал щодо музикознавчого вивчення його з точки зору жанрово-стильових, музично-мовних і композиційно-технологічних особливостей в контексті розвитку сучасного українського хорового мистецтва. Вона приваблює не тільки своєю свіжістю, новизною й оригінальністю, а й залученням цікавих композиторських технологій і засобів, сміливими художніми рішеннями у сфері жанрового моделювання (особливо творчість Ю. Алжнева), стильового наповнення тощо.

Наукова новизна дослідження полягає в наступному: *вперше* хорова творчість Ю. Алжнева та І. Гайденка початку ХХІ століття стала предметом

спеціального музикознавчого дослідження; здійснено жанрову систематику хорової творчості Ю. Алжнева та І. Гайденка; проведено комплексний аналіз основних хорових творів Ю. Алжнева та І. Гайденка початку ХХІ століття та виявлено особливості їх жанрово-стильової та композиційної організації. *Уточнено:* напрямки і сфери діяльності Ю. Алжнева та І. Гайденка, а також ідейно-образні, жанрово-стильові та композиційно-технологічні доміанти їх композиторської творчості. *Набули подальшого розвитку* уявлення щодо мистецького світогляду та художніх принципів Ю. Алжнева та І. Гайденка втілених у їх хоровій творчості.

Практичне значення дослідження полягає у можливості використання його матеріалів у лекційних курсах мистецьких вищих навчальних закладів, зокрема: «Хорознавство», «Історія української музики», «Теорія та історія хорового виконавства», «Методика викладання хорового диригування»; теоретичних і практичних курсах: «Аналіз хорових творів», «Читання хорових партитур», «Сучасні техніки композиції у виконавській практиці», «Виконавсько-хорова інтерпретація»; класах зі спеціальності (хорове диригування), хору та вокального ансамблю, в класі композиції тощо. Також, окремі фрагменти з матеріалу здійсненого наукового дослідження можуть бути використані в лекторській практиці стосовно сучасної української музики, анотаціях та музикознавчих супроводах концертів хорової музики Ю. Алжнева та І. Гайденка.

Здійснений аналіз історіографії і джерельної бази відповідно до обраного в даній роботі об'єкту дослідження повністю підтвердив тезу по те, що більша частина музичного доробку Ю. Алжнева та І. Гайденка, й особливо їх хорова творчість останніх двох десятиліть, з точки зору аналітичного прочитання, залишається переважно неторканою та потребує більш активної музикознавчої уваги. Вивчення джерельної бази здійсненого наукового дослідження дозволило систематизувати проаналізовані її позиції в окремі блоки і групи. Зокрема виділено такі блоки: а) джерела інформаційного й довідниково-енциклопедичного характеру; б) наукові

роботи, спрямовані на вивчення творчості зазначених композиторів, у тому числі й їх хорового доробку; в) наукові роботи так званого контекстного характеру, які присвячені вивченню різних аспектів сучасної української хорової творчості.

Характеристика творчих постатей Ю. Алжнева та І. Гайденка дозволила розкрити масштаб їх мистецької діяльності, через огляд і висвітлення напрямів цієї діяльності, та окреслити її значення в контексті сучасної української музичної культури. Здійснений в дисертації загальний огляд хорової творчості Ю. Алжнева та І. Гайденка, дозволив проаналізувати та виявити основні жанрові напрями цієї творчості та систематизувати її за окремими групами та підгрупами.

Отже, хоровий доробок Ю. Алжнева складають: 1) твори, написані в жанрі *хорового концерту*: а) хорові концерти одночастинні, духовного спрямування; б) хорові концерти багаточастинні та інші хорові цикли неофольклорного та духовного спрямування. 2) хорові твори *малих форм*: а) хорові мініатюри для дитячих хорів; б) інші хорові мініатюри та одночастинні хори а capella та із супроводом: неофольклорного, необарокового та духовного спрямування. 3) *монументальні циклічні твори* для хору, солістів і симфонічного оркестру: а) кантати; б) хорові симфонії, пісенні симфонії; в) твори поліжанрового кшталту в яких хор виконує одну з головних драматургічних функцій (музична дія, фольклорне дійство).

Систематика хорової творчості І. Гайденка є такою: 1) дитячі хори; 2) хори і кантати, що написані в неокласичній та необароковій стилістиці та які спираються на використання канонічних та інших старовинних текстів; 3) хорові композиції, написані в народній стилістиці або ж ті, які можна віднести до неофольклористичного спрямування; 4) хорові твори з ясно вираженою *духовною* тематикою, написані на основі україномовних текстів; 5) композиції, в яких найхарактерніше проявляється *індивідуальний* авторський стиль.

Здійснений жанровий аналіз основного загалу хорових композицій Ю. Алжнева та І. Гайденка дозволив вибудувати систематику жанрових рис розглянутих творів в декількох ракурсах. Зокрема, базовими жанрами, що обрані композиторами в якості головних жанрових концептів стали: у *творчості Ю. Алжнева* – хоровий концерт, камерний (одночастинний) хоровий концерт, хоровий концертштюк (або хорова концертна п'єса), симфонія, пісенна симфонія, кантата; в *творчості І. Гайденка* – хорова мініатюра. Вторинними жанровими ознаками, що виступають складовими компонентами базових жанрів (у тому числі в проекції на їх формоструктуру) найчастіше стають: в *творчості Ю. Алжнева* – духовний концерт, партесний концерт, ораторія, хорова симфонія, сюїтний цикл, пісенна в'язанка, хорова рапсодія (інструментальні впливи), музичне дійство, коляда (велика колядка), суголося та співомовки (як авторські жанрові неологізми); у *творчості І. Гайденка* – кантата, духовна кантата, хоровий концерт, партесний концерт, народна лірична пісня, духовна пісня, псалом, дитяча пісня, танцювальна пісня. Жанровими моделями, які визначають компоненти композиційних структур розглянутих творів є: в *творчості Ю. Алжнева* – щедрівка, колядка, веснянка, лірична пісня, жартівлива пісня, закличка, поспівка, пісня-романс, солоспів, українська популярна пісня, чумацька пісня, козацька пісня, молитва (старовинна молитва), зачин, вінець (авторський жанровий неологізм); в *творчості І. Гайденка* – історична дума, гайдамацька пісня, стрілецька пісня, веснянка, тарантела, фарандола, різдвяна пісня, жартівлива народна пісня, дитяча пісня. Іншими жанровими атрибутами, що проявляються на рівні музичного тексту аналізованих творів виявилися: в *творчості Ю. Алжнева* – співанка, прозивалка, нескінчуха, приспівка, скоромовка, імпровізація, знаменний розспів, журлива весільна пісня, троїста музика, гукання, старовинна автентична веснянка, духовні піснеспіви, фуга, речитатив, ода (літературний прототип), гімн, дифіраμβ; у *творчості І. Гайденка* – популярна естрадна пісня, оперета, мюзикл, рок-опера, токато, варіації, фугато, канон.

Проведений у дисертації аналіз обраних творів *Ю. Алжнева* (хорового концерту «Гука душа Господаря...»; суголосся-кантати «Libertas! (Свобода!)» для тенора, мішаного хору та симфонічного оркестру на поезію Г. Сковороди; пісенної симфонії «За чумацьким шляхом...» для солістів, хору, симфонічного оркестру) дозволив висвітлити й узагальнити коло їх жанрово-стильових і композиційних особливостей та систематизувати творчі пріоритети композитора у власній хоровій творчості окресленого часу. *Тематика* хорових композицій Ю. Алжнева та їх образний зріз фокусуються на широкому спектрі ідей, починаючи від духовно-філософської сфери й до актуалізації глибинних традицій народної культури, старовинної обрядовості, архаїчно-язичницької ритуальності тощо.

Виявлено, що *жанровій* сфері хорові композиції Ю. Алжнева являють собою плідний і доволі цікавий експериментальний «полігон», в якому базові жанрові моделі переплавляються в єдиному художньому середовищі, набуваючи нових сенсів і значень. Автор здебільшого використовує моделі великих, у тому числі, монументальних жанрів (хоровий концерт, кантата, симфонія), оздоблюючи їх новими жанровими рисами і атрибутами. Так, пісенна симфонія Ю. Алжнева «За Чумацьким шляхом...» для солістів, хору й симфонічного оркестру являє собою яскравий жанровий симбіоз, в якому, з одного боку, присутні найголовніші риси симфонічного жанру, зокрема симфонічний оркестр, монументальна розгорнута форма, симфонізм як художній метод драматургічного розвитку. А з іншого – глибока пісенність, жанрові риси якої визначають сам і характер цієї симфонії, і її тип та методи розвитку музичної драматургії, що криються в інтонаційній роботі з пісенною першоосновою.

Підкреслюється, що авторська специфіка реалізації жанрової сфери Ю. Алжнева у власних творах виявляє й відвертий *новаційний* характер, що проявляється через: а) породження нових жанрових різновидів (пісенна симфонія) б) актуалізацію архаїчних жанрових форм, властивих стародавній фольклорній традиції (зачин, стародавня молитва, співанки, скоромовки,

прозивалки, нескінчухи, заклички й ін.); в) створення і впровадження жанрових неологізмів (співомовки, космогонічні суголосся); г) генерування і використання жанрових прецедентів з позамузичними впливами (вінець).

Наголошується, що авторська специфіка *формоорганізації* своїх творів засвідчує оригінальне ставлення композитора, що проявляється у використанні індивідуалізованих композиційних структур, реалізованих на синтезі типових зразків музичних форм, зокрема: а) простої куплетної форми з інтеграцією в неї ознак тричастинної і рондо форм; б) синтезу сюїтного циклу зі складною тричастинною формою; в) сюїтного циклу на мультициклічній основі (з внутрішньою циклічністю окремих частин).

Стильова система хорової творчості Ю. Алжнева являє собою декілька напрямів з яскраво вираженим комплексом авторського інтонаційного словника, одним з яких є *неофольклоризм*, що проявляється через залучення широкого спектру мовних елементів етномузичного кшталту та є характерним для жанрової системи і стилістики українського національного фольклору.

Відзначається, що найбільш показовим проявом індивідуальності музичної стилістики Ю. Алжнева є симфонія «За Чумацьким шляхом...», в якій композитор синтезує низку інтонаційно-стильових шаблів, зокрема: три різні типологічні взірці української пісенності, зосереджені у вокально-хоровій площині та комплекс сучасного інструментально-оркестрового мовлення. І в цьому аспекті композитор виявляється талановитим експериментатором, який перетворює різні інтонаційно-стильові моделі (у тому числі й популярних жанрів) в єдиному жанрово-драматургічному середовищі, що вдається йому в повній мірі органічно й переконливо та виводить цей твір на гребінь перетину високого академічного мистецтва та музики «третього пласту».

Хорова творчість *І. Гайденка* ХХІ століття представлена низкою композицій, створених автором виключно в жанрах хорової мініатюри («Sanctus» для мішаного хору та симфонічного оркестру, «Всякому городу

нарв і права» на поезію Г. Сковороди для хору а cappella та твір «То не вітер віє» на вірші В. Сосюри для хору а cappella). *Тематика* та образний стрій розглянутих хорових композицій І. Гайденка будуються на: духовно-канонічній спрямованості; б) актуалізації філософських ідей Г. Сковороди; в) сучасній патріотичній проблематиці.

Наголошується, що *жанрова* система розглянутих хорових композицій І. Гайденка фокусується на типових моделях (літургійного гімну, хорового партесного концерту, хорової пісні), які отримують збагачення через переломлення в них інших жанрово-стильових рис. *Формоорганізаційні* особливості хорової творчості І. Гайденка проявляються у використанні композитором: а) типових форм, притаманних малим жанрам (складної тричастинної, куплетної); б) індивідуальних синтетичних формоутворень на основі типових форм (варіаційна форма як складова розділу тричастинної).

Зазначається, що індивідуальна композиторська *стилістика* І. Гайденка яскраво проявилася в композиції «Sanctus», що являє собою взірць стилістичного міксу, в якому музична мова твору балансує на межі двох музично-стильових парадигм: а) необарокова орієнтація; б) жанрове коло сучасної естрадно-симфонічної музики. Такий підхід дає підстави відзначити в цьому творі *полістилістику* як головний чинник стильового утворення, що визначає його оригінальність та самобутність. Композитор здійснив яскраву і вдалу спробу актуалізації старовинного музичного жанру з духовною тематикою в сучасних звукових умовах, стилістично наближених до окремих зразків сьогоденної масової музичної культури. Індивідуальна *музична мова* композитора, яка найбільш яскраво проявляється в композиції «Всякому городу нрав і права...», демонструє свою своєрідність і свіжість, що криється у використанні автором цілого ряду оригінальних композиторських прийомів і рішень. У тому числі, композитор використовує *сонористику* двох рівнів: а) на темброво-гармонічному плані; б) на вербально-текстовому плані.

Виявлені жанрово-стильові особливості в проаналізованих творах І. Гайденка засвідчують високу майстерність композитора у реалізації ним саме камерних драматургій, що характеризує творчий підхід автора як спрямований на лаконічність музичного висловлення та вибіркоче й зважене використання виражальних засобів, необхідних для досягнення поставлених художніх задач у створенні яскравих і різноманітних жанрових зразків хорової мініатюри. Здійснене дослідження жанрово-стильової специфіки хорової творчості провідних харківських композиторів Ю. Алжнєва та І. Гайденка початку ХХІ століття сьогодні може стати важливим поживним ґрунтом щодо подальшого музикознавчого осмислення і більш ретельного вивчення авторських композиторських технологій і характерних особливостей художньої реалізації інших їх творчих доробків у жанровій площині сучасного академічного музичного мистецтва.

Ключові слова: Юрій Алжнєв, Ігор Гайденко, композиторська творчість, музичне мистецтво, хорове мистецтво, хоровий цикл, вокально-хорова музика, жанр, стиль, неофольклоризм, музичний твір, музичний текст, музичний тезаурус, виражальні засоби, музичне мислення, семантика, композиторські техніки, музична мова, хорова фактура, класифікація.

SUMMARY

Kliuka T. I. Genre-stylistic specificity of the choral works of Yu. Alzhniev and I. Haidenko at the beginning of the 21st century. – Qualifying scientific work on manuscript rights.

Dissertation for obtaining the scientific degree of Doctor of Philosophy on the specialty 025 Musical Art. Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv, 2023.

The dissertation presents the results of a theoretical generalization of the genre-stylistic specificity of the choral work of the famous Ukrainian composers Yurii Alzhniev and Ihor Haidenko, carried out on the example of musical works of the 21st century.

The *relevance* of the study is justified by the need for further scientific understanding of new artistic phenomena in the modern musical culture of Ukraine, in particular choral works of Ukrainian composers created in the new 21st century. Another aspect of the relevance of this study is the need to study the creativity of the most famous representatives of regional composition schools of Ukraine, which, in addition to high artistic achievements, also demonstrates characteristic markers of local and territorial specificity. The choral work of the leading Kharkiv composers Yu. Alzhniev and I. Haidenko, created by them in the new 21st century, was chosen as the object of this dissertation research. Today, this work represents an interesting and nutritious musical material for the musicological study of it from the point of view of genre-stylistic, musical-linguistic and compositional-technological features in the context of the development of modern Ukrainian choral art. It attracts not only with its freshness, novelty and originality, but also with the involvement of interesting compositional technologies and means, bold artistic solutions in the field of genre modelling (especially the work of Yu. Alzhniev), stylistic content, etc.

The scientific *novelty* of the study is as follows: For the first time, the choral work of Yu. Alzhniev and I. Haidenko of the beginning of the 21st century became the subject of a special musicological study; the genre systematization of the choral work of Yu. Alzhniev and I. Haidenko was carried out; a comprehensive analysis of the main choral works of Yu. Alzhniev and I. Haidenko of the beginning of the 21st century was carried out and the peculiarities of their genre-stylistic and compositional organization were revealed. Clarified: directions and spheres of activity of Yu. Alzhniev and I. Haidenko, as well as ideological and figurative, genre-stylistic and compositional-technological dominants of their composer work. Ideas about the artistic worldview and artistic principles of Yu. Alzhniev and I. Haidenko, embodied in their choral works, gained further development.

The *practical significance* of the research lies in the possibility of using its materials in lecture courses of art higher education institutions, in particular: «Choir studies», «History of Ukrainian music», «Theory and history of choral

performance», «Methodology of teaching choral conducting»; theoretical and practical courses: «Analysis of choral works», «Reading of choral scores», «Modern techniques of composition in performing practice», «Performing and choral interpretation»; classes in the specialty (choral conducting), choir and vocal ensemble, composition class, etc. Also, individual fragments from the material of the conducted scientific research can be used in lecture practice regarding modern Ukrainian music, annotations and musicological accompaniments of concerts of choral music by Yu. Alzhniev and I. Haidenko.

The analysis of the historiography and the source base in relation to the object of research chosen in this work fully confirmed the thesis that most of the musical output of Yu. Alzhniev and I. Haidenko, and especially their choral work of the last two decades, remains mainly untouched and in need of more active musicological attention. The study of the source base of the conducted scientific research made it possible to systematize the analysed positions into separate blocks and groups. In particular, the following blocks are highlighted: a) sources of informational and reference-encyclopaedic nature; b) scientific works aimed at studying the work of these composers, including their choral work; c) scientific works of the so-called contextual nature, which are devoted to the study of various aspects of modern Ukrainian choral creativity.

Characterization of the creative figures of Yu. Alzhniev and I. Haidenko made it possible to reveal the scope of their artistic activity, through the review and highlighting of the directions of this activity, and to outline its meaning in the context of modern Ukrainian musical culture. The general overview of the choral work of Yu. Alzhniev and I. Haidenko carried out in the dissertation made it possible to analyse and identify the main genre directions of this work and systematization it by separate groups and subgroups.

So, the choral work of Yu. Alzhniev consists of: 1) works written in the genre of a choral concert: a) choral concerts of a one-part spiritual direction; b) multi-part choral concerts and other choral cycles of a neo-folkloric and spiritual direction. 2) choral works of small forms: a) choral miniatures for children's

choirs; b) other choral miniatures and one-part choirs with accompaniment and a capella neo-folkloric, neo-baroque and spiritual direction. 3) monumental cycle works for choir, soloists and symphony orchestra: a) cantatas; b) choral symphonies, song symphonies; c) multi-genre works in which the choir performs one of the main dramatic functions (musical performance, folklore performance).

The systematization of I. Haidenko choral work is as follows: 1) children's choirs; 2) choirs and cantatas written in neoclassical and neo-baroque styles and based on the use of canonical and other ancient texts; 3) choral compositions written in a folk style or those that can be attributed to the neo-folkloristic trend; 4) choral works with a clearly expressed spiritual theme, written on the basis of Ukrainian-language texts; 5) compositions in which the individual author's style is most characteristically manifested.

The conducted analysis of the genre attributes of the main group of choral compositions by Yu. Alzhniev and I. Haidenko made it possible to systematize the genre features of the considered works from several perspectives. In particular, the basic genres chosen by composers as the main genre concepts were: in the work of Yu. Alzhniev – choral concert, chamber (one-part) choral concert, choral concert piece (or choral concert piece), symphony, song symphony, cantata; in the work of I. Haidenko - a choral miniature. Secondary genre features that act as constituent components of basic genres (including in the projection on their form structure) most often become: in the works of Y. Alzhniev – spiritual concert, partes concerto, oratorio, choral symphony, suite cycle, song knitting, choral rhapsody (instrumental influences), musical action, kolyada (a big kolyadka), consonance and consonance (as author's genre neologisms); in the work of I. Haidenko - cantata, spiritual cantata, choral concert, partes concert, folk lyrical song, spiritual song, psalm, children's song, dance song. The genre models that determine the components of the compositional structures of the considered works are: in the works of Yu. Alzhniev – a schedrivka, a carol, a freckle, a lyrical song, a humorous song, an invocation, a song, a romance song, a solo song, a Ukrainian popular song, a Chumak`s song, a Cossack`s song, prayer (ancient prayer),

beginning, wreath (author's genre neologism); in the works of I. Haidenko - a historical thought, a haydamak's song, a rifle song, a freckle, a tarantella, a farandola, a Christmas song, a humorous folk song, a children's song. Other genre attributes manifested at the level of the musical text of the analysed works were: in the works of Yu. Alzhniev – chant, name-caller, infinitive, chorus, patter, improvisation, famous chant, mournful wedding song, three-part music, chanting, ancient authentic freckled song, spiritual chants, fugue, recitative, ode (literary prototype), hymn, eulogy; in the works of I. Haidenko - a popular pop song, operetta, musical, rock opera, toccata, variations, fugato, canon.

The analysis of selected works of Yu. Alzhniev (choral concert «The sound of the Lord's soul...»; harmony-cantata «Libertas! (Freedom!)» for tenor, mixed choir and symphony orchestra to the poetry of H. Skovoroda; song symphony «On the Chumak's Way...») carried out in the dissertation ...» for soloists, choir, symphony orchestra) made it possible to highlight and generalize the circle of their genre-stylistic and compositional features and to systematize the composer's creative priorities in his own choral work of the specified time. The themes of Yu. Alzhniev choral compositions and their figurative section focus on a wide range of ideas, starting from the spiritual and philosophical sphere and up to the actualization of deep traditions of folk culture, ancient rituals, archaic-pagan ritualism, etc.

It was found that in the field of genre, the choral compositions of Yu. Alzhniev represent a fruitful and quite interesting experimental "training ground", in which basic genre models are remelted in a single artistic environment, acquiring new meanings and meanings. The author mostly uses models of large, including monumental, genres (choral concert, cantata, symphony), decorating them with new genre traits and attributes. Thus, Yu. Alzhniev's song symphony «On the Chumak's Way...» for soloists, choir and symphony orchestra is a vivid genre symbiosis, in which, on the one hand, the most important features of the symphonic genre are present, in particular, a symphony orchestra, a monumental expanded form, symphonism as an artistic method of dramatic development. On

the other hand, there is deep songfulness, the genre features of which determine the very character of this symphony and its type, the methods of development of musical drama, which are hidden in the intonation work with the song's original basis.

It is emphasized that the author's specificity of the implementation of the genre sphere in his own works also reveals a frank innovative character, which is manifested through: a) the creation of new genre varieties (song symphony) b) the actualization of archaic genre forms characteristic of the ancient folklore tradition (beginning, ancient prayer, chants, colloquialisms, nicknames, infinitives, exclamations, etc.); c) the creation and implementation of genre neologisms (singular expressions, cosmogonic consonants); d) generation and use of genre precedents with non-musical influences (crown).

It is emphasized that the author's specificity of the formal organization of his works testifies to the composer's original attitude, which is manifested in the use of individualized compositional structures realized by the synthesis of typical examples of musical forms, in particular: a) a simple couplet form with the integration of features of three-part and rondo forms into it; b) synthesis of a suite cycle with a complex three-part form; c) suite cycle on a multicyclic basis (with internal cyclicity of individual parts).

The stylistic system of choral creativity Yu. Alzhniev represents several directions with a pronounced complex of the author's intonation vocabulary, one of which is neo-folklorism, which manifests itself through the involvement of a wide range of linguistic elements of the ethnomusical type and is characteristic of the genre system and stylistics of Ukrainian national folklore.

It is noted that the most revealing manifestation of the individuality of Yu. Alzhniev's musical style is the symphony «On the Chumak's Way...», in which the composer synthesizes a number of intonation and style stages, in particular: three different typological samples of Ukrainian song, concentrated in the vocal-choral plane and a complex of modern instrumental-orchestral broadcasting. And in this aspect, the composer turns out to be a talented experimenter who transforms

various intonation and style models (including popular genres) into a single genre-dramaturgical environment, which he succeeds in fully organically and convincingly and brings this work to the crest of the intersection of high academic art and "third layer" music.

The choral work of I. Haidenko of the 21st century is represented by a number of compositions created by the author exclusively in the genres of choral miniatures («Sanctus» for mixed choir and symphony orchestra, "Every garden has morals and rights" to the poetry of H. Skovoroda for a cappella choir and the work "To ne the wind blows" on a poem by V. Saussure for a cappella choir). The themes and figurative structure of the considered choral compositions by I. Haidenko focus on: a) spiritual and canonical issues; b) actualization of philosophical ideas of H. Skovoroda; c) modern patriotic topics. It is emphasized that the genre system of the considered choral compositions by I. Haidenko focuses on typical models (liturgical hymn, choral partes concerto, choral song), which are enriched by the refraction of other genre-stylistic features in them. Form-organizational features of I. Haidenko's choral work are manifested in the composer's use of: a) typical forms inherent in small genres (complex three-part, couplet); b) individual synthetic formations based on typical forms (variation form as a component of a three-part section).

It is noted that the individual compositional style of I. Haidenko was clearly manifested in the composition "Sanctus", which is a sample of a stylistic mix, in which the musical language of the work balances on the border of two musical and stylistic paradigms: a) neo-baroque orientation; genre circle of modern pop and symphonic music. This approach gives reasons to note polystylistics in this work as the main factor of stylistic formation, which determines its originality and originality. The composer made a bright and successful attempt to actualize an ancient musical genre with a spiritual theme in modern sound conditions, stylistically close to certain samples of modern mass musical culture. The composer's individual musical language, which is most vividly manifested in the composition «To every garden, manners and rights...», demonstrates a pronounced

originality and freshness, which lies in the author's use of a number of original compositional techniques and solutions. The composer uses sonoristics of two levels: a) on the timbre-harmonic level; b) on the verbal and textual level.

The revealed genre-stylistic features in the analysed works of I. Haidenko testify to the high skill of the composer in the implementation of chamber dramas, which characterizes the author's creative approach as aimed at the conciseness of musical expression and the selective and balanced use of expressive means necessary to achieve the set artistic goals in creating bright and various genre samples of choral miniatures. A study of the genre-stylistic specificity of the choral work of the leading Kharkiv composers Y. Alzhniev and I. Haidenko of the beginning of the 21st century can today become an important fertile ground for further musicological understanding and a more thorough study of the author's compositional technologies and the characteristic features of the artistic realization of their other creative works in the genre plane of modern academic musical art.

Key words: Yurii Alzhniev, Ihor Haidenko, composer's work, music art, choral art, choral cycle, vocal and choral music, genre, style, neo-folklorism, musical piece, musical text, musical thesaurus, means of expression, musical thinking, semantics, compositional techniques, musical language, choral texture, artistic image, classification.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в українських наукових фахових виданнях, затверджених

МОН України (категорія «Б»):

1. Клюка Т. Хорова творчість Ігоря Гайденка та Юрія Алжнєва в аспекті жанрової систематизації. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2022. Вип. 57, Т.1. С. 131-136.
2. Клюка Т. Неофольклоризм у хорovій творчості Юрія Алжнєва. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2023. Вип. 63. Т.1. С. 92-98.

3. Клюка Т. І. Хоровий концерт «Гука душа Господаря...» Юрія Алжнева: жанрово-стильові та композиційні особливості. *Культура України: зб. наук. пр. Вип. 81.* Харків : ХДАК, 2023. С. 48-55.

Опубліковані праці апробаційного характеру:

4. Клюка Т. Хорова творчість композитора Ігоря Гайденка (постановка проблеми). *Мистецька освіта та естетичне виховання молоді: зб. пр. магістрантів та молодих науковців* : Полтава: ННІ культури і мистецтв ЛНУ імені Тараса Шевченка, 2021. С. 162-165.

5. Клюка Т. Хорова творчість Юрія Алжнева та Ігоря Гайденка: огляд жанрових напрямків. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : матеріали міжнар. наук. конф. (17–18 листоп. 2022 р.) / під ред. доц. Н. Рябухи та ін. Харків : ХДАК, 2022 С. 347-348.

6. Клюка Т. Горизонти творчої діяльності композитора Ігоря Гайденка. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матеріали міжнар. наук. конф. (20–21 квіт. 2023 р.) / під ред. доц. Н. Рябухи та ін. Харків : ХДАК, 2022 С. 335-336.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	19
РОЗДІЛ 1. ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ Ю. АЛЖНЕВА ТА І. ГАЙДЕНКА ЯК ОБ'ЄКТ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ.....	30
1.1. Джерельна база та історіографія дослідження.....	30
1.2. Хорова музика Ю. Алжнева та І. Гайденка в контексті їх композиторської творчості.....	63
1.3. Жанрова систематика хорових творів Ю. Алжнева та І. Гайденка.....	83
Висновки до першого розділу.....	100
РОЗДІЛ 2. НАРОДНА ПІСЕННІСТЬ ВЕЛИКИХ ФОРМ: ЖАНРОВО- СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ ЮРІЯ АЛЖНЕВА	109
2.1. Хоровий концерт «Гука душа Господаря...».....	109
2.2. Суголосся-кантата «Libertas-Свобода» на поезію Г. Сковороди.....	117
2.3. Пісенна симфонія «За чумацьким шляхом...» на поезію В. Бондаря, В. Бойка, Л. Костенко та за народними піснями.....	133
Висновки до другого розділу.....	154
РОЗДІЛ 3. МАЙСТЕР ХОРОВОЇ МІНІАТЮРИ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА СПЕЦИФІКА ХОРОВИХ ТВОРІВ ІГОРЯ ГАЙДЕНКА.....	162
3.1. «Sanctus» для хору та симфонічного оркестру.....	162
3.2. «Всякому городу нрав і права» для хору a cappella на текст Г. Сковороди.....	174
3.3. «То не вітер віє» для мішаного хору на текст В. Сосюри.....	186
Висновки до третього розділу.....	196
ВИСНОВКИ.....	202
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	212
ДОДАТКИ.....	238
Додаток А. Нотні приклади.....	241
Додаток Б. Тексти хорових творів І. Гайденка і Ю. Алжнева	259
Додаток В. Список основних творів І. Гайденка і Ю. Алжнева.....	270
Додаток Г. Фотоматеріали	278

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Сучасне українське академічне хорове мистецтво, увійшовши в нове ХХІ століття, продовжує активний і впевнений поступ свого розвитку в багатоманітній царині вітчизняної культури. Породжуючи нові художні явища і мистецькі артефакти, та, разом з тим, не полишаючи свій міцний зв'язок з глибинними національними традиціями українського хорового співу, воно заслужено потрапляє сьогодні в зону активних дослідницьких інтересів сучасного музикознавства, актуалізуючи тим самим вивчення найрізноманітніших його аспектів, одним з яких власне і є хорова композиторська творчість.

Поживним ґрунтом для музично-теоретичних досліджень в галузі сучасної хорової музики природним чином постає її жанрово-стильова царина, оскільки саме в останні десятиліття у вітчизняній композиторській практиці з'являється ціла низка яскравих художніх творів, що прямо вказують на відверте оновлення жанрового спектру цієї музики та її загально-стильової палітри. Такі дослідження стають вельми корисними не тільки задля теоретичного усвідомлення всіх новітніх тенденцій в площині сучасної хорової композиції, а й, безсумнівно, з точки зору адекватного втілення художнього змісту в процесі її виконавсько-інтерпретаційної реалізації.

Особливої уваги в музикознавчому осмисленні сучасної хорової музики сьогодні заслуговує творчість найяскравіших представників регіональних композиторських шкіл України, яка окрім високих художніх здобутків цих митців, почасти демонструє й характерні маркери локально-територіальної специфіки, що проявляються як в мистецьких традиціях цих шкіл, так і в своєрідності ментально-культурного ландшафту певного регіону.

І в цьому аспекті саме харківська регіональна композиторська школа привертає увагу як один з найпотужніших творчих осередків з тривалою історією та міцними художніми канонами, а творчість багатьох її

представників є широко відомою далеко за межами нашої держави та безсумнівно входить до скарбниці духовного надбання нашого народу. В галереї митецьких портретів харківської композиторської школи своє гідне місце по-праву займають постаті відомих українських композиторів Юрія Алжнева та Ігоря Гайденка, вагомий масив творчого доробку яких вміщує значну кількість хорових творів різних жанрів і стильових напрямів. Хорова творчість цих митців зазнала широкої популярності як у виконавців (в числі яких значяться найкращі вітчизняні хорові колективи), так і у багатьох слухачів, відвідувачів численних концертів, фестивалів, інших творчих заходів.

Високі мистецькі досягнення цих двох композиторів у свій час отримали заслужені відзнаки державного і регіонального рівнів. Так, Ю. Алжнев є лауреатом мистецької премії імені Миколи Лисенка та муніципальної премії імені Іллі Слатіна, лауреатом всеукраїнської премії імені Івана Огієнка, лауреатом регіонального рейтингу «Харків'янин року». Композитора також відзначено Грамотою Президента України та почесною відзнакою Харківської облради «Слобожанська Слава». За сукупність своїх творчих досягнень він був удостоєний високих державних нагород – звання «Заслужений діяч мистецтв України» та ордену «За заслуги» III ступеня.

У свою чергу, активна творча діяльність і мистецькі здобутки І. Гайденка відзначені також цілою низкою звань і премій. Зокрема, композитор є лауреатом Харківської муніципальної мистецької премії імені Іллі Слатіна, лауреатом Всеукраїнського конкурсу композиторів імені Віктора Косенка, лауреатом міжнародного конкурсу музики для бандури імені Григорія Китастого в Канаді, лауреатом і володарем Гран-прі на міжрегіональному театральному фестивалі «ПОЧАТОК», лауреатом (друга премія) конкурсу циркової музики в Китаї тощо.

Усе це, а також самобутність музичної творчості зазначених композиторів, її висока естетична цінність актуалізують науковий інтерес

щодо вивчення художніх надбань цих митців, у тому числі, й їх хорових доробків.

Як об'єкт для даного дисертаційного дослідження було обрано хорову творчість провідних харківських композитів Ю. Алжнева та І. Гайденка, що належить до нового ХХІ століття. Вибір такого об'єкту був зумовлений низкою чинників. *По-перше*, творчість цих композиторів у галузі хорової музики в останні роки виявляється доволі плідною та налічує чималу кількість хорових опусів високої якості, створених в різних жанрах і формах та яка пройшла доволі успішну виконавську апробацію на концертних сценах. *По-друге*, з великої когорти сучасних представників харківської композиторської школи хорова творчість саме Ю. Алжнева та І. Гайденка в останній час стає найчастіше виконуваною, насамперед, в Україні, а також за її межами. *По-третьє*, Ю. Алжнев та І. Гайденко своєю творчістю представляють одну композиторську школу – видатного митця, професора Володимира Золотухіна, в класі якого вони навчалися паралельно й одночасно (у другій половині 1980-х років). *По-четверте*, ці композитори є близькими колегами не тільки по творчому цеху Харківського осередку НСКУ, а й по місцю своєї основної роботи (працюють разом, в одному виші та на одній кафедрі), що дозволяє їм, маючи власні стійкі мистецькі вподобання і погляди, творити в тісному творчому спілкуванні. *По-п'яте*, хорова творчість кожного з цих двох митців, в контексті сьогоденної української музичної культури, уособлює яскраві типологічні взірці сучасного національного хорового мислення, демонструючи при цьому значний прояв самобутності й оригінальності. Разом з тим, компаративний аналіз двох творчих систем цих композиторів не входить в перелік завдань даної дисертації.

Хорова творчість І. Гайденка і Ю. Алжнева сьогодні представляє собою цікавий і поживний музичний матеріал щодо музикознавчого вивчення й осмислення його з точки зору жанрово-стильових, музично-мовних і композиційно-технологічних особливостей в контексті розвитку сучасного

українського хорового мистецтва. Вона приваблює не тільки своєю свіжістю, новизною й оригінальністю, а й залученням цікавих композиторських технологій і засобів, сміливими художніми рішеннями у сфері жанрового моделювання (особливо творчість Ю. Алжнева), стильового наповнення тощо.

Разом з тим, ще раз підкреслимо, що значна частина музичного доробку І. Гайденка та Ю. Алжнева, й особливо їх хорова творчість останніх двох десятиліть з точки зору музикознавчого аналізу поки що залишається малодослідженою. Це і актуалізує наукові звернення саме до цього жанрового шару композиторського портфоліо цих митців, що вбачається перспективним завданням сучасного вітчизняного музикознавства.

Зв'язок теми з науковими програмами, планами, темами.

Дисертацію виконано на кафедрах музичного мистецтва та хореографії Інституту культури і мистецтв Луганського національного університету імені Тараса Шевченка та теорії та історії музики Харківської державної академії культури відповідно до комплексних науково-дослідних тем цих кафедр: «Музичне мистецтво сучасності: історичний, теоретичний та практичний вектори дослідження» (державний реєстраційний номер 0119U100598) та «Вітчизняна та світова культура: історико-теоретичні аспекти» (державний реєстраційний номер 0109U000511), а також відповідно до теми кафедри теорії та історії музики ХДАК «Музика і музикознавство в контексті світового культурного часопростору».

Мета та завдання дослідження. *Мета* дослідження – виявити жанрово-стильові та композиційні закономірності хорової творчості Ю. Алжнева та І. Гайденка початку ХХІ століття в контексті їх індивідуального творчого світобачення.

Завдання дослідження підпорядковані основній меті роботи та зосереджені на наступному:

- проаналізувати джерельну базу та історіографію стосовно обраної тематики;

- охарактеризувати творчі постаті Ю. Алжнєва та І. Гайденка в контексті української сучасної музичної культури;
- надати загальну характеристику хоровій творчості Ю. Алжнєва й І. Гайденка та систематизувати її головні напрями;
- розробити жанрову систематику основних хорових творів Ю. Алжнєва та І. Гайденка;
- визначити жанрово-стильові та композиційні закономірності обраних хорових творів Ю. Алжнєва та І. Гайденка.

Об'єкт дослідження – хорова творчість композиторів Ю. Алжнєва та І. Гайденка.

Предмет жанрово-стильова специфіка хорової творчості Ю. Алжнєва та І. Гайденка початку ХХІ століття.

Матеріалом дослідження виступають хорові твори Ю. Алжнєва та І. Гайденка, написані ними у ХХІ столітті, зокрема: композиції Ю. Алжнєва – Хоровий концерт «Гука душа Господаря...», Суголосся-кантата «Libertas-Свобода» на поезію Г. Сковороди, Пісенна симфонія «За чумацьким шляхом...» на поезію В. Бондаря, В. Бойка, Л. Костенко та за народними піснями; твори І. Гайденка – «Sanctus» для хору та симфонічного оркестру, «Всякому городу нрав і права» для хору а cappella на текст Г. Сковороди, «То не вітер віє» для мішаного хору на текст В. Сосюри.

Крім того, до аналізу жанрової атрибутики хорової творчості зазначених композиторів задіяно й інші хорові композиції цих митців, створені ними до окреслених в даній роботі хронологічних меж, зокрема твори Ю. Алжнєва – хоровий концерт №1 «Співомовки», хоровий концерт №2 «Дівич-сон», хор «Корочун-коляда», хоровий концерт №5 «Світання Оранти», «Симфонія ланів» (або «Оваста Перва»); хорові композиції І. Гайденка – «Дивна ніч», «Дощик», «Прощавай, масляна».

Теоретичну базу дослідження складають наукові праці та джерела, які можна класифікувати за такими напрямками:

– дослідження та музично-критичні публікації, присвячені митецьким особистостям Ігоря Гайденка і Юрія Алжнева та їх композиторській творчості (Т. Бінюков [27], Г. Бреславець [34-37], Н. Гречуха [67], І. Драч [89-90], А. Єршоменко [147], О. Заверуха [102-103], Г. Ігнатченко [115], Л. Кияновська [90], О. Кравченко [147-148], А. Мізітова [165], А. Муха [172; 174], В. Осадча [177], В. Осипенко [179; 182-184], О. Рощенко [203], Л. Шаповалова [252] та ін.);

– дослідження, що присвячені різним аспектам розвитку української та зарубіжної музичної культури (Н. Александрова [2], С. Балакірова [16], О. Берегова [25-26], С. Бедакова [20], В. Белікова [21], Я. Бодак [29], Г. Бреславець [38-39], І. Гарькава [52], Н. Герасимова-Персидська [54-55], Т. Гнатів [58], М. Гордійчук [117-118], О. Городецька [61], М. Грінченко [72], С. Грица [73-75], В. Дорофєєва [86], І. Драч [87-88], В. Жаркова [95-96], М. Загайкевич [104], В. Задерацький [105], Л. Зайцева [106], О. Зінькевич [108], А. Іваницький [109-111], Л. Кияновська [122], О. Козаренко [126], Г. Конькова [128-130], І. Коновалова [127], М. Копиця [131-132], Л. Корній [133-135], І. Ляшенко [159-160], С. Осадча [178], С. Павлишин [185], А. Патер [186], І. Польська [194], Н. Ревенко [199], М. Ржевська [200-201], О. Рощенко [204], О. Руденко [205], М. Северинова [107], Л. Серганюк [212], Б. Сінченко [213], В. Снитіна [217], А. Сташевський [222], Б. Сюта [225-226], О. Шреср-Ткаченко [258] та ін.);

– роботи з проблем хорової музики та хорового виконавства (О. Бабенко [13], А. Бакумець [15], А. Бардашевська [17], Г. Батичко [18], О. Батовська [19], О. Бенч [22-24], А. Білогубка [28], Є. Бондар [32], Ю. Воловочук [45], Н. Герасимова-Персидська [53; 56-57], Н. Горюхіна [66], Н. Гречуха [68], І. Гулеско [77-78], В. Гузєєва [79], Л. Дичко [83], М. Дзівалтівський [84], Н. Заболотна [97], О. Заверуха [99-101], В. Іванов [113], Я. Кириленко [121], А. Лащенко [151-152], Л. Москальова [168], Т. Олійник [176], В. Осипенко [180-181], Л. Пархоменко [187-189], О. Приходько [195], Н. Семененко [211], А. Терещенко [228-229], В. Уманець

[239], О. Фартушка [241], К. Черемський [248], І. Шатова [251], О. Шуміліна [259] та ін.);

– праці з аналізу музичних творів (О. Верба [40-41], Д. Вечер [42], Л. Гойхман [59], Н. Горюхіна [62], Я. Губанов [76], Є. Дубинець [91], Г. Завгородня [98], А. Івко [114], О. Котляревська [136-137], І. Котляревський [139], Т. Кравцов [145-146], О. Маркова [162-163], В. Москаленко [166-167], І. Пясковський [196-198], І. Романюк [202], О. Рубан [206], О. Самойленко [209], О. Сокол [220-221], Т. Тучинська [233], О. Фрайт [243], Л. Шаповалова [252], Я. Якуб'як [265] та ін.);

– роботи, присвячені жанрово-стильовій класифікації та музично-теоретичним системам (О. Берегова [25], Є. Бондар [33], Т. Бондарчук [30], Н. Горюхіна [63-64], Ю. Грібіненко [71], Дерев'янченко Є. [81], Н. Довгаленко [85], Л. Іванова [112], О. Катрич [120], І. Котляревський [138; 140], І. Коханик [141-144], О. Кужельєва [149], О. Лігус [153], С. Лисюк [155], П. Муляр [171], І. Покулита [193], М. Ржевська [201], Н. Рябуха [207], С. Салдан [208], Т. Смірнова [216], О. Сокол [219], І. Тукова [232], Є. Харченко [244], М. Черкашина [247], Л. Шаповалова [253], І. Щегловська [260], К. Южак [262] та ін.);

– дослідження музичних виражальних засобів, музичної мови та її компонентів (І. Андрієвський [10], В. Апатський [11], Є. Бондар [31], М. Вовк [44], Герасімова-Персидська [54-55], А. Горемичкін [60], М. Жарков [94], О. Козаренко [125], Ю. Мостова [169], О. Письмена [192], М. Скорик [214], І. Сніткова [218], Д. Терент'єв [227], Н. Товстопят [230], Ю. Чекан [246], І. Шабунова [250], С. Шип [255-257], І. Юдкін [261] та ін.);

– роботи, присвячені сучасним технікам і засобам музичної композиції (О. Верба [41], М. Денисенко [80], Т. Дугіна [92], Н. Горюхіна [65], А. Карнак [119], Д. Маркова [161], В. Мельниченко [164], А. Муха [173], О. Скрипник [215], Т. Філатова [242], С. Kohoutek (Ц. Когоутек) [266] та ін.).

Методологічна основа і методи дослідження. Дослідження базується на досягненнях історичного і теоретичного музикознавства, а також на

положеннях окремих галузей музичної науки, пов'язаних з теорією і практикою композиторської творчості та музично-виконавського мистецтва. Для досягнення мети і вирішення поставлених завдань було застосовано наступні методи дослідження:

– *жанрово-стильового аналізу*, що дозволив визначити жанрово-стильові характеристики хорової творчості обраних композиторів;

– *композиційно-драматургічного аналізу*, що сприяв розкриттю музичної форми і змісту аналізованих творів Ю. Алжнева та І. Гайденка композиторів;

– *аналізу інтонаційної драматургії*, призначений для визначення характеру і логіки інтонаційного розвитку в досліджуваних музичних творах;

– *аналізу компонентів музичної мови та композиційних технік*, що дозволив виявити мовну специфіку авторського інтонаційного словника та стильові особливості хорової творчості обраних композиторів;

– *компаративного аналізу* – при здійсненні зіставлення та виявлення стильових ознак жанрових моделей хорової композиторської творчості різних епох, шкіл і напрямків;

– *історико-типологічний* – у процесі розгляду історичних зв'язків та спадкоємності у розвитку жанрів хорової творчості;

– *історико-біографічний* – у висвітленні та інтерпретації фактів творчої біографії зазначених композиторів;

– *системний підхід* (що включає *метод системно-структурного аналізу*) – в осмисленні й вивченні окремих елементів і явищ музичного мистецтва в їх системно-синергетичних зв'язках, зокрема: компонентів жанрово-стильової організації музичних творів, виражальних засобів, композиторських технік та ін.;

– *абстрагування* – при виявленні та перевірці об'єктивності фактів та інформації відповідно до обраної проблематики дослідження;

– *класифікації* – у процесі групування в ієрархічній підпорядкованості виявлених компонентів різних систем (жанрово-стильових напрямів,

жанрових атрибутів, компонентів формоструктур та ін.) обраної хорової творчості;

– *систематизації* – при здійсненні пошуку, диференціації і відбору джерел та їх обробці у процесі вивчення історіографії та джерельної бази дослідження;

– *синтезу й узагальнення* – у процесі опрацювання дослідженого матеріалу та формулюванні проміжних та остаточних висновків дисертації.

Наукова новизна дослідження полягає в наступному. *Вперше* хорова творчість Ю. Алжнева та І. Гайденка початку ХХІ століття стала предметом спеціального музикознавчого дослідження; здійснено жанрову систематику хорової творчості Ю. Алжнева та І. Гайденка; проведено комплексний аналіз основних хорових творів Ю. Алжнева та І. Гайденка початку ХХІ століття та виявлено особливості їх жанрово-стильової та композиційної організації (зокрема: хоровий концерт «Гука душа Господаря...», Суголосся-кантата «Libertas-Свобода» на поезію Г. Сковороди, Пісенна симфонія «За чумацьким шляхом...» на поезію В. Бондаря, В. Бойка, Л. Костенко та за народними піснями – Ю. Алжнева; «Sanctus» для хору та симфонічного оркестру, «Всякому городу нрав і права» для хору а cappella на текст Г. Сковороди, «То не вітер віє» для мішаного хору на текст В. Сосюри – І. Гайденка). *Уточнено*: напрямки і сфери діяльності Ю. Алжнева та І. Гайденка, а також ідейно-образні, жанрово-стильові та композиційно-технологічні домінанти їх композиторської творчості. *Набули подальшого розвитку* уявлення щодо мистецького світогляду та художніх принципів Ю. Алжнева та І. Гайденка втілених у їх хоровій творчості.

Практичне значення дослідження полягає у можливості використання його матеріалів у лекційних курсах мистецьких вищих навчальних закладів, зокрема: «Хорознавство», «Історія української музики», «Теорія та історія хорового виконавства», «Методика викладання хорового диригування»; теоретичних і практичних курсах: «Аналіз хорових творів», «Читання хорових партитур», «Сучасні техніки композиції у виконавській практиці»,

«Виконавсько-хорова інтерпретація»; класах зі спеціальності (хорове диригування), хору та вокального ансамблю, в класі композиції тощо. Також, окремі фрагменти з матеріалу здійсненого наукового дослідження можуть бути використані в лекторській практиці стосовно сучасної української музики, анотаціях та музикознавчих супроводах концертів хорової музики Ю. Алжнєва та І. Гайденка.

Апробація результатів дослідження. Дисертація та її результати обговорювалися на засіданнях кафедри музичного мистецтва та хореографії Інституту культури і мистецтв Луганського національного університету імені Тараса Шевченка (м. Полтава), кафедрі теорії та історії музики Харківської державної академії культури.

Основні положення дослідження викладено авторкою у 12 доповідях на міжнародних, всеукраїнських та регіональних науково-практичних конференціях: «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (Харків, ХДАК, 2019, 2020, 2022); «Музичне мистецтво XXI століття: історія, теорія, практика» (Дрогобич, ДДПУ ім. І. Франка, 2021, 2022); «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» (Харків, ХДАК, 2023); «Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX-XXI століть» (Дрогобич, ДДПУ ім. І. Франка, 2020); «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» (Харків, ХДАК, 2019, 2020); «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (Одеса, ОНМА імені А. В. Нежданової, 2021); «Мистецька освіта в контексті глобалізації і полікультурності» (Полтава, ЛНУ імені Тараса Шевченка, 2023); «Мистецька освіта та естетичне виховання молоді» (Полтава, Інститут культури і мистецтв ЛНУ ім. Т. Шевченка, 2021).

Публікації. Основні наукові положення дисертаційного дослідження викладено в 6 одноосібних публікаціях, з них – 3 наукові статті у фахових виданнях, рекомендованих МОН України (категорія «Б»); 1 стаття в інших наукових виданнях; 2 тез, виданих у збірниках матеріалів науково-практичних конференцій.

Структура та обсяг дисертації. Робота складається з анотації, вступу, трьох розділів (дев'яти підрозділів), висновків, списку використаних джерел (266 позицій), чотирьох додатків. У Додатку «А» представлено нотні приклади музичних творів, що розглядаються в дисертації; Додаток «Б» містить літературні тексти обраних хорових композицій Ю. Алжнева та І. Гайденка; в Додатку «В» подано основний перелік музичних творів Ю. Алжнева та І. Гайденка; Додаток «Г» ілюструє окремі фотоматеріали, що безпосередньо є дотичними до хорової творчості зазначених митців та виконавців цієї творчості. Загальний обсяг дисертації – 280 сторінок, з них основного тексту – 211 сторінок. Робота містить 3 схеми та 6 таблиць.

РОЗДІЛ 1

ХОРОВА ТВОРЧИСТЬ Ю. АЛЖНЕВА ТА І. ГАЙДЕНКА ЯК ОБ'ЄКТ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Джерельна база та історіографія дослідження

Дослідження хорової творчості відомих українських композиторів Ю. Алжнева та І. Гайденка передбачає здійснення аналізу джерельної бази та історіографії щодо цієї проблеми, у тому числі, й з метою остаточного висвітлення стану її наукової розробленості.

Під *хоровою творчістю* в цій роботі розуміється музичний доробок, створений для різних складів хорових колективів (в інструментальному супроводі чи а capella, а також музика, що написана в інших жанрових формах, в яких використано хорову групу на рівні ключового художнього компоненту. У зв'язку з цим, окрім суто хорових жанрів, до вивчення хорової творчості зазначених композиторів були долучені й інші твори, у тому числі написані ними й у жанрах вокально-оркестрової музики, таких як ораторія, кантата, хорова (пісенна) симфонія, фольклорне дійство тощо.

Музична творчість сучасних харківських композиторів Юрія Алжнева та Ігоря Гайденка, як зазначалося вище, охоплює вже декілька десятиліть та своїми здобутками давно привертає увагу дослідників-музикознавців та музичних критиків. За цей час у вітчизняному музикознавчому дискурсі з'явилася певна кількість наукових і публіцистичних робіт, різних за жанровими орієнтирами і ступенем розробленості, які присвячені як суто окремим музичним творам цих композиторів, так і загальному їх митецькому доробку та його художнім особливостям. Це дисертаційні дослідження, окремі наукові статті, а також музично-критичні публікації в спеціалізованій періодиці, інтерв'ю, багаточисельні рецензії на виконання музичних творів тощо.

Першим блоком зібраного загалу джерельної бази, що складає основу даного дослідження, слід уважати *загально-інформаційні* джерела, що включають повідомлення фактологічного характеру та стосуються загальної інформації про митецьке життя, отриману освіту, творчі здобутки й інші досягнення цих композиторів, переліки їх творів, географію концертів і коло виконавців їх музики, посилання на джерела музичної критики і публіцистики стосовно їх творчості. Це інформаційна й довідниково-енциклопедична література, електронні музично-інформаційні ресурси, а також власні авторські сайти або окремі сторінки спеціалізованих сайтів (зокрема сайт Національної спілки композиторів України та ін.) [3; 4; 5; 6; 7; 47; 49; 107; 116; 170]. Сюди ж можемо віднести й джерела вже зазначеного характеру, але здійснені під авторством окремих музикознавців, зокрема Г. Ігнатченка та А. Мухи [115; 172; 174].

Цей джерельний блок влучно доповнюють різноманітні анотації на музичні твори цих композиторів, інформаційні повідомлення з концертних програмок і проспектів, окремі публікації культурологічного характеру, а також цікаві інтерв'ю, що дозволяють від першої особи познайомитися з творчістю митців, глибше й точніше зрозуміти їх внутрішній художній світ, мистецькі уподобання й кредо, ретельніше розглянути їх творчі лабораторії, індивідуальну специфіку процесу музичної композиції тощо.

У цьому сенсі виділяється інтерв'ю з Ігорем Гайденком, узятє й опубліковане інтерв'юером Т. Бінюковим «Ігор Гайденко: композитор проти волі» для медіа-проєкту «Read.Me» [27]. У своїй бесіді з митцем її автор торкнувся широкого кола традиційних питань (про початок, тобто «вхід» у велику творчість, отриману освіту, паралельні громадську, наукову й педагогічну діяльність митця та ін.), а також поцікавився ставленням І. Гайдєнка до поточної ситуації в театральному і, особливо, композиторському середовищі Харкова й України. Квінтесенцією розмови викристалізувалася власна загальна думка композитора про професійну композиторську творчість як вид діяльності людини й митця, що криється не

обов'язково в прямому й зворотному зв'язку з матеріальним заохоченням: «...а взагалі музика – це ніщо. Не слід жити звуком, він того не вартий. Мені просто цікаво це технічно, копірситися у всьому цьому. Ладнати дещо з цеглинок...» [27].

Окремим, кількісно невеликим, але найбільш ємним з точки зору наукової розробленості окресленої проблематики, є блок джерел, що складають *наукові статті* й інші публікації наукового характеру, цілеспрямовані саме на музичну творчість цих композиторів. Серед них виділяється стаття Л. Шаповалової «Авторська концепція жанру хорового концерту в творчості Ю. Алжнева» [252]. В ній, на основі стильового аналізу найбільш відомих хорових концертів Ю. Алжнева, авторка виводить головні закономірності індивідуальної трактовки цього жанру в творчості композитора.

За спостереженням авторки статті, Ю. Алжнев у своїй концертно-хоровій творчості намагається показати, що традиційна народна музична культура повністю корелюється із сучасністю та як художній феномен вже сучасної культури є і самодостатньою, і зрозумілою для нових поколінь суспільства. І в цьому сенсі, композитор реалізує принцип «концертування» через свій, авторський жанровий інваріант хорового концерту у вигляді суголосся (від давньослов'янського «согласіє»). «...За авторською концепцією, суголосся – це принцип організації простору та часу в конкретному жанрі, зокрема в хоровому концерті. В нашому випадку це діалог двох художніх систем: сучасної індивідуально-авторської та архаїчної колективно-фольклорної» [252, с. 40].

Досліджуючи змістовне наповнення терміну «суголосся» з культурологічної точки зору та в розрізі «простору–часу», авторка статті трактує його як співрозмову різних епох, різних поколінь людства, різних культур тощо. «Духовний зв'язок поколінь забезпечувала спрадавна традиційна обрядовість... <...> Тому сфера обрядовості, що концентрує в

собі духовну енергію народу з найдавніших часів дотепер, має першорядне значення в художньому просторі творів Ю. Алжнева» [252,с. 41].

Узагальнюючи визначені жанрово-стильові доміанти хорového концерту в творчості Ю. Алжнева авторка статті констатує, що в індивідуальному митецькому світобаченні композитора концепція хорového концерту, тобто монументального циклічного жанру хоровой музики, трансформується в різновид концертного жанру, в якому «концертування» (як основний жанровий атрибут) відбувається за допомогою діалогу (тобто суголосося) давнини, сучасності й майбутнього. А суб'єктом такої концепції виступає (за Г. Лозко) «Культурний Герой» української етнічної картини світу [252, с. 42].

Авторка статті підсумовує, що здійснений нею аналіз індивідуальної жанрової концепції хорového концерту у творчості цього композитора дозволив констатувати в нього наявність неповторного авторського стилю, створеного на основі особливостей національного музичного мислення та який гідно влітається в загальний національний стиль.

Стаття О. Кравченко та А. Єрьоменка «Ігор Гайденко: митець і людина» [147] присвячено загальному огляду творчості та висвітлено основних особистісних рис митецького амплу Ігоря Гайденка.

Автори роботи простежують процес становлення композитора як творчої особистості, що припав на 1980–90-ті роки та висвітлюють соціально-культурний контекст цього досить складного для української академічної музики часу, в якому й формувалася когорта молодих, творчо мобільних та відкритих до опанування всього нового композиторів. Автори наголошують, що у той час актуальним ставало мистецтво, яке «...провокувало короткотермінові емоції, створювало ілюзію затребуваності, а отже, і відчуття художньої цінності та значущості твору. Таким чином, цінність формувалася крізь затребуваність і, врешті-решт, утилітарність» [147, с. 100].

На основі різних джерел, зокрема інтерв'ю І. Гайденка автори статті констатують переконання композитора про те, що митець має почуватися затребуваним в суспільстві, з іншого боку – ця затребуваність ні в якому разі не має принижувати художню цінність мистецького продукту. О. Кравченко і А. Єрьоменко характеризують композитора як яскраву творчу особистість, яка міцно утримує зв'язки з традиціями і української, і світової музичної культури. «Високий професіоналізм, вільне володіння всім технічним арсеналом, глибока змістовність, широка палітра жанрів, які найчастіше відходять від традиційної класифікації, притаманні його творчості. Багатогранна в емоційному та стильовому відношенні творча особистість Ігоря Гайденка, його авторський стиль віддзеркалюють стильову множинність сучасної епохи» [147. с. 100].

Автори цієї статті також наголошують, що творча лабораторія І. Гайденка не обмежується використанням окремих стильових, жанрових чи технологічних орієнтирів. Музика композитора демонструє його відкритість до різних художніх напрямів і систем. А це і джаз, і неофольклор, і неobaroco, і авангардні техніки впритул до серійних композицій тощо. Головним же творчим принципом митця є «...бажання служити своїм мистецтвом людям, відтворювати життєві враження, думки, почуття й емоційно доносити їх до слухача. Наявність діалогу між автором і слухачською аудиторією є пріоритетним завданням композитора. На першому місці завжди комунікативні та змістові особливості твору. <...> Віддаючи данину традиції, головним вважає почуття творчої свободи, оригінальність і неповторність задуму» [147, с. 101].

Ще одна стаття О. Кравченко також присвячена композиторській творчості І. Гайденка: «Творчість Ігоря Гайденка в контексті загальних процесів розвитку української академічної музики другої половини ХХ століття» [148]. В ній авторка розгортає панораму творчої діяльності композитора в контексті загальних процесів розвитку харківської композиторської школи та української академічної музики другої половини

XX століття. О. Кравченко характеризує найбільш яскраві грані митецької особистості І. Гайденка, визначає і окреслює основні творчі переконання і художні кредо композитора. Авторка акумулює зміст своєї статті наступним чином: «Різноманітна в жанровому та образному відношенні і, водночас, надзвичайно цілісна з точки зору стилістики, творчість композитора демонструє його величезний художній талант, оригінальність і самобутність композиторського письма, органічну єдність традицій та сучасності» [148, с. 162].

В іншій роботі, присвяченій музичній творчості І. Гайденка, тобто в статті О. Томаха «Специфіка концертмейстерської роботи піаніста над твором для голосу і фортепіано «Дорога» Ігоря Гайденка» [231], розкривається проблема взаємодії піаніста-концертмейстера і соліста-вокаліста в процесі опанування музичного твору на матеріалі камерно-вокального опусу композитора з програмною назвою «Дорога». Автор статті надає короткий музикознавчий аналіз цього твору, розкриває його ідейно-образний зміст, а також узагальнює риси стилю композитора, що яскраво проявляються в цьому опусі. О. Томах акцентує увагу на таких рисах, як тонке відчуття інструментального звукообразу, тембрової сонорики та динамічної палітри, відмічає глибокий філософський зміст твору, унікальність його образного наповнення, що обумовлено світоглядними орієнтирами композитора, синестезійною специфікою його звукообразного мислення [231, с. 79].

Відмічаючи жанрово-стильове різноманіття музичної творчості Ігоря Гайденка, яке віддзеркалюється багатством образно-тематичного й емоційного змісту, автор цієї роботи характеризує її наступним чином: «Інтонаційне сприйняття музичної мови, його музичне відчуття просторовості, темброзвукова образність, відтворена у семантичному змісті творів яскраво відображають сплав кращих досягнень української та європейської музичних культур. <...> Різнобічність і плюралістичність

діяльності харківського композитора – одна з найпривабливіших рис музичної творчості І. Гайденка» [231, с. 80].

Крім того, автор статті відмічає в музиці композитора й ще одну цікаву деталь – суттєвий вплив на музичні твори камерного жанру саме театральної специфіки: «Оскільки композитор активно співпрацює з театрами, то в його авторській музиці простежується вплив літературної прози, поетичної мови, театральної драматургії та елементів кінодраматургії (ефекту рухомого зображення, часопросторової зміни драматургічних планів, монтажного принципу композиційної побудови тощо)» [231, с. 81]. О. Томах робить припущення, що саме плідна робота композитора, його широка творчість у галузі театральної музики природним чином відбилася й на композиціях митця, написаних в інших жанрах, зокрема й на його хорових опусах.

Окремим аспектам хорової творчості Ю. Алжнева присвячена низка наукових статей харківської музикознавиці В. Осипенко.

В статті «Про музичну мову хорового концерту Ю. Б. Алжнева «Співомовки» [182] аналізуються головні жанрово-стильові риси, що визначають своєрідність авторської музичної мови в цьому творі. Авторка роботи відзначає наявність в творі типових рис, притаманних традиційному хоровому концерту, зокрема його класичним зразкам доби українського бароко, а також широкої палітри різноманітних жанрових елементів і знаків. В статті представлено ретельний аналіз композиційної структури твору, що дав змогу визначити також і його жанрову основу та інтонаційну канву.

Інша стаття В. Осипенко «Суголосся як принцип відображення Всесвіту (на прикладі хорового твору Ю. Алжнева «...О, Лелю!»)» [184] присвячена вивченню жанрового різновиду суголосся, який автор часто використовує у своїй творчості. Цю проблему дослідниця розробляє на основі музичного твору «...О, Лелю!», що обраний в якості дослідницького матеріалу даної статті. Авторка ретельно досліджує природу і сутність суголосся як жанрової моделі, що відображає собою культурний діалог, співрозмову різних поколінь, різних епох та яка відбувається на відстані

простору і часу і зберіглася через традиційну обрядовість. Адже «...духовний зв'язок поколінь забезпечувала справдана традиційна обрядовість, спрямована на поминання предків, звертання до них із проханням допомог захисту, а також була засобом «гармонізації людського єства з Земною природою і Всеєдиним Всесвітом» [184, с. 311].

На основі аналізу цього твору дослідниця констатує, що суголосся у творчості Ю. Алжнева відображають і жаровий, і формотворчий принцип організації твору. Важливим напрямом вивчення зазначеного твору в цій статті є його наскрізний інтонаційний аналіз, що здійснюється знов таки, в єдності й контексті жанрової системи твору. Авторка статті виявляє найбільш характерний для цього твору інтонаційний оберт (ліричну субкварту), який за її думкою є найулюбленішим музичним знаком композитора. «Велика майстерність композитора переконує нас у невичерпності, безмежності виражальних можливостей ліричної інтонації символу. Складну хорову тканину твору побудовано на варіантних проведеннях інтонації-символу. Яскраво і жваво звучать ритмічні, висотні, фактурні варіанти, інваріанти в оберненні, дзеркальні інверсії. Таким чином, субкварта стає ключем взаєморозуміння автентичної культури та сучасності, кодом суголосся Давнини і Сьогодення» [184, с. 313].

Ще одна стаття В. Осипенко «Про систематику музичних знаків і символів у хорових творах Ю. Б. Алжнева» розкриває сутність семантичних зв'язків, що простежуються у музичній мові хорових творів композитора. Авторка статті зазначає, що композитор використовує два види звукозображальності, які виступають знаковими символами, тобто звуконаслідування і моделювання процесів руху. Останній же вид проявляється також у вигляді двох типів, які пов'язані зі сферами об'єктивних образів та суб'єктивного ліричного висловлення [183].

Система знаків і символів, що розглядається авторкою статті на матеріалі окремих хорових концертів Ю. Алжнева, виявляється нею на таких структурних рівнях, як тембрика, музична форма, жанровість й ін. Крім того,

авторка у своїй роботі наводить і особисту думку композитора стосовно знаковості й символіки в музиці, який вважає, що: «музичне мистецтво – особлива мова, система знаків, на основі якої твориться художня виразність. Знаки упізнаються та стають змістовно визначеними через такі властивості, як інваріантність та співвідносність з ціннісними орієнтирами людської свідомості. Знак (або система знаків) може виступати еквівалентом структури художнього образу. Знаком стає будь-який з засобів музичної виразності, що повторюється на протязі історії музики в різних творах та діє на рівні генетичної пам'яті» [183, с. 259].

Авторка статті наголошує, що особливість музичної мови Ю. Алжнева, зокрема в хорових його творах, криється в тому, що в музиці композитора знаки наділяються невичерпною полісемантичністю та виростають до рівня символів. А в цьому контексті «...структура символу спрямована на те, щоб занурити кожне художнє явище у стихію «першопочатківців» та дати через нього цілісний образ світу» [183, с. 261], тож такою символічністю музичну мову Ю. Алжнева у його творах насичує саме міцний зв'язок із традиційною музикою.

Ідеї, висловлені в цій публікації В. Осипенко, продовжили свій розвиток і в іншій її статті – «Про стильові особливості хорової музики Ю. Алжнева» [179]. В ній дослідниця узагальнює визначені стильові риси й характеристики музичної творчості композитора, акумульовані на основі вивчення хорових концертів, створених митцем наприкінці ХХ століття.

Стаття Г. Бреславець «Мистецьке втілення культурних кодів фольклорного тексту в музичних композиціях І. Гайденка» [34] присвячена дослідженню ролі культурних кодів фольклорного тексту та специфіці його втілення у творчості згаданого композитора. Задля здійснення цього авторка статті обрала цікавий і неординарний музичний твір І. Гайденка – камерну кантату «Шість жіночих пісень» на народні стародавні тексти для сопрано, флейти, фортепіано і віолончелі. В цій роботі Г. Бреславець виявляє певні образи-символи, архетипи, а також наявні елементи поезики, що є

пов'язаними з відображенням мистецької свідомості та індивідуальної концепції композитора в контексті функціонування реконструкції фольклорного тексту з точки зору культурологічного виміру, а також доводить, що втілення культурних кодів фольклорного тексту (насамперед, міфологічно-символічного, інтонаційно-семантичного, вербального) стає виразником міфологічного та обрядового смислу в музиці цієї кантати, основою побудови художньої системи її музичного тексту [34, с. 28].

Відзначаючи основні рівні, на яких реалізуються композитором концептуальні засади реконструкції фольклорного тексту в цьому його творі (а це: на семантико-культурологічний, темброво-фонічний, акустичний тощо), авторка статті підкреслює, що І. Гайденко впевнено реалізував у своїй камерній творчості головну ідею щодо інтерпретації фольклорного елемента (висловлену провідним музикознавцем у галузі фольклористики І. Земцовським), яка криється в тому, що справжнє новаторське перетворення є вільним «перекомбінуванням» і відбувається в співвідношенні з новими образно-асоціативними цілями, але зберігаючи при цьому загальну правдивість музичної мови [34, с. 29].

Резюмуючи свою роботу її авторка наголошує, що: «Вивчення специфіки втілення культурних кодів у композиторській творчості в контексті особливостей авторського мислення, що формується на поєднанні народнопісенної традиції та авторського задуму, надає можливості з'ясувати характер впливу фольклорної традиції на індивідуальне мислення», а «...впровадження культурних кодів у систему координат художнього мислення композитора надає структурно-семіотичним ознакам фольклорного тексту культурологічного осмислення» [також там].

Ще одна стаття Г. Бреславець – «Специфіка інтерпретації фольклору Слобожанщини в творчості Ю. Б. Алжнева» [35] – також присвячена розкриттю проблеми реконструкції фольклорного тексту в сучасній музиці, але вже на прикладі творчого досвіду Ю. Алжнева. До аналізу в цій роботі її авторкою було залучено цілу низку яскравих і самобутніх музичних творів

композитора фольклористичного напрямку, зокрема: «Якби не ми, та не ви...» фольклорне дійство для баса, баритона, жіночого ансамблю, трістої музики (дві скрипки, басоля-контрабас, бубон); «Ярмарковий триптих» (або «Сорочинський триптих») для мішаного вокального ансамблю та оркестру народних інструментів; «Біла бузина, або дурне сало без хліба» концерт-дійство за народними усмішками і творами поета-гумориста Павла Глазового для вокального ансамблю мішаного складу, солістів та оркестру народних інструментів; «В саду гуляла...», зошит з народно-пісенного джерела для вокального ансамблю мішаного складу, солістів та оркестру народних інструментів; «Ми є тому, що нас не може бути...», музична різдвяна дія, за поезією Ліни Костенко та українськими обрядовими піснями зимового календаря для академічного хору, фольклорного гурту та оркестру народних інструментів; «Цвіт калини» на вірші Т. Шевченка для жіночого вокального тріо.

У своїй статті Г. Бреславець дістає висновку, що реконструкція фольклорного тексту в музичній творчості Ю. Алжнева базується на втіленні принципу театралізації, яка стає основою формування музичної драматургії в його творах. Авторка роботи зауважує, що театралізація впливає і на композиційно-драматургічні та стилістичні рішення композитора, і на відбір музичних виражальних засобів задля реалізації головної ідеї твору, а також на самі принципи опрацювання фольклорного першоджерела. Досліджуючи специфіку реконструкції фольклорного тексту, реалізовану за рахунок театралізації сценічного простору в фольклористичних композиціях митця, дослідниця виявляє декілька характерних ознак, що висвітлюють оригінальність музичної драматургії, стилістики та композиційно-технологічної складової окреслених творів Ю. Алжнева. Серед цих ознак – сценічне втілення традиції святкувань і гулянь; персоніфікація музичного тематизму; використання типових комунікативних ознак, притаманних традиційним образам життєвих персонажів українського фольклору; діалогічна насиченість музичної партитури через змістовно-функціональне

зіставлення вокальних та інструментальних тембрів, співу й музикування тощо [35, с. 228].

Авторка цієї статті проводить ідею, що фольклорні джерела, які знаходяться в основі музичного матеріалу багатьох опусів композитора, надають безліч можливостей щодо їх трактування і переосмислення, а театральність взагалі стає одним з найважливіших принципів реалізації авторського задуму в композиціях фольклористичного спрямування. У зв'язку з цим задля виконавського втілення таких творів для музикантів постають нові, дещо розширені вимоги: володіння різними виконавськими стилями, акторська майстерність, традиційне та новаторське опанування сценічного простору з елементами театральної декорації і атрибутики тощо. «Процес здійснення в сценічних умовах принципу театралізації та побудови на цьому принципі музичної драматургії в вокально-інструментальних творах Ю. Алжнева передбачає багаторівневе використання всього комплексу реконструкції фольклорного тексту через професійне та творче опанування сценічного простору, поєднання традиційної манери репрезентації авторського музичного матеріалу з сучасними новаціями його освоєння» [35, с. 228].

Інші три публікації Г. Бреславець, що видані у формі тез наукових доповідей (а це – «Музична інтерпретація фольклорного тексту у творчості сучасних харківських композиторів» [38], «Театралізація як тип реконструкції фольклорного тексту в вокально-інструментальних творах Ю. Алжнева [37], «Композиторська реконструкція фольклорного тексту у творчості І. Гайдєнка» [36]) у лаконічній формі репрезентують основні ідеї, викладені у двох розглянутих вище роботах цієї авторки.

Ще однією важливою науковою роботою, спрямованою на вивчення різних аспектів хорової творчості Ю. Алжнева, виявляється стаття О. Заверухи «Специфіка хорового письма Ю. Алжнева (на прикладі ліричного суголосся «Рідне Около»)» [103]. В ній О. Заверуха досліджує і обґрунтовує специфіку хорового письма композитора на прикладі одного з

найцікавіших його хорових творів, яким є ліричне суголосся «Рідне Около». Авторка роботи виявляє основні впливи на формування цієї специфіки, що криються, насамперед, у світоглядних настановах композитора, системі його художнього мислення, де ключовими засадами стають: вибір концепційних, драматургічних, жанрово-стильових принципів і методів хорового письма та композиційних прийомів організації твору [103, с. 97].

Авторка роботи розглядає ліричні суголосся «Рідне Около» Ю. Алжнева не тільки як типовий і специфічний зразок індивідуального хорового стилю, а й як яскравий взірець структурно-семантичного інваріанту українського хорового концерту в його концептуально-жанровому вимірі. Акцентуючи увагу на значенні хорового концерту в українській музичній культурі авторка статті наголошує на особливому місці в ній цього жанру хорової творчості та порівнює його із місцем симфонії у західноєвропейській класичній музиці [також там].

Крім того, авторка цієї статті, досліджуючи специфіку індивідуального хорового письма на прикладі зазначеного твору Ю. Алжнева, розглядає його у нерозривній тріаді: «етос – логос – пафос». Вона підкреслює, що Ю. Алжнев, як в тім й інші сучасні українські композитори у їхньому зверненні до жанру хорового концерту, фокусує свою увагу саме на єдності цих складових та вдало втілює їх на композиційно-драматургічному рівні свого твору. Таким чином, О. Заверуха, резюмуючи свої спостереження, констатує: «Логос, що природно впливає зі співвідношення музики і слова, для яких ця складова є вихідною і реалізується в їх синтезі. Етос в системі «інваріант – варіант» жанру реалізується через національно-грунтовну основу мови, українську інтонаційність, що йде від фольклору і його академічного переінтонування. Нарешті, пафос, означає в жанровій системі хорового концерту емоційно зворотну психологізацію авторського висловлювання, пов'язану з «високим стилем», що насамперед є властивим хоровому концерту у вітчизняній традиції» [103, с. 102]. А отже, єдність і нерозривність цієї тріади, що проявляється в зазначеному хоровому творі

композитора, стає філософсько-художнім детермінантом індивідуальності стилістики його хорового письма.

Стаття В. Осадчої «Неоромантичний симфонізм та його жанрово-стильові метаморфози в сучасній українській музиці (на матеріалі Пісенної симфонії «За Чумацьким шляхом» Ю. Алжнева)» присвячена вивченню особливостей впровадження неоромантичних засад в симфонічній драматургії зазначеного опусу Ю. Алжнева, а також аналізу жанрово-стильових метаморфоз крізь призму організації тематичного матеріалу в цьому творі [177].

Авторка роботи, розглядаючи жанрову основу пісенної симфонії композитора, констатує увагу на поєднанні в творі з одного боку – суб'єктивних, тобто емоційно-відкритих образів (споглядальних чи драматичних), властивих настроєвій сфері пісні-романсу, а з іншого – об'єктивних образів і семантики народної пісні. А їх внутрішня єдність, що досягається шляхом інтонаційної метаморфози, стає своєрідним діалогом культурних шарів. Такі метаморфози, за свідченням В. Осадчої, композитором здійснюються на рівні жанрових переосмислень, а з цим – і на рівні тематичних перетворень, зокрема через «...розщеплення функціонування окремих тем, котрі являють собою інтонаційно-фактурні комплекси певного тембрового забарвлення; чергування світлих і затемнених за колоритом фрагментів музичного тексту» [177, с. 97].

На рівні ж стилістичних зв'язків такі метаморфози зустрічаються в цій симфонії в оркестровій та хоровій партіях, які композитор організовує у формі фактурного діалогу, та які у свою чергу своєю взаємозумовленістю посилюють дію музичної виразності [також там]. Авторка статті виявляє неоромантичні тенденції в пісенній симфонії Ю. Алжнева також і через домінування в ній ліричних музично-поетичних образів, що стає яскравим проявом сучасної парадигми неоромантичного симфонічного мислення.

Підводячи ризику під дослідженням особливостей впровадження неоромантичних засад в згаданому опусі Ю. Алжнева, авторка цієї роботи

резюмує, що «...пісенна основа музичного мислення композитора сполучається з філософією неоміфологізму, яка проявляється в трансцендентному діалозі авторського та фольклорного тексту, у перетворенні ракурсу звернення до народнопісенної інтонаційної основи» [177, с. 101].

Наукова розвідка А. Мізітової «Звукові шляхи нового покоління харківських композиторів» [165], що опублікована ще у 2005 році, присвячена огляду музичної творчості окремих харківських композиторів, які на той час увійшли до когорти нової генерації митців в українській музичній культурі, разом з тим, творчість яких вже отримала широке визнання і мистецьку значимість. Мова в цій роботі сконцентрована на доробках О. Гринберга, О. Гугеля та І. Гайденка. В роботі робиться аналіз характерних рис, що визначають жанрову і стильову своєрідність музики цих авторів, розкриваються ідейно-світоглядні та естетичні доміанти їх творчості, композиційно-технологічні пріоритети та особливості індивідуального інтонаційного словника [165].

Окремим інформаційним ареалом в цьому блоці джерел слід уважати й *наукові роботи самих митців*, композиторська творчість яких була обрана для даного дисертаційного дослідження. Адже, саме в них можна ясно розгледіти, проаналізувати й окреслити деякі важливі маркери авторського ставлення цих творців щодо різноманітних аспектів сучасної композиторської технології, естетики, жанрово-стильових пріоритетів, насамперед, у власній музичній творчості.

Так, Ю. Алжнев у своїй статті «Деякі аспекти взаємодії в системі «музичний фольклор – композитор – виконавець» (нотатки композитора)» [8] акцентує увагу на важливій проблемі (якою є робота з фольклорним першоджерелом) та специфіці її реалізації в сучасній композиторській творчості. Автор розглядає цю проблему й в проекції на кінцевий результат цієї творчості, тобто на концерту реалізацію музичного твору та його виконавську інтерпретацію. В іншій своїй статті «Традиційні музичні

інструменти та сучасне оркестрове мислення (версія композитора)» [9] Ю. Алжнев порушує проблему залучення старовинних етномузичних інструментів, а також аутентичної стилістики й манери виконання на них в сучасній оркестровій творчості. Автор розглядає використання стильових елементів традиційної народно-інструментальної практики в сучасному композиторському письмі як важливіший чинник збереження і розвитку національно-культурної самоідентифікації.

І. Гайденко у своїй статті «Практика використання числової послідовності Леонардо Пізанського у творі «Fibonassorponia» для оркестру» [50] розкриває деякі аспекти власної композиторської практики, зокрема технологію впровадження математичних формул і алгоритмів у композиційну структуру музичних творів. Так, оркестровий твір композитора «Fibonassorponia» для оркестру побудований на використанні числової послідовності Фібоначчі, наявність якої широко відомо не лише в різноманітних результатах людської цивілізації, а й у навколишньому світі земної природи.

Наступною групою джерел, що безумовно увійшли до історіографічної бази даного дослідження, є *масштабні наукові праці*, насамперед, *дисертації* й *монографії*. Отже, в першу чергу розглянемо такі роботи цієї групи, які безпосередньо причетні до об'єкту нашого дослідження, тобто до композиторської творчості Ю. Алжнева та І. Гайденка. Однією з найважливіших таких праць є дисертація В. Осипенко «Структурно-семантичний інваріант хорового концерту (на матеріалі творчості Ю. Алжнева)» [181], що була захищена у 2005 році.

Авторка дисертації відзначає, що своєрідна жанрова семантика з високим показником національної своєрідності в жанрі вітчизняного хорового концерту формувалася протягом останніх чотирьох століть, а найважливішою жанровою його ознакою завжди було «...органічне поєднання новітніх досягнень композиторської техніки з глибинними

національними рисами традиційного українського хорового співу. І саме в цьому жанрі кристалізувалася національна музична мова» [180, с. 10].

У роботі акцентується увага на особливості духовної енергетики, яка генетично сформувалася в цьому жанрі протягом своєї еволюції та яка проявляється у драматургії сучасних хорових творів. Психологічна ж площина жанру хорового концерту детермінована філософською ідеєю «духу народу», усвідомлення необхідності людського єднання, соборністю, колективним способом Буття. Щодо філософсько-естетичної сутності жанру хорового концерту у творчості Ю. Алжнева, то дослідниця вказує на пріоритет саме авторської концепції цього жанру, яка криється в тому, що «...композитор відбиває Традицію через певний тип особистості – Людини Духовної. Завдяки цьому виникає можливість для слухача пізнавати макросвіт через усвідомлення себе як мікрокосму. Так у музичному творі формується своєрідна художня картина світу, яка розширює «горизонти» свідомості окремої людини до рівня українського етносу» [180, с. 15]. Саме тому характерною ознакою хорового концерту, як концептуального жанру вітчизняної хорової музики, в творчості митця стає, насамперед, звернення до Традиції, до її Культурного Героя, який символізує непорушність єдності людини зі своїм етносом.

Стосовно семантичного аспекту досліджуваної проблеми авторка дисертації відзначає, що семантика жанру хорового концерту в творчості композитора спрямована на концепцію, що поєднує риси Людини сучасної та представника усталеної традиції, тобто Культурного Героя української етнічної картини світу. «Героєм хорових концертів Ю. Алжнева є сучасний етнос, що втілює свої прагнення до гармонізації буття та впорядкування стильової множинності музичної культури сьогодення» [також там]. Крім того, вагомою семантичною ознакою в творах композитора дослідниця відмічає орієнтацію і зверненість до масової слухача, а також довгий і потужний енергетичний вплив на аудиторію, який досягається за рахунок

використання великих циклічних форм, масовості виконавських складів тощо.

Авторка роботи відзначає, що хоровий концерт у творчості Ю. Алжнева як феномен вітчизняної музичної культури та своєрідний спосіб духовного спілкування людини з навколишнім світом (у Ю. Алжнева – з Космічним Законом, Природою, Світом Предків) реалізується за принципом суголосся. У своїх художніх образах композитор проявляє «...рідкісний синтез емоційно-чуттєвого, природного та духовного, що підносить музичну думку до рівня філософського міркування про красу світу, людину, вічність» [180, с. 16].

Характеризуючи музичний стиль хорових творів Ю. Алжнева дослідниця відносить його до такої духовної традиції, в якій людина позиціонується з точки зору нації і народу, а мистецтво в цій традиції знаходиться в контексті саме національної культури і народної творчості. Таким чином, однією з найбільш показових рис музичної творчості композитора стає високопрофесійне перетворення стильових засад народної пісенності в умовах сучасної музичної естетики та самовизначеності національної культурної свідомості.

Підсумовуючи дослідження його авторка констатує, що хорова творчість Ю. Алжнева здебільшого спирається на Традицію як на могутній культурний фундамент: «Новий підхід до традиційної музичної культури полягає у використанні типових формул, мікропоспівок, ритмічних структур, які органічно вкраплені в цілком сучасну музику. Так автор намагається втілити «дух» фольклорного мислення, досягнути рушійні сили процесу музичного формотворення», і далі: «...ця обставина і дозволяє хоровому концерту набути філософського змісту, відтворити соборний дух української ментальності через концепцію Культурного Героя української етнічної картини світу» [180, с. 17].

Ще одне дисертаційне дослідження, що присвячене творчості сучасних українських композиторів, своїми окремими фрагментами також репрезентує

обрані творчі доробки І. Гайденка та Ю. Алжнева. Мова йде по роботу Г. Бреславець «Реконструкція фольклорного тексту в українській музичній культурі останньої третини ХХ – початку ХХІ століття» [39].

В цій праці її авторка досліджує проблему використання традиційного музичного фольклору в композиторській практиці українських митців останніх десятиліть, й зокрема вивчає питання реконструкції фольклорного тексту в площині музичного твору, а також методологію творчого опанування художньої інтерпретації фольклорних текстів, які використовують сучасні вітчизняні композитори у своїй творчості. Авторка роботи пропонує типологією реконструкції фольклорного тексту відповідно до специфіки реалізації та функціонування провідних її форм в українській музичній культурі останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. Крім того, Г. Бреславець, у своїй дисертації, також теоретизує поняття «фольклорний текст», пропонує визначення поняття «реконструкція фольклорного тексту», а також вибудовує концепцію реконструкції фольклорного тексту як мистецької системи, здійснюючи класифікацію її проявів (відмічаючи науковий, мистецький, виконавський, композиторський її рівні) в українській сучасній культурі [39, с. 3].

Авторка цієї дисертації також визначає й основні мистецько-культурологічні виміри художньої реконструкції фольклорного тексту, що проявляються в українській музичній культурі останньої третини ХХ – початку ХХІ століття, зокрема – філософський, семантичний, культуротворчий, мистецько-текстологічний тощо. В проекції на музично-виконавську діяльність авторка роботи зазначає, що виконавська реконструкція фольклорного тексту будується на відтворенні як первісного фольклорного тексту, тобто збереженого письмово або у звукозаписі та творчо інтерпретованого відповідно до його регіональних і жанрово-стилістичних особливостей, так і фольклорного тексту, інтерпретованого власне композитором, через його цитування або авторське концептуальне прочитання. А з цього Г. Бреславець вибудовує й дві основні форми

виконавської реконструкції фольклорного тексту у вигляді репродуктивної та стилізаційної роботи [39, с. 196-197].

Культурологічний тип реконструкції фольклорного тексту авторка цієї дисертації визначає в декількох площинах, зокрема: як вид культуротворчої діяльності, що проявляється в процесі міграції фольклорного тексту зі сфери культури до сфери мистецтва (у процесі утворення музичного твору); інтерпретаційне переосмислення фольклорного тексту з точки зору формування авторської концепції; як хід мистецького відтворення фольклорного тексту композитором, в результаті чого з'являється музичний твір; створення музичного твору як такого, що відбувся в результаті зазначеного процесу. Авторка роботи резюмує, що авторська концепція фольклорного тексту повністю віддзеркалює художнє світоспоглядання композитора, «...його власне філософське трактування буття крізь досягнення усної фольклорної традиції та є сутністю музичної інтерпретації фольклорного тексту в композиторській творчості, яка формує індивідуальний композиторський стиль та мистецький світогляд» [39, с. 198].

Частина зазначеного дисертаційного дослідження присвячена характеристиці особливості творчого синтезу наукового та культурологічного типів реконструкції фольклорного тексту у творчості відомого харківського композитора та етномузиколога І. Польського, зокрема в його композиторській (камерно-інструментальній, фортепіанній, симфонічній) творчості, науково-педагогічній (впровадження ним методів наукової реконструкції фольклорного тексту у практику викладання музично-теоретичних дисциплін), соціокультурній діяльності тощо. Крім того, інша частина даної дисертаційної роботи розкриває й суто композиторську специфіку реконструкції фольклорного тексту (на прикладі музичної творчості відомих українських композиторів – А. Загайкевич, І. Гайденка, Ю. Алжнева), що реалізована як через авторсько-інтерпретаційне її бачення і трактування зазначеними митцями, так і крізь мовно-стильові особливості їх індивідуального інтонаційного словника.

Н. Гречуха у своїй дисертації «Неоміфологічні тенденції в хоровому мистецтві України 80–90-х років ХХ століття» [67], що присвячена проблемі становлення неоміфологізму як художньо-стильової течії, зокрема розвитку неоміфологічних тенденцій в українській хоровій творчості 1980-90-х років, також торкається музичного доробку Ю. Алжнева.

У своїй роботі Н. Гречуха розробляє питання неоміфологізму, через дослідження його художньо-естетичних, системо-типологічних, музично-стильових характеристик, а також узагальнює міфопоетичні концепти давньоукраїнського музично-обрядового фольклору з точки зору концептуально-стильової основи музичного неоміфологізму. Задля виявлення специфіки інтерпретування національної міфологічної традиції, втілення типологічних ознак неоміфологізму на різних структурно-семантичних рівнях, а також виявлення особливостей авторського міфопоетичного сприйняття, дослідниця у своїй роботі сконцентрувалася на хорових доробках відомих українських композиторів Л. Дичко і Ю. Алжнева [67, с. 20].

Авторка дисертації узагальнює розвиток неоміфологічних тенденцій в українській хоровій музиці 1980-90-х років ХХ століття та наголошує, що цей процес є тісно пов'язаним з культурно-історичним розвитком українського хорового мистецтва, еволюцією хорових стилів, багатоманітністю стильових виявів постмодерністичного музичного мистецтва, тенденціями до міфологізації мистецьких явищ тощо. Авторка роботи розкриває специфіку неоміфологічних проявів в українському хоровому мистецтві, яка виявляється: «...у домінуванні теми духовної сакральності, відродженні міфологічних форм, відкритті нових типів програмності (відкритий, асоціативний, епіко-картинний), синтезі мистецтв і виникненні нових жанрово-синтетичних моделей (хорова опера, музично-театралізоване дійство, культова драма, фольк-опера тощо), важливій ролі хорового компоненту, театралізації хорових жанрів, створенні масштабних багатохорних композицій, використанні сучасних техніко-композиційних

засобів (алеаторика, пуантилізм, додекафонія, техніка Центрального елемента, рухомий кластерний пласт, функціональна тональність), оновленні та збагаченні образно-тематичної, жанрово-стильової, музично-стилістичної сфер» [67, с. 19].

Н. Гречуха у своєму дослідженні також виявляє й характерні принципи неоміфологізму, систематизуючи їх на структурно-семантичних рівнях, зокрема програмному, образному, жанровому, композиційно-драматургічному, музично-виражальному тощо. Авторка роботи констатує, що в українській хорівій музиці неоміфологічні тенденції найбільш яскраво проявляються в творчості відомих вітчизняних композиторів Л. Дичко і Ю. Алжнева, а їхні музичні доробки в цьому жанрі є типовим зразком втілення естетичних, типологічних, художньо-стильових ознак неоміфологізму. Проаналізовані дослідницею в її роботі твори висвітили інноваційні підходи цих композиторів щодо інтерпретації міфологічної символіки й образності, оригінальність неоміфологічної стилістики, яскраві полістилістичні прояви, а головне – національну самобутність музичної міфотворчості. Авторка дисертації констатує особливість міфологічного мислення та міфопоетичного світосприйняття обраних композиторів, що проявляється у зверненні їх у своїй творчості до архаїчних витоків української автентичної культури і відтворенні світоглядних парадигм та в послідовному відбитті ідеї «пракультури» [67, с. 19-20].

Невід'ємною частиною джерельної бази даного дослідження є й інші масштабні наукові роботи, зокрема дисертації, монографії і посібники, що демонструють широкий науковий дискурс і тематику музично-теоретичного та мистецько-культурологічного контекстів окресленої проблематики, тобто роботи, які присвячені академічному хорovому мистецтву та його жанрово-стильовій специфіці, сучасній хорівій музиці українських композиторів, окремим аспектам хорової творчості, пісенно-хорівій фольклористиці та ін.

Дисертація О. Батовської «Сучасне академічне хорове мистецтво а *carrella* як системний музично-виконавський феномен» [19], присвячена

проблематиці розвитку і функціонування сучасного академічного хорового мистецтва а *caprella*, репрезентованого на хоровій творчості українських та білоруських композиторів другої половини ХХ - початку ХХІ ст.

Важливе місце в зазначеній роботі займає розробка жанрової типології сучасної академічної хорової музики а *caprella*, яку її авторка вибудовує у двох аспектах, тобто: поділ цього жанру музичної творчості (враховуючи його зовнішню і внутрішню сторони буття) на концертну, концертно-театралізовану і духовно-концертну та зосередження на принципах взаємодії і спадкоємності [19, с. 4]. Авторка у своїй роботі доводить, що в сучасній хоровій творчості а *caprella* простежується «...феноменальна риса – нова художня цілісність, яка зумовлена спрямованістю культури до об'єднання при збереженні вміщеної в неї множинності», та узагальнює, що «...сучасна академічна хорова музика а *caprella*, за великого жанрово-стильового розмаїття характеризується по-перше, індивідуальним композиторським відбиттям музичних універсалій різних художніх епох; по-друге, толерантністю стильових напрямків» [19, с. 6].

Цікавим моментом в дисертації О. Батовської постає формулювання дослідницею новітніх якостей сучасної академічної хорової музики а *caprella*, здійснене за такими параметрами, як темброфонічні характеристики, хорова фактура, інструменталізація хорових партій, прийоми театралізації тощо, а також визначення впливу цих якостей на концертно-виконавську практику, що у свою чергу призвело до трансформації сучасного виконавсько-хорового стилю, появи інноваційних форм виконавсько-хорової презентації. Авторка у своїй роботі також визначає й інноваційні прикмети академічного хорового мистецтва а *caprella*, серед яких: синтез комплексу традиційних прийомів з новаторськими музичними засобами висловлювання; включення у виконавсько-постановчий корпус хорового твору особливостей перформансу; застосування прийому музичного «кадру», що в свою чергу наближає

академічне хорове мистецтво а *sappella* до кіномистецтва; введення у хоровий твір театральних прийомів тощо [19, с. 7].

Ще одна дисертація в українському сьогоденному музикознавстві присвячена дослідженню сучасної хорової творчості а *sappella*. Це робота О. Приходько «Хорова музика а *sappella* другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: теоретичне осмислення і виконавські підходи» [195], в якій дослідниця вивчає особливості стилістики та виконання нової хорової музики, звертаючись до творчості вітчизняних та зарубіжних сучасних композиторів (зокрема, Л. Беріо, Д. Лігеті, С. Луньов, Л. Ноно, А. Пярт, К. Штокхаузен та ін.).

У цій роботі її авторкою розробляється проблематика сучасного хорового письма та його специфіки; виявляються властивості сучасного хорового письма крізь призму виконавської практики; пропонується систематизація художніх явищ сучасної хорової музики. Значну увагу в дисертації приділено актуальним питанням виконавської реалізації творів нової хорової музики, серед яких: класифікація виконавських прийомів, основні напрямки роботи диригентів, хормейстерів, артистів, солістів-вокалістів, викладачів спеціальних дисциплін тощо [195].

Дисертація А. Бакумець «Жанрово-стильові особливості хорових циклів українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття» [15] спрямована на вивчення хорових творів циклічних форм в українській сучасній музиці в аспекті їх жанрово-стильового наповнення.

Авторка роботи вказує, що в сучасних хорових циклах, проявляється синтез мистецтв та інтертекстуальність, оскільки в процесі активного жанрового взаємозбагачення такі твори отримують вплив зі сторони великих вокально-симфонічних жанрів, а жанрові константи в них трансформуються під впливом нових змістовних парадигм, що відгукуються на послабленні структурного абрису певної жанрової моделі. «Хоровий цикл у постмодерному вияві відзначений індивідуальністю драматургічного та жанрово-стильового рішення, при цьому він, як правило, не відхиляється від

усталеної моделі, яка є впізнаванню. Така метажанрова структура характеризує мультимедіальну модель художньої цілісності в циклічних хорових творах композиторів кінця ХХ – початку ХХІ ст. [15, с. 2].

Авторка дисертації аналізує і висвітлює процес еволюції хорових циклічних жанрів, визначаючи основні етапи розвитку хорового циклу; виявляє синтез класицистських і романтичних рис в розвитку світської хорової музики ХІХ ст.; окреслює новітні тенденції розвитку вітчизняного хорового мистецтва у другій половині ХХ століття, акцентуючи увагу на розширенні жанрової палітри хорових циклічних творів; характеризує жанрово-стильові різновиди хорових доробків у творчості українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття, наголошуючи утвердженні в них інваріантного взаємозв'язку з жанровими моделями минулих епох [15, с. 4-5].

Конкретизуючи жанрово-стильові тенденції з точки зору композиційно-драматургічних і семантичних особливостей хорової творчості українських сучасних композиторів, що проявляються, насамперед, в музиці великих циклічних форм, дослідниця у своїй роботі узагальнює, що таким творам «...притаманне стильове розмаїття, співіснування різних естетичних концепцій (авангард і неоромантизм, необароко й сонористика) і сполучення їх у художньому просторі одного твору. У цьому виявляється естетика постмодернізму з характерними для неї пошуками смислової глибини та поєднанням кардинально протилежних стильових тенденцій. Сучасна українська хорова музика в процесі свого оновлення знаменує відродження традицій та одночасне їх переосмислення відповідно до духу епохи [15, с. 8].

Дисертація О. Фартушка «Хорова поліфонія в системі композиторського стилю (на прикладі творчості П. Гіндеміта, І. Стравінського, О. Щетинського)» [241] присвячена дослідженню явища хорової поліфонії в контексті індивідуально-стильових систем ХХ століття.

В цій роботі її автором актуалізується вагомість особливого типу поліфонічної свідомості кожного з обраних композиторів. Акцентується

увага на тому, що така свідомість народжується з поліфонічності самого буття та характеризується діалогом (полілогом) культур, а наслідком поліфонізації свідомості постає хорова поліфонія. В роботі, на основі аналізу хорових творів видатних композиторів, робиться висновок про важливу роль жанрової специфіки у її зв'язці зі специфікою хорової творчості. А кожен з проаналізованих творів репрезентує окремий аспект хорової поліфонії. Підкреслюється, що обрані митці свідомо звертались до історично усталених жанрових форм європейської традиції, але інтерпретували їх вже в індивідуальній стильовій системі [241, с. 7].

В дисертації висвітлюється парадигмальна зміна розвитку хорової поліфонії, що репрезентується в широкому історико-генетичному та стильовому контекстах (від давньої західноєвропейської церковної музики до доби постмодерну). Автор роботи узагальнює, що «...хорова поліфонія – явище системне, універсальне. Його смислова багатоскладність має онтологічні, семантичні, комунікативні чинники, поєднані у багатовимірному часопросторі культури ХХ ст. через суб'єктів музичної комунікації. Хорова поліфонія є втіленням ідеального звукообразу Всесвіту та відображує багаторівневу систему хорового письма в усій повноті художньої творчості митців ХХ століття» [241, с. 8].

Дисертація Г. Батичко «Хоровий концерт в контексті сучасної музичної культури» [18] присвячена проблемам культурно-історичного розвитку жанру хорового концерту. В роботі аналізуються соціокультурні й мистецькі детермінанти генези і розвитку жанру хорового концерту в бароковому музичному мистецтві, у тому числі й появи його на музичному ґрунті різних національних шкіл. Авторка роботи послідовно висвітлює й культурно-історичні чинники «відродження» цього жанру в сучасній музичній культурі, виявляє специфіку жанрового інваріанту хорового концерту відповідно до особливостей художньо-естетичного мислення сьогодення; робить спробу типологізації та класифікації жанру хорового концерту в сучасній музичній творчості [18].

За визначенням авторки дисертації, хоровий концерт це «...самобутнє жанрове явище, що визначається провідною роллю хорової фактури та послідовним втіленням принципу концертності, основними атрибутивними ознаками якого стають концептуальність, діалогічність, репрезентативність та високий рівень композиційної свободи» [18, с. 16]. Дослідниця узагальнює, що різноплановість тенденцій, які криються у розвитку цього жанру, говорять, про те, що хоровий концерт, на сучасному етапі своєї еволюції, одержує не просто свого переродження, а дістає своєрідного «новотворення». «Багатоплановість творчих пошуків у ньому може бути трактована у цьому контексті як прикмета накопичення творчого досвіду, що передує якісним перетворенням у цьому жанровому взірці. Наслідками такого процесу можуть стати або створення «нового хорового концерту» (чи якогось іншого утворення на його основі) або перенесення надбань хорового концерту на ґрунт інших вокально-хорових жанрів» [18, с. 17].

Дисертація О. Заверухи «Сучасне хорове письмо: генеза та функціонування (на матеріалі творчості українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століть)» [99] присвячена дослідженню процесу становлення і розвитку хорового письма як музикознавчої категорії в контексті функціонування його в художній площині музичного твору. Дослідниця вивчає сутнісні та змістовні ознаки хорового письма, вивчає, характеризує і систематизує його специфіку і прояви на основі хорових творів відомих українських композиторів сучасності. Авторка роботи, узагальнює, що хорове письмо як знакова категорія перероджується в художній зміст музичного твору відповідно до канонів музичної комунікації (композиторська творчість – хорове виконавство – слухацька культура сприйняття). Дослідниця трактує хорове письмо як «...процес розкриття сенсу в реальному звучанні виконавців, початково закладеного композитором і в процесі сприйняття цього тексту слухачем» [101, с. 1].

Навчальний посібник О. Бенч-Шокало «Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції» [22] висвітлює питання генези, розвитку й

формування традиційного хорового співу в українській культурі. Авторка зазначає, що усна обрядова культура, яка і є породженням українського хорового співу, утворилася на теренах нашої держави ще в дохристиянську добу. У зв'язку з цим, первинний характер українського хорового співу задав впливу на формування усіх виконавських сфер національної традиційної хорової культури. В її ж основі знаходяться регіональні пісенні традиції, які сьогодні насичують і композиторську, і виконавську творчість. Авторка у своїй роботі вибудовує і пропонує нові підходи й методи виявлення феномену українського хорового співу, спираючись на його специфіку [22].

Важливим кроком на шляху вивчення художніх тенденцій розвитку сучасної хорової музики, в останні роки стало дослідження Є. Бондар, представлене в її монографії «Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості» [33]. Ця робота присвячена дослідженню проблеми художньо-стильового синтезу в контексті сучасної хорознавчої методології. Дослідниця виявляє і систематизує існуючі творчі аспекти та процесуальні чинники здійснення такого синтезу в хоровій творчості. Як результат свого дослідження авторка роботи формує оригінальну теоретичну модель художньо-стильового синтезу в сучасній хоровій творчості як художнього явища. Ця модель розкривається крізь призму композиторських, виконавських та слухацьких детермінант, які впливають на формування такого синтезу в сучасних хорових творах. Крім того, у своїй роботі дослідниця виявляє й параметри функціонування зазначеної моделі, що представлені певними векторами, тобто жанрово-стильовим, інтонаційно-художнім, інтерпретаційним, текстологічним тощо. Окремим питанням в монографії постає вивчення особливостей творчої діяльності хорового диригента як феномену сучасної соціокультурної практики [33, с. 3].

Окрім розглянутих вище масштабних наукових праць, що склали фундамент джерельної бази даного дослідження, слід також відзначити й інші крупні роботи, проблематика яких так чи інакше торкається обраного нами досліджуваного об'єкту, а це дисертації і монографії Н. Герасимової-

Персидської «Хоровий концерт на Україні в XVII-XVIII ст.» [53], А. Лашенка «Хорова культура: аспекти вивчення і розвитку» [52], Н. Горюхіної «Основні риси української хорової класики та їх розвиток у хоровій творчості українських радянських композиторів» [66], І. Гулеско «Національний хоровий стиль» [78], Г. Конькової «Традиції і новаторство в розвитку жанрів сучасної української музики (симфонія, кантата, ораторія 60-70-х років)» [129], Л. Пархоменко «Українська хорова п'єса: типологія, тематизм, композиція» [187], В. Уманець «Пісенна і хорова творчість українських радянських композиторів» [239], І. Шатова «Стильові основи Одеської хорової школи» [251], Я. Бардашевської «Образно-семантичні засади хорової творчості Віктора Степурка (на матеріалі хорів а саррелла)» [17] й ін.

Важливу складову джерельної бази даного дослідження складають також і невеликі публікації (тобто *наукові статті, розвідки, доповіді*), присвячені окремим проблемам сучасного українського хорового мистецтва, а також огляду й аналізу творчості сучасних харківських композиторів, в числі яких значаться й митці І. Гайденко та Ю. Алжнев. Серед таких публікацій статті І. Драч «Харківська композиторська школа: доля і позиція в культурі» [89] та І. Драч і Л. Кияновської «Харківська композиторська школа ХХ століття» [90].

Обидві роботи представляють собою яскраву панораму культурно-історичного й мистецького розвитку харківської композиторської школи, яка сформувалася у вигляді потужного творчого осередку вже на початку ХХ століття. Автори відзначають, що за свій, більш ніж столітній період функціонування вона склалася як яскраве самостійне художнє явище, але разом з тим, стала й невід'ємною складовою розвитку загального культурно-мистецького процесу в Україні у цей час. Автори пропонують історичну періодизацію розвитку харківської композиторської школи та відмічають в ній як моменти спаду динаміки розвитку (як, наприклад, починаючи з другої половини 1930-х років у зв'язку з перенесенням столиці України з Харків до Києва) так і значної активізації (початок 1960-х років). Підкреслюється

значення окремих митців, які зіграли найважливішу роль в становленні школи, формуванні її мистецьких традицій тощо (С. Богатирьова, Д. Клебанова, М. Тіца, В. Борисова, В. Нахабіна В. Губаренка, В. Золотухіна й ін.) [90].

Тематика харківської композиторської школи продовжує свою розробку й в інших наукових роботах і нарисах, зокрема в статтях Б. Сінченко «Харківська композиторська школа на початку ХХІ століття: шляхи розвитку та збереження творчої спадщини» [213] та О. Рощенко «Кафедра композиції та інструментовки крізь призму історії харківської композиторської школи» [203]. В першій роботі подається аналітичний огляд новітнього періоду розвитку харківської композиторської школи, її мистецьких досягнень, характеризуються головні персоналії та художні тенденції. Друга робота висвітлює особистісні творчі портрети викладачів кафедри композиції та інструментовки ХНУМ імені І. Котляревського, які уособлюють сучасне обличчя представників харківської композиторської школи.

Серед когорти наукових статей, що склали джерельну базу цієї дисертації та які присвячені загальним аспектам хорового мистецтва, слід відмітити цілу низку робіт, що зі своїм змістом повністю або частково увійшли до розглянутих вище дисертаційних досліджень. Крім того, слід відзначити й інші окремі роботи, які тим чи іншим питанням перетинаються з об'єктом даного дослідження, а це: статті М. Дзівалтівського «Хоровий жанр і стиль у розумінні сучасної мистецтвознавчої науки» [84], Я. Кириленко «Концерт» (пам'яті Миколи Леонтовича) В. Степурка як втілення меморіально-неорелігійної моделі українського хорового концерту» [121], Н. Семененко «Преміум-сегмент сучасної української музики: метамовні дискурси у хоровій творчості Віктора Мужчиля» [211], Л. Москальової «Українське сакральне хорове мистецтво» [168], В. Іванова «Народнопісенні інтонації в хоровій творчості Д. С. Бортнянського» [113], А. Білогубки «Співвідношення слова і музики в хорових творах як виконавська проблема» [28], Н. Заболотної «Про типологію хорового концерту: партесне письмо і творчість Шютца» [97], Л. Дичко «Сучасний стан хорового мистецтва:

тенденції розвитку» [83], О. Бабенко «Хорова творчість Валентина Бібіка: жанрова парадигма та риси індивідуального стилю» [13] й ін.

Отже, здійснений аналіз історіографії і джерелознавства стосовно хорової творчості харківських композиторів І. Гайденка і Ю. Алжнева засвідчує часткову активність дослідницького інтересу до музики цих митців з боку українських музикознавців та певну розробленість окремих аспектів їх творчості. Найбільш розробленими, з музикознавчої точки зору, сферами музичної творчості обраних композиторів виявляються жанр хорового концерту в творчості Ю. Алжнева (на прикладі творів, написаних до 2000 року) (В. Осипенко); проблема реконструкції фольклорного тексту в музиці І. Гайденка і Ю. Алжнева (Г. Бреславець); питання специфіки реалізації неоміфологізму в музиці Ю. Алжнева як одного з найяскравіших представників втілення цього напрямку (Н. Гречуха). В полі зору науковців знаходяться й загальні (оглядові) аспекти музичної творчості цих композиторів (О. Кравченко, А. Єрмоєнко, А. Мізітова), а також обрані окремі твори (О. Томах).

Разом з тим, ще раз наголосимо, що значна частина музичного доробку І. Гайденка та Ю. Алжнева (й особливо їх хорова творчість останніх двох десятиліть) з точки зору музикознавчого аналізу залишається малодослідженою, що і актуалізує наукові звернення до цього шару композиторського надбання цих митців з метою його подальшого вивчення. Таким чином, джерельну базу даного дисертаційного дослідження можна систематизувати наступним чином:

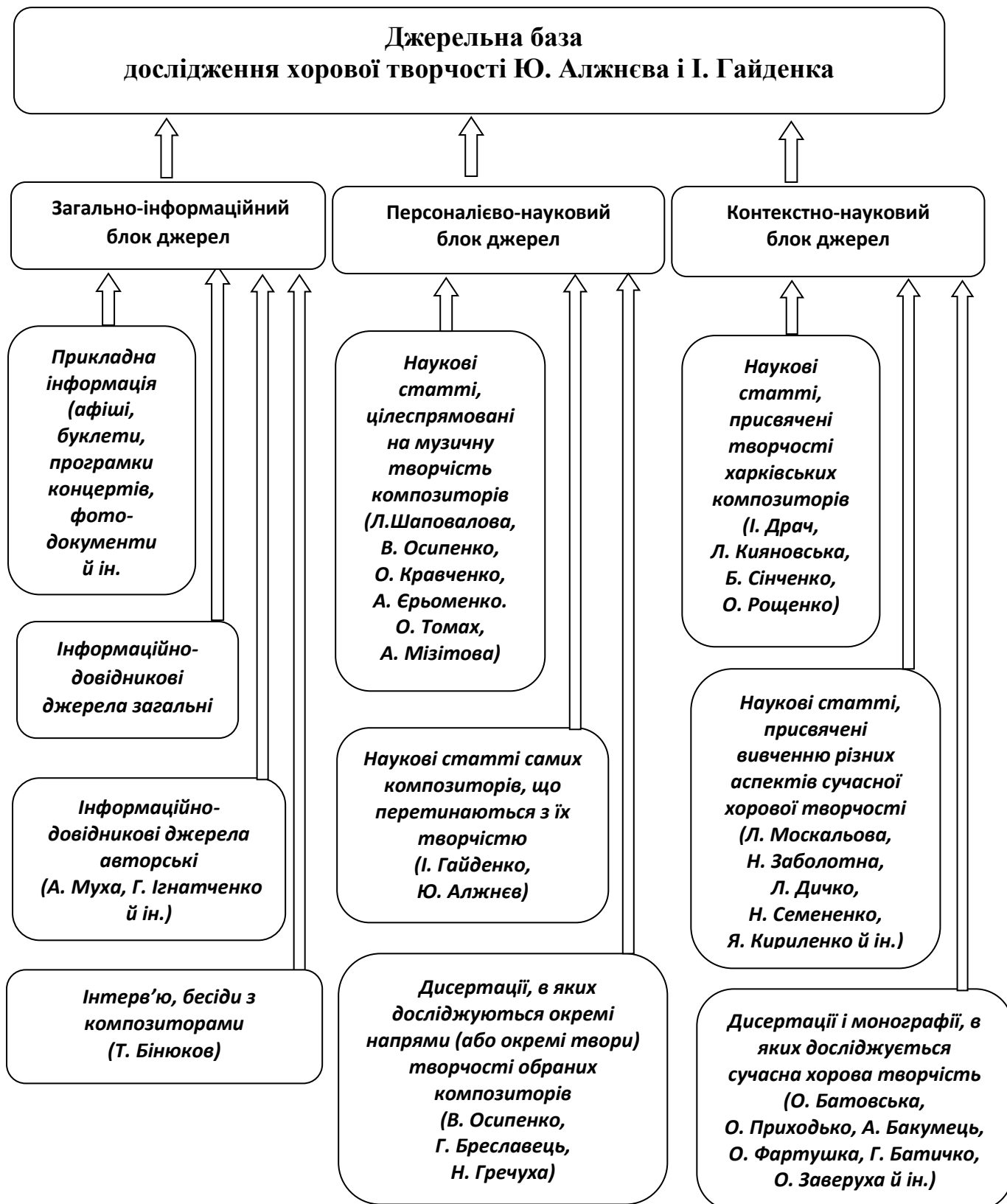
Перший блок: загально-інформаційні джерела, що включають повідомлення фактологічного характеру та стосуються загальної інформації. В його структурі слід виділити *чотири* групи: а) інформаційні й довідниково-енциклопедичні джерела, електронні музично-інформаційні ресурси, а також власні авторські сайти або окремі сторінки спеціалізованих сайтів; б) інформаційні й довідниково-енциклопедичні джерела, з визначеним авторством, що додає їм певного критично-оціночного характеру (зокрема

під авторством Г. Ігнатченка та А. Мухи); в) додаткові інформаційні джерела прикладного кшталту (анотації на музичні твори, інформаційні повідомлення, афіші, буклети, програмки концертів, фотодокументи й ін.); г) інтерв'ю з композиторами, що дозволяють від першої особи познайомитися з творчістю митців, їх внутрішнім художнім світом (Т. Бінюков, Т. Клюка).

Другий блок: наукові роботи, спрямовані на вивчення творчості обраних персоналій, тобто І. Гайденка і Ю. Алжнева. В цьому блоці виділяються *три* групи: а) наукові статті й невеликі роботи, цілеспрямовані на музичну творчість обраних композиторів (Л. Шаповалова, В. Осипенко, О. Кравченко, А. Єрмоменко, О. Томах, А. Мізітова); б) наукові роботи самих композиторів (тобто І. Гайденка і Ю. Алжнева), що тісно перетинаються з їх музичною творчістю; в) масштабні наукові праці (дисертації, монографії), вектор дослідження в яких зачіпає окремі напрями (або окремі твори) композиторського доробку обраних митців (дисертації В. Осипенко, Г. Бреславець, Н. Гречухи).

Третій блок: наукові роботи контекстного характеру, тобто ті, що присвячені різним аспектам сучасної вітчизняної хорової творчості. В структурі цього блоку можемо виділити також *три* групи: а) наукові статті й нариси, присвячені творчості харківських композиторів, харківській композиторській школі (І. Драч, Л. Кияновська, Б. Сінченко, О. Рощенко); б) наукові статті й невеликі роботи, присвячені вивченню різних аспектів сучасної вітчизняної та зарубіжної хорової творчості (Л. Москальова, Н. Заболотна, Л. Дичко, Н. Семененко, Я. Кириленко й ін.); в) фундаментальні наукові роботи (дисертації, монографії, посібники), в яких досліджується сучасна хорова творчість в різноманітних аспектах (О. Батовська, О. Приходько, А. Бакумець, О. Фартушка, Г. Батичко, О. Заверуха й ін.). Більш наочно структуру джерельної бази даного дисертаційного дослідження можна простежити в наступній схемі (див. схему 1).

Структура джерельної бази
дослідження хорової творчості Ю. Алжнєва і І. Гайденка



1.2. Хорова музика Ю. Алжнева та І. Гайдєнка в контексті їх композиторської творчості

Музична творчість відомого сучасного українського композитора, яскравого представника харківської композиторської школи – Юрія Алжнева – сьогодні є визнаною і шанованою на тлі культурного ландшафту України. Митець є автором: великої кількості великих і малих творів для симфонічного й камерного оркестрів, різноманітних ансамблів, оркестру і ансамблю народних інструментів, значної кількості хорових, вокальних, вокально-симфонічних творів, театральної музики, окремих композицій для різних інструментів тощо.

Серед найвідоміших опусів композитора слід відзначити наступні:¹ симфонічна поема «Запороги» для великого симфонічного оркестру; поема «Пролог», симфонія «Чорнобильська», симфонія «Священного каменя «Кургаль Шу-Нун», скіфська симфонія «Екзампей ХХІ» для симфонічного оркестру; потрійний концерт для скрипки, альту і віолончелі з оркестром і ударними «Неначе писанка село...»; твори «Акварелі», «Метаморфози 52-61» – для естрадно-симфонічного оркестру; симфонієта «Спогади Матінки-Землі» для ударних, брас-квартету, синтезатора та фортепіано; рапсодія «Золота пектораль» для інструментального ансамблю та фольклорно-етнографічної вокальної групи; «Ескізи», «Дума», «Російський триптих» – для фортепіано; Скерцо, Концерт-капричіо – для труби з оркестром; концерт-диптих для сопілки з оркестром «Клич Посвистача...», «Концерт-Кахтир», «Полетів би на край світу...», дивертисмент-рапсодія «Орлом сизокрилим...» – для академічного оркестру українських народних інструментів; концертні фантазії: «Дергунець», «Троїста-Забридська», «Святкова слобідська», «Пандухти», «Дромореса» та ін. для оркестру народних інструментів та ін. [3; 4; 5; 6; 115].

¹ Повний перелік музичних творів Юрія Алжнева подано у додатках дисертації.

Хоровий доробок Юрія Алжнєва, як вже відмічалось вище, складає доволі вагомий шар музичних творів та виділяється не тільки на тлі його композиторської творчості кількісним показником, а й представляє собою широкий спектр різних, у тому числі й доволі масштабних жанрів. Таким чином, враховуючи те, що саме хорова творчість митця постала предметом даного дослідження, пропонуємо перелік усіх його таких творів відповідно до хронології їх написання.

Отже, це майже два десятки, переважно великих циклічних творів: «Співомовки» концерт №1 для мішаного хору на народні тексти (1987, 2-га ред. 1998); «Дівич-сон» концерт №2 для мішаного хору (1994); «Пробудження» концерт №3 (концерт-пастораль) для жіночого хору на поезію Л. Глібова, О. Олеся, Т. Шевченка, І. Франка (1997); «Слава тобі, Господи» (молитва за долю українського народу) для мішаного хору на народні тексти (1998); «Дощик, дощику...» пісня-закличка для дитячого хору на вірші І. Березюка (1998); «Савурина» (космогонічні суголосся) для дитячого хору на народні тексти (1998); «Многая літа» для мішаного хору (1998); «О. Лелю!..» (ліричні суголосся) для мішаного хору і фольклорного гурту на народні тексти (1998); Співайте для Господа пісню нову...» концерт №4 для мішаного хору на канонічні тексти в перекладі І. Огієнка (Псалом 96) (2004); «Світання Оріанти» (космологічні суголосся) концерт №5 для жіночого хору (2005); «Рідне около» (ліричні суголосся) для чоловічого, жіночого та дитячого хорів на поезію Т. Мельничука, В. Сосюри, В. Самійленка (2005); «Симфонія ланів» (або «Оваста перва») за мотивами Велесової Книги для великого мішаного хору без слів, великого симфонічного оркестру (2007); «Ще треті півні...» концерт-диптих для мішаного хору та ударних на поезію Т. Шевченка (2011); «Та не однаково мені...» рідницьке суголосся для соліста (баритона), мішаного хору та симфонічного оркестру на поезію Т. Шевченка (2012); «Ми є тому, що нас не може бути...» музична різдвяна дія за поезією Л. Костенко та українськими обрядовими піснями для академічного хору, фольклорного гурту та оркестру

народних інструментів (2013); Пісенна симфонія «За чумацьким шляхом» для солістів, великого мішаного хору, великого симфонічного оркестру на поезію В. Бондаря, В. Бойка, Л. Костенко та за народними піснями (2015); Сповідальна симфонія «Славлена Дара» латинський гімн, українська молитва для баса великого мішаного хору, органу, великого симфонічного оркестру (2019); «Гука душа Господаря...» хоровий концерт без супроводу на поезію Наталії Фурси (2020); Суголосья-кантата «Libertas-Свобода» для тенора, мішаного хору та симфонічного оркестру на поезію Г. Сковороди (2021); «Бенкетний кант» Барокового часу для мішаного хору із супроводом (2023).

Крім того, деякі великі, здебільшого поліжанрові твори, що вміщують в якості окремої одиниці виконавського складу вокальний ансамбль, також можуть бути зараховані й до когорти доробків хорової творчості композитора, оскільки їх виконання, в певних умовах, передбачає заміну цього ансамблю компактним хоровим складом. До них можна віднести: «Якби не ми, та не ви...» фольклорне дійство для баса, баритона, жіночого ансамблю, троїстої музики (дві скрипки, басоля-контрабас, бубон); «Ярмарковий триптих» (або «Сорочинський триптих») для мішаного вокального ансамблю та оркестру народних інструментів; «Біла бузина, або дурне сало без хліба» концерт-дійство за народними усмішками і творами поета-гумориста Павла Глазового для вокального ансамблю мішаного складу, солістів та оркестру народних інструментів; «В саду гуляла...» зошит з народно-пісенного джерела для вокального ансамблю мішаного складу, солістів та оркестру народних інструментів.

На наш погляд, доволі позитивним чином на успішній творчій реалізації себе в якості яскравого і непересічного композитора позначилося те, що Юрій Борисович у свій час здобув почергово дві вищі музичні освіти у престижних вітчизняних мистецьких навчальних закладах. Так, майбутній композитор ще у 1977 році закінчив Харківський державний інститут культури (нині – Харківська державна академія культури), отримавши в якості однієї зі спеціалізацій кваліфікацію диригента і керівника оркестру

народних інструментів. А згодом, вже в 1989 році митець одержав вже і професійну композиторську освіту в Харківському державному інституті мистецтв (нині Харківський національний університет мистецтв) імені І. Котляревського, в класі професора Володимира Золотухіна. Отримана кваліфікація оркестрового диригента надала можливість композитору Ю. Алжневу стати (а часто й першим) виконавцем-диригентом своїх творів. Майже відразу ж по отриманню диплому композитора (у 1990 році) митець був прийнятий до лав Національної спілки композиторів України, а в 1995 році став і членом Національної Всеукраїнської музичної спілки.

Протягом усього свого творчого життя Юрій Алжнев, поруч із власною композиторською справою, вдало реалізує себе і як музикант-виконавець та музичний організатор. Він багато років працював на всіляких посадах різних культурно-мистецьких закладів і творчих колективів. Зокрема митець працював художнім керівником Першостаровірівського будинку культури, згодом концертмейстером заслуженого ансамблю танцю України «Квітка» палацу культури Харківського електромеханічного заводу, концертмейстером Харківського державного академічного російського драматичного театру імені О. С. Пушкіна тощо. А починаючи від 1992 року, вже майже три десятиліття, очолює Харківський муніципальний театр народної музики України «Обереги», являючись музичним директором і головним диригентом цього відомого колективу. Саме цей музичний колектив став для композитора міцною художньою платформою на якій він зміг не лише реалізуватися як диригент-виконавець, а й, насамперед, втілити в музичне життя велику кількість своїх яскравих і масштабних композиторських робіт, створених на основі та в дусі народного мелосу.

Інша сфера діяльності композитора – педагогічна. Протягом 1990-х років і першого десятиліття 2000-х він викладав на кафедрі композиції та інструментування і кафедрі народних інструментів Харківського державного інституту мистецтв (нині – Харківського національного університету мистецтв) імені І. Котляревського, а в останнє десятиліття є доцентом

Харківської державної академії культури, викладаючи спочатку на кафедрі народних інструментів, а в останні роки – на кафедрі оркестрових інструментів. В останньому навчальному закладі митець також вдало знайшов себе і як диригент-виконавець, орудуючи естрадно-симфонічним оркестром академії.

Ще однією сферою, до якої також вдало долучився митець в часи своєї викладацької практики в мистецьких вишах, є наукова галузь. Композитор є автором близько десятка наукових й науково-методичних публікацій різного масштабу і спрямування. З найбільш відомих його робіт в цьому напрямі виділяються наукові статті «Деякі аспекти взаємодії в системі «музичний фольклор – композитор – виконавець» (нотатки композитора)» [8] та «Традиційні музичні інструменти та сучасне оркестрове мислення (версія композитора)» [9], опис яких було здійснено у першому підрозділі цієї роботи.

За свою багаторічну та доволі плідну й визнану творчу діяльність Юрій Алжнев у різні часи був відзначений багатьма державними й регіональними званнями, преміями й відзнаками. Найвищу свою нагороду, а це звання «заслужений діяч мистецтв України», він отримав у 1995 році, тобто ще на початку свого митецького шляху, що свідчить про міцний творчий потенціал і значні художні доробки композитора, які виявилися в нього вже на той час. Юрій Алжнев, за свою композиторську творчість, був також нагороджений й іншими високими відзнаками. Він є лауреатом мистецької премії імені Миколи Лисенка (2010), муніципальної премії імені Іллі Слатіна (1997), лауреатом всеукраїнської премії імені Івана Огієнка (1999), лауреатом регіонального рейтингу «Харків'янин року» (2002) тощо. Крім того, він відзначений Грамотою Президента України (1999), почесною відзнакою Харківської облради «Слобожанська Слава» (2012). Однією з найважливіших державних нагород, яку митець отримав за свою діяльність останніх років, є державний орден «За заслуги» III ступеня (2009) [7].

Музичні твори Юрія Алжнєва постійно звучать на найпрестижніших концертних майданчиках країни і зарубіжжя, виконуються знаними вітчизняними творчими колективами, солістами-виконавцями, диригентами. Опуси композитора постійно входять не тільки до різноманітних концертних і філармонійних програм, а й часто стають складовими особистих авторських концертів митця. Так, окремі концерти, побудовані виключно на музиці композитора, останніми роками відбулися в рамках II Всеукраїнського фестивалю «Золотоверхий Київ» (з авторською програмою «Пробудження»), в Національному будинку органної та камерної музики (м. Київ), у Львівській обласній філармонії тощо. Крім того, авторські вечори композитора відбуваються й в установах, до яких митець має відношення як працівник, тобто в Харківському національному університеті мистецтв імені І. Котляревського, Харківській державній академії культури, Харківському муніципальному театрі народної музики України «Обереги» тощо.

Серед виконавців музики Юрія Алжнєва слід назвати: оркестри – Академічний симфонічний оркестр Харківської обласної філармонії, симфонічні оркестри Львівської Національної музичної академії імені М. В. Лисенка, Харківського національного університету мистецтв імені І. Котляревського, Харківської державної академії культури, Національний академічний оркестр народних інструментів України, Харківський муніципальний театр народної музики України «Обереги», Заслужений академічний ансамбль пісні і танцю Збройних Сил України та ін.; хорові колективи – камерний хор «Київ», Народна академічна хорова капела «Почайна», Галицький академічний камерний хор, хори Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки, Харківського національного університету мистецтв імені І. Котляревського, Харківської державної академії культури та ін.; співаки – заслужений артист України Микола Колодочка, заслужені артистки України Вікторія Осипенко, Олена Шишкіна, Людмила Омельченко, соліст Харківської обласної філармонії Михайло Маркович, лауреати міжнародних конкурсів і фестивалів Василь Марчак та Володимир

Якобишин та ін.; диригенти – народний артист України Віктор Гуцал, народний артист України Юрій Янко, народний артист України Олександр Жигун, заслужена артистка України Зінаїда Остафійчук, заслужений діяч мистецтв України Галина Горбатенко, заслужений діяч мистецтв України Дмитро Антонюк та ін. [3; 6; 7; 115].

Хорова музика Юрія Алжнева відзначається масштабністю й неабияким розмахом драматургії, щільними інтонаційними зв'язками з народної пісенністю, з мелосом, надихає глибиною й щирістю почуттів, драматизмом, емоційністю і психологічною напруженістю. Композитор залучає максимум виражальних засобів. Окрім хору (здебільшого мішаного), часто використовується ним і симфонічний оркестр, різноманітні солісти-вокалісти, читці, допоміжні інструментальні партії тощо. Саме звідси й виростають в його творчості такі монументальні жанри за участю хору, як хорова симфонія, пісенна симфонія, кантата тощо.

Горизонти хорової творчості композитора є доволі плідними та представляють собою, як вже відзначалося, широкий спектр різних жанрів і напрямів. Спробуємо систематизувати хоровий доробок митця, об'єднавши основні його твори в окремі групи за принципом їх спільної жанрової приналежності.

Отже, *перша група* – це, безумовно, твори, написані в жанрі *хорового концерту*, оскільки вони складають більшість в хоровому доробку композитора та виділяються в цьому доробку ясною жанровою приналежністю, а також великі багаточастинні хорові композиції. З шести хорових концертів, що налічуються в творчому портфоліо Юрія Алжнева, можна виділити декілька різновидів і напрямів. Це твори, які написані на основі як народних текстів, так і з використанням авторської поезії; концерти духовного й неофольклорного спрямування; концерти для різних хорових формацій; акапельні концерти та концерти для хору в інструментальному супроводі тощо.

До цієї групи віднесемо наступні твори: «Гука душа Господаря...» хоровий концерт без супроводу (Присвячення капелі «Почайна») на поезію Н. Фурси; «Ще треті півні...» Концерт-диптих для мішаного хору та ударних на поезію Т. Шевченка, «Співайте для Господа пісню нову...» Концерт №4 для мішаного хору на канонічні тексти (Псалом 96) в перекладі Івана Огієнка; «Співомовки» Концерт №1 для мішаного хору на народні тексти; «Дівич-сон» Концерт №2 у 3-х частинах для мішаного хору; «Пробудження» Концерт №3 (Концерт-пастораль) для жіночого хору на поезію Л. Глібова, О. Олесья, Т. Шевченка, І. Франка; «Світання Оріанти» Концерт №5, космологічні суголосся в 3-х частинах для жіночого хору тощо. Крім того, до цієї ж групи можна віднести й такі великі циклічні хорові твори, (що за жанровими ознаками є наближеними до жанру хорового концерту), як «Рідне око», ліричні суголосся в 3-х частинах на поезію Т. Мельничука, В. Сосюри, В. Самійленка.

До *другої групи* слід віднести *хорові твори малих форм*, тобто невеличкі одночастинні хори, різні за тематикою, ідейно-образним змістом, стилістичним наповненням тощо. Це – «Слава тобі, Господи», молитва за долю українського народу на народні тексти; «Многая літа» для мішаного хору; «О, Лелю!!» ліричні суголосся для мішаного хору і фольклорного гурту на народні тексти; «Бенкетний кант» Барокового часу для мішаного хору із супроводом

Окремою підгрупою в цій групі хорових композицій у творчому доробку автора виділяються твори для дитячих хорів, відповідно із дитячою тематикою, що висвітлює внутрішнє світосприйняття дитини. Ці твори також є невеликими за розміром: «Дощик, дощику...» пісня-закличка на вірші І. Березюка; «Савурина» космогонічні суголосся на народні тексти.

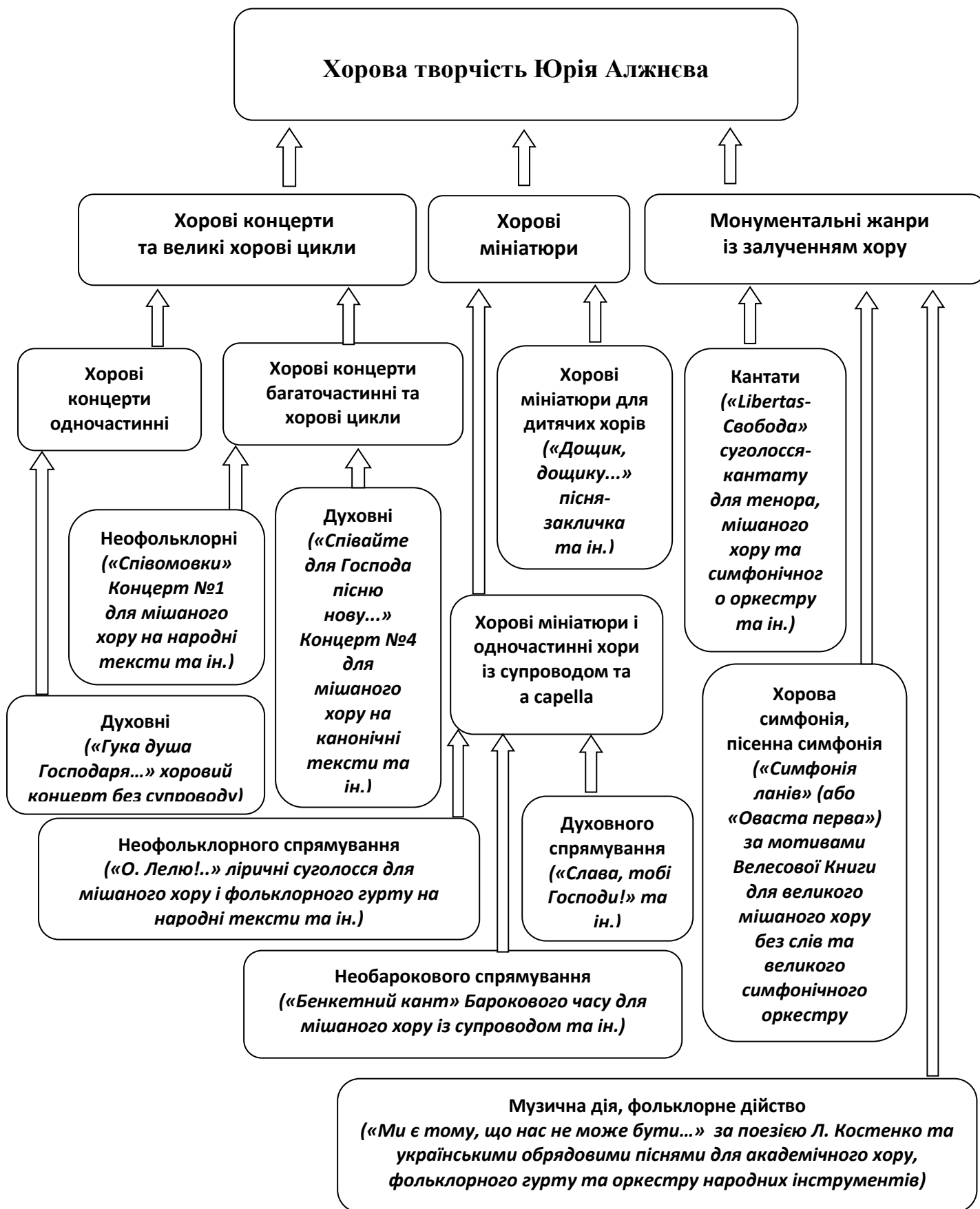
До *третьої групи* хорових доробків композитора можна віднести *монументальні циклічні твори для хору, солістів і симфонічного оркестру*, більшість з яких представлено жанром хорової симфонії. Це – хорові симфонії «Симфонія ланів» (або «Оваста перва») за мотивами Велесової

Книги для великого мішаного хору без слів та великого симфонічного оркестру; пісенна симфонія «За чумацьким шляхом» за народними піснями та на поезію В. Бондаря, В. Бойка, Л. Костенко для солістів, великого хору, великого симфонічного оркестру; сповідальна симфонія «Славлена Дара» латинський гімн, українська молитва для баса великого мішаного хору, органу, великого симфонічного оркестру. Сюди також можна віднести й «Libertas-Свобода» суголосся-кантату для тенора, мішаного хору та симфонічного оркестру на поезію Г. Сковороди та твір «Та не однаково мені...» рідницьке суголосся для баритона, мішаного хору та симфонічного оркестру на поезію Т. Шевченка. Також, окремою підгрупою до цієї жанрової групи слід долучити й твори поліжанрового кшталту, зокрема так звані фольклорні дійства, в яких хору доручено одну з головних функцій.

Більш докладно розглянути систему жанрово-стильових напрямів хорової творчості Юрія Алжнева можемо в наступній схемі (див. схему 2).

Перейдемо далі до характеристики митецької особистості **Ігоря Гайденка** та його хорового доробку в контексті висвітлення особливостей плідної і різнопланової творчої діяльності митця. Композиторська стежа Ігоря Гайденка веде його у власній творчості вже майже чотири десятиліття. За цей час митець створив величезну кількість музичних творів (більше 120-ти), різноманітних за жанрами, напрямками й формами, зокрема – твори для симфонічного й камерного оркестрів, оркестру і ансамблів народних інструментів, музика для камерно-інструментальних і камерно-вокальних ансамблів, хорові твори, опера, мюзикли, значна кількість театральної музики, а також цілий ряд музичних зразків прикладного кшталту, серед яких значяться саунд-треки для телефільмів, різноманітних музичних програм, циркових номерів, реклами й ін. [116; 170].

Жанрово-стильові напрями хорової творчості Юрія Алжнєва



Серед найбільш відомих композиторських праць Ігоря Гайденка слід відзначити² такі: симфонія для великого симфонічного оркестру, а також інструментальні концерти (для фортепіано з оркестром «Слобожанський», для бандури з оркестром «Харківський», для цимбалів з оркестром «Сонячне коло», для баяна з оркестром «Кончерто ритміко»), концерт для оркестру (концерт для струнних і духових); фортепіанні твори (П'ять чорних фуг, Три прелюдії, Джаз-рок-варіації, Сюїта, «Стежки», LSh-фуга), твори для камерно-інструментальних ансамблів («Осінні мелодії», «Гавот» для флейти й ф-но, Сонатина-джіокосо для кларнета й ф-но, «Аркан», «Оруел-марш», «Еспаніола», «Веселий куховар», «Нега», «Перепалки», «Сінокіс», «Метаморфози» й ін.); інструментальні твори («Спіраль» для кларнета, «Соло для Калі» для кларнета, Соло для тромбона, Соло для туби); твори для бандури та бандури і голосу («Старий млин», «Млинок», «Дзигаря», «Танок», «Марійка», «Сковороді», «Казка», «Веселий бандурист», «Ой ти, пташко», «Світи, світи місяцю», «Всіх ми налякали»); камерно-вокальні твори («Шість жіночих пісень» для голосу й камерного ансамблю), романси («О, как сладко», «Дорога», «Дивувалась зима», «Кораблик») [47; 116; 170].

Хорові твори в композиторському доробку митця займають особливе місце. Тож, з огляду на завдання даного дослідження, подаємо їх у переліку відповідно до часу створення. Отже, це: «Дощик» для дитячого хору із супроводом (1984) (версія для хору і симфонічного оркестру, 2004), «Котився горщик через дорогу» для хору на народні тексти (1988), «Ой жалю, мій жалю» для хору а cappella на слова І. Франка (1988), «Silentium» для хору а cappella на вірші О. Мендельштама (1988), «Выходи же стар и млад» на тексти вагантов (у перекладі Гінзбурга) для хору а cappella (1989-1990) (версія для дитячого хору і органа), два різдвяних хори а cappella (1998), «Carol» для хору, органа та електрогітари (1998) (версія для хору та органу, 2016), «Зішла зоря» для хору хлопчиків (1999-2000) (версія для мішаного хору), Дивна ніч»

² Повний список музичних творів І. Гайденка подано в додатках дисертації.

для хору хлопчиків (1999-2000), (версія для мішаного хору), «Три наспіви на текст Г. Сковороди» («Ой, ти, пташко» «Весна люба» «Ангели, знизайтесь!» для хору та симфонічного оркестру 2002 (версії: для хору і оркестру народних інструментів, для хору а cappella), «Sanctus» для хору та симфонічного оркестру (2002), «Пісня про мистецтво» («Пісня про искусство») для хору та симфонічного оркестру (2006), «Всякому городу нрав і права», для хору а cappella на текст Г. Сковороди (2015), «Прощавай, Масляна!» для дитячого хору (2016), «То не вітер віє» для мішаного хору на текст В. Сосюри (2023) [також там].

Значного успіху на композиторській ниві Ігор Гайденко зміг досягти не тільки завдяки своєму таланту та особистісній схильності до музичної творчості. На це, на наш погляд, серйозно вплинули й ще дві обставини: по-перше, митець народився і виріс не просто в музичній родині, а в сім'ї відомого українського композитора яким є його батько – Анатолій Павлович Гайденко. Це безумовно вплинуло на майбутнього митця не тільки в плані подальшої життєвої професійної орієнтації, а й значно сприяло посиленому естетичному вихованню і розвитку його музичних навичок саме в дитячому та юнацькому віці.

По-друге: Ігор Гайденко у свій час отримав різнопрофільну, багаторівневу й престижну професійну музичну освіту, спочатку закінчивши Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського (у той час Харківський інститут мистецтв) як піаніст, в класі професора Н. О. Єщенко, а згодом і як композитор, в класі професора В. М. Золотухіна. Базову вищу музичну освіту молодого композитора збагатили його подальше навчання в асистентурі-стажуванні, яке він здійснив у Ленінградській консерваторії, в класі відомого російського композитора, професора С. М. Слонімського, а також декілька творчих стажувань за кордоном. Серед них: стажування у всесвітньо відомого польського композитора К. Пендерецького в Американській консерваторії у Франції (комуна Фонтенбло), а також стажування в Паризькому інституті з дослідження та

координації музично-акустичних проблем, де молодий композитор вивчав можливості й сучасні технології електронної музики [116; 170].

Мистецьке поле Ігоря Анатолійовича Гайденка, на якому він доволі успішно знаходить свою художню реалізацію, являє собою широкий спектр напрямів і видів творчої практики. Отже, окрім композиторської роботи І. Гайденко проводить активну й багаторічну свою діяльність ще й в педагогічній, науковій, музично-керівній, адміністративній, громадській сферах тощо.

Найбільш тривалим вектором творчості, який потягом усього часу супроводжує й його композиторське поприще, є викладацька діяльність у вищих мистецьких навчальних закладах. Багато років митець викладав на кафедрі композиції та інструментовки Харківського національного університету мистецтв імені І. Котляревського (в минулому – Харківському інституті мистецтв). В останні роки, вже понад десятиліття він є доцентом та завідувачем кафедри оркестрових інструментів (колишня кафедра інструментів духового та естрадного оркестрів) Харківської державної академії культури, поєднуючи сьогодні цю діяльність з викладанням композиції в ХНУМ імені І. Котляревського за сумісництвом.

Досвід адміністративної роботи, набутий на посаді керівника випускаючої музичної кафедри митець успішно реалізував і в іншій площині: у всій час І. Гайденко був обраний головою Харківської обласної організації Національної спілки композиторів України, якою митець керував протягом більш ніж десятиліття.

Інша стежа багатопланової діяльності митця, в якій він також вдало зміг реалізувати свій хист – науково-дослідна сфера. Як науковець І. Гайденко досліджує проблему використання комп'ютерних технологій у роботі сучасного композитора. Ним підготовлена й захищена дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за темою: «Роль музичних комп'ютерних технологій у сучасній композиторській практиці» [51].

За своєю науковою проблематикою митець постійно виступає в науково-практичних конференціях з доповідями, проводить лекції і майстер-класи. Він також є автором низки різних наукових публікацій у вітчизняних і зарубіжних наукових виданнях. У своїх наукових роботах і доповідях І. Гайденко намагається постійно актуалізувати питання використання комп'ютерних технологій в композиторській практиці. «Не дивлячись на загальне поширення сучасних комп'ютерних технологій в музичній сфері, для багатьох фахівців вони лишаються неусвідомленими. Композитор на прикладі власних творів, а також зразків сучасної вітчизняної та світової музики пропонує аналіз та систематизацію основних видів сучасних музичних комп'ютерних технологій, особливості їх використання в композиторській творчості. Крім того, підіймає актуальні питання проблеми еволюції композиторського мислення в контексті роботи з комп'ютером» [148, с. 161].

Активна творча діяльність І. Гайденка та його мистецькі здобутки відзначені цілою низкою почесних звань і премій, а також нагородами композиторських конкурсів, зокрема він є лауреатом Харківської муніципальної премії імені І. Слатіна, лауреатом Всеукраїнського конкурсу композиторів імені В. Косенка, лауреатом міжнародного конкурсу музики для бандури імені Г. Китастого в Канаді тощо [116; 170]. За музику до спектаклю «Мина Мазайло» (за п'єсою М. Куліша, у постановці Харківського театру «Березіль»), композитор був удостоєний премії Гран-прі на міжрегіональному театральному фестивалі «ПОЧАТОК», а за музику до циркового номера С. Дидика (Харківський державний цирк) митець отримав другу премію на цирковому конкурсі в Китаї. Також цей номер, окрім КНР, з успіхом демонструвався на гастрольях цього колективу у США [47; 116].

Популярність композиторських доробків І. Гайденка серед музично-виконавської спільноти стає приводом до створення ним музичних творів на замовлення окремих виконавців, колективів, організаторів мистецьких заходів (фестивалів і виконавських конкурсів). Так, окрім співпраці з

багатьма музичними театрами, на замовлення яких митцем було створено значну кількість театральної музики, композитор також написав і декілька великих інструментальних творів, що були призначені для використання в якості обов'язкових на престижних міжнародних виконавських конкурсах музикантів-інструменталістів. Серед них – «Сонячне коло», концерт для цимбалів з оркестром народних інструментів (для III Міжнародного конкурсу імені Г. Хоткевича, м. Харків). Цей твір також з великим успіхом виконувався й за рубезем, зокрема в Братиславі, Мінську, Сопоті й ін. Ще одним таким твором є Концерт для бандури з оркестром «Харківський», який був написаний для IV Міжнародного конкурсу імені Г. Хоткевича, також як обов'язковий для учасників-бандуристів конкурсу.

Слід відзначити й фестивальні успіхи композитора, адже його твори регулярно звучать на найпрестижніших вітчизняних музичних фестивалях. Серед таких мистецьких проєктів – виконання творів: «Метаморфози» для баяна, рояля, скрипки і віолончелі (міжнародний фестиваль «Міжнародний форум творчої молоді», Київ, 1995 та «Київ-Мюзик-Фест», 1997); Концерт для фортепіано з оркестром «Слобожанський» («Київ-Мюзик-Фест», 2012); хор «Всякому городу нрав і права» на текст Г. Сковороди («Київ-Мюзик-Фест», 2015, у виконанні капели «Хрещатик»); «Fibonacciphonia» для великого симфонічного оркестру («Київ-Мюзик-Фест, 2016). А також – виконання циклу «Три наспіви на текст Г. Сковороди» для хору та симфонічного оркестру, яке увійшло до фондового запису Національної теле-радіокомпанії України), концертне виконання п'єси «Solo for Kelley» для скрипки соло в концертній залі «Kelly Hall» в Фонтенбло у Франції, виконання концерту для цимбалів з оркестром словацьким цимбалістом Михайлом Захарією в Мексиці й ін. [49; 116; 170].

В широкому композиторському доробку І. Гайденка значне місце посідає також і музично-театральна творчість, про яку в контексті даної роботи неможна не згадати. Композитором написано більше ніж п'ять десятків музично-театральних робіт для музичних, драматичних, лялькових

театрів та які неодноразово звучали у постановках різноманітних театральних колективів багатьох міст України і Росії. Серед музичних театрів, в яких відбулися театральні постановки із музикою Ігоря Гайденка, слід відзначити: Харківський театр «Березіль», Харківський академічний театр музичної комедії, Харківський театр юного глядача, театральна студія Харківського національного університету мистецтв імені І. Котляревського, Луганський український музично-драматичний театр, Кримський український музичний театр (Сімферополь), Чернігівський музично-драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, Київський обласний музично-драматичний театр імені П. Саксаганського (Біла церква), Одеський театр оперети ім. М. Водяного, Сумський театр драми і музичної комедії імені М. Щепкіна, Орловський театр «Вільний простір», музично-драматичні театри Москви, Самари, Саратова, Вольська, а також лялькові театри Харкова, Черкас, Запоріжжя, Тули, Москви, Белгорода, Краснодар, Саратова, Самари [47; 170].

І саме творчість у галузі театральної музики автора природно відбилася й на його композиціях, написаних в інших жанрах, зокрема й на хорових опусах. Так, деякі музикознавці знаходять в музичних творах автора суттєвий вплив театральної специфіки: «Оскільки композитор активно співпрацює з театрами, то в його авторській музиці простежується вплив літературної прози, поетичної мови, театральної драматургії та елементів кінодраматургії (ефекту рухомого зображення, часопросторової зміни драматургічних планів, монтажного принципу композиційної побудови тощо)» [231, с. 81].

Ще одним напрямком композиторської творчості І. Гайденка є робота в галузі так званої прикладної музики. А це – створення саунд-треків і музичних супроводів до кіно- і телефільмів (зокрема музики до телефільму «Свято з домовицями» режисера І. Лузіна), музики до циркових номерів, рекламних роликів й ін. Знаходячись здебільшого в цій сфері в позиції студійного композитора, він «...глибоко професійно підходить до написання технічної музики, на яку зараз є попит, оскільки для нього дуже важливо

чути свої твори в живому виконанні, постійно бути в активному діалозі зі слухачем. Хоча, одночасно, він усвідомлює всі недоліки і обмеження цього методу написання музики» [148, с. 160].

Переважна більшість музичних творів композитора постійно виконується професійними музикантами – солістами і художніми колективами філармоній, музичних театрів, інших концертних організацій на різноманітних концертних майданчиках в містах України й за її межами, їх включають до навчальних і концертних програм учнівська молодь і студенти училищ, коледжів, академі й, університетів, вони звучать на конкурсних, фестивалювальних й інших концертних сценах. Серед відомих виконавців музики Ігоря Гайденка слід відзначити Академічний симфонічний оркестр Харківської обласної філармонії, Академічний хор імені В'ячеслава Палкіна Харківської обласної філармонії, Харківський академічний молодіжний симфонічний оркестр «Слобожанський», Київський хор «Хрещатик», Національний оркестр народних інструментів України, солісти – народний артист України Георгій Агрatina, заслужений артист України Олександр Міщенко, заслужений діяч мистецтв України Ігор Снедков, зарубіжні виконавці – Вероніка Прадзед (Беларусь), Михайло Захарія (Словаччина) та багато інших.

Жанрово-стильове різноманіття музики Ігоря Гайденка віддзеркалює багатство її образно-тематичного й емоційного змісту. Сучасні музикознавці музику цього композитора характеризують наступним чином: «Інтенаційне сприйняття музичної мови, його музичне відчуття просторовості, тембровукова образність, відтворена у семантичному змісті творів яскраво відображають сплав кращих досягнень української та європейської музичних культур. <...> Різноманітність і плюралістичність діяльності харківського композитора – одна з найпривабливіших рис музичної творчості І. Гайденка» [231, с. 80].

Творча лабораторія І. Гайденка не обмежується використанням окремих стильових, жанрових чи технологічних орієнтирів. Музика

композитора демонструє його відкритість до різних художніх напрямів і систем. А це і джаз, і неофольклор, і необароко, і авангардні техніки тощо. Головним же творчим принципом митця є «...бажання служити своїм мистецтвом людям, відтворювати життєві враження, думки, почуття й емоційно доносити їх до слухача. Наявність діалогу між автором і слухачською аудиторією є пріоритетним завданням композитора. На першому місці завжди комунікативні та змістові особливості твору. <...> Віддаючи данину традиції, головним вважає почуття творчої свободи, оригінальність і неповторність задуму» [147, с. 101].

Знаходячись в ареалі творчої свободи і особистісного митецького бачення, композитор все ж таки зауважує, що в сучасному світі творець музики має бути затребуваним. Але, разом з тим, ця затребуваність не має бути за рахунок зниження художньої цінності твору. Адже сьогодні є маса свідчень, коли така затребуваність не обов'язково вимагає високі естетичні критерії і гідну художньою вартість [27, с. 53-54].

Повертаючись до хорової творчості Ігоря Гайденка, зокрема до поставленої в завданнях даного дослідження систематизації жанрово-стильових напрямів цієї творчості, відмітимо, що хоровий доробок на тлі загального масиву всієї композиторської творчості митця виявляється порівняно невеликим (близько півтора десятки різних за жанрами творів, окремі з яких мають декілька виконавських редакцій, тобто для різних хорових складів і видів акомпанементу), але доволі цікавим в художньому сенсі про шарком музичних творів, який міцно увійшов у виконавську практику і репертуар багатьох професійних і студентських хорових колективів України. Підходячи до огляду й жанрової систематизації цієї творчості, можемо виокремити в ній декілька певних напрямів.

Перша група, це виключно *дитячі хори* композитора. Вони невеличкі за розмірами, написані з урахуванням виконавських можливостей і засобів саме дитячого хору, а тому ідейно-образний їх зміст природним чином спрямований на віддзеркалення внутрішнього духовного світу дитини, її

світовідчуття. Сюди слід віднести такі хорові твори, як «Дощик», «Пісня про мистецтво» та ін.

Друга група хорових творів автора – це хори і одночастинні кантати, що написані в *неокласичній* та *необароковій* стилістиці та які спираються на використання здебільшого канонічних та інших старовинних текстів. Модерні риси музичної мови в них органічно переплітається із стильовими атрибутами і жанровими формами барокової орієнтації. Тут слід відзначити такі композиції, як «Carol» для мішаного хору у супроводі органу, «Sanctus» для хору та симфонічного оркестру (також у варіанті для дитячого хору у супроводі фортепіано) тощо.

Третя група – це хорові композиції, написані в народній стилістиці або ж ті, які можна віднести до *неофольклористичного* спрямування. В них автор продовжує і розвиває традиції жанру української хорової обробки та створення хорових композицій на народній основі, що активно пропагувалися українськими композиторами-класиками початку і середини ХХ століття. До цієї групи відносимо такі композиції, як «Котився горщик через дорогу», «Прощавай, масляна» для жіночого (також дитячого) хору у супроводі фортепіано, «Ой жалю, мій жалю» тощо.

До *четвертої групи* хорових творів композитора слід віднести композиції з *духовною* тематикою, що створені на основі україномовних текстів. В ній відзначимо такі опуси автора, як «Зішла зоря» для мішаного хору, «Дивна ніч» для мішаного хору й ін.

До *п'ятої групи* хорової музики у доробку І. Гайденка доречно віднести такі, в яких найяскравіше проявляється *індивідуальний* авторський стиль композитора, що вдало поєднує у собі традиційні жанрові й музично-мовні канони з оновленими виражальними засобами і композиційними рішеннями. Це невеликі, здебільшого одночастинні хорові твори, написані, насамперед, на основі літературних текстів видатних поетів різного часу – Г. Сковороди («Всякому городу нрав і права» для мішаного хору, «Ой, ти, пташко», «Весна люба», «Ангели, знижайтеся!»), І. Франка, («Ой жалю, мій жалю»),

О. Мендельштама «Silentium») «То не вітер віє» для мішаного хору на текст В. Сосюри й ін.

Схема 3.

Жанрово-стильові напрями хорової творчості І. Гайденка



В цілому ж, хорову творчість І. Гайденка можна характеризувати як лаконічне хорове висловлення через засоби і форми хорової мініатюри. Для композитора властивим є здебільшого використання малих форм і жанрів хорової музики та відмова від масштабних драматургій. Більш наочно систематизацію жанрово-стильових напрямів хорової творчості І. Гайденка можна простежити в наступній схемі (див. схему 3).

1.3. Жанрова систематика хорових творів Ю. Алжнева та І. Гайденка

Як вже відзначалося, одним із завдань даного дослідження визначено аналіз жанрової системи (атрибутики) хорової творчості Ю. Алжнева та І. Гайденка. Адже з точки зору свого жанрово-стильового наповнення хорові твори цих композиторів являють собою доволі яскравий і високохудожній шар музичних доробків, в якому органічно перетинаються різноманітні композиційні технології, прийоми і рішення, що актуалізують їх вивчення саме в площині жанрово-стильового наповнення.

Жанрова система як предмет музикознавчого дискурсу, в останні роки привертає неабияку увагу з боку вітчизняних науковців, які у свою чергу пропонують різні підходи і методи дослідження цієї царини музичного тексту. Одним з таких, на нашу думку, переконливих і обґрунтованих підходів є схема аналізу жанрового наповнення музичного твору, запропонована А. Сташевським у його роботах. Вона складається з наступних позицій: а) базові жанрові ознаки, що мають чіткі прототипи за визначенням композитора; б) базові жанрові ознаки, що є найменуванням окремих частин або структурних підрозділів твору; в) базові жанрові ознаки, що можуть бути прецедентами нових жанрових моделей; г) жанрові ознаки, що можуть бути виявленими при аналізі твору на рівні музичного тексту [223, с. 48].

Майже подібну, але дещо універсальнішу схему аналізу жанрової системи твору пропонує Лю Веньшу у своєму дослідженні камерно-вокальної творчості українського композитора Володимира Рунчака. Ця схема виглядає наступним чином: а) фіксація базових жанрів та жанрових моделей, що обрані композитором як головні жанрові концепти; б) жанрові моделі які визначають компоненти композиційних структур творів та безпосередньо корелюють з ними; в) вторинні жанрові ознаки, що виступають складовими компонентами базових жанрів в проекції на їх формоструктуру; г) інші жанрові атрибути, що проявляються на рівні

музичного тексту (тобто інтонаційний, метро-ритмічний, фактурний, композиційний та інші чинники) [158, с. 61]. Отже, на наш погляд, такий підхід до розгляду жанрової атрибутики досліджуваних в даній роботі хорових композицій Ю. Алжнєва та І. Гайденка вбачається доволі логічним і повністю доречним, а тому й скористаємося саме цією схемою. Перш ніж розпочати розгляд жанрової системи хорової творчості цих композиторів, слід відзначити декілька умовностей і пояснень щодо подальшого ходу такого аналізу та його матеріалу.

По-перше, задля визначення більш цілісної і узагальненої картини щодо індивідуального творчого ставлення обраних композиторів до жанрового наповнення своїх доробків та жанрової системи в цілому, нами до аналізу в цьому підрозділі, окрім основного блоку музичних композицій (визначених як пріоритетні для даного дослідження, та ретельний аналіз яких подано у другому та третьому розділах роботи), було залучено й інші хорові твори цих авторів, що були написані ними й в інший період їх творчості.

По-друге, окрім основного блоку музичних творів, до розгляду жанрових пріоритетів хорової творчості зазначених авторів було залучено інші композиції, які, з одного боку, є найбільш показовими саме в окресленому аспекті, а з іншого – такі, що через свою художню цінність набули широкого визнання і популярності у виконавському середовищі.

По-третє, оскільки ретельний музикознавчий аналіз хорових творів Ю. Алжнєва та І. Гайденка, обраних для даного дослідження в якості основного матеріалу, здійснюється у другому і третьому розділах дисертації, то в даному підрозділі аналітична увага, зрозумілим чином, більше концентрована саме на інших композиціях цих авторів.

Отже, звернемося до розгляду жанрових особливостей хорової творчості *Ю. Алжнєва* та сфокусуємо свою увагу на початку цього розгляду на композиції з яскраво вираженою фольклорною основою та які відбивають своїми стилістичними рисами напрям неофольклоризму. Адже, як було досліджено у попередньому підрозділі, саме цей напрям серед чисельної

кількості хорових доробків автора, є одним з пріоритетних та складається з доволі вагомого масиву творів.

Як відомо, неофольклоризм, як художнє явище, передбачає ясний і тісний діалог музичних компонентів авторської музичної мови і фольклору, реалізований в межах музичного твору академічної жанрово-стильової системи. Майстерність художньої трансформації фольклорного начала в площину музичного твору, окреслює не тільки особливості творчого світобачення композитора, а й висвітлює індивідуальність його композиторського стилю, власні композиційно-технологічні установки тощо. Своєрідність неофольклорних хорових композицій Юрія Алжнева є очевидною, що і спонукає до аналізу авторських принципів і підходів у процесі реалізації неофольклористичних ідей і рішень в його творах.

Отже, розглянемо жанрову основу *хорового концерту №1 «Співомовки»*. Обираючи хоровий концерт в якості базової жанрової моделі, композитор вибудовує на цій основі яскравий фольклористичний твір-діяство, повністю і глибоко насичений пісенною стилістикою українського календарно-обрядового фольклору, що від початку проглядається вже в самій назві твору. За спостереженням В. Осипенко, назва «Співомовки» синтезує в собі два жанрові прототипи українського пісенного фольклору – «співанки» і «скоромовки» [181, с. 59]. У свою чергу, такий синтез свідчить про концентрацію і широке використання інтонаційних елементів пісенної і мовно-декламаційної природи, що є характерним для старовинної фольклорної творчості.

Композиція «Співомовок» являє собою тричастинний твір, розділи якого формуються на контрастно-діалогічній основі. Драматургія твору будується навколо обрядової сцени-діяства, присвяченого народним святкам зимового календарного періоду. Серед головних «персонажів» діяства – молода пара закоханих, а також молодь, що святкує, розважається і жартує, хазяїн оселі, де відбувається це діяство. Молодь представлена окремими групами виконавців, серед яких виділяються дівочий хор і чоловічий, тобто відбувається персоніфікація виконавського колективу (хору) відповідно до

певних розділів і епізодів композиції. Таким чином, в основі драматургії «Співомовок» проростають дві основні лінії, пов'язані з театралізацією та ігровою обрядовою дією та любовною лірикою закоханої пари. «Саме обряд зустрічі Нового року, нових сподівань і надій, черговий «початок» – новий коловорот – перегукується із вічним почуттям-станом – коханням, зародженням нової любові, яке уособлює ліричний род народної творчості (новий шар у фольклорі). <...> Композитор втілює ідею руху подій, самого життя по колу в досить симетричній і концентричній (круговій) формі на рівні цілого концерту і окремих його частин» [181, с. 61].

З точки зору внутрішнього жанрового наповнення цього хорового концерту, характерною ознакою в ньому виступає все та ж фольклористична його спрямованість, що демонструє в ньому цілий набір цікавих, у тому числі й старовинних етномузичних жанрових взірців. Насамперед, це щедрівка (що співає дівочий хор «під вікнами» оселі) та колядка (у виконання парубкового хору), лірична пісня, жартівлива пісня, а також стильові елементи і атрибути таких жанрових кшталтів, як прозивалки, нескінчуки, приспівки, скоромовки тощо.

Слід відмітити використання техніки інтонаційних проростань, що залучається автором у вступних (заспівах) і до щедрівки, і до колядки, та які в своїх абрисах вже вимальовують інтонаційні рельєфи майбутніх основних тем. Крім того, композитор часто залучає і принцип поступового нашарування голосів, властивий імітаційній поліфонії. Говорячи про хорову поліфонію цього твору, не можна не відзначити її як й ще один стильовий показник неофольклоризму. Адже саме багатоголосний виклад здійснюється автором саме в стилістиці народно-хорового співу, якому притаманні і витриманий, і мішаний типи багатоголосся, тобто з поєднанням гомофонно-гармонічної вертикалі та підголосковості. Музично-мовні атрибути твору, що безсумнівно спрямовують його у фольклористичне річище, також формуються навколо визначених народно-жанрових взірців. Це і характерна ритміка, з активним використанням синкопованості (щедрівка) та регулярної

акцентованості, гармонічні поєднання з квартовими вкрапленнями, бурдонні звучання, інтонаційно-ладові конструкти, засновані на трихордових поспівках, пентатоніці тощо.

Отже, жанрову атрибутику «Співомовок» можемо систематизувати наступним чином: а) хоровий концерт; б) співомовки (як жанровий прецедент), музичне дійство; в) щедрівка, колядка, лірична пісня, жартівлива пісня; г) співанки, прозивалки, нескінчухи, приспівки, скоромовки.

Не менш цікавим з точки зору різноманіття жанрової атрибутики є й наступний, тобто *Другий хоровий концерт «Дівич-сон»* Ю. Алжнева. За визначенням автора, «Дівич-сон», це: «обставини, де знаковість музики відштовхується від традиційного погляду на обряд і сприяє поетичному узагальненню Життя як Кохання» [181, с. 66]. Дослідники ж творчості Ю. Алжнева трактують назву твору також і крізь призму психоаналітики людського стану сну, (зокрема сновидіння) та виявляють метафоричні асоціації з символами і знаками інших фольклорних практик (дівич-вечір, сон-трава й ін.) [також там]. Отже, як і перший хоровий концерт автора, концерт «Дівич-сон» представляє музичну інверсію народно-обрядового дійства, але пов'язану вже не з календарною обрядовістю, а з весільним обрядом.

«Дівич-сон» написано для хору без супроводу, з використанням народних текстів і поезії П. Куліша та є тричастинним циклом. Хоча зовнішньо композиція сприймається більше як «відкрита форма» та нагадує рапсодійний тип. Цьому сприяє суттєва строкатість, мозаїчність побудови матеріалу, часті контрастні зіставлення, рух частин без зупинки тощо. Усе це повністю відповідає сюжетній лінії твору, підпорядкованій насиченому й динамічному дійству народного гуляння на весіллі.

Жанрова система твору, що будується на прототипах відповідних до музично-весільної традиції, вміщує й контрастний компонент – молитву (в авторському представленні – стародавню молитву), яка раптово вклинюється посеред активно-рухливої й весільно-святкової другої частини та символізує духовну рефлексію як невід'ємну паралель людського буття.

Жанрова атрибутика вторинного рівня в творі також відзначена багатьма типовими рисами, що характеризують глибинне фольклорне начало. Так, зокрема, в окремих фрагментах третьої частини концерту знаходимо яскраві елементи козацьких та чумацьких пісень; в старовинній молитві ясно простежуються опора на стародавній церковний спів, зокрема на знаменний розспів; в коді твору з'являються типові риси, що вказують на жанровий різновид журливої весільної пісні тощо.

Яскравим показником фольклорності у творі виступає дзвонівість, що досягається методом сонористики. На різних етапах хорової драматургії вибудовує різноманітні дзвоніві ефекти, що відповідають і «далеким» дзвонам, і «близьким» дзвонам, і поступовому віддаленню від дзвонів тощо. Слід також відмітити й певну інтонаційну єдність сонористичних дзвонівих грон з ключовими інтонаціями-поспівками, що виникають на різних етапах музичної форми. Ладова система твору також знаходиться повністю в фольклористичному ключі: переважають секундові інтонації-поспівки зі стрибками на кварту, трихордові та тетрахордові побудови, окремі стилізації архаїчного мелосу, поспівки в два устої в межах квінти й ін.

Таким чином, жанрова система твору «Дивіч-сон» являє собою наступну ієрархію: а) хоровий концерт; б) хорова рапсодія (інструментальні впливи), імпровізація (відкрита форма); в) молитва (старовинна молитва); весільна пісня, елементи танцювальних жанрів; г) козацька пісня, чумацька пісня, знаменний розспів, журлива весільна пісня.

Ще однією хоровою композицією Юрія Алжнева, що відображає собою яскраву палітру жанрових атрибутів та спрямованою в річище традицій фольклорної обрядової практики, є одночастинний компактний концертний твір «*Корочун-коляда*». Жанрова основа твору закладена в його назві – коляда, тобто велика колядка. Дослідники визначають цей твір як концертну колядку, яка має певні риси хорового концерту, що презентує цей жанр в більш лаконічному, тобто «згорнутому» вигляді [181, с.101].

Ідея твору пов'язана зі зображенням святкування обряду одного з найважливіших народних свят давньоязичницької традиції – Різдва молодого Божича-Сонця, що відображає вершину зимового обряду, тобто вшанування Коляди (зокрема через закликання-звеличення божества Корочуна-Коляди), спрямоване як і більшість фольклорних свят на єдність Роду, поминання Духів предків тощо (також там).

Базовим жанровим прототипом в творі власне і є колядка, яка на драматургічному й формоутворюючому рівнях проводиться багатократно почергово з іншими епізодами (рівень рефрену в формі рондо). В епізодах, що здебільшого символізують звернення-звеличення Корочуна, вбачаємо атрибутику жанрового прототипу найдавнішої фольклорної верстви народної творчості – закличок. Ладова система твору також тісно зв'язана з давньофольклорною основою. Це, знов-таки, трихордові, тетрахордові чи пентахордові поспівки на основі окремих ладів народної музики, зокрема лідійського, збільшеного (цілотнового) тощо. До фольклорної традиції належать і методи інтервального й акордового паралелізму, що використовує автор в музичній тканині твору, зокрема терцієвий, квінтовий паралелізм, ходи паралельними терцквартакордами, а також бурдонні голоси та витримані органні пункти.

Звичайно ж яскравим і колоритним атрибутом фольклористики в цьому хоровому творі є залучення в музичну його площину інструментальної складової, що представлена трьома різноплановими інструментами – бухалом, бубном і флейтою. Не важко зрозуміти, що такий інструментальний склад апелює саме до української етнонаціональної музичної традиції «троїстих музик» з її актуалізацією сольної-мелодійної (у даному випадку – флейта) та акомпануючої (бухало й бубон) функцій. Разом з тим, партія флейти у цьому творі дещо виходить за межі інструментального супроводу, притаманного трієстій музиці та іноді виконує більш самостійну мелодико-тематичну чи підголоскову роль.

Отже, жанрову систему хорового твору «Корочун-коляда» можемо вибудувати наступним чином: а) хоровий концертштюк (хорова концертна п'еса), камерний (одночастинний) хоровий концерт; б) коляда (велика колядка); в) заклички, поспівки; г) троїста музика.

Ще одним яскравим прикладом індивідуальної реалізації жанрових засад в річищі концертної хорової музики в творчості Юрія Алжнева є його *Хоровий концерт №5 «Світання Оранти»*, написаний для жіночого хору. Композитор конкретизує жанрову спрямованість твору визначенням «космогонічні суголосося».

Як відомо, термін «суголосося» походить від давньослов'янського слова «согласія» та за трактовкою Академічного тлумачного словника української мови означає «співзвуччя» [224, с. 821]. Термін «космогонія» (від грецької – буквально народження всесвіту) означає науку, що вивчає походження та розвиток космічних тіл і їхніх систем, тобто галактик, туманностей, зір і зоряних скупчень, Сонця та тіл Сонячної системи, великих, карликових і малих планет, астероїдів, їхніх супутників, комет, метеоритів тощо [43].

У свою чергу, авторське бачення композитором суголосося полягає в реалізації його в жанровій і формоутворюючій площині, де космогонічні суголосося – це співрозмова (співзвуччя) автора твору (точніше – семантики його індивідуальної музичної мови) з виконавським колективом як носієм національної пісенної традиції [181, с. 99]. «Суголосося на відстані простору і часу – це співрозмова різних поколінь, різних культур, різних епох. Духовний зв'язок поколінь забезпечувала справдавна традиційна обрядовість, спрямована на поминання предків, звертання до них із проханням допомоги та захисту, а також була засобом «гармонізації людського ества з Земною природою і Всеєдиним Світом» [також там].

Семантика назви твору, тобто «Світання Оріанти», за визначенням автора, віддзеркалює певні культурні смисли космосу прадавньої України – країни оріїв (або аріїв), часів її «світання» (світу, світанку, розквіту...) [124]. В тричастинній композиції автором використано три різні типи

літературного тексту, тобто старовинна обрядова поезія, народні тексти більш пізнього часу, сучасна українська поезія (вірші Ліни Костенко).

Стильова площина музичного тексту концерту відповідним чином знаходиться у фольклористичному річищі. А це – усе ті ж поспівки, засновані на комбінаціях відповідних праїнтонацій, варіантне їх розгортання тощо. Жанрові орієнтири розділів і окремих епізодів спрямовують нас і до прадавніх жанрових архетипів (гукання), і до більш усталених і розвинених фольклорних зразків (веснянка). Важливою рисою неофольклоризму в творі виступають стилізаційні вкраплення «звучання природи», адже тематика навколишнього світу є однією з домінуючих у музичному фольклорі слов'янських народів. Досягається це автором через вдале звуконаслідування і звукозображення різноманітних звуків явищ природи (насамперед, щебетання птахів й ін.). Нарешті, найбільш вираженим символом фольклорного начала в концерті виступає фрагментарно впроваджений автором в академічний хоровий виклад елемент автентичного старовинного співу з повним збереженням іманентної манери виконання (цитування старовинної веснянки).

Таким чином, жанрова система хорового твору «Світання Оріанти» являє собою наступний порядок: а) хоровий концерт; б) суголося (у вигляді космогонічного суголося – авторський жанровий неологізм); в) веснянка, поспівка; г) гукання, старовинна автентична веснянка (праїнтонації).

Не менш цікавими з точки зору індивідуального підходу в процесі реалізації жанрового наповнення своїх хорових композицій виявляються й більш пізні твори автора. В цьому аспекті слід відмітити масштабну «Симфонію ланів» (друга назва «*Оваста Перва*»), створену за мотивами Велесової Книги. Це великий хоровий твір зі значним рівнем симфонізації музичної драматургії, створений для великого мішаного хору і великого симфонічного оркестру та який за основними жанровими рисами дуже наближається до жанру хорової симфонії. Цікавим художнім рішенням автора стала відмова від використання в творі вербальних текстів, що

відводить його від буквальної смислової прив'язки до літературного змісту та значно посилює музичну складову твору, особливо виражальні можливості хорової вокалізації.

Не зважаючи на те, що «Велесова книга» сьогодні вважається науковою спільнотою джерелом з неоднозначною історією та сумнівною автентичністю, все ж таки автора цікавило її змістовне наповнення як проекція в світовимір давньої України. А отже і «Симфонія ланів» спрямована на відображення тих образів і картин, що розкриваються саме в цьому артефакті, тобто життя і культура прадавніх слов'ян, їх господарська діяльність, вірування, зіткнення і війни із сусідами та численними завойовниками (готами, гунами, римлянами, греками, варягами й ін.).

Оскільки «Велесова книга» поділяється на частини, які складаються з літературних гімнів, то відповідно й сама музика «Симфонії ланів» повністю проникнута гімновими жанровими рисами. Не зважаючи на потужну симфонічну драматургію твору, його основа дуже мелодійна і пісенна. Музична мова симфонії концентрує в собі як сучасні елементи музичного мовлення, так і значні інтонаційно-тематичні пласти широкого й виразного пісенного начала. Але, разом з тим, музика твору яскраво насичена й інтонаційно-жанровими атрибутами українського етнонаціонального кшталту. Отже, жанрова система твору є наступною: а) симфонія; б) ораторія, хорова симфонія; в) пісня, гімн; г) стародавні етнонаціональні народно-пісенні жанрові елементи

Ще один масштабний твір Юрія Алжнева, *Пісенна симфонія «За чумацьким шляхом...»* для солістів, великого хору та великого симфонічного оркестру, містить цікаві неофольклористичні прояви. В симфонії композитором використано тексти народних пісень, а також поезію Василя Бондаря, Віктора Бойка, Ліни Костенко.

Пісенна симфонія Юрія Алжнева «За чумацьким шляхом...» - це вдала спроба композитора перетворити різноплановий і різнохарактерний жанровий народно-пісенний масив на великий і масштабний за драматургією жанр (тобто

симфонію), з яскравою сюжетною лінією, але в основі якого залишається пісня. Інтонаційні засади пісенної симфонії відбивають яскраві риси здебільшого пізнього українського фольклору, сучасної української популярної пісні, а також окремі стилізації старовинного автентичного співу, елементи і знаки національно-фольклорного інструментального музикування тощо.

З точки зору жанрового наповнення твору слід відзначити одну цікаву деталь: композитор використовує на рівні вступної і заключної частин специфічні жанрові назви (тобто «Зачин» і «Вінець»), які фактично не мають аналогів у вітчизняній академічній композиторській практиці та посідають різне походження. І якщо «зачин», який традиційно належить більше до усної народної творчості, все ж таки має своє пряме відношення до музичної площини (епічні народно-музичні жанри – билини, думи, історичні пісні), то «вінець» взагалі містить зовсім інше своє походження. Тож композитор в цьому сенсі виступає, певною мірою, новатором, запроваджуючи у своїх композиціях реальні жанрові неологізми. Яскравим стильовим і художньо-технологічним рішенням, в одному з фрагментів композиції, автором використано поліфонічну форму фуги, яку також можна розглядати як окремий жанровий знак.

Отже, жанрову систему цього масштабного твору можемо систематизувати наступним чином: а) симфонія, пісенна симфонія; б) ораторія, хорова симфонія, сюїтний цикл, пісенна в'язанка, суголосся; в) народна лірична пісня, пісня-романс, солоспів, українська популярна пісня другої пол. ХХ ст., веснянка (автентична), чумацька пісня, козацька пісня, балада; в) зачин, вінець (як авторський жанровий неологізм позамузичного походження), fuga.

Ще один хоровий твір композитора, створений ним відносно нещодавно та який також є цікавим з точки зору його жанрового рішення. Це *Концерт для мішаного хору без супроводу «Гука душа Господаря...»*, написаний на тексти сучасної української поетеси Наталії Фурси. Твір є одночастинним та невеличким за розмірами, враховуючи його жанрове

визначення. Поетична основа твору апелює до тематики визначення сенсу людського буття, пошуку блаженства і душевної гармонії.

З іншого боку, в ньому наявним є й відбиток сакральності, а тому і музично-жанрове його спрямування сфокусовано у сферу духовно-філософського змісту, що наближає твір до жанрової моделі саме духовного хорового концерту. Крім того, звертаючи увагу на стильові риси твору та на техніку реалізації хорової тканини (вихід в окремих фрагментах на восьмиголосся), можемо говорити про наявні риси саме партесного концерту. Таким чином, систему жанрової атрибутики цього твору можемо окреслити в такому вигляді: а) хоровий концерт; б) духовний концерт, партесний концерт; в) духовні піснеспіви, народна хорова пісня.

Мабуть одним з найяскравіших хорових творів композитора останніх років за кількістю жанрової атрибутики є *Суголосся-кантата «Libertas! (Свобода!)» для тенора, мішаного хору та симфонічного оркестру на поезію Г. Сковороди*. Літературна основа твору – це однойменний вірш Г. Сковороди, що належить до філософсько-громадянської лірики та створений в жанрі оди, а його тематика відкрито спрямована на возвеличення етичної категорії «свободи» як найбільшої людської цінності. Паралельно з цим, у творі відбувається й прославляння гетьмана Богдана Хмельницького як визволителя України і її народу.

Композитор, задля реалізації такої тематики, свідомо обирає жанр кантати, один з різновидів якої, як відомо, є музичним втіленням образно-тематичного зрізу, що є властивим саме поетичній оді. З іншого боку, композитор визначає жанрову належність цього твору і як суголосся, яке для нього стає знаковим жанровим атрибутом, що використовується ним доволі часто в цілому ряді хорових творів, у тому числі, й в декількох хорових концертах.

Композиційна структура твору спирається на циклічну форму з п'яти основних частин, які мають свої назви відповідно до початкових рядків кожної зі строф, а також вступу і закінчення. Всі структурні підрозділи циклу

звучать без зупинки, що, з одного боку, підсилює наскрізність драматургічного розвитку, а з іншого – наближає його побудову до сюїтної форми. Розділи, що обрамляють твір, тобто «Зачин» і «Вінець», як вже відзначалося, представляють собою авторські жанрові утворення та були апробовані композитором в його пісенній симфонії «За чумацьким шляхом...». Звеличення, урочистість, прославлення, що є головними рисами музичного викладу в цьому творі, безсумнівно вказують на наявність в ньому певних жанрових прототипів, таких як ода, гімн, дифірамб тощо. Але саме «Вінець» з усіх розділів композиції виявляється найбільш близьким до гімну, через відверті музично-поетичні закличні інтонації. Серед інших жанрових знаків, що зустрічаються в музичній тканині кантати, можемо виділити речитатив як метод і характер викладу сольної вокальної партії.

Таким чином, всю сукупність жанрових знаків і проявів цього твору можемо систематизувати наступним чином: а) кантата, суголосся; б) сюїтний цикл; в) зачин, вінець (жанрові неологізми), урочиста похвальна пісня, народна хорова пісня; г) речитатив, ода (літературний прототип), гімн, дифірамб.

Розглянемо далі особливості жанрової атрибутики в хорових творах **І. Гайденка**. Як вже відзначалося, композитор працює в напрямку хорової музики в переважній більшості в жанрі мініатюри. Усі його хорові твори є одночастинними і невеличкими за розміром і драматургічним охопленням. Як відомо, хорова мініатюра – це твір малих форм, написаний для хору а *capella* або для хору із супроводом. В ньому відсутня багатоплановість та зазвичай розробляється лише одна образна сфера [236]. Отже, розглядаючи жанрову палітру хорових доробків І. Гайденка, в першій позиції слід відзначати їх належність саме до хорової мініатюри.

Композиція І. Гайденка «*Sanctus*» для хору та симфонічного оркестру являє собою зразок хорової духовної музики, назва якого відповідає одній з частин старовинної християнської літургійної меси. І сама назва (*Sanctus*, що з латинської перекладається як «Святий»), і літургійний текст, задіяний для цієї композиції, автором цього твору використовуються мовою оригіналу, тобто

латиницею. Отже, від самого початку головним жанровим визначенням твору, який до речі є окремим і цілісним та не входить ні в який цикл, стає саме «санктус» з повним набором стильових рис, властивих його жанровій моделі.

Композитор обирає виконавський склад для цього твору у вигляді мішаного хору і симфонічного оркестру, тобто саме такий, що є характерним для розвитку цього жанру в новий час. Разом з тим, наявність поруч з хором симфонічного оркестру як рівноправного учасника музичної дії, апелює в цьому творі до іншого жанрового визначення, а саме – до кантати. А враховуючи тематику твору та його ідейно-образне наповнення, то слід конкретизувати жанрове спрямування визначених кантатних рис як тих, що властиві саме духовній кантаті.

Поруч з цим, в творі ясно простежуються риси сучасного музичного мовлення. Про це говорять і окремі елементи виражальних засобів (як-от: тематизм, гармонія, ритміка, ладово-тональний план та ін.). Не менш важливим показником сучасної стилістики є інструментальний склад оркестру, який поруч з основними групами симфонічного складу, налічує такі інструменти, як саксофони, електрогітари, перкусія естрадного кшталту. Усе це разом надає цьому твору жанрових рис, притаманних так званому «третьому пласту» музичного мистецтва, що пов'язаний із естрадною популярною музикою. А в контексті розгляду загальної стилістики «Sanctus», саме ці риси наближають твір до стилістики таких жанрових моделей, як оперета, мюзикл, рок-опера тощо.

Таким чином жанрову систему хору «Sanctus» можемо визначити наступним чином: а) хорова мініатюра; б) кантата, духовна кантата; в) оперета, мюзикл, рок-опера.

Хоровий твір І. Гайденка *«Всякому городу нрав і права»* для хору *a cappella* на текст Г. Сковороди також належить до жанру хорової мініатюри. Літературною основою композиції є однойменний вірш Г. Сковороди з його циклу *«Сад божественних пісень»*, тематика якого пов'язана з ідеєю критики найбільш розповсюджених пороків суспільства.

Композитор задля втілення своєї думки обрав виражальні засоби, які, на наш погляд, найбільш органічно і оптимально відповідають можливостям втілення образів літературного першоджерела, а саме – акапельний мішаний хор у його восьмиголосному варіанті. Адже, соціально-філософська лірики Г. Сковороди відноситься до позньобарокової поезії, а тому, обране музично-жанрове її втілення композитором повністю відповідає стилістиці й історичному часу написання цього вірша. Отже, звертаючи увагу на виконавський склад хору, можемо відмітити в ньому ясні атрибути партесного хорового концерту.

Розглядаючи більш ретельно стилістику твору та його музичну тканину, можемо без складнощів побачити цілий ряд жанрових знаків, що відсилатимуть нас до конкретних жанрових моделей. Перелічимо їх: пульсуюча остинатність у швидкому темпі, що найчастіше зосереджена в партіях других низьких голосів, надає викладу рис інструментальної токатності; тридольність розміру, детермінована поетичною основою дактіля, в швидкому темпі надихає на легкість руху і певну танцювальність, що нагадує такі жанрові форми як тарантела або фарандола. З точки зору формоорганізації і задіяних прийомів фактуроутворення також можемо легко побачити окремі, ясно виражені жанрові ознаки, тобто варіації (як формоструктура першого розділу твору), фугато тощо.

Таким чином, систему жанрових атрибутів цього твору слід розглядати в напутній послідовності: а) хорова мініатюра; б) хоровий концерт, партесний концерт; в) тарантела, фарандола; г) токато, варіації, фугато.

Хоровий твір І. Гайдєнка «*То не вітер віє*» для мішаного хору на текст В. Сосюри є доволі новою композицією, якою автор відгукується на сучасні події в Україні, пов'язані із російсько-українською війною. Композитор використав літературне першоджерело видатного українського поета В. Сосюри (однойменний вірш), яке було створено ним вже понад сто років назад. За своєю структурою твір має куплетну форму і складається із вступу, чотирьох куплетів та коди.

Отже, жанровою основою цього хорового твору є пісня, мелодійна структура і стилістика якої більш тяжіє саме до народної пісні. Окремі її елементи, а також тематика і образне наповнення спрямовують до певних жанрових атрибутів, які є властивими таким взірцям, як історична пісня (історична дума), а також гайдамацька пісня, стрілецька пісня тощо. Також, в окремих розділах твору можемо спостерігати поліфонічні техніки музичного викладу у вигляді типового канону, що й спрямовує нас до фіксації його як окремого жанрового знаку. Таким чином, жанрова система твору отримує наступного вигляду: а) хорова мініатюра; б) народна лірична пісня; в) історична дума, гайдамацька пісня, стрілецька пісня; г) канон.

Твір «*Дивна ніч*» І. Гайденка є невеличкою хоровою мініатюрою, з духовною тематикою. Автор у цьому творі використав канонічний текст, але у власному перекладі на українську мову. Жанрові витoki композиції ведуть від старовинних зразків духовної пісні (одним з різновидів якої також є псалом), яка згодом мігрувала з виключно культової сфери у лоно світської концертної музики. Образний стрій твору апелює до настроїв і переживань, пов'язаних із таїнством Різдва Господнього, що відбулося в одну, «дивну» ніч. Інтонаційна основа твору містить риси, одночасно властиві і церковній музиці, і народної ліричній пісні. А тому, жанрова палітра твору є такою: а) хорова мініатюра; б) духовна пісня; псалом, в) народна пісня, різдвяна пісня.

Твір «*Дощик*» І. Гайденка написаний для дитячого хору і естрадного ансамблю (для хорового колективу «Скворушка», худ. керівник – А. Ткаченко). Музичною і поетичною основою твору є українська народна пісня «Іди, іди, дощику». Тобто цей твір по-суті являє собою хорову обробку народної пісні, створену в сучасному естрадному стилі. Яскравий і різнобарвний інструментальний супровід, що в окремих фрагментах виходить на рівень стилістики рок-музики, безумовно збагачує основну тематичну хорову канву. Разом з тим, тематика і образний стрій твору ясно тяжіють до моделей жартівливої народної пісні, поданої крізь призму дитячого світосприйняття. Яскравою родзинкою твору є композиційне

рішення, спрямоване на імітації капання крапель дощу вокальними засобами. Отже, жанрове коло твору відбиває наступну послідовність: а) хорова мініатюра; б) народна пісня, в) жартівлива народна пісня, дитяча пісня; г) популярна естрадна пісня, рок-музика.

Хорова композиція І. Гайденка *«Прощавай, масляна»* також створена спеціально для дитячого хору «Скворушка» і вперше виконана цим колективом. Поетичною основою твору є фрагмент тексту «Масляна» з п'єси «Снігуронька», створеного відомим російським письменником і поетом початку ХІХ століття К. Аксаковим для однойменної вистави. Український варіант цього тексту, задіяний безпосередньо композитором у цьому своєму творі, є авторським перекладом І. Гайденка.

Твір апелює до жанрового кола обрядово-календарних пісень, але є дещо віддаленим від автентичних його традицій та наближеним до стилістики так званого сучасного фольклору. Відповідно до жанрового прототипу образний зріз композиції прив'язаний до народного святкування проводів зими та зустрічі весни. А тому загальний настрій твору є певною мірою радісним і дещо піднесеним. Як й інші дитячі хори І. Гайденка, «Дощик» повністю знаходиться в образному колі дитячого світосприйняття, а тому, пісенна основа твору є близькою до жанру дитячої пісні. Разом з тим, структура основної мелодії містить пружні ритмічні фігури, що додають їй бадьорості й танцювальності. А наявність постійних гармонічних затримань наприкінці фраз вказує на присутність закличних інтонацій, характерних жанровому взірцю веснянки, що в цілому знаходиться в логічному річищі образно-тематичного змісту композиції.

Отже, система жанрових атрибутів цього твору має наступний вигляд: а) хорова мініатюра; б) дитяча пісня; танцювальна пісня; в) обрядово-календарна пісня, веснянка.

Висновки до першого розділу

Здійснене наукове дослідження першого розділу дисертації, відповідно до поставлених в ньому завдань, дає змогу систематизувати наступні узагальнення і висновки.

Отже, здійснений аналіз історіографії і джерельної бази стосовно обраного в даній роботі об'єкту дослідження, а саме – хорової творчості харківських композиторів І. Гайденка і Ю. Алжнева, засвідчує часткову активність дослідницького інтересу до музики цих митців з боку вітчизняних музикознавців та, разом тим, певну розробленість окремих аспектів вивчення їх музичної творчості.

Найбільш дослідженими, з точки зору музикознавства, сферами композиторської творчості обраних митців виявляються: специфіка реалізації жанру хорового концерту в музиці Ю. Алжнева, розглянута на матеріалі хорових доробків автора, написаних ним до 2000 року (роботи В. Осипенко); проблема реконструкції фольклорного тексту в творах вокально-хорового жанру Ю. Алжнева та І. Гайденка (статті Г. Бреславець); неоміфологізм та особливості його втілення в музиці Ю. Алжнева як одного з найяскравіших представників реалізації цього напрямку в сучасній вітчизняній композиторській творчості (стаття Н. Гречухи); впровадження неоромантичних засад та їх характеристика в симфонічній драматургії симфонії «За Чумацьким шляхом» Ю. Алжнева (стаття В. Осадчої); дослідження особливостей хорового письма в творчості Ю. Алжнева, здійсненого на прикладі його композиції – ліричне суголосся «Рідне Около» (стаття О. Заверухи); специфіка опанування концертмейстером фортепіанної партії у процесі вивчення твору І. Гайденка «Дорога» для голосу і фортепіано (стаття О. Томаха).

Разом із зазначеними вище векторами музикознавчих досліджень, що висвітлюють в основному окремі та спеціалізовані питання музичної творчості Ю. Алжнева та І. Гайденка, в полі зору деяких сучасних науковців

України також знаходяться й більш узагальнені та оглядові аспекти аналізу композиторської діяльності цих митців (статті О. Кравченко, А. Єрьоменко, А. Мізітової).

Опрацювання історіографії та джерельної бази стосовно обраного об'єкту дослідження повністю підтвердило тезу по те, що значна частина музичного доробку Ю. Алжнева та І. Гайденка, й особливо їх хорова творчість останніх двох десятиліть, з точки зору аналітичного прочитання залишається здебільшого неторканою, а тому постає актуальною щодо вивчення та потребує більш активної музикознавчої уваги. Джерельну базу даного наукового дослідження можемо систематизувати, об'єднавши проаналізовані позиції в декілька блоків і груп:

Перший блок, що поєднує в собі загально-інформаційні джерела, які включають повідомлення фактологічного характеру та стосуються загальної інформації відповідно до композиторської творчості обраних митців. У цьому блоці основні його джерела природно об'єднуються в чотири окремі групи, які віддзеркалюють собою ті, чи інші напрями інформації, зокрема: а) інформаційні й довідниково-енциклопедичні джерела, електронні музично-інформаційні ресурси, а також власні авторські сайти або окремі сторінки спеціалізованих сайтів з персональними портфоліо обраних композиторів; б) інформаційні та довідниково-енциклопедичні джерела, з визначеним авторством, що додає їм певного індивідуального критично-оціночного характеру (зокрема авторів Г. Ігнатченка та А. Мухи); в) додаткові інформаційні джерела прикладного кшталту (анотації на музичні твори, інформаційні повідомлення, афіші, буклети, програмки концертів, фотодокументи й ін.); г) інтерв'ю з композиторами, що дозволяють від першої особи познайомитися з творчістю цих митців, їх внутрішнім художнім світом, індивідуальною музичною «майстерною» та мистецькими технологіями (Т. Бінюков, Т. Клюка).

Другий блок, що об'єднує наукові роботи, спрямовані на вивчення творчості зазначених персоналій (тобто І. Гайденка і Ю. Алжнева), у тому

числі й їх хорового доробку. Цей блок джерел слід також роз'єднати на три окремі групи: а) статті й невеликі наукові роботи, що цілеспрямовані на вивчення загальної музичної творчості обраних композиторів або їх окремих доробків з тих чи інших позицій музикознавства (статті Л. Шаповалової, В. Осипенко, О. Кравченко та А. Єрьоменка, О. Томаха, А. Мізітової); б) наукові роботи самих композиторів (тобто І. Гайденка і Ю. Алжнева), що тісно перетинаються з їх музичною творчістю та, безумовно, корелюється з нею; в) масштабні наукові праці (дисертації, монографії), дослідницький вектор в яких зачіпає окремі музикознавчі напрями чи аспекти (або окремі твори) композиторського доробку обраних для даного дослідження творчих постатей (дисертації В. Осипенко, Г. Бреславець, Н. Гречухи).

Третій блок, що представляє собою наукові роботи так званого контекстного узагальненого характеру, що присвячені вивченню різних аспектів сучасної української хорової творчості. В структурі цього блоку можемо також виділити три основні групи: а) наукові статті та нариси, присвячені огляду творчості харківських композиторів, харківській композиторській школі, представниками якої і є Ю. Алжнев та І. Гайденко (роботи І. Драч, Л. Кияновської, Б. Сінченко, О. Рощенко); б) статті та невеликі наукові роботи, метою яких є вивчення різноманітних проблем сучасної вітчизняної і зарубіжної хорової музики (роботи Л. Москальової, Н. Заболотної, Л. Дичко, Н. Семененко, Я. Кириленко й ін.); в) фундаментальні наукові роботи (дисертації, монографії, посібники), в яких досліджується сучасна хорова творчість в найрізноманітніших аспектах музикознавства (праці О. Батовської, О. Приходько, А. Бакумець, О. Фартушки, Г. Батичко, О. Заверухи й ін.).

Характеристика творчих постатей Ю. Алжнева та І. Гайденка дозволила розкрити масштаб їх мистецької діяльності, через огляд і систематизацію напрямів цієї діяльності та окреслити її значення в контексті української сучасної музичної культури.

Отже, окрім суто композиторської творчості, сфера мистецької практики Ю. Алжнева протягом багатьох років плідно й доволі результативно зосереджена в таких напрямках, як: диригентсько-виконавське мистецтво; адміністративна та організаційно-керівна діяльність; педагогічна робота; наукова діяльність. Важливим чинником формування мистецької особистості Ю. Алжнева стало отримання ним двох вищих освіт у престижних мистецьких закладах України (Харківській державній академії культури – оркестрове диригування; Харківському національному університеті мистецтв імені І. Котляревського – композиція).

Вектори мистецької діяльності І. Гайденка, що безумовно сприяли формуванню його творчої особистості й високій професійній компетентності, є також доволі чисельні й різнопланові. Окрім суто композиторського поприща вони зосереджені на: педагогічній, науковій, адміністративній, громадській, музично-керівній сферах. Важливою складовою формування мистецької особистості І. Гайденка стали також ще два чинники: отримання ним багаторівневої й різнопрофільної вищої музичної освіти в престижних мистецьких закладах України і зарубіжжя (Харківський інститут мистецтв як піаніст і композитор; асистентура-стажування в Ленінградській консерваторії імені М. Римського-Корсакова; стажування в Американській консерваторії у Франції (комуна Фонтенбло) та в Паризькому інституті з дослідження та координації музично-акустичних проблем); безпосередні родинно-династичні зв'язки зі своїм батьком – відомим українським композитором Анатолієм Павловичем Гайденком.

Здійснений в першому розділі роботи загальний огляд хорової творчості Ю. Алжнева та І. Гайденка, дозволив проаналізувати та виявити основні жанрові напрями цієї творчості. Відповідно до поставлених завдань даного дисертаційного дослідження, жанрові напрями хорової творчості Ю. Алжнева та І. Гайденка пропонується систематизувати за окремими групами та підгрупами.

Отже, хорový доробок *Ю. Алжєсва* систематизовано по трьох напрямках. *Перша група* – це твори, написані в жанрі *хорового концерту*. Ці твори складають більшість серед хорових композицій композитора та виокремлюються ясною жанровою приналежністю. Сюди ж можемо віднести й великі хорові цикли композитора, що за жанровими ознаками є наближеними до жанру хорového концерту. Усі твори цієї групи можемо поділити на декілька підгруп: а) хорові концерти одночастинні: духовного спрямування (наприклад, «Гука душа Господаря...» хорový концерт без супроводу (Присвячення капелі «Почайна») на поезію Н. Фурси); б) хорові концерти багаточастинні та інші хорові цикли: неофольклорного спрямування (наприклад, «Співомовки» Концерт №1 для мішаного хору на народні тексти); духовні хорові концерти (наприклад, «Співайте для Господа пісню нову...» Концерт №4 для мішаного хору на канонічні тексти (Псалом 96) в перекладі Івана Огієнка).

До *другої групи* слід віднести хорові твори *малих форм*, тобто невеличкі одночастинні хори, різні за тематикою, ідейно-образним змістом, стилістичним наповненням тощо. Їх також можна поділити на дві підгрупи: а) хорові мініатюри для дитячих хорів (наприклад, «Дощик, дощику...» пісня-закличка на вірші І. Березюка); б) інші хорові мініатюри та одночастинні хори із супроводом та а capella: неофольклорного спрямування (наприклад, «О. Лелю!!» ліричні суголосся для мішаного хору і фольклорного гурту на народні тексти); необарокового спрямування (наприклад, «Бенкетний кант» Барокового часу для мішаного хору із супроводом); духовного спрямування (наприклад, «Слава тобі, Господи!» для мішаного хору, на народні слова);

До *третьої групи* хорového доробку композитора можна віднести *монументальні циклічні твори* для хору, солістів і симфонічного оркестру. Вони також об'єднані в окремі підгрупи: а) кантати (наприклад, «Libertas-Свобода» суголосся-кантату для тенора, мішаного хору та симфонічного оркестру); б) хорові симфонії, пісенні симфонії (наприклад, «Симфонія ланів» (або «Оваста перва») за мотивами Велесової Книги для великого

мішаного хору без слів та великого симфонічного оркестру; пісенна симфонія «За чумацьким шляхом» за народними піснями та на поезію В. Бондаря, В. Бойка, Л. Костенко для солістів, великого хору, великого симфонічного оркестру та ін.); в) твори поліжанрового кшталту в яких хор виконує одну з головних драматургічних функцій, зокрема: музична дія, фольклорне дійство (наприклад, «Ми є тому, що нас не може бути...» за поезією Л. Костенко та українськими обрядовими піснями для академічного хору, фольклорного гурту та оркестру народних інструментів).

Хорова творчість *І. Гайденка*, після її загального огляду, була систематизована також за окремими жанровими напрямками, які являють собою п'ять основних груп:

Перша група, це виключно дитячі хори композитора, які є невеличкими за розмірами та написаними з урахуванням виконавських можливостей, виражальних засобів саме дитячого хору, а тому ідейно-образний їх зміст природним чином спрямований на віддзеркалення внутрішнього духовного світу дитини, її світовідчуття. Сюди слід віднести такі хорові твори, як «Дощик», «Пісня про мистецтво» та ін.

Друга група хорових творів автора – це хори і кантати, що написані в неокласичній та необароковій стилістиці та які спираються на використання здебільшого канонічних та інших старовинних текстів. Модерні риси музичної мови в них органічно переплітається із стильовими атрибутами і жанровими формами барокової орієнтації. Тут слід відзначити такі композиції, як «Carol» для мішаного хору у супроводі органу, «Sanctus» для хору та симфонічного оркестру (також у варіанті для дитячого хору у супроводі фортепіано) тощо.

Третя група – це хорові композиції, написані в народній стилістиці або ж ті, які можна віднести до неофольклористичного спрямування. В них автор продовжує і розвиває традиції жанру української хорової обробки та створення хорових композицій на народній основі, закладені українськими композиторами-класиками. До цієї групи відносимо такі композиції, як

«Котився горщик через дорогу», «Прощай, масляна» для жіночого хору (також у варіанті для дитячого хору) у супроводі фортепіано, «Ой жалю, мій жалю» тощо;

Четверта група хорових творів автора являє собою композиції з ясно вираженою *духовною* тематикою, написані ним на основі україномовних текстів. Серед цих композицій виділяються такі, як «Зійшла зоря» для мішаного хору, «Дивна ніч» для мішаного хору й ін.

П'ята група хорових творів у доробку композитора об'єднує в собі ті, в яких найяскравіше проявляється *індивідуальний* авторський стиль композитора, що вдало поєднує у собі традиційні жанрові й музично-мовні канони з оновленими виражальними засобами і композиційними рішеннями. Це невеликі, здебільшого одночастинні хорові твори, написані, насамперед, на основі літературних текстів видатних поетів різного часу – Г. Сковороди («Всякому городу нрав і права» для мішаного хору, «Ой, ти, пташко», «Весна люба», «Ангели, знижайтеся!»), І. Франка («Ой жалю, мій жалю»), О. Мендельштама («Silentium») В. Сосюри («То не вітер віє» для мішаного хору) й ін.

В цілому ж, хорову творчість Ігоря Гайденка можна характеризувати як лаконічне хорове висловлення через засоби і форми хорової мініатюри. Для композитора властивим є здебільшого використання малих форм і жанрів хорової музики та відмова від масштабних хорових форм.

Проведений аналіз жанрової атрибутики основних хорових композицій Ю. Алжнева та І. Гайденка дозволив здійснити систематизацію жанрових рис обраних творів за декількома аспектами (в роботі використано схему аналізу, запропоновану Лю Веньшу [158]), зокрема: *а)* фіксація базових жанрів та жанрових моделей, що обрані композитором як головні жанрові концепти; *б)* жанрові моделі які визначають компоненти композиційних структур творів та безпосередньо корелюють з ними; *в)* вторинні жанрові ознаки, що виступають складовими компонентами базових жанрів в проекції на їх формоструктуру; *г)* інші жанрові атрибути, що проявляються на рівні

музичного тексту (тобто інтонаційний, метро-ритмічний, фактурний, композиційний та інші чинники).

Пропонується система жанрової атрибутики кожного з проаналізованих творів, подана відповідно до окресленої вище схеми. Отже, хорові твори **Ю. Алжнєва**: «Співомовки», *концерт № 1* для мішаного хору на народні тексти: а) хоровий концерт; б) співомовки (як жанровий прецедент), музичне дійство; в) щедрівка, колядка, лірична пісня, жартівлива пісня; г) співанки, прозивалки, нескінчуки, приспівки, скоромовки. «Дівич-сон», *концерт № 2* для мішаного хору: а) хоровий концерт; б) хорова рапсодія (інструментальні впливи), імпровізація (відкрита форма); в) молитва (старовинна молитва); весільна пісня, елементи танцювальних жанрів; г) козацька пісня, чумацька пісня, знаменний розспів, журлива весільна пісня. Хоровий твір «Корочун-коляда»: а) хоровий концертштюк (хорова концертна п'єса), камерний (одночастинний) хоровий концерт; б) коляда (велика колядка); в) заклички, поспівки; г) троїста музика. «Світання Оріанти», *концерт № 5* в 3-х частинах для жіночого хору: а) хоровий концерт; б) суголосся (у вигляді космогонічного суголосся – авторський жанровий неологізм); в) веснянка, поспівка; г) гукання, старовинна автентична веснянка (праінтонації). «Симфонія ланів» (або «Оваста Перва») за мотивами «Велесової Книги» для великого мішаного хору без слів, великого симфонічного оркестру: а) симфонія; б) ораторія, хорова симфонія; в) пісня, гімн; в) стародавні етнонаціональні народно-пісенні жанрові елементи. *Пісенна симфонія «За чумацьким шляхом...»* на поезії Василя Бондаря, Віктора Бойка, Ліни Костенко та за народними піснями для солістів, великого хору, великого симфонічного оркестру: а) симфонія, пісенна симфонія; б) ораторія, хорова симфонія, сюїтний цикл, пісенна в'язанка, суголосся; в) народна лірична пісня, пісня-романс, солоспів, українська популярна пісня другої пол. ХХ ст., веснянка (автентична), чумацька пісня, козацька пісня, балада; г) зачин, вінець (як авторський жанровий неологізм позамузичного походження), fuga. «Гука душа Господаря...» *хоровий концерт* для мішаного хору без

супроводу: а) хоровий концерт; б) духовний концерт, партесний концерт; в) духовні піснеспіви, народна хорова пісня. *Суголосося-кантата «Libertas! (Свобода!)»* для тенора, мішаного хору та симфонічного оркестру на поезію Г. Сковороди: а) кантата, суголосся; б) сюїтний цикл; в) зачин, вінець (жанрові неологізми), урочиста похвальна пісня, народна хорова пісня; г) речитатив, ода (літературний прототип), гімн, дифірамб.

Хорові твори **I. Гайдєнка**: «*Sanctus*» для хору та симфонічного оркестру: а) хорова мініатюра; б) кантата, духовна кантата; в) оперета, мюзикл, рок-опера. «*Всякому городу нрав і права*» для хору а capella на текст Г. Сковороди: а) хорова мініатюра; б) хоровий концерт, партесний концерт; в) тарантела, фарандола; г) токато, варіації, фугато. «*То не вітер віє*» для мішаного хору на текст В. Сосюри: а) хорова мініатюра; б) народна лірична пісня; в) історична дума, гайдамацька пісня, стрілецька пісня; г) канон. «*Дивна ніч*»: а) хорова мініатюра; б) духовна пісня; псалом, в) народна пісня, різдвяна пісня. «*Дощик*»: а) хорова мініатюра; б) народна пісня, в) жартівлива народна пісня, дитяча пісня; г) популярна естрадна пісня, рок-музика. «*Прощавай масляна!*»: а) хорова мініатюра; б) дитяча пісня; танцювальна пісня; в) обрядово-календарна пісня, веснянка.

РОЗДІЛ 2

НАРОДНА ПІСЕННІСТЬ ВЕЛИКИХ ФОРМ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ ЮРІЯ АЛЖНЄВА

2.1. Хоровий концерт «Гука душа Господаря...».

Концерт для мішаного хору без супроводу «Гука душа Господаря...» написано у 2020 році та є однією з останніх хорових робіт Юрія Алжнєва. Твір присвячено Академічній хоровій капелі «Почайна» та її керівникові народному артисту України Олександрові Жигуну. Композитор задля написання цього твору звернувся до поезії сучасної української поетеси Наталії Фурси, зокрема до однойменного її вірша «Гука душа Господаря...». Це невеликий вірш духовно-філософського змісту, в якому авторка торкається однієї з вічних проблем, пов'язаних із сенсом людського життя, пошуком душевної гармонії тощо. Сакральність же простежується тут у прихованому вигляді: не рахуючи назви твору (де слово «Господар» подано з великої літери, тобто апелюючи до Господа), в тексті вірша ім'я Всевишнього згадується лише один раз («...поки Божа й ціла...»). Крім цього, в ньому можна помітити й окремі метафоричні порівняння біблійного змісту (брама – як Небесні ворота).

В якості основного смислового посилу цього поетичного тексту виступає ідея протиріччя між душевною сферою людини, її емоціями, мріями і бажаннями з одного боку, та реальною фізичною дійсністю, яка зазвичай не співпадає з першою та обмежує людські душевні пориви і рефлексії – з іншого. Така невідповідність актуалізує значення фатуму, невідворотності людської долі, її відносної «запрограмованості», що й визначає відповідний емоційно-психологічний тонус й образний зріз твору. Отже, загальний настрій музики цього хорового концерту скеровано переважно в сторону аскетично-стриманого сумного окрасу.

Треба зазначити, що композитор у своєму творі, в цілому спирається на традиційні канони хорового письма. Навіть більш того, обираючи жанр хорового концерту, він йде шляхом його лаконізації, що, зрозуміло, повністю відповідає змістовній формі й розміру обраної літературної основи (як вже зазначалося, попередні хорові концерти автора були якщо не циклічними, то значно більшими за розмірами). Тож, по-перше, цей концерт є одночастинним; по-друге – невеликим за розмірами (його тривалість близько 10-ти хвилин); по-третє – в його основі закладено типову формоструктуру, властиву саме для невеликих жанрових взірців; по-четверте – одноманітний тональний план (соль мінорна тональність протягом усього твору).

Спираючись на специфіку поетичної будови літературного тексту, композитор обирає й найбільш органічну музичну структуру для втілення відповідного ідейно-образного задуму, а саме – куплетну форму. Зрозуміло, що в процесі формування музичної драматургії в творі ця формоструктура отримує деяких видозмін. Відсутність в поетичному тексті повторних рефренів зумовило автора музики зупинитися саме на простій куплетній формі, тобто без використання приспівів.

У зв'язку з цим композитор обирає нетипове, навіть несподіване для сучасної академічної музики рішення – використання репризних повторень для кожного куплету, яке залучає в першій половині своєї партитури. Таким чином, музичний виклад перших трьох куплетів є повністю ідентичним та повторюється без змін. Драматургічний же розвиток у цьому випадку відбувається виключно в площині літературно-поетичного тексту. Будова музичного куплету є доволі типовою, вона ясно поділяється на фрази, речення і періоди, а за своєю формою скоріше нагадує просту тричастинну безрепризну структуру (ABC).

Розпочинається твір однотоковим хоровим акордом, поданим на гранично тихій звучності (*ppp*), в дуже повільному темпі (*Largo*), витриманим під ферматою та який будується на основі тонічної чистої квінти (див. Додаток А, приклад 1). Він звучить прийомом «закритим ротом» і на фонемі

«Мм...». З точки зору формоутворення, цей конструкт, враховуючи його обмежену музичну інформативність, не можна вважати повноцінним вступом до твору. Скоріше за все, його мета, окрім загальної звуковистої настройки хору, полягає у попередньому відтворенні емоційно-образного підніжжя, яке передбачається зі вступом основного музичного тексту.

Композитор вміщує стрічки вірша в п'ятидольну музичну конструкцію (розмір 5/4), яка домінує протягом усього куплету. Більш того, ямбічна структура перших слів початкових речень потрапляє в хореїчну музичну окантовку, що змінює алгоритміку наголосів у словах та додає вислову характерного «архаїчного» окрасу. Музичний виклад куплету розпочинається тихо, в повільному темпі (*Andante, scordato*), на витриманому органному пункті домінантового тону в басовій партії, з поступовим вступом наступних голосів (див. Додаток А, приклад 1). Основний мелодичний рух, що відбувається в партіях сопрано і альтів, подається терцієвим викладом, чітко структурується на фрази і речення та знаходиться повністю в межах класичної тональної системи. За своєю фактурою і стилістикою такий музичний виклад нагадує спокійно-ліричний народно-хоровий спів.

Певну мероритмічну свіжість у другому періоді куплету (цифра 3, *Meno mosso*) утворює тривале, розтягнуте на декілька тактів синкоповане затримання мелодії в партії жіночих голосів, яке «суперечить» органному пункту басів та створює дещо хиткий, нестійкий характер розвитку (див. Додаток А, приклад 2). Через раптовий сплеск пасажу в гору паралельними терціями й шістнадцятими тривалостями музичний рух витікає на «пагорб» більш світлої і ясної звучності, що осяяна мажорною тональністю (сі-бемоль мажор, паралельний до основного соль мінору), підвищеною гучністю (*sf < ff*) тощо.

Щільна акордова фактура терцієвої структури, елементи пунктирності надають звучанню відкритого, дещо фанфарного характеру. І це зрозуміло, адже смисловий акцент поетичного тексту («Щоб вийшли жорна...») в цьому куплеті припадає саме на цей фрагмент. Отже, це і є кульмінаційний гребінь (і музичний, і драматургічний) цілого куплету (див. Додаток А, приклад 3).

Поверненням в попередній емоційний стан характеризується наступна цифра (цифра 4), якою і завершується куплетна побудова, утворюючи своєрідне обрамлення цього компонента музичної форми.

Зовсім інший характер музичного розвитку представляє подальший фрагмент (цифра 5). Значно активніший рух, заснований на фігурах із використанням шістнадцятих тривалостей та поданий принципом діалогічної переклички (навіть близький до імітаційних побудов), створює нестійку, але динамічну хвилеподібну розсип, що призводить до ствердження багатократного октавного повторення з поступовим інтенсивним нашаруванням секундових і терцієвих звучностей (див. Додаток А, приклад 4).

Цей фрагмент, в контексті формоструктури твору, безумовно виконує призначення зв'язки між куплетами. На роль приспіву він явне не підходить, адже: по-перше – не має власного літературного тексту (проводиться вокалізом), по-друге – доволі короткий (шість тактів), по-третє і головне – він не має ясно вираженого мелодико-тематичного абриса, який за своєю функцією мав би перевершувати в цьому аспекті заспів. Більш того, в даному фрагменті (в його фактурному типі) можна углядіти навіть риси інструментальності. А отже, в умовах акапельного формату, він фактично стає заміником інструментального програшу.

Цікаве рішення щодо побудови музичної драматургії вибрано автором далі. Після проведення третього куплету зв'язка вже розгортається зовсім по-іншому. Вона не тільки не відтворюється буквально (як це було раніше), а й взагалі значно трансформується і переростає в зовсім інший музичний фрагмент (цифри 6,7). Від попереднього матеріалу лишаються тільки окремі інтонаційні абриси-натяки і поодинокі елементи фактурної організації. Активний компонент (фігурація шістнадцятими) звучить вже у форматі півторакратного дроблення, тобто подається секстолями; мелодичний його конкур отримує варіантного перетворення; принцип діалогічного перегукування голосів вже дістає реального імітаційного викладу (див. Додаток А, приклад 5). Отже, за своїм драматургічним значенням ця зв'язка,

яка значно розростається і динамізується, виходить вже на рівень окремої структурної одиниці – епізоду.

Інтенсивний розвиток за секвенційним принципом сприяє доволі динамічному наростанню напруги і експресії та призводить спочатку до багатооктавного тутійного вторення цього мотивного елементу в його збільшенні (восьмими тривалостями), а далі – і в міцне скандування доволі громіздкого й нестійкого (заснованого на звуковому ґрунті зменшеної акордики з додаванням сторонніх хроматичних тонів) акордового конструкту широкими кроками, поданими чвертними тривалостями та в низхідному русі (див. Додаток А, приклад 6). Безумовно, за рівнем своєї напруги і драматизму останні такти цього фрагменту і складають головну кульмінацію усього твору.

Вступ останнього четвертого куплету (цифра 8) повертає початковий характер твору. Це підтверджує і динаміка, і темп, і врівноважена ритмічна статика. Його мелодичний контур явно відрізняється від попередніх куплетів, адже будується він на матеріалі третього періоду основного куплету. Його рух спрямовано в зворотному напрямі, тобто вниз, а роль органного пункту виконує вже верхній голос. І це зрозуміло, адже смисловий посил поетичного тексту в цьому місці фокусується на запереченні попередньої думки через додавання частки «не» (тобто, «Не котяться, не котяться, два камені...») (див. Додаток А, приклад 7). Форма цього куплету є скороченою (вилучено перше речення другого періоду), але за своїм розміром він не поступається попереднім, і насамперед за рахунок додаткових побудов, перекличок і повторів окремих обертів. Саме через них в музиці постійно лунає основний поклик вірша – «гука душа Господаря...».

Стрімкий гамоподібний рух терцієво-секстової структури, що призводить до тонального переходу в паралельний мажор, втілює наступ другої кульмінації твору (цифра 11), яка підсилена не тільки динамічним планом ($ff < fff$), а, й головне, літературно-текстовим шаром. Саме тут звучить ключове, сповнене глибинного філософського змісту питання «Що робити?..» («Що робити має перед цими воротами?»). Тому, саме цей

момент, хоч і поступається ступенем драматизму кульмінації в епізоді, і стає вирішальною смисловою кульмінацією твору (див. Додаток А, приклад 8).

Завершується композиція невеличкою кодою, яка представляє собою буквальне повторення перших чотирьох тактів основного куплету та подальшого кадансового його завершення в тривалому й поступово згасаючому звуковому розчиненні тонічного акорду. Таке композиційне рішення, спрямоване на утворення хоч і невеличкої, але доволі тотожної арки, що обрамляє твір, дає посыл на невирішеність поставленої проблеми, на незакриття питань, які залишилися без відповіді...

Отже, з точки зору формоорганізації твору можемо відмітити в ньому доволі цікавий і оригінальний підхід композитора, що дозволив йому створити конструкцію на основі простої куплетної форми з епізодом, яка повністю відповідає драматургічним завданням її літературної основи. Разом з тим, форма цієї композиції відверто випромінює й риси тричастинності. У цьому випадку слід розглядати перші три куплети з буквальним повторенням їх музичного матеріалу в експозиційній єдності, а доволі розряджений і хиткий епізод як розробковий конструкт. У такому випадку наступний четвертий куплет виглядає скороченою (без невеличкого фрагменту) репризою, до того ж з рисами дзеркальності (починається на матеріалі останнього періоду куплету).

Також, окрім тричастинності, в формоструктурі концерту можемо углядіти й риси рондо. І це зрозуміло, адже, як відомо, тип старовинного рондо є дуже наближеним до куплетної форми. І тут в ролі рефрену має виступати саме та невеличка міжкуплетна зв'язка разом із інтонаційно близьким їй епізодом, а самі куплети стають рондо-епізодами. У цьому випадку навіть буквальне музичне повторення перших куплетів не буде заперечувати рондо-форму, оскільки змінним матеріалом в них залишається саме поетичний текст. Більш детально особливості композиційної структури хорового концерту «Гука душа Господаря...» можна простежити в наступній таблиці (див. Таблицю 1).

Особливості композиційної структури хорового концерту

Юрія Алжнева «Гука душа Господаря...»

для мішаного хору без супроводу

Композиційна структура			Такти (к-сть тактів) Цифри	Динамічний план	Темповий орієнтир/ характер	Тональ- ний план	Літера- турний текст
Три- частинна форма	Куплетна форма	Риси рондо					
Експозиційний розділ	1-й куплет	B	1-35 (35) 1 - 4	$pp < mp > p$ $mf < ff > mp$ $p < mf$	Andante, scordato	g-moll/ B-dur/ g-moll	Котилися камені, Серед двору стали...
	зв'язка	A	36-41 (6) 5	$p < f$	Piu mosso	g-moll	- (Вокаліз)
	2-й куплет	B1	2-35 (34) 1 - 4	$pp < mp > p$ $mf < ff > mp$ $p < mf$	Andante, scordato	g-moll/ B-dur/ g-moll	Котилися камені, Серед шляху стали...
	зв'язка	A	36-41 (6) 5	$p < f$	Piu mosso	g-moll	- (Вокаліз)
	3-й куплет	B2	2-42 (35) 1 - 4	$pp < mp > p$ $mf < ff > mp$ $p < mf$	Andante, scordato	g-moll/ B-dur/ g-moll	Котилися камені, Та й вирости в брили...
Розробка	епізод	A1	43-55 (13) 6, 7 K – 51- 54	$p < ff$	Piu mosso	g-moll	- (Вокаліз)
реприза (скорочена, дзеркальна)	4-й куплет	B3	56-87 (32) 8 - 10 K2 – 81- 84	$mp > pp$ $f < ff$ $pp > p$ $sff < fff$	Andante, scordato	g-moll/ B-dur/ g-moll	Не котяться два камені, стоять наче брама...
Кода	Завер- шення	Кода	88-95 (8) 12	$pp < p > pp$	Andante, scordato	g-moll	Котилися два камені, котилися...

Перейдемо далі до огляду стильової специфіки цього хорового концерту. Як вже відзначалося, композитор обрав за основу цього твору типовий для хорової музики жанровий інваріант хорового концерту з певними рисами партесного співу, спираючись в ньому здебільшого на комплекс традиційних засобів і композиційних підходів.

З одного боку, ми бачимо: структурну ясність, стійкість і чіткість компонентів форми; здебільшого класичне голосоведіння; мелодико-тематичні побудови, що викладені гамоподібним рухом на основі паралельних терцій чи секст; характерні прийоми і типи викладу хорової фактури, зокрема залучення органних пунктів і педалей, багатооктавні унісоми, мотивно-інтонаційні діалоги, антифонні переклички і поліфонічні підголоскові формації. Опора на традиційність простежується й в ладово-тональному аспекті, а це – переважне використання звичайного мажоро-мінору, яке іноді порушується появою низької другої (дорійської) ступені (як, наприклад, наприкінці четвертого куплету), одноманітність тонального плану тощо.

З іншого боку, окремі музично-мовні компоненти у цьому творі часто мігрують за межі класичного хорового вислову. Так, можемо спостерігати в партитурі концерту: тривалі фактурні виклади на основі перманентного синкопованого затримання; кадансові розв'язання, що не завжди є типовими для класико-романтичної гармонії; часті секундові нашарування вертикалі, що призводять до утворення кластерних і частково кластерних (мішаних на основі терцієвої і секундової структури) акордових співзвучь; виходи на нестійкі й тривалі гармонічні блукання, створені на основі зменшеної септакордики, у тому числі, й з додаванням інших хроматичних тонів (фрагмент в кульмінації). Остання риса є дуже типовою для пізньоромантичної і пост-романтичної музичної традиції.

Усе це значно збагачує відносно традиційний музичний виклад концерту, «оздоблюючи» його інтонаційною свіжістю і «пряністю» гармонічної мови. Разом з тим, щира мелодійна основа твору висвітлює й глибоку його національну характерність та приналежність саме до

української хорової традиції. В цьому і полягає сутність музично-мовної специфіки, оригінальність хорової стилістики та висока композиторська майстерність Юрія Алжнева, що глибоко і яскраво проявилася в хоровому концерті «Гука душа Господаря...».

2.2. Суголосся-кантата «Libertas! (Свобода!)» на поезію Г. Сковороди для тенора, мішаного хору та симфонічного оркестру

Суголосся-кантата «Libertas! (Свобода!)» для тенора, мішаного хору та симфонічного оркестру на поезію Г. Сковороди також є достатньо новим твором Юрія Алжнева, написаним у 2021 році. Композитор створив його до ювілейної дати народження Григорія Сковороди, про що зазначено на початку партитури твору: «До 300-річчя Григорія Савича Сковороди – українського філософа, який входить в першу п'ятірку філософів за всю історію Людства...». За літературну основу цього музичного твору композитор обрав відомий вірш Г. Сковороди «De libertate», який був написаний філософом в селі Каврай Черкаської області (за різними джерелами – в 1757, в 1758 чи в 1759 році) [82].

«De libertate» (від латинської – «Про свободу») є невеличким віршом, який складається усього з восьми рядків та в якому свобода оцінюється як найвище благо людства. Сучасні дослідники творчості філософа, зокрема Д. Чижевський, припускають, що цей вірш є фрагментом значно більшого за розміром і панегіричного за змістом поетичного твору, основна частина якого, на жаль, не зберіглася [249]. Але, не зважаючи на цю деталь, сьогодні цей літературний артефакт, навіть в такому лаконічному варіанті, входить до найвідоміших пам'яток філософської думки не тільки в межах творчої спадщини поета, а й в контексті історичного розвитку української національної культури в цілому. Про вагомe значення цього літературного твору говорить і факт утворення і щорічного проведення в Національному літературно-меморіальному музеї Григорія Сковороди (с. Сковородинівка, Харківська обл.)

літературно-мистецького фестивалю, який відбувається саме під назвою «De libertate», а гаслом цього фестивалю стала ідея свободи творчості [175].

Літературний твір «De libertate» належить до жанру оди, створеної в річищі філософсько-громадянської лірики [70]. Як вже зазначалося, тематика вірша є пов'язаною з возвеличенням свободи як найбільшої суспільної цінності. У цьому ж контексті в творі відбувається й прославляння Богдана Хмельницького як визволителя України, як «...борця за свободу рідного народу, яка є найбільшим багатством людини» [82].

Отже, відповідно до жанру, в творі використано різні поетичні прийоми, зокрема порівняння («Свобода... неначе воно золотее»), риторичні запитання («Що є свобода? Добро в ній яке?»), риторичні оклики («Слава навіки буде з тобою, Вольності отче, Богдане-герою!»), звертання («Богдане-герою...») тощо [також там]. Порівнюючи свободу із золотом, філософ натякає на безперечну і найвищу вартість першого. Хоча слід зазначити, що в європейській культурі початку «нового часу» порівняння «свободи» (волі) і «золота» стає частим явищем, що призвело до появи поняття «золота вольність», яке стало синонімом такого державно-політичного устрою, згідно з яким шляхта змогла отримати численні привілеї і вольності [249].

Цілком зрозуміло, що звертаючись до цього літературного першоджерела, з метою залучення його в якості основи для музичного вокально-хорового твору, композитор зупинився саме на жанрі кантати, один з різновидів якої цілком відповідає образно-тематичному спрямуванню зазначеному вище взірцю віршованої лірики, тобто оди. А тому такі домінуючі риси оди як урочистість, оспівування, схвалення і звеличення прямо перетекли і в музику однойменної кантати Юрія Алжнева.

Вибір композитором саме цього музичного жанру зумовлено й ще одним чинником. Літературний прототип Г. Сковороди виявляється не тільки певною мірою коротким, а й створений в жанрі оди, він природним чином є повністю позбавлений внутрішнього драматизму і конфліктності. А отже, як відомо, саме кантата в лінійці вокально-симфонічних жанрів як не найбільш

вдало відповідає цій вимозі, чим власне (окрім усього іншого) й відрізняється від більш масштабної і розвиненої ораторії.

Другим жанровим визначенням цього музичного твору є суголосося, яке з великим успіхом композитор випробував раніше у своїй творчості в цілому ряді хорових творів, зокрема в декількох хорових концертах. Як вже говорилося (за дослідженнями Л. Шаповалової і В. Осипенко), суголосося (від давньослов'янського «согласіє») – це жанрова модель, спрямована, насамперед, на відображення культурного діалогу, «...співрозмову різних поколінь, різних епох, яка відбувається на відстані простору і часу» [252; 184]. Вона зберіглася в культурному коді українців через традиційну обрядовість. Та і сам композитор, у своїй бесіді з авторкою даної дисертації, відзначає, що розглядає суголосося саме як принцип організації простору та часу в музичній драматургії художнього твору [124].

У такому випадку через музику суголосося-кантати «Libertas! (Свобода!)» композитор вкотре робить спробу відбудови в українському національно-ментальному просторі своєрідного культурного діалогу епох, що відбувається між нашим минулим (часом Г. Сковороди) і сьогоденням, актуалізуючи в ньому одвічні філософські питання, які не перестають хвилювати й сучасне суспільство.

Виконавським складом композитор у цьому творі обирає вокальне соло (тенор), мішаний хор та симфонічний оркестр в повному складі. В оркестровій партитурі також задіяні й інструменти додаткового плану та ті, що використовуються не завжди (зокрема, арфа, фортепіано, синтезатор тощо).

Від самого початку в цьому творі ми стикаємося з яскравою тенденцією персоніфікації музичних партій, зокрема партії соло-тенора – основної сольної лінії. Композитор не просто уособлює вокальне соло з постаттю автора поетичного тексту, тобто з Григорієм Сковородою. Він намагається зробити це й максимально зовнішньо. По-перше, в самій партитурі (на всіх її сторінках) ця партія підписана з подвійною ідентифікацією – «Tenor solo (в ролі філософа Г. С. Сковороди)», акцентуючи

тим самим постійну увагу на цьому факті та віртуальній присутності філософа у процесі виконання твору. По-друге, на вимогу композитора (про що зазначається на самому початку твору, тобто на першій сторінці партитури) соліст-тенор має бути одягнений «під Сковороду-філософа», а саме – «Григорій Савич, одягнений в стрій «бурсака». По-третє, для соліста-вокаліста в цьому творі композитором передбачаються певні рухи і дії театрального характеру, які, знов-таки, чітко зафіксовані в партитурі, зокрема: «Григорій Савич» <...> повільно виходить на авансцену... уважно придивляється в очі сучасної молоді...» й ін.

Таким чином, можемо спостерігати в цій кантаті не тільки персоніфікацію головної музичної партії, а й її часткову театралізацію. Зрозуміло, що в образі «сучасної молоді», в очі якої має уважно придивлятися головний герой, композитор вбачає слухацьку аудиторію, тим самим також залучаючи її до виконавської дії цього твору, але у вигляді «пасивного» персонажу з кола «діючих осіб» його сюжетної лінії.

Як вже зазначалося, літературна основа кантати, тобто вірш Г. Сковороди, є доволі лаконічним і складається усього з восьми рядків. Але в цьому і криється один з чинників унікальності музичного втілення цього вірша Юрієм Алжневим, який зміг на основі цих восьми рядків створити доволі великий (що звучить близько 20-ти хвилин), яскравий і змістовний художній твір. Разом з тим, слід зазначити, що композитор протягом майже усього твору здійснює певні невеличкі відхилення від літературного тексту, насамперед, за рахунок додаткових «інкрустацій» в нього окремих фраз, гасел, слоганів (наприклад, «Libertas!», «Свобода!», «Слава!», «Богдане герою!» та ін.), повторів певних фраз і рядків вірша, а також за рахунок використання вокалізів на окремих фонемах і голосних літерах. Усе це відбувається здебільшого в партії хору, в якій залучаються підголоскові підспівування, переклички і діалогічні відповіді до лінії соліста, та дає змогу авторові максимально пропрацювати («розтягнути», «розспівати») цей невеличкий поетичний текст.

Композитор обрав циклічну форму з п'яти частин, які обрамляються окремими вступом і закінченням. Всі структурні компоненти циклу мають свої назви, що віддзеркалюють початкові словосполучення і речення кожного двовіршу, оскільки кожна з частин твору будується на основі лише двох поетичних рядків. Крім того вступ і закінчення, як окремі структурні одиниці, також мають авторські назви. Отже, структура кантати є наступною: «Зачин»; I ч. «Що є свобода?..»; II ч. «Ні ж бо, не злотне...»; III ч. «О, як би в дурні мені не пошитись...»; IV ч. «Libertas! – Свобода!»; V ч. «Вольності Отче...»; «Вінець».

Як вже говорилося, в творі відсутня драматургічна конфліктність, всі частини не контрастують і не зіставляються між собою, а тому музична форма твору яскраво відбиває з одного боку – риси сюїтності, з іншого – наскрізний розвиток музичної драматургії. Більш того, частини циклу звучать не тільки без пауз, а фактично не мають чітких меж між собою та просто плавно перепливають одна в іншу. Таким чином, створюється єдине музичне тіло, з доволі органічною і цілісною музичною драматургією. Внутрішні структури частин виявляються доволі пухкими, часто вони складаються з окремих побудов, що йдуть одна за іншою. Усе це також надає драматургії твору та її формі рис мозаїчності, рапсодійного характеру.

Також слід відмітити, що композитор, обираючи жанрові назви для двох крайніх розділів (тобто для вступу й завершення) свого твору, намагається максимально слідувати характеру минулої епохи та зупиняється на стародавніх зразках таких назв. Адже, як відомо, літературні тексти Г. Сковороди належать до середини XVIII століття та сповнені специфічної лексичної архаїки, що є доволі іманентною українській мові того часу. Отже слово «Зачин», за трактуванням тлумачного словника української мови, є вступом, початком до епічних творів народної творчості, таких як билини, думи, історичні пісні тощо. «Естетична функція зачину, в якому говориться, кому саме присвячується твір, полягає в тому, щоб відразу підкреслити монументальність, велике історичне значення особи чи явища, про яке буде

розповідатися в творі» [1, с. 403]. І це повністю корелює з ідейно-образною і жанрово-стильовою сторонами обраного композитором музичного інваріанту.

На завершальну частину свого циклу автор обрав назву «Вінець», яка має також давню етимологію. Одне зі значень цього слова пов'язане з головним убором, тобто вінком, який одягався на голову. Друге ж значення його фокусується на проекції «Останній, найвищий ступінь чого-небудь». [1, с. 676]. І в першому (наприклад, лавровий вінок як відзнака найвищого, найдостойнішого), і в другому своєму значенні ця назва дуже влучно фокусує в собі головний сенс завершального розділу цієї кантати (тобто, вінець, зібраний з найкращого, найважливішого, найціннішого).

Отже, розпочинається твір (а точніше, його вступна частина «Зачин») невеличною реплікою дзвону, що складається із двох однакових мотивів, зіставлених секвенційним секундовим кроком. В їх мелодичній структурі вже простежується риторична комбінація, яка нібито відразу ж натякає на головне питання, яке криється в основі поетичного тексту кантати та складає квінтесенцію його ідейного змісту (див. Додаток А, приклад 9). Їм відповідають сухі й статичні подвійні удари барабана, які символізують підсилення значущості цього питання. В інтонаційній структурі цих мотивів вже проступають інтервали кварта і секунди, тобто ті елементи на яких будуть будуватися подальші мелодико-тематичні утворення. А сама кварта – стає лейт- мікроінтонацією.

Повторюючи це риторичне «питання» квартовим ходом, музичний виклад вступу підхоплюють валторни, педальний тон яких щільно оспівують хоровим викладом інші духові інструменти. Характер вступу є доволі стриманим, навіть дещо суворим. Цьому сприяє загальний мінорний лад, повільний поступ руху, тиха динаміка тощо. Вступ соло тенора, що відбувається на органному пункті низьких струнних і хоральному супроводі дерев'яних духових, задає головний ідейно-драматургічний і мелодико-тематичний імпульс. Музична структура сольної партії повністю відповідає смисловій лінії словесного тексту твору з його питанням «Що є свобода?»

Добро в ній якеє?»: квартово-секундові інтонації «запиту» з поверненням на основний тон. Окрім власне риторичних елементів, семантика цього тематичного утворення вміщує й такі риси, як закличність, сигнальність, чи навіть фанфарність. Цьому сприяють не тільки ходи на кварту, а й тріольне дроблення-розтягування основного тону в третьому реченні (див. Додаток А, приклад 10). Слід також наголосити й на тональному плані теми соліста, який представлено тональністю до мажор та своєю «чистотою» може символізувати «чистоту намірів», тобто справедливість, правильність, щиросердечність закладеного в цій темі питання.

Починаючи з цифри 6 музичний рух повністю переходить в оркестрову площину, в якій поступовій розробці й фактурному насиченню підлягають квартово-секундові елементи з основної теми. Також тут відбувається різка зміна характеру музичного викладу, котрий раптово насичується світлою, мажорною аурую з нотками урочистості, але зберігаючи при цьому інтонаційну напруженість і закличність. Такої урочистості оркестровому викладу додає вступ імітації дзвонового передзвону, який формується з ламаних фігурацій власне дзвону, квінтово-остинатних викладів і октавно-тріольних фігурацій у партії фортепіано.

Починаючи із цифри 8 в музичному розвитку формується новий тематично-розробковий елемент, що поростає із попередніх дзвонових фігурацій та влітається в тутійний виклад (див. Додаток А, приклад 11). Поруч з поступовим оркестровим насиченням фактури загальними формами руху він отримує активного секвенційного, а згодом – і стретного вигляду та призводить до міцного звукового нагнітання і зриву на початку першої частини кантати.

Отже, за своєю структурою вступний розділ кантати (тобто «Зачин») можна трактувати як двочастинну форму, в якій виокремлюється: а) експозиційний фрагмент, збудований на основі тематичного проведення сольної партії тенора; б) оркестровий програш-зв'язка, що отримує поступового інтенсивно-наскрізного розвитку та готує вступ першої частини.

Зрозуміло, що хор у «Зачині» кантати не задіяний, адже цей вступний розділ в її драматургії виконує функцію прологу, в якому ідейна фабула декларується виключно солістом.

Після зриву оркестрового туті бурхливим спадаючим каскадом гліссандових хвиль і дзвоною переключкою розпочинається перша частина кантати – «Що є Свобода?..». Масивна і стримана основна лейт-тема, збудована на інтонаційній основі сольної теми зі вступу та яка звучить в низьких голосах хору, відкриває експозиційну частину кантати. Відповіддю їй подається схожий квартовий мотив у соліста, але який є спрямованим інтонаційно в протилежний (тобто вниз) напрям (див. Додаток А, приклад 12). Композитор долучає до авторського поетичного тексту в цій частині твору його окремі фрази в перекладі на латинь, що комбінуються із україномовними оригіналами («Libertas! Свобода! Quid est enim Libertas? Що є Свобода?»), тим самим розширюючи можливості для музичного його опрацювання.

У цій частині кантати функція хору є більш вираженою: поруч із солістом хор несе тут основне смислове навантаження. Широкий розспів, викладений довгими тривалостями, супроводжується рясним і активним оркестровим супроводом. За своєю структурою частина складається з декілька різнотематичних фрагментів, які щільно пов'язанні між собою. В образному плані можемо виділити декілька таких модусів: широкий, трішки піднесений хорівий розспів (цифри 9, 10); тема з елементами жанрової танцювальності (цифра 11); речитативний виклад соліста на тлі тріольно-фігураційного викладу оркестрової фактури в схвильованому, дещо тривожному характері та з широким розпівом хору (цифра 12), що поступово набуває патетики і закличного скандування в нестійкому гармонічному обрамленні (цифра 13); інструментальна зв'язка тощо (цифра 14).

Наступна, друга частина «Ні ж бо, не злотне...» є мабуть найбільш різноманітною і розвиненою в образному відношенні частиною циклу, про що свідчить численна кількість тематичних побудов, фактурних рішень, темпових і тональних змін, а з ними – й велика кількість музичних образів і

характерів, які змінюють одне інше. Плинність музичного матеріалу, розімкненість, перетинання і часта зміна його компонентів говорять про переважно розробковий характер побудови цієї частини, пухкість її форми.

Партія хору на початку цього номеру усе більше виходить на перший план, вбираючи на себе головну оповідаючу функцію. Тип фактурного викладу в ній є переважно унісонно-октавний з ясно вираженою тональною нестійкістю. В другій половині номеру хорова партія набуває багатоголосся та переходить на рівень діалогізації з солістом.

Загальний рух на початку частини уповільнюється і перетворюється в широкий, навіть важкий поступ (*Meno mosso*, 44). Разом з тим, цей тяжкий і похмурий хід щедро супроводжується різноманітними інструментальними підголосками, швидкими репліками, акордовими вигуками, бурхливими пасажами тощо. Усе це, доповнюється пухким, блукаючим тональним планом, гармонічними зіставленнями нестійких поєднань, що в решті-решт, складає доволі ілюзорну, навіть примарну звукову картину, яка цілком відповідає змісту відповідних рядків поетичного тексту: «Ні ж бо, не злотне, зрівнявши все злото!..» (див. Додаток А, приклад 13).

У цифрі 17 музичний рух переривається самотнім соло спочатку гобоя, а потім кларнета, яке іноді обрамляється колористичними арпеджіато арфи і дзвіночків. Ладовий контур його дуже розмитий і всіляко насичений хроматичними звуками (див. Додаток А, приклад 14). Таке доволі нестійке звукове блукання, що відбувається в помірному темпі та щедро вміщує в собі елементи пунктирної ритміки, може передавати глибину і тяжкість роздумів, та навіть сумнівів, щодо сенсу відповідних рядків літературного тексту.

З цифри 18 починається строкатий калейдоскоп, в якому характери і образи змінюються майже кожного такту, що досягається різноманітними, у тому числі й гармонічними засобами. Загальний рух набуває поступового, майже симфонічного розвитку, в якому активно проростають основні лейт-теми. Схвильований, переважно суворий характер, трансформується хоч і в

дещо стриманий, але вже в урочисто-відкритий образ. Цьому також сприяє й підключення оркестрової дзвоновості (рима до «Зачину»).

Наступна, третя частина «О, якби в дурні мені не пошитись...» є найбільш динамічною і рухливою, а також найбільш потужною за рівнем драматичної напруги. В ній музична площина відтворює душевний стан і переймання ліричного героя щодо збереження своєї свободи («О, якби в дурні мені не пошитись. Щоб без свободи не міг я лишитись...»). В оркестровій фактурі переважають розробкові типи викладу та загальні форми руху. Насиченість багатьох оркестрових партій різноманітним фігуративним матеріалом на основі дрібних тривалостей, постійний супровід ритмізованими барабанними дробями, синкоповані акордові підкреслення – усе це складає відчуття вельми напруженого стану та відсилає алюзію до образів з секвенції *Dies Ire* зі старовинних хорових мес. Головний тематизм, що викладений в сольній партії, є досить стійким і розмашистим. Функція хору знаходиться в площині діалогу з солістом, доповнюючи його партію швидкими й короткими репліками (див. Додаток А, приклад 15).

За своєю структурою ця частина легко поділяється на три розділи, чому сприяють відносно різкі темпові зміни й типи фактурної організації звукового матеріалу. Таким чином, починаючи з цифри 25 загальний рух раптово втрачає свою динаміку, насамперед, за рахунок зупинки фігураційного матеріалу. На тлі хорально-акордового наповнення духових, в хорових партіях почергово, в імітаційному викладі поводить перша лейт-тема (з якої починалася кантата), що звучить на словах тексту: «О якби в дурні...».

Поступово розряджаючись музичний рух входить в новий розділ частини, обмежений більш повільним темпом (*Largo*, 44; цифри 26-25). У ньому ще раз, але вже досить стримано і фундаментально декларуються обрані поетичні рядки спочатку солістом, а далі – солістом і хором у восьмиголосному викладі акордового унісону та збільшеним поступом руху, тобто чвертними й половинними тривалостями (див. Додаток А, приклад 16).

З точки зору розвитку музичної драматургії саме цей епізод і стає кульмінацією не тільки цієї частини, а й усього кантатного циклу. Зрозуміло, що окрім вже зазначеного цьому також сприяють і загальний динамічний план, якій на своєму піці досягає *fff*, і щільність та повнозвучність оркестрової фактури тощо.

Повернення попереднього темпу (в цифрі 28) відбувається разом із появою початкового музичного матеріалу у соліста і хору (заспів і підголоскові швидкоплинні репліки). Але не зважаючи на відверту подібність конструкції, тема соліста будується вже на інших інтонаційних побудовах, близьких до першої лейт-теми. Таким чином, форма цієї частини циклу випромінює тричастинність з натяком на репризність. Разом з тим, в цьому випадку слід відмітити й те, що музичний матеріал цього останнього розділу частини не просто є неповторюваним з першого розділу, а й повністю іншим. Їх ріднить лише інтонаційно-тематична близькість вокально-хорових партій і темповий чинник. Більш того, досить різною в них виявляється й образна сфера, яка значно еволюціонувала протягом усієї частини, тональний аспект тощо (орієнтовний мі мажор в квазі-репризі на противагу до-дієз мінору в першому розділі).

Через невеличку оркестрову зв'язку (цифра 30), яка підготовляє темповий і тональний план, починається наступна четверта частина «Libertas! – Свобода!» (цифра 31). Вона є доволі лаконічною у порівнянні з попередніми частинами циклу і звучить близько півтори хвилини. Її літературною основою виступають лише два слова (які й складають її назву). З точки зору драматургії твору, переймання й сумніви ліричного героя щодо вибору свободи, які супроводжували його всю попередню частину розвіялися і вибір вже зроблено! Отже, ця наступна частина власне і стає демонстрацією цього вибору і ствердження його ідейної цінності. Світла й прозора гармонія, побудована переважно на маломінорній септакордиці, уособлює радість і піднесенність, а її несподівані гармонічні сполучення і розв'язання, що іноді трапляються, додають цій урочистості, експресії і патетики (див. Додаток А, приклад 17).

Мелодичний контур головної теми, яка звучить у тенора, будується з інтервалів тонічного тризвуку, іноді з додаванням низького третього ступеня. Хору ж доручена акордова шестилогосна «окантовка» (знов таки, на основі терцієвої гармонії), що подається вокалізом. Такий виклад, тобто поєднання соліста зі словами та хору на розспів, є типовим для фактурного викладу кантатно-ораторіальних жанрових моделей.

В середині частини (цифра 33) раптово зупиняється весь тутійний склад, надаючи можливість висловитися мідним духовим (спочатку трубам, а за ними – валторнам). Сигнальні комбінації на основі руху терціями і квінтами є характерними для натуральних мідних інструментів. А тому, таке фанфарне соло явно апелює до середньовічної сигнальної рогової традиції, яка, як відомо, широко використовувалася саме в церемоніалах і всіляких урочистостях. Тож, ця інструментальна зв'язка в цьому номері є повністю доречною і виправданою (див. Додаток А, приклад 18). Подальший вступ оркестрового туті (цифра 34) завершує уславлення Свободи в цій частині вже виключно інструментальними засобами.

П'ята частина циклу «Вольності отче...» є своєрідним фіналом кантати, в якому вже безпосередньо відбувається прославлення Свободи як людської цінності й цивілізаційного надбання. Паралельно з цим, в ній також відбувається й схвалення Богдана Хмельницького як героя, що виборов свободу українській землі («Слава навіки буде з тобою, Вольності отче, Богдане-герою!»). Тобто, відповідно до тексту Г. Сковороди, в цій частині кантати постать Б. Хмельницького метафорично ототожнюється з батьком Свободи (в даному випадку – Свободи українського народу) – «Вольності (свободи) отче (батько)». За своїми жанрово-стильовими рисами ця остання частина циклу є дуже близькою до таких взірців як ода, гімн тощо, але відрізняється дещо рухливим темпом і пухкістю форми та має риси наскрізного розвитку.

Розпочинається частина інтонаційно трансформованою головною лейт-темою, що звучить унісоном в партії хору («Свобода!»). В ній залишаються квартові ходи, а малосекундова інтонація переростає в малотерцієву, що

повністю змінює образну семантику цієї теми. До того ж, вона звучить у ритмічному збільшенні (тобто чвертями) і високій динамічній звучності (див. Додаток А, приклад 19). Музичний розвиток частини будується навколо «дуету» партій соліста і хору, який складається як з частих перекличок, діалогічних комбінацій, заспівів-відповідей і підголоскових вкраплень, так і з унісонних проведень, що символізують єдність і злагоду в декларації головної ідеї.

З точки образного змісту в цій частині, у порівнянні її із попередніми, як найголовніше, слід відзначити повну зміну характеру музичного викладу. Тобто, відповідно до змісту літературного тексту та жанрових орієнтирів (про які згадувалося вище), музика цієї частини випромінює ширину, навіть підвищену урочистість, неймовірну радість та значне емоційне піднесення, які фактично граничать з екзальтацією. І це зрозуміло, адже прославлення Свободи як людського багатства, що вартує дорожче від будь-якого золота, має відповідати саме такому емоційному наповненню.

Відповідний образний зріз досягається композитором за рахунок загальної ладово-тональної і гармонічної окраски, яка являє собою повністю мажорне тональне тло. Гармонічний план, що вибудовується також абсолютно на мажорній основі, щедро насичений «пряністю» септакордики. Екзальтаційного захвату додають сміливі й нетипові гармонічні рухи і блукання тонального плану.

Окрім загального тематизму цю останню частину циклу ріднять із початковими також і окремі елементи й фрагменти музичного тексту, зокрема тріольний епізод (цифра 12), повторення перехідного епізоду від «Зачину» до першої частини (зі спадаючим арфовим каскадом) тощо. Останній звучить в цій частині на її прикінці та слугує переходом до коди («Вінець») циклу, а тому можемо відмітити в ній і риси дзеркальності на рівні композиційної структури твору.

Останній розділ кантати – «Вінець» – в загальній драматургії композиції виконує роль своєрідної коди. Він уособлює компактну, не розгорнуту побудову, в якій музичний рух є певною мірою статичним,

здебільшого зосередженим на скандувальних повторах акордових конструкцій в тутійному викладі. На відміну від попередньої частини, «Вінець» проводиться в досить повільному темпі (Grave, 46). За жанровими ознаками, саме «Вінець» є найбільш наближеним до гімну, оскільки, окрім темпового чинника, вміщує в собі й відверті закличні інтонації. Адже, як відомо, саме ця риса (наявність заклику) є вельми характерною жанровою ознакою гімна [234; 263] та яка відрізняє його від таких близьких до нього жанрових взірців, яким є ода.

Літературне наповнення «Вінця» обмежується лише двома словами – «Libertas! Свобода!» (див. Додаток А, приклад 20). В принципі, увесь цей останній невеличкий розділ кантати власне і будується на основі багатократного співаного скандування цих двох слів. Розпочинається «Вінець», після динамічної і вельми піднесеної минулої частини, дещо умиростворено і спокійно. Але поступово музичний рух набирає вже врівноважено урочистого характеру, стабілізуючи і закріплюючи тим самим ствердження і прославлення головної ідеї твору.

Всі риси, які є типовими для подібних завершальних побудов, яскраво простежуються в цьому розділі суголосся-кантати «Libertas! (Свобода!)», а саме: широкий, розмашистий тематизм сольних ліній на тлі інтенсивно-рухливої і вельми насиченої багатопланової фактури оркестрового супроводу; скандування-розспів головної теми у збільшенні та з тріольно-ритмічним розтягуванням; чергування сольного, унісонно-багатооктавного та акордово-хорового викладу тематизму; інтонаційна фанфарність тематизму (на основі руху по звуках тонічного тризвуку), вкраплення сигнальних підголоскових комбінацій в оркестровій тканині у мідних духових; імітація дзвонового звучання на рівні одного з фактурно-оркестрових шарів; поступове багатократне ритмічне дроблення (квазі-прискорення) фігураційних компонентів оркестрової фактури; висока шкала динамічних градацій і постійний зріст звукової динаміки; урочисто-піднесений емоційний тонус тощо.

Особливості композиційної структури суголосся-кантати

Юрія Алжнєва «Libertas! (Свобода!)»

для тенора, мішаного хору та симфонічного оркестру

Композиційна структура		Такти (к-сть тактів) цифри, трива- лість	Темповий орієнтир/ характер	Тональний план (орієнтир)	Літературний текст
Кантатний цикл (частини та їх назви)	Складна тричастинна форма (розділи)				
Вступ «Зачин»	Вступ	1-68 (68) 1 – 8 2'	Largo (50). Moderato (100)	C-dur	Що є свобода? Добро в ній яке? Кажуть, неначе воно золотее?
I ч. «Що є свобода?...»	Експозиція	77-122 (45) 9 – 14 3'40''	Lento (50)	C-dur Fis-moll F-moll As-dur	Що є свобода? Добро в ній яке? Кажуть, неначе воно золотее?
II ч. «Ні ж бо, не злотне...»	Розробка	126-184 (58) 15 – 22 4'20''	Meno mosso (44) A tempo (60)	Cis-moll E-dur Fis-moll H-moll/D-dur E-dur	Ні ж бо, не злотне: зрівнявши все злото, Проти свободи воно лиш болото.
III ч. «О, як би в дурні мені не пошитись...»		185-241 (56) 23 – 30 4'	Piu mosso (68) Largo (44) Tempo (60)	Cis-moll E-moll E-dur	О, якби в дурні мені не пошитись, Щоб без свободи не міг я лишитись.
IV ч. «Libertas! - Свобода!»	Епізод-зв'язка	242-267 (25) 31 – 34 1'20''	Meno mosso (44) Maestoso (120)	E-dur	Libertas! Libertas! Libertas! Свобода!
V ч. «Вольності Отче...»	Реприза	268-338 (70) 35 – 42 3'05''	Maestoso (120) Lento (60)	Fis-dur F-dur As-dur D-dur Es-dur As-dur F-dur Des-dur C-moll D-dur	Слава навіки буде з тобою, Вольності отче, Богдане-герою! Отче, козаче герою! Що є свобода?
Завершення «Вінець»	Кода	339-354 (15) 43 – 45 2'	Grave (46)	G-dur C-dur	Libertas! - Свобода!

Отже, з точки зору формоутворення, композитор в цьому опусі вибудовує його музичну драматургію на основі сюїтно-циклічної форми з наскрізним розвитком, про що свідчить зроблений нами аналіз цього твору в даному підрозділі роботи. Специфіку ж композиційної побудови суголосся-кантати «Libertas! (Свобода!)» більш наочно можемо простежити в наступній таблиці (див. Таблицю 2).

Разом з тим, в структурі твору можемо спостерігати й деякі риси, властиві складній тричастинній драматургії. У цьому випадку перша частина кантатного циклу буде уособлювати собою експозиційний розділ; друга та третя, які вміщують розробкові риси та є найбільш динамічними і нестійкими у своєму розвитку, на рівні тричастинного конструкту представлятимуть розробковий розділ; четверта невеличка частина може виконувати роль епізоду-зв'язки; п'ята ж частина, в якій простежується тісний інтонаційний зв'язок із першою, стає репризою. Більш того, оркестрова зв'язка між «Зачином» і першою частиною, яка буквально повторюється наприкінці п'ятої частини (перед «Вінцем»), надає цій репризі рис дзеркальності. Також, трансформаційним чинником між умовними експозицією і репризою в тричастинній конструкції виступає їх ладово-тональна система, яка «мігрує» з домінуючої мінорної у відверто мажорну сферу.

Крім вищезазначеного ще раз підкреслимо й інші важливі чинники, що визначають особливості композиційної і стильової системи цього твору, а саме: щедра й насичена оркестровка, що вирізняється багатоплановістю фактурних елементів і ліній; лейттемність, тематичні повторювання, а також їх варіативні трансформації, що стають важливим чинником музичної драматургії; тональна плинність, пухкість і нестійкість тонального плану, з домінуванням локальних тональних центрів.

2.3. Пісенна симфонія «За Чумацьким шляхом...» на поезію В. Бондаря, В. Бойка, Л. Костенко та за народними піснями

Пісенна симфонія «За Чумацьким шляхом...» на поезію В. Бондаря, В. Бойка, Л. Костенко та за народними піснями для солістів, мішаного хору та симфонічного оркестру є відносно новим твором композитора, написаним ним у 2015 році. Не зважаючи на жанрову специфіку і монументальність композиції, що передбачають не тільки великий обсяг музичного матеріалу, а й багаточисельний і різноплановий виконавський склад, ця симфонія майже від перших днів свого існування потрапила на виконавську сцену і здобула широку відомість у середовищі професіоналів і любителів, шанувальників музичного мистецтва. Серед найкращих виконавців цього доволі масивного за своєю драматургією опусу слід назвати Галицький академічний камерний хор (художній керівник – народний артист України В. Яциняк) та симфонічний оркестр Львівської обласної філармонії (художній керівник – народний артист України В. Сивохіп, диригент – С. Хоровець); Академічну хорову капелу «Почайна» (художній керівник – народний артист України О. Жигун) та Державний академічний естрадно-симфонічний оркестр України (під орудою при виконанні цієї симфонії автора – Ю. Алжнєва) тощо.

Одними з перших виконавців цього твору є також академічний хор (художній керівник – заслужений діяч мистецтв України Олексій Чернікін) та симфонічний оркестр (художній керівник і головний диригент – заслужений діяч мистецтв України Дмитро Морозов) Харківського національного академічного театру опери та балету ім. М. В. Лисенка. Саме в цьому виконанні симфонія «За Чумацьким шляхом...» була виконана не на концертній сцені, а на відкритому просторі (у 2018 році на площі біля Харківського національного театру опери і балету, в рамках святкування Дня незалежності України), що дозволило познайомитися з нею у такому форматі досить великій слухацькій аудиторії [12].

Як вже говорилося, пісенна симфонія «За Чумацьким шляхом...», за задумом автора, утворює одну з частин доволі масштабного за своїм розмахом симфонічного мега-циклу, до якого входять декілька симфонічних опусів автора, різних за тематикою, жанровими моделями, виконавським складом відповідно. Отже, цей мега-цикл складається з наступних творів: симфонія «Пролог» (або «Чорнобильська», 2006 р.), симфонія ланів «Оваста Перва» (за мотивами Велесової Книги, 2010 р.), симфонія «Священного каменя Кургаль Шу-Нун» (2012 р.), пісенна симфонія «За Чумацьким Шляхом...» (2015 р.), скіфська симфонія «Екзампей ХХІ» (2018 р.), сповідальна симфонія «Славлена дара» (2019 р.) тощо. Пісенна симфонія «За чумацьким шляхом...» представляє собою монументальну вокально-симфонічну композицію в якій: «...по-сучасному відтворені зразки пісенного фольклору України... <...> Побудована на фольклорному матеріалі, симфонія написана сучасною музичною мовою та зачаровує яскравими гармоніями, незвичними ритмами та вражаючими виконавськими прийомами» [12].

Не зважаючи на те, що жанрова система цього опусу вже була нами розглянута в загальних рисах у першому розділі роботи, спробуємо ще раз окреслити головні його жанрові атрибути з метою здійснення подальшого аналізу композиційних і стилістичних характеристик цього твору. Отже, основне жанрове наповнення композиції полягає в авторському визначенні її як «пісенної симфонії». Тобто, по-перше, це симфонія – великий твір для симфонічного оркестру з відвертою наявністю симфонізму як домінуючого художнього методу (з проявами симфонічного мислення, симфонічних методів розвитку). По-друге – це пісня, головні жанрові риси якої визначають сам характер цієї симфонії, її тип і методи побудови музичної драматургії. Отже, саме пісня (народна чи авторська) з її яскраво вираженим комплексом притаманних жанрово-стильових рис і стає основою формування архітектоніки всього твору, підніжжям його музичної драматургії.

Крім того, слід зазначити, що композитор у цьому великому творі звертається щонайменше до трьох типологічних взірців пісенності, які функціонують в сучасній українській музичній культурі, та з успіхом використовує їх у процесі формування музичної драматургії цієї композиції. Перший тип (і найбільш домінуючий в стильовій системі твору) – це зразки відносно пізнього пісенного українського фольклору, що зберіглися природним чином і є доволі поширеними в сучасній народно-самодіяльній і концертній практиці. Сюди ж можемо віднести й жанрові взірці міського фольклору, тобто української міської пісні-романсу, поширення якого припадає на кінець XIX – першу половину XX ст. Композитор в цьому випадку використовує народні поетичні тексти та вдало інкрустує їх в фольклорно-пісенні стилізації.

Другий тип – відтворення старовинних етно-фольклорних пісенних взірців, здебільшого обрядового спрямування та з обов'язковим використанням відповідної автентичної манери співу (наприклад, II частина симфонії – «Пора тобі, вербице, розвисься...»). Третій тип, який також є домінуючим в стильовій системі цієї композиції, представляє собою стилізаційні моделі авторської української пісенної творчості середини і другої половини XX століття. Зрозуміло, що в цій ситуації композитор природним чином використовує й авторську поезію українських сучасних поетів. В такому випадку Юрій Алжнев стає продовжувачем розвитку пісенних традицій багатьох майстрів української пісенної творчості зазначеного часу (насамперед, таких як О. Білаш, І. Шамо, П. Майборода, В. Івасюк, Б. Янівський й ін.), головними характерними ознаками якої є глибока ліричність і кантиленність. З іншого боку, саме ця жанрова модель, увійшовши у свій час до кола жанрів популярної музики, забезпечила в новому вокально-симфонічному творі Юрія Алжнева так званий «ефект пізнаваності музичного матеріалу» (за В. Осадчою) [177, с. 98], що в подальшому вельми сприяло доволі легкому сприйняттю цієї симфонії широким загалом слухачів та просуненню її популяризації.

З точки зору семантики, кожна із трьох окреслених вище пісенних жанрових моделей в цілісній драматургії твору виступає певним знаком, певним символом окремої історичної епохи на шляху соціокультурної еволюції українського народу. В цьому поєднанні можемо також углядіти й сутнісні ознаки так званого суголосся, тобто авторського жанрового визначення, що за задумом композитора криється в «діалозі епох», в «єднальному музичному висловленні» через етномузичні жанрові моделі, властиві різним історичним періодам української національної культури. Хоча композитор і не застосовує цього терміну у назві твору (його жанровому визначенні), все ж таки, риси суголосся в ньому реально простежуються, що й ріднить цей опус із багатьма попередніми хоровими композиціями автора.

Отже, структурно-елементарна основа драматургічного розвитку симфонії, її архітектоніки є пісенна куплетна форма з її внутрішніми складниками. А тому, окрім вже зазначених жанрових ознак, форма цієї композиції також містить й риси сюїти, вокального циклу, пісенної в'язанки тощо. Разом з тим, загальна форма твору виявляється більш складною та відбиває риси мульти-циклічності, оскільки окремі його частини, за своєю внутрішньою структурою, представляють також багаточастинні мініцикли. Композитор вибудовує симфонію із семи частин зі вступом («Зачин») і завершенням («Вінець»). Крім того, третя частина складається з п'яти розділів (внутрішніх частин), а п'ята – із шести. Також і шоста частина симфонії має складну форму, яка утворюється з трьох розділів.

Як ми бачимо, як і в попередньому творі Юрія Алжнева (тобто суголоссі-кантаті «Libertas! (Свобода!)»), що розглядався нами у минулому підрозділі роботи, в цій пісенній симфонії також використано на рівні обрамляючих частин композиції старовинний жанровий взірець (зачин) та жанровий неологізм із позамузичним походженням (вінець). Це свідчить про усталення в творчості композитора індивідуального авторського підходу

щодо відбору і використання жанрових моделей та стає вираженою стильовою рисою його творчості.

Також, окрім цієї деталі, про деяку жанрову спорідненість цих двох великих композицій автора засвідчують й інші риси. По-перше, це базовий вокально-симфонічний жанр, що синтезує в собі солістів, великий хор і симфонічний оркестр. По-друге, сюїтно-циклічний принцип форморганізації творів. По-третє, наскрізна драматургія, в якій частини циклів йдуть без зупинки одна за іншою. Остання риса навіть є особливо вираженою, оскільки частини не просто йдуть без пауз, а плавно перетікають одна в іншу.

Зрозумілим і логічним є те, що головний ідейний імпульс твору криється в його програмній назві, тобто «За Чумацьким шляхом», яку можна розглядати в семантичній площині двох знакових парадигм. Перша – це ідея безмежного Всесвіту, що уособлює собою зоряна галактика «Чумацький шлях» (в українській етнокультурній традиції вона також має й назви «Молочний Шлях», «Божа дорога» тощо), у якій розташована Сонячна система та наша планета Земля. Як відомо, галактика «Чумацький шлях» налічує в собі від 100 до 400 мільярдів зір.

Як і в багатьох інших народів, в українській культурі Чумацький шлях має вагомe культове і філософське значення, про що свідчить одна з найвідоміших стародавніх легенд про чумаків, яким Господь допоміг повернутися додому, перенесши соляну дорогу (позначену сіллю чумаками) на небеса. Інше значення Чумацького шляху, що вкоренилося в давньому українському фольклорі, криється в трактуванні його як небесної дороги для людських душ, праведні з яких – летять по ній до раю, а грішні – до пекла [93, с. 3779].

Отже, Чумацький шлях як ідейна назва цієї симфонії – це і безкінечність зоряного неба як безмежність пізнання Всесвіту, Божественного начала, людської душі, мудрості, любові..., і небесний орієнтир (Божа дорога), вказаний українському народові Вищим Світом як

шлях праведного духовного й фізичного розвитку й вдосконалення всього людства.

Друга семантична площина назви твору, пов'язана безпосередньо з ідеєю чумацтва. Як відомо, в історичній пам'яті українського народу, в його національній культурі чумацька справа посідає значне місце, адже протягом тривалого часу, фактично уздовж майже чотирьох століть (з XV по XVIII ст.) чумацтво займало доволі значний і важливий сегмент економіки на українських землях тих часів. Господарча діяльність чумаків фокусувалася на торгівельно-візницькому промислу (здебільшого рибному і сольовому), що реалізовувався з використанням волів як транспортного засобу та був спрямованим на доставку товару з узбережжя Чорного й Азовського морів та Криму. Чумацький промисел в ті часи був не просто дуже складним, а й певною мірою небезпечним, оскільки таїв у собі цілу низку різноманітних проблем і обмежень – від соціально-побутових, організаційно-практичних труднощів й до банальної небезпеки з боку можливих грабіжників. Але, разом з тим, чумацька справа й мала певний присмак престижу й поваги, оскільки була «...водночас овіяна романтикою далекої дороги, безмежного степу, моря» [150].

Значимість чумацтва в українській етнокультурі природним чином відбилосся на створенні й існуванні протягом декількох століть окремого жанру пісенного фольклору, присвяченого тяжкій долі чумаків. На сьогодні вже відомо близько однієї тисячі чумацьких пісень, що були створені у різні часи в різних регіонах України та які були згодом записані й розшифровані сучасними українськими фольклористами.

Відповідно до спектру проблем, пов'язаних із чумацькою справою в народній творчості склалася й широка тематична гама чумацьких пісень, яка досить глибоко та предметно розкриває найрізноманітніші моменти життя і діяльності чумаків, зокрема: «...від'їзд чумака у дорогу, бідування чумацької сім'ї після від'їзду господаря, туга чумака за домівкою, злигодні мандрівного життя, втрата худоби, напади татар і грабіжників на чумацькі валки, хвороби

і смерть чумака, туга за любою дівчиною, гірка доля чумака-наймита, хвилинні розради, повернення чумака додому, кохання і одруження чумака, туга жінки в довгому чеканні. Зіткнення родинних почуттів зі становим обов'язком – це одна з частих драматичних колізій чумацької лірики, перейнятої тугою за доброю долею» [93, с. 3780]. Тож, за своїм образно-емоційним спрямуванням основна частина чумацьких пісень є надзвичайно ліричними й романтичними [150]. Хоча за ступенем своєї епічності певна частина цих пісень дуже близька до українських дум та до української козацької пісні [93, с. 3780].

Отже, чумацька тематика в пісенній симфонії «За чумацьким шляхом...» безпосередньо відзначена в її третій частині (зрозуміло, через використання жанрового прототипу чумацької пісні), але ж в інших частинах циклу ця тематика більше не зустрічається. Тому саме чумацька ідея, що закладена в назві твору, виявляється більш узагальненою і опосередкованою. В ній складна і почасти небезпечна доля представників українського чумацтва метафорично уособлює долю всього українського народу, а тривалий і тернистий «чумацький шлях» символізує його складний і, разом з тим, славний історичний шлях національного ствердження з безмежною жагою до волі і свободи.

Образна драматургія твору, за твердженням композитора, вибудовується на основі трьох ліній, що уособлюють три різні ліричні сповіді та які сконцентровані в першій, четвертій і сьомій частинах циклу [124]. Саме в них митець використовує авторську поезію сучасних українських поетів – В. Бондаря в I частині («Щоб сонце райдугу звело»), В. Бойка в IV частині («Веселики-журавлики летять»), Л. Костенко в VII частині («Вечірнє сонце, дякую за день»). Народно-пісенний матеріал інших частин в цьому випадку стає фольклористичною канвою розвитку цієї драматургії, а також епізодично розкриває окремі грані й риси образної семантики. З огляду на це, основним принципом розвитку музичної драматургії, що використовує автор, виявляється інтонаційна робота з пісенною першоосновою. Поруч з

тим, важливими чинниками в цьому аспекті стають також і засоби тембрової та фактурної драматургії, робота з тональним планом тощо.

Передує початку симфонії «За чумацьким шляхом...» літературний епіграф у вигляді фрагменту вірша Ліни Костенко: «Ми маємо жити кожним днем, не ждять омріяної дати... Горіть сьогоднішнім вогнем, бо завтра може не настати...». В цьому чотиривірші закладено ідейно-символічний імпульс, який надалі пронизує увесь величезний музичний твір та який фокусується на тезі цінності людського життя, краси й особливості кожної миті, а з цим, і на необхідності наповнення його сенсом і змістовністю.

Важливу роль в музичній драматургії відіграє лейттематизм, одним з елементів якого виступає музична монограма композитора відповідна до його псевдоніму (Георгій Колядник) та яким і підписується автор у своїх творах. На думку митця, ця монограма відповідає першому мотиву всесвітньовідомого українського «Щедрика» в соль мінорній окрасці (В-А-В-Г) [124]. Слід відмітити, що ця монограма хоч і доволі ясно прослуховується моментами в музичній тканині протягом усього твору, але ж часто вона є досить завуальованою, так би мовити, прихованою в багатоголосному сплетінні оркестрової фактури та не завжди подається буквально.

Саме цієї поспівкою (тобто монограмою В-А-В-Г) в соль мінорі й розпочинається вступна частина «Зачин», а з нею й вся пісенна симфонія (див. Додаток А, приклад 21). Ця поспівка звучить відносно спокійно, але з деяким напруженням, ніби передбачаючи щось грандіозне. Раптової тривоги в таке музичне тло привносять дві інтонації закличного характеру в мідних духових, що йдуть поступово та різноспрямовано (квартова уверх та квінтова вниз). В цілому ж «Зачин» виявляється доволі розгорнутою частиною, розміри якої явно виходять за межі виключно вступу та більше тяжіють до, так би мовити, прологу, тобто частини, в якій концентрується фабула твору та простежується ясно виражений внутрішній драматургічний розвиток.

В композиції «Зачину» можемо виділити три розділи. Перший – це поступове, арпеджійоване нашарування двох хороших акордів з

нонакордовою окраскою, яке переходить в нетривалий і нестійкий рух, в мелодійному контурі якого (в партії сопрано) викарбовується інтонація того самого «щедрика» (див. Додаток А, приклад 22). Другий, що припадає на цифри 1-2, є суто оркестровим епізодом, з яскраво ілюстративною основою. Різноманітні переклички дерев'яних духових із щедрою форшлаговістю, спрямованими вниз квінтовими стрибками на тлі оркестрово-гармонічної педальності сприяють звукозображальності, пейзажності й відчуттю простору, що разом спонукає до образів природи. Емоційну напруженість викладу зберігає «стукіт кінських копит» - ритмізовані дробі ударних.

Третій розділ, що є більш структурно вираженим і цілісним, представляє вокалізний спів (спочатку в баритонів, а далі й у всього хору) широкої пісні, основу якої складає викладена в ритмічному збільшенні завуальована мелодія історичної народної балади «Як заспорив, зазмагався сизий орел з сивим конем» (див. Додаток А, приклад 23). Саме цю тему можна вважати тією найважливішою сюжетною фавулою, одним з центрових смислових фокусів, що надалі буде пронизувати увесь цей монументальний твір. Адже в цій баладі відображаються: «...ідеї козацького змагання та подальшого примирення-братання, роздуми над історичною долею українського народу, його морально-етичними засадами» [177, с. 99]. Монументальність і стриманість початкового унісонно-баритонового викладу цієї теми супроводжують ритмізовані переклички литаврів і там-тамів та зі вступом усіх голосів хору вона здобуває більшої величі й урочистості.

Кожен з цих розділів «Зачину» наділений окремим темповим рішенням (*Largo*, *Moderato*, *Andante*) та має свій власний, яскраво виражений, у тому числі й за рахунок поступового динамічного нагнітання (від тихої звучності й до форте-фортисимо), розвиток. Основна тематична функція концентрується в парії хору, хоча інструментальний супровід в цій частині, насамперед за рахунок яскравої оркестровки, відіграє доволі значущу роль.

Перша частина симфонії – «Щоб сонце райдугу звело...» - має назву однойменного вірша (українського поета В. Бондаря), текст якого безпосередньо задіяно в ній. За формою ця частина являє собою куплетну структуру, що складається із оркестрового вступу з використанням вокалізного хорового співу, двох куплетів (заспів + двічі повторюваний приспів), оркестрового завершення-зв'язки. Між куплетами композитор також використовує невеличкий оркестровий програш. Тематична функція в цій частині сконцентрована в партіях солістів (спочатку в альту і баритона, далі – у всіх чотирьох). Хор виконує підголоскові підспівування, а в деяких випадках і підсилює тематичні проведення разом із солістами унісонно-акордовими дублюваннями.

Образна сфера цієї частини знаходиться виключно в площині лірики, що і зводить її (разом із формоутворюючим чинником) до жанрової моделі української ліричної пісні-романсу. Глибока мелодійна співучість, проста структурна компоновка, в якій літературна строфа відповідає музичній фразі, гармонічна побудова на основі тоніко-субдомінанто-домінантового квадрату з відхиленням у паралельний мажор та з кадансовим розв'язанням наприкінці – усе це посилює і характеризує в цій частині стильову атрибутику ліричної української пісні другої половини ХХ століття (див. Додаток А, приклад 24). Інструментально-оркестровий програш між куплетами, який будується на основі секвенційних повторень такої ж щирої на лірику мелодичної фрази, не виходить за межі цієї жанрової моделі та навіть посилює її (див. Додаток А, приклад 25).

Музичний виклад частини за своїм характером повністю відповідає її літературному першоджерелу, в якому ліричний герой відкриває свої глибокі почуття українській пісні: «Я помираю кожен день, і знову воскресаю... Бо я в полоні тих пісень, яких ще й сам не знаю...». В тексті широко присутні метафоричні порівняння пісні з водою, що живить фізичне життя: «...але вони мені живуть (пісні – К. Т.), як води під землею. Що рвуть опону, і прорвуть, і вдарять течією!»; «...зріє спів мов колос літом гожим» та ін.

Друга частина симфонії – «Пора тобі, вербице, розвисься...» - представляє зовсім інший зріз української пісенної творчості, що спрямований в глибину старовинного етнонаціонального фольклорного виміру. Основа частини – старовинна українська веснянка «Ой, вербице» запозичена композитором із збірки народної музичної творчості В. Ступицького [177] та яка записана цим автором на теренах харківської частини Слобожанщини (див. Додаток А, приклад 26). Як й більшість інших українських веснянок, що мають пряме відношення до обрядового фольклору, в своїй мелодії вона містить закличні інтонаційні елементи. Юрій Алжнев свідомо прописує в партитурі твору окрему ремарку про побажання виконувати вокальну партію цієї частини в автентичній народній манері співу, тим самим максимально наближаючи її до обраного жанрового прототипу та додатково актуалізуючи її семантику в художньо-образному й композиційному контекстах твору.

Головна тематична лінія цієї частини зосереджена в парії соло-альта. Вона підсилюється (дублюється) хоровою партією сопрано та іноді хоровою партією альт, яка утворює елементи другого нижнього голосу. Мелодичний контур формується на основі повторюваності одного музичного речення з різним текстовим наповненням. Внутрішня структура частини утворює тричасниту репризну форму (АВА1) з оркестровим завершенням, в котрій виділяється експозиційний розділ (тема – соло альт), серединний інструментальний розділ з використанням підспіву хоровим вокалізом та репризний розділ у скороченому варіанті (повернення соло альт). Оркестрове завершення виконує роль зв'язки з наступною частиною. Апелюючим до фольклорно-автентичної стилістики в цій часті виступає не тільки вокальне соло, а й сам серединний оркестровий розділ, в якому наявні елементи імпровізаційно-варіаційного інструментального награвання, арпеджійована гармонія, ладова характерність тощо.

Третя частина «Гей, йшли наші чумаки в дорогу» є однією з найбільш об'ємних і драматургічно розвинених частин циклу. Композитор подає її

структуру як низку пісенних блоків з'єднаних цілісною сюжетною лінією, але із окремими назвами. Саме ця частина й присвячена чумацькій тематиці, що прямо перегукується з самою назвою симфонії. Зрозуміло, що і жанрова основа музичного матеріалу цієї частини будується на основі чумацької пісні. Головний її тематичний план концентрується в партії хору (всі солісти співають разом з хором), а тому ця частина являє собою велику розгорнуту хорову картину.

Вступний її розділ («Гей, ішли наші чумаки в дорогу...») і перший пісенний блок (III.1. «В понеділок ярма паровали...») представляють єдиний і цільний музичний фрагмент в якому на доволі швидкий темповий рух оркестрового супроводу (*Presto* 160) накладений широкий і розмашистий, викладений великими тривалостями мелодійний каркас чумацької пісні. Таке темпове протиріччя складає враження активного, прискореного руху й стійкого маршового поступу одночасно (див. Додаток А, приклад 27). Піднятий динамічний план, піднесено-патетичний характер і повний виконавський склад повністю розкривають художньо-образну сторону пісенного тексту, який пов'язаний із тематикою збирання й вирушення чумаків у дальню дорогу.

Другий розділ третьої частини (III.2. «Вечір-надвечір...») подає дещо інший образний зріз. Це яскрава оркестрово-зображальна фреска, яка інструментальними засобами замальовує похід чумаків: тут і простір, дорога серед широкого степу, і картини природи зі співом птахів, і відчуття самого походу з кінським тупотінням. Збагачує додатково музичний ряд і хоровий спів вокалізом, апелюючи до традиції наспівування чумака в дорозі (див. Додаток А, приклад 28). В контексті єдиної драматургії твору цей розділ розкриває семантику уявного, передбачуваного походу, оскільки питання до його підготовки ще не є закритими (виходячи із сюжетного тексту).

Третій розділ частини (III.3. «А в п'ятницю з родом попрощались...»), не зважаючи на наскрізний розвиток, є певною мірою розгорнутим, має складну структуру і складається із декількох блоків. Він розпочинається

спокійним ансамблевим співом солістів, в якому повертається тема зборів до походу. Наступний блок (з цифри 50) представлено активністю оркестрової партії в парі з хоровим вокалізом, який поступово (з цифри 53) набирає інтенсивності викладу, що проявляється через застосування більш вираженого тематизму та імітаційно-поліфонічних форм викладу фактури. Повернення до вербального співу сольних партій відбувається зі зміною темпу (*Lento* 60, цифра 55).

Останній четвертий розділ цієї частини (III.4. «А з неділі прийшли до перевозу...») завершує тематику зборів чумака у похід. Він подається в швидкому темпі (*Presto* 144) тим самим проводячи драматургічну арку до першого розділу. Так само, як і на початку частини в ньому відбувається поєднання активного й доволі швидкого оркестрового руху з розмашистим, викладеним великими тривалостями хорового співу. А з цим – і повернення того стійкого маршового поступу з піднесено-патетичним характером, що додатково сприяє цілності цієї різнопланової в образному відношенні частини.

Слід також відмітити й доволі потужну оркестрову тканину в цій частині, активну розробкову роботу в ній, у тому числі й партій вокально-хорового блоку, а загальний динамічний тонус і високий рівень патетики виводять її на ступінь першої драматургічної кульмінації всієї симфонії.

Четверта частина симфонії має назву «Веселики-журавлики летять...», яка походить від однойменного вірша українського поета В. Бойка. За своєю жанровою основою вона дуже наближена до першої частини циклу, в якій використано модель української ліричної пісні-романсу. Відповідно до цієї моделі й використана форма частини, а саме – куплетна з приспіваними. В структурі частини три куплети, які з'єднуються невеличкими оркестровими програваннями. Тематика поетичного тексту цієї частини присвячена любовній ліриці, що також є доволі типовою для цього пісенно-жанрового різновиду. В її музиці також наявна глибока внутрішня чутливість, навіть

інтимність, що природно сполучається зі співучістю, з лірикою і теплом пісенно-романсового начала.

Композитор віддає солюючі партії двом вокалістам – жіночому сопрано і чоловічому тенору, ніби то апелюючи до стосунків між закоханою парою, створюючи тим самим в цій частині справжню оду любові, чистому кохання (див. Додаток А, приклад 29). Цій образно-емоційній сфері відповідає й оркестровий супровід, який подається в доволі прозорій, місцями навіть ілюзорній оркестровці, з використанням ажурної інструментальної тембрики і артикуляції.

Разом з тим, деякі дослідники творчості Ю. Алжнева вбачають й інші грані семантики поетичного тексту і музики цієї частини твору, що пов'язані із потойбіччям: «...ліричний герой твору сміливо зазирає у потойбіччя, його неоміфологічний світогляд дозволяє стати над фізичною обмеженістю життєвого часу. На крилах Любові та тонкому відчутті плину часу він може побачити далі неозорий Всесвіт із його вічною музикою» [177, с. 100].

П'ята частина циклу («Ой, хто лихе не знає...») написана з використанням народних текстів та являє собою своєрідну пісенну в'язанку. Тематика цих текстів частково повертає до образів, що були висвітлені в симфонії раніше, а саме – в її третій частині. Це найбільш розгорнута частина в композиційній структурі твору (звучить понад 18 хв.), яка має сюїтний принцип організації і складається також із цілої низки пісенних блоків. Пронизана цілісною сюжетною лінією ця частина представляє яскраву мозаїку різноманітних образів і характерів, в якій задіяні доволі різнопланові пісенно-жанрові моделі, що часто межують між собою за принципом контрасту. Насичують частину також й щедротні оркестрові програвання і розгорнуті вставки.

В цілому драматургія частини дуже нагадує розгорнуті сцени народної опери або оперети, в яких яскраві номери калейдоскопічно змінюються в єдиній сюжетній канві. Головні партії розподілені між солістами-вокалістами, часто вони зустрічаються у вигляді розспіваних речитативів, а

функція хору зводиться до підспівів, приспівів, хорових «узагальнень» тощо. Всі структурні блоки-пісні мають куплетну форму та відповідно складаються із різної кількості куплетів.

Розпочинається частина активним оркестровим вступом, музика якого відразу ж уводить в образи військово-похідної площини: ритмічно-монотонні литаврові перестуки, сигнально-закличні інтонації духових, енергійний маршовий темпоритм руху тощо (див. Додаток А, приклад 30). Вокальна лінія зосереджена в низькій теситурі, тобто у чоловічих партіях хору, розпочинається бойовитими вигуками «Гей! Гей!» та подається пружним ритмічним остинато на одному звуці (див. Додаток А, приклад 31). Мандрівного характеру музиці надають й подальші перманентні вигуки «Цоб! Цабе!», що семантично спрямовані до умовного засобу пересування, тобто до коней чи волів.

Слід окремо зупинитися на пісенно-жанровій системі цієї масштабної частини циклу, яка являє собою яскраву й різноманітну палітру взірців українського пісенного фольклору. Вони всі обумовлені іманентними стильовими рисами, зокрема темповими, інтонаційними, характерними й іншими чинниками. Отже, початок частини знаменує пісня «Ой, хто лиха не знає...», яка за своїми рисами відбиває прототип історичної похідної або козацької пісні; наступний блок (V.1. «Ой, горе тій чайці...») є взірцем лірично-журливої пісні; розділ V.2. «Гей, мамо, чумаки їде...» - чумацька пісня; наступний блок V.3. «Ой, бре, море бре...» - побутова лірика; далі – V.4. «А чаєчка в'ється...» - чумацька пісня; розділ V.5. «А я хлопець з Гуляй-Поля...» - типовий взірець танцювально-жартівливої пісні; останній розділ V.6. «Ой полети, чайко, на зелену пашу...» - знову чумацька пісня, яка містить риси української історичної думи.

Наступна шоста частина циклу має назву «Як заспорив-замагався...» та будується також на літературній основі народних текстів. Тема цієї пісні вже проходила «пунктирно» на початку симфонії, а в цій частині вона отримує окремої розробки. Ця частина також є об'ємною і розгорнутою та

складається із трьох блоків, в основі яких закладено різні музичні форми. Так, основу її складає куплетна форма, яка притаманна структурі першого і третього блоків. Серединний розділ же написаний у формі багатоголосної фуґи, що зводить загальну структуру цієї частини до так званих синтетичних форм. Також можемо розглядати структуру цієї частини й як куплетну форму з епізодом у вигляді фуґи. Разом з тим, композиція частини виглядає доволі органічною, переконливою і виправданою з точки зору її художнього наповнення.

Як зазначалося, в основі цієї частини закладено мелодію старовинної української історичної балади «Як заспорив, зазмагався сизий орел з сивим конем...». Сміслові зерно в цій баладі криється в ідеї змагання й подальшого братання українського народу, що представлений алегоричними образами орла і коня. Слід зазначити, що в українському традиційному фольклорі ці тварини, через їхні якості, мають доволі шанобливе значення. Отже, ця остаточна ідея, тобто братання і єднання нашого народу виступає не тільки смисловим ядром цієї частини твору, а й головною смисловою кульмінацією драматургічного розвитку всієї симфонії. Крім того, слід відзначити й музичну площину цієї частини як кульмінаційну в контексті всього циклу. Адже саме в ній є найбільший рівень втілення патетики і драматизму, що проявляється через низку виражальних засобів і способів розвитку музичного матеріалу, зокрема активний тематичний розвиток і оркестрової партії, і вокально-хорового блоку, висока щільність хорової фактури тощо.

Слід також відмітити, що такий, на перший погляд, не зовсім зрозумілий підхід щодо формоорганізації частини, який дозволив в середину куплетної форми із чітким вертикально-хоровим викладом «інкрустувати» епізод із суто поліфонічним викладом (тобто чотириголосну фуґу) виявився повністю логічним і обґрунтованим. Адже він повністю підпорядкований сюжетній лінії, закладеній в літературному тексті, де фрагмент змагання вдало і яскраво передається саме імітаційними перекличками голосів, а подальший «консенсус братання» логічно відповідає вже єднальному

акордово-хоровому співу. Ів цьому плані, тобто комбінуючи різні форорганізаційні моделі задля максимально адекватної передачі сюжетного змісту, композитор проявляє неабияку художньо-композиційну винахідливість.

Основна тема балади, що подається у солістів і хору має виражений маршовий характер, звучить струнко і розмашисто. Оркестровий же супровід навпаки, викладено щільною фактурою з активною моторикою голосів (див. Додаток А, приклад 32). Інтенсивний розвиток протягом чотирьох куплетів значно динамізує драматургію, насичуючи її патетикою і драматизмом. На гребні кульмінації вокальні голоси, що до цього йшли переважно єдиним поступом, раптово «розбігаються», створюючи швидкоплинну й енергійну імітаційно-поліфонічну тканину (див. Додаток А, приклад 33). Подальший насичений й інтенсивний музичний рух призводить до основної драматургічної кульмінації в цій частині, яка характеризується поверненням загального фактурного плану до акордово-хорового скандування широкими кроками, повертаючи первісний маршово-піднесений, але більш схвильовано-збуджений характер.

Остання сьома частина циклу має назву «Вечірнє сонце, дякую за день...», яка є однойменною назвою відомого вірша видатної вітчизняної поетеси Ліні Костенко. Жанрова основа частини повертає в річище української ліричної пісні-романсу з її щирою мелодійністю і почуттєвістю. Музична драматургія частини знаходиться в межах куплетно-пісенної форми, де характер музики майже не міняється від куплету до куплету, але окремі оркестрові епізоди і програши подекуди порушують спокійну мелодичну плинність пісні дещо напруженими й тривожними емоціями. Розпочинається частина прозорим оркестровим вступом з тендітним арпеджіато струнних, що готує вступ щирої і ніжної мелодійної пісенної канви у вокальних партій (див. Додаток А, приклад 34).

Поетичний текст частини викликає явні алегоричні асоціації. Адже подяка сонцю, що сідає у вечорі, за здійснення й супроводження тривалого й

насиченого минаючого дня, неприховано апелює до людської подяки Всесвіту за подароване і прожите життя. Такий символізм додатково підкреслює неоромантичну сутність музики пісенної симфонії Ю. Алжнева. До того ж, використання в ній пісенної основи в якості побудови драматургічного розвитку, також засвідчує наявність неоромантичних ознак в цьому творі, про що відмічають й інші музикознавці. «...Особливе значення для симфонізму Ю. Алжнева має розуміння народнопісенного мелосу як сучасного неоромантичного засобу виразу симфонічної ідеї» [177, с. 100]. Нарешті, саме переважаюче домінування ліричної сфери в колі музично-поетичний образів симфонії й визначає її неоромантичне єство.

Завершуюча частина симфонії – «Вінець» – впливає з передостанньої частини, будується на її матеріалі та фактично являє собою розгорнуту коду «Вечірнього сонця...». В ній багатократно та у ритмічному збільшенні повторюються останні рядки пісні, в яких висловлюється вдячність Сонцю (див. Додаток А, приклад 35). Завершується симфонія тривалим м'яким і «солодкуватим» розчином барвистої багатшарової гармонії з ясно вираженою мажорною основою.

Більш докладно особливості композиційної структури пісенної симфонії «За чумацьким шляхом...» для солістів, хору та симфонічного оркестру можна простежити в наступній таблиці (див. Таблицю 3).

Відповідно до основної проблематики цього дослідження слід окремо відзначити й місію хору в цьому синтезованому, з точки зору жанрового визначення, музичному творі. Отже, не зважаючи на високу функціональність сольних вокальних партій, все ж таки значимість хору в ньому є доволі високою.

По-перше, хор використовується практично постійно, тобто майже у всіх частинах цієї композиції. По-друге, образно-тематична функція хору, його «персоніфікація» не поступається партіям солістів та здебільшого виконує поруч з ними окрему й рівноправну художню роль. По-третє, хор, в загальній музичній драматургії твору, також стає важливим чинником

розвитку, посилення її драматизації (в окремих випадках) та симфонізації. Також слід підкреслити, що саме хоровий спів в традиційній музичній культурі українського етносу протягом багатьох віків (й упритул до сьогодення) був і залишається однією з основних форм музичного самовираження, а раз так, то і в цій симфонії партію хору семантично можна розглядати як «голос народу».

Повертаючись до стилістики цього твору слід відзначити присутність в ньому двох інтонаційно-стильових шаблів. Перший, як вже відмічалось, пов'язаний із використанням пісенного мелосу, у свою чергу представленого трьома жанрово-стильовими типами (старовинний обрядовий спів, народно-пісенний фольклор пізньої традиції, сучасна міська пісня-романс (солоспів тощо) та який зосереджено у вокально-хоровій площині симфонії.

Таблиця 3

Особливості композиційної структури пісенної симфонії

«За чумацьким шляхом...» для солістів, хору та симфонічного оркестру

Композиційна структура		Такти (к-сть тактів) Цифри	Виконав. склад	Темповий орієнтир/ характер	Тональний план	Поход- ження тексту
Частини, назви тривалість	Внутрішня структура частин					
«Зачин» (Вступ) 3'30''	Тричастинна форма (АВС)	1-76 (76) 1 - 8	Хор, оркестр	Largo 50 Moderato 100 Andante 72	h moll / e moll	(вокаліз)
I ч. «Щоб сонце райдугу звело...» 5'55''	Два куплети з повторними приспіваними, оркестр. вступ і завершення	77-166 (89) 9 - 14	Всі солісти, хор, оркестр	Andante assai 66	B dur / c moll	поезія Василя Бондаря
II ч. «Пора тобі, вербице, розвисься...» 3'12''	Тричастинна форма (АВА1) з оркестровим завершенням	167-234 (67) 15 - 22	Соло- альт, хор, оркестр	Andante 68	g moll	народні тексти
III ч. «Гей, ішли наші чумаки в дорогу...» 9'23''	«Гей, ішли наші чумаки в дорогу...» (купл. форма)	235-272 (18) 31 - 33	Хор, оркестр	Presto 160	G dur / e moll	народні тексти
	III.1. «В понеділок ярма паровали...»	253-273 (20) 34 - 36			e moll – d moll	

	III.2. «Вечір- надвечір...»	274-345 (71) 37 - 44	Оркестр, хор (вокаліз)	Meno mosso 120 Allegro 130	G dur / e moll – g moll – G dur/e moll	вокаліз
	III.3. «А в п'ятницю з родом попрощались...»	346-435 (89) 45 - 56	Всі солісти, оркестр	A tempo 72 Tempo 88 Lento 68 Piu mosso 106 Lento 60	e moll	народні тексти
	III.4. «А з неділі прийшли до перевозу...»	436-461 (25) 57 - 60	Всі солісти, хор, оркестр	Presto 144 (quasi toccata)	a moll / e moll / a moll	народні тексти
IV ч. «Веселики- журавлики летять...» 5'10''	Куплетна форма (3 куплети з програ-ванням)	463-542 (89) 61 - 71	Соло- сопрано, соло- тенор,хор, оркестр	Moderato, tenebrosso 88	G dur / e moll / G dur	поезія Віктоа Бойка
V ч. «Ой, хто лихе не знає...» не знає...» 18'35''	«Ой, хто лихе не знає...» (куплетна форма)	543-612 (69) 72 - 80	Хор (чолов. голоси), оркестр	Moderato 140/120 Meno mosso 76 Moderato 100	e moll / g moll / d moll /	народні тексти
	V.1. «Ой, горе тій чайці...»	613-630 (17) 72 - 80	Соло- баритон, всі солісти, оркестр	Largo 50 A tempo 110	g moll / d moll	народні тексти
	V.2. «Гей, мамо, чумак їде...»	631-657 (26) 83 - 85	Соло- альт, хор, оркестр	A tempo 110	G dur	народні тексти
	V.3. «Ой, бре, море бре...»	658-767 (109) 86 - 99	Соло- тенор, хор, оркестр	Presto 210 Moderato 80 Presto 180 Moderato 80 A tempo 110 Andante 88	C dur	народні тексти
	V.4. «А часчка в'ється...»	768-777 (9) 100 - 101	Всі солісти, хор, оркестр	Largo 50	g moll	народні тексти
	V.5. «А я хлопець з Гуляй-Поля...»	778-854 (76) 102 - 108	Соло-бас, хор (чолов. голоси), оркестр	Andante 96	C dur	народні тексти

	V.6. «Ой полети, чайко, на зелену пашу...»	855-875 (21) 109 - 111	Соло- баритон, всі солісти, хор, оркестр	Largo 50 Moderato 140 (оркестрова зв'язка)	g moll	народні тексти
VI ч. «Як заспорив- ззамагався...» 5'	1-2-3-4 куплети	876-931 (55) 112 - 119	Всі солісти, хор, оркестр	A tempo 88	h moll / D dur	народні тексти
	Фуга	932-955 (33) 120 - 122		(tempo 88)	h moll	народні тексти
	5-6-7 куплети	956-982 (26) 123 - 125		Maestoso 70	h moll	народні тексти
VII ч. «Вечірнє сонце, дякую за день...» 5'30"		983-1060 (77) 126 - 137		Andante 78 Lento 60	a moll	вірш Ліни Костенко
«Вінець» 2'15"		1061-1098 (38) 138 - 142		Largo 50 A tempo 72 Tempo 80	a moll / A dur	вірш Ліни Костенко

Другий – більше апелює до інтонаційно-стильового комплексу сучасної симфонічної творчості та, зрозуміло, здебільшого сконцентрований у партії симфонічного оркестру, зокрема в його інструментальних епізодах, зв'язках чи програшах.

І в цьому плані композитор також стає експериментатором, який перетворює різні інтонаційно-стильові моделі в єдиному жанрово-драматургічному середовищі, що вдається йому в повній мірі органічно й переконливо. Як зазначають дослідники: «Симфонізм музичного мислення Ю. Алжнева допускає у свою «творчу майстерню» різні прояви сучасного світу, що звучить, зокрема: «...популярну, музично-театральну, програмну і навіть пісенну творчість. Інтонаційні прийоми та виразові засоби, знайдені композитором в інших жанрах, дають матеріал для симфонічних узагальнень... живлять симфонічний жанр новими ідеями» [177, с. 98].

Такий підхід до «творення» загальної стилістики цієї симфонії, що сміливо припускає використання інтонаційної атрибутики популярної пісенної спадщини, робить музичну її канву заздалегідь близькою та

«впізнаваною» щодо сприйняття широкої аудиторії та зводить цей твір на гребінь перетину високого академічного мистецтва та музики «третього пласту» (за В. Конен). Підтвердження такої думки можемо знайти й в міркуваннях інших музикознавців, що зверталися до музичної творчості цього харківського митця. Зокрема В. Осадча, характеризуючи стильові інтенції композитора, відзначає, що перебуваючи зі своєю хоровою творчістю в річищі естетики постмодернізму, де базова інтонаційність у вигляді пізньої народної і популярної пісні вдало корелюється із методами симфонічного розвитку, сучасними оркестровкою, тематизмом і фактурою інструментальних епізодів, композитор прирівнюючи «популярне» і «високе» (тобто академічне) мистецтво перетворює їх. «Перетворення в незвичний спосіб, піднесення інтимної лірики до висот симфонічного узагальнення можна трактувати як музичну метаморфозу, котра на відміну від метафори, що охоплює поетичний зміст в цілому, має схильність до образотворення через епізод ліричного сюжету» [177, с. 99].

Говорячи далі про стилістику симфонії, слід також відмітити в ній і додаткове насичення музичної партитури вербальними елементами і ремарками, спрямованими на посилення і конкретизацію змістовного наповнення як твору в цілому, так і його окремих фрагментів. А це – і використання літературного епіграфу на початку твору (вірш Л. Костенко), і образно-асоціативні посилання («квазі Майдан» в «Зачині»), і стилістичні орієнтири («бажано виконувати в автентичній манері співу», ч. II), і позначки образно-дійового характеру, спрямовані на театралізацію музичного виконання («мугукаючи по себе на возі...», «козак Саврадим грає на бандурі...», V ч.) тощо.

Висновки до другого розділу

Проведений у другому розділі роботи ретельний аналіз обраних хорових творів Ю. Алжнєва дозволив висвітлити й узагальнити коло

жанрово-стильових і композиційних особливостей цих творів, що дає змогу визначити магістральні пріоритети композитора щодо власної хорової творчості з точки зору жанрового й стильового її наповнення.

У своєму хоровому концерті «Гука душа Господаря...» Юрій Алжнев звертається до духовно-філософської тематики та торкається однієї з відвічних проблем людини, пов'язаних із сенсом людського життя, пошуком душевної гармонії, протиріччям між внутрішнім світом людини й реальною фізичною дійсністю.

Створюючи свій твір Юрій Алжнев зупинився на виборі типового для хорової музики жанрового інваріанту, спираючись в ньому здебільшого на комплекс традиційних засобів і канонів, у тому числі, й властивих партесному співу. Разом з тим, композитор створив у цьому творі доволі цікаву й індивідуалізовану музичну драматургію, в якій вміло використав і розширив можливості простої куплетної форми, інтегрувавши в неї ознаки тричастинної і рондо форм. Такий синтез рис, властивих різним формоструктурам та втілених в єдиній драматургії, засвідчує яскравий індивідуалізований підхід автора щодо музичної формоорганізації та підтверджує високий рівень його композиційної майстерності. Разом з тим, обираючи жанр хорового концерту, композитор йде шляхом лаконізації жанру: використання компактної одночастинної конструкції, типової форми (основної її моделі), одноманітний тональний план тощо.

Традиційні канони хорового письма в цьому творі проявилися через: структурну ясність, стійкість і чіткість компонентів форми; переважно класичне голосоведіння; типовість мелодико-тематичних побудов, (виклади гамоподібним рухом на основі паралельних терцій чи секст); характерні прийоми і типи хорової фактури (зокрема залучення органних пунктів і педалей, багатоктавні унісони, мотивно-інтонаційні діалоги, переклички і поліфонічні підголоскові формації). Опора на традиційність в творі простежується й в ладово-тональному аспекті (переважне використання звичайного мажоро-мінору, одноманітність тонального плану тощо).

З іншого боку, окремі музично-мовні компоненти у цьому концерті засвідчують часті виходи композитора за межі класичного хорового вислову, що проявляється через: тривалі фактурні виклади на основі перманентного синкопованого затримання; використання кадансових розв'язань, не типових для класико-романтичної гармонії; часті залучення секундових нашарувань вертикалі, що призводять до утворення кластерних або частково кластерних (мішаних на основі терцієвої і секундової структури) акордових співзвучь; нестійкі й тривалі гармонічні блукання, створені на базі зменшеної септакордики, у тому числі, й з додаванням інших хроматичних тонів, що є типовим вже для пізньоромантичної і постромантичної музичної традиції.

Усе це значно збагачує порівняно традиційний музичний виклад хорового концерту «Гука душа Господаря...», «оздоблюючи» його інтонаційною свіжістю. Разом з тим, мелодійна основа твору висвітлює й глибоку його національну характерність і приналежність саме до української хорової традиції. В цьому і полягає сутність і оригінальність авторської хорової стилістики Юрія Алжнева, що глибоко і яскраво проявилася в даному хоровому концерті.

У своєму іншому творі – Суголоссі-кантаті «Libertas! (Свобода!)» на текст Г. Сковороди композитор відбудовує в українському національно-ментальному просторі своєрідний культурно-історичний діалог епох, що відбувається між нашим минулим (тобто часом Г. Сковороди) і сьогоденням, актуалізуючи в ньому одвічні філософські питання, які не перестають хвилювати й сьогодні сучасне суспільство. Саме тому першим жанровим визначенням цього музичного твору є суголосося, яке від давньослов'янського «согласіє» (за Л. Шаповаловою і В. Осипенко), являє собою окрему жанрову модель, спрямовану на відображення культурного діалогу.

У цьому творі композитор яскраво проявляє свою майстерність у справі індивідуалізації формотворення, що у свою чергу, будується на строкатій і насиченій палітрі жанрових моделей та їх атрибутів. Окрім ідейної жанрової концепції «суголосося», автор використовує у своєму творі жанр

кантати як базовий; сюїтний цикл – в якості формоструктури; цілу низку жанрів і жанрових елементів, пов'язаних з тематикою прославлення – урочиста похвальна пісня, ода, гімн, дифірамп; окремі жанрові форми, що перетинаються із типами тематизму і фактурного викладу – речитатив; а також уводить в жанрову систему архаїчні жанрові моделі – зачин, та нові жанрові утворення (жанрові неологізми) – вінець.

Індивідуалізація формоутворення в цьому творі також проявляється через поєднання атрибутики двох різних моделей, що дозволяє трактувати її як сюїтно-циклічну з наскрізним розвитком, збагачену рисами складної тричастинної форми.

Важливим моментом індивідуалізації жанрово-стильового наповнення цієї композиції слід відзначити дві тенденції: перша – пов'язана з персоніфікацією музичних партій, де головну сольну лінію (партію солотенора) композитор прямо уособлює з постаттю Григорія Сковороди; друга – з театралізацію музичних партій (костюмування виконавців, вказівки щодо театральних дій та рухів).

Загальна образно-емоційна сфера твору, пов'язана безпосередньо з тематикою літературного першоджерела (тобто оспівування і прославлення свободи як найвищої людської цінності, що вартує дорожче від будь-якого золота), особливо в останніх його частинах, випромінює щире, підвищене урочистість, неймовірне емоційне піднесення, навіть екзальтацією.

Стильові компоненти музичного викладу повністю відповідають задекларованому образному зрізу суголосся-кантати «Libertas! (Свобода!)» та найбільш характерно проявляються у завершальній його фазі. А це: широкий, розмашистий тематизм сольних ліній на тлі інтенсивно-рухливої і вельми насиченої багатопланової фактури оркестрового супроводу; скандування-розспів головної теми у збільшенні та з тріольно-ритмічним розтягуванням; чергування сольного, унісонно-багатооктавного та акордово-хорового викладу тематизму; інтонаційна фанфарність тематизму (на основі руху по звуках тонічного тризвуку), вкраплення сигнальних підголоскових

комбінацій в оркестровій тканині у мідних духових; імітація дзвонового звучання на рівні одного з фактурно-оркестрових шарів; поступове багатократне ритмічне дроблення (квазі-прискорення) фігураційних компонентів оркестрової фактури; висока шкала динамічних градацій і поступовий зріст звукової динаміки, що сприяють підвищеній урочистості та стійкості емоційного піднесення.

Крім вищезазначеного ще раз підкреслимо й інші важливі чинники, що визначають особливості композиційної і стильової системи цього твору, а саме: щедра й насичена оркестровка, що вирізняється багатоплановістю фактурних елементів і ліній; лейттемність, тематичні повторювання, а також їх варіативні трансформації, що стають важливим показником музичної драматургії; плинність і нестійкість тонального плану, ознакою якого є перманентне домінування окремих локальних тональних центрів.

Пісенна симфонія Ю. Алжнева «За чумацьким шляхом...» для солістів, хору й симфонічного оркестру являє собою яскравий жанровий симбіоз, в якому, з одного боку, присутні найголовніші риси симфонічного жанру, зокрема симфонічний оркестр, монументальна розгорнута форма, симфонізм як художній метод драматургічного розвитку. З іншого, це глибока пісенність, жанрові риси якої визначають і сам характер цієї симфонії, і її тип та архітектоніку, методи і принципи побудови музичної драматургії, основним з яких являється інтонаційна робота з пісенною першоосновою. Поруч з тим, важливими чинниками музичного розвитку в цьому творі стають також і засоби тембрової та фактурної драматургії, робота з тональним планом, лейттематизм (одним з елементів якого виступає музична монограма композитора, відповідна до його творчого псевдоніму) тощо.

Окрім зазначених вище двох головних жанрових атрибутів, якими є симфонія і пісня, в композиційній структурі твору наявними є й ціла низка інших жанрових рис, зокрема це риси сюїти, вокального циклу, пісенної в'язанки тощо. Інноваційність автора в цьому творі, в аспекті жанротворення, відбивається також і в залученні нетипових жанрових форм, зокрема в

актуалізації архаїчних жанрових зразків («Зачин») та генеруванні нових жанрових моделей («Вінець»). Неодноразові факти використання таких жанрових нововведень говорить про усталеність індивідуального авторського бачення щодо реалізації жанрової сторони своїх хорових композицій та стає вираженою стильовою рисою його творчості.

Ще однією відзнакою індивідуального підходу автора до формоорганізації в цьому творі є прояв мультициклічності, адже композиційна структура симфонії вміщує в собі деякі окремі частини, які являють собою багаточастинні циклічні утворення. Мультициклічність в композиторській творчості Ю. Алжнева проявляється й в «макро» векторі. Так, сама Пісенна симфонія «За чумацьким шляхом...» є частиною симфонічного мегациклу, що складається із шести великих симфоній.

Використовуючи жанрову основу пісні в цій симфонії як підніжжя для інтонаційного розвитку, композитор залучає три типологічні взірці пісенності, що функціонують в сучасній українській музичній культурі, та з успіхом використовує їх у процесі формування музичної драматургії твору.

Перший тип, що є найбільш домінуючим в стильовій системі твору – це зразки відносно пізнього пісенного українського фольклору, що зберіглися природним чином і є доволі поширеними в сучасній народно-самодіяльній і концертній практиці, а також жанрові взірці міського фольклору, української міської пісні-романсу кінця XIX – початку XX ст. Композитор в цьому випадку використовує народні поетичні тексти та вдало інкрустує їх в фольклорно-пісенні стилізації.

Другий тип – звернення до старовинних етно-фольклорних пісенних взірців, здебільшого обрядового спрямування та з вимогою використання відповідної автентичної манери співу.

Третій тип, що також є доволі вираженим в стильовій системі цієї композиції, являє собою стилізаційні моделі авторської української пісенної творчості середини і другої половини XX століття. Зрозуміло, що в цьому випадку композитор природним чином залучає й авторську поезію

українських сучасних поетів. В цьому контексті Юрій Алжнев стає продовжувачем розвитку пісенних традицій багатьох майстрів української пісенної творчості зазначеного часу, головними характерними ознаками якої є глибока ліричність і кантиленність.

Тематику пісенної симфонії «За чумацьким шляхом...» визначає ідейно-символічний імпульс, що міститься у віршованому епіграфі (рядки з вірша Л. Костенко). Він пронизує увесь величезний музичний твір та фокусується на тезі цінності людського буття, краси й особливості кожної миті життя, а з цим, і на необхідності наповнення його сенсом і змістовністю. Разом з тим, в назві твору відкрито фігурує тематика чумацтва, яка безпосередньо проявляється лише в третій частині композиції. Саме тому чумацька ідея, що закладена в назві твору, виявляється для його ідейної концепції більш узагальненою і опосередкованою. В ній, складна і почасти небезпечна, доля представників українського чумацтва метафорично уособлює долю всього українського народу, а тривалий і тернистий «чумацький шлях» символізує його складний і славний історичний шлях національного ствердження з безмежною жагою до волі і свободи.

Образна сфера більшості частин симфонії знаходиться виключно в площині пісенної лірики: глибока мелодійна співучість, проста структурна компоновка, в якій літературна строфа відповідає музичній фразі, гармонічна побудова на основі тоніко-субдомінанто-домінантового квадрату з відхиленням у паралельний мажор та з кадансовим розв'язанням наприкінці характеризують стильову атрибутику ліричної української пісні другої половини ХХ століття.

В музиці симфонії, відповідно до її поетичного тексту, часто виникають різні алегоричні асоціації. Так, у її фіналі, подяка сонцю, що сідає у вечорі, за супроводження тривалого й насиченого минаючого дня, неприховано апелює до людської подяки Всесвіту за подароване і прожите життя. Подібний символізм є повністю властивим хоровій творчості

Ю. Алжнева, він проявляється й в багатьох інших композиціях автора та додатково засвідчує його схильність до неоромантичного світовідчуття.

Узагальнюючи стилістику цієї симфонії необхідно відзначити присутність в ній двох інтонаційно-стильових щаблів. Перший, як вже відмічалось, пов'язаний із використанням пісенного мелосу, представленого трьома жанрово-стильовими типами (старовинний обрядовий спів, народно-пісенний фольклор пізньої традиції, сучасна міська пісня-романс, солоспів тощо) та який зосереджено у вокально-хоровій площині симфонії. Другий – більше апелює до інтонаційно-стильового комплексу сучасної симфонічної творчості. Він здебільшого концентрується у партії симфонічного оркестру та найвиразніше проявляється інструментальних епізодах, зв'язках та оркестрових програшах.

В цьому аспекті композитор Ю. Алжнев також виявляється талановитим експериментатором, який перетворює різні інтонаційно-стильові моделі в єдиному жанрово-драматургічному середовищі, що вдається йому в повній мірі органічно й переконливо. Такий творчий підхід автора щодо формування цілісної стилістики в цій симфонії, що сміливо припускає використання інтонаційної атрибутики популярної пісенної спадщини, робить музичну її канву заздалегідь близькою та «пізнаваною» щодо сприйняття широкої аудиторії та виводить цей твір на гребінь перетину високого академічного мистецтва та музики «третього пласту» (за В. Конен).

Серед інших особливостей стилістики симфонії слід також відмітити в ній і додаткове насичення музичної партитури вербальними елементами та різними ремарками, спрямованими на посилення і конкретизацію змістовного наповнення як твору в цілому, так і його окремих фрагментів (від використання літературного епіграфу на початку твору до позначок образно-дійового характеру, спрямованих на театралізацію музичного виконання).

РОЗДІЛ 3

МАЙСТЕР ХОРОВОЇ МІНІАТЮРИ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА СПЕЦИФІКА ХОРОВИХ ТВОРІВ ІГОРЯ ГАЙДЕНКА

3.1. «Sanctus» для хору та симфонічного оркестру

Хорова одночастинна композиція «Sanctus» написана І. Гайденком у 2002 році. Композитор створив декілька виконавських версій цього твору, зокрема: для хору та симфонічного оркестру; для хору і фортепіано; для дитячого хору і симфонічного оркестру; для дитячого хору і фортепіано. Значну популярність композиція отримала у виконанні хору хлопчиків Харківського музичного ліцею (художній керівник і головний диригент – О. Кошман) і Академічного симфонічного оркестру Харківської обласної філармонії (художній керівник і головний диригент – народний артист України Ю. Янко). У версії ж для дорослого хору композиція отримала широке своє концертне втілення у виконанні мішаного хору (художній керівник і головний диригент – В. Бойко) та естрадно-симфонічного оркестру (художній керівник – композитор І. Гайденко, диригент – заслужений діяч мистецтв України Ю. Алжнєв) Харківської державної академії культури. Саме цей виконавський склад неодноразово репрезентував цей твір на різноманітних творчих заходах і концертних майданчиках Харкова і України.

Композиція належить до жанру духовної музики та віддзеркалює однойменний до своєї назви жанровий зразок, тобто Sanctus, що у перекладі з латинської значить «святий». Відповідно до цього автор обрав і оригінальну літературну першооснову у вигляді так званого «old sacred text», тобто старовинного священного тексту, а точніше частини християнського літургійного гімну, що як відомо, входить до більшості і західних, і східних старовинних літургійних обрядів.

Композитор у своєму творі використав саме латиномовний оригінал, підкреслюючи тим самим орієнтацію в своїм творі на жанрові музичні традиції західноєвропейського літургійного обряду.

Вербальний текст, використаний в цій композиції, та який являє собою фрагмент літургійного гімну, є доволі компактним, невеличким за розміром і нараховує всього шість рядків: «Sanctus, Sanctus, Sanctus. Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt caeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis. Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis». В греко-коаліційній і православній традиції цей гімн використовують у перекладі, що українською мовою звучить так: «Свят, Свят, Свят Господь Бог Саваот. Сповнені небеса і земля слави Твоєї. Осанна у вишніх. Благословен Той, Хто прийде в ім'я Господнє. Осанна у вишніх».

Звернімося далі коротко до жанрових витоків та історії створення і функціонування Sanctus як жанру в європейській музичній культурі, з метою більш ясного розуміння особливостей втілення відповідного ідейно-образного змісту у хоровому творі І. Гайденка. Отже, як відомо, Sanctus (також існує і з назвою «Серафімська пісня») є піснеспівом «Свят, свят, свят Господь Саваот», яким завершується схвально-вдячна молитва [191]. Цей піснеспів є складовою частиною анафори та виконується після префації.

У професійній західноєвропейській музиці Sanctus (разом із Benedictus, який відповідно входить до його складу), є частиною ординарої меси та починається словами, запозиченими з «книги Ісаї» (розд. 6,3): «Sanctus Dominus Deus Sabaoth». В композиційній структурі католицької меси розділ Sanctus розміщено між частинами Credo та Agnus Dei та, зазвичай, характеризується доволі просвітленими й урочистими, навіть тріумфальними рисами. У свою чергу, музична структура літургійного Sanctus чітко корелюється зі словесним текстом та найчастіше членується відповідно до таких текстових блоків, як Sanctus, Pleni, Osanna, Benedictus, Osanna [238, с. 378].

У своїй жанровій еволюції меса пройшла доволі тривалий шлях, протягом якого її музичне оформлення певною мірою помітно змінювалася, а

тематика та ідейно-образне спрямування залишалися в межах свого первісного визначення. Як відомо, від перших часів свого існування літургійна католицька меса формувалася на мелодичній основі григоріанського хоралу. Згодом, з появою багатоголосся, особливо в Нотр-Дамській, Лимозькій та інших школах, григоріанські піснеспіви обробляються у вигляді органумів і дискантів. А вже в часи розквіту нідерландської школи, зокрема в творчості таких композиторів, як Г. Дюфаї, Й. Окегема, Ж. Депре, меса формується в окремий цілісний і замкнений музичний цикл, збудований на основі єдиного *cantus firmus*. В наступні часи, й особливо на межі XV-XVI століть (творчість Палестрини) до акапельно-хорового виконання меси композитори починають залучати інструментальні партії, а також впроваджують заміну окремих хорових розділів меси звучанням органу, що поступово призвело до появи нового жанрового її різновиду, так званої органної меси [238, с. 378].

Подальша еволюція літургійної меси (особливо в мистецтві бароко) відзначається поступовим спрямуванням її в напрямок концертної музики, наближенням до оперного жанру тощо, що не в останню чергу відбилося на розширенні функції оркестру, введенні окремих оркестрових номерів, чергуванні сольних і хорових епізодів (творчість К. Монтеверді, А. Скарлатті, Й. С. Баха та ін.) тощо. В наступні ж епохи меса отримує значної симфонізації своєї драматургії (Й. Гайдн, В. Моцарт, Л. Бетховен), значного відбитку естетики романтизму (К. М. Вебер, Ф. Шуберт, Ф. Ліст, А. Брукнер та ін.) та неокласицизму (І. Ставінський, Ф. Пуленк, І. Казела) [також там].

Саме спираючись на традиції розвитку цього жанру в останні періоди, І. Гайденко у своєму творі зупиняється на виборі виконавського складу у вигляді мішаного хору і симфонічного оркестру. З другого боку, подібний виконавський склад актуалізує в цьому творі й інші жанрові визначення, зокрема висвічує риси жанру кантати. А говорячи точніше – духовної кантати (орієнтуючись на ідейне його спрямування). А одночастинність,

невеличкі розміри, наскрізність розвитку, а також відсутність солістів додають твору рис камерності, навіть попри залучення повного складу симфонічного оркестру.

Найцікавішим, на наш погляд, аспектом цього твору, що і визначив одну з головних позицій актуальності його музикознавчого дослідження, є стилістичне наповнення. Саме стилістика твору, що сконцентрована на межі двох музично-стильових парадигм, й визначає його оригінальність і художню цінність. З одного боку, це, безумовно, спрямованість на класичні жанрово-стильові орієнтири барокового кшталту. З іншого – відверті прояви музично-стильових традицій сучасності, що тяжіють до зразків так званого «третього пласту» (за В. Конен). Розглянемо стильову систему даного твору більш ґрунтовно, аналізуючи, в тому числі, основні стилістичні чинники, як-от: музична форма, музична мова (тематизм, гармонія, ритміка, ладово-тональна організація тощо), а також оркестровка, фактура та ін.

Отже, виконавський склад: з одного боку, це типовий чотириголосних хор академічного спрямування та великий симфонічний оркестр. З іншого боку – інструментальне наповнення оркестру є дещо специфічним: по-перше, замість гобоїв і фаготів в групі дерев'яних духових використано саксофони (альти, тенор, баритон); по-друге, задіяна широка секція ударних інструментів, у тому числі й естрадного спрямування (ударна установка); по-третє, уведено до оркестру електроінструменти (електро-гітара, бас-гітара). Разом з тим, ці інструментальні партії є лише окремими стильовими елементами, які суттєво не змінюють жанрову сутність симфонічного оркестру та не дозволяють трактувати її в річищі суто естрадно-симфонічної музики.

Щодо композиційної структури, то, з одного боку, автор використовує типову, характерну для класичних композицій тричастинну репризну форму, розділи якої чітко членуються на квадратні періоди, які завершуються кадансовими обертами. З іншого боку, такий дещо «спрощений» підхід до формотворення, не тільки не заперечує, а й почасти є властивим різноманітним жанровим формам музики «третього пласту», з її не лише

стильовою, а також й формоорганізаційною і драматургічною доступністю до широкого кола.

Важливим чинником стильової своєрідності в цьому творі виступає й гармонічна мова. З одного боку, вона повністю вкладається в звичайну тональну систему, властиву класичній традиції, де, окрім іншого, являється важливим фактором формоутворення. З іншого боку, композитор використовує доволі сміливі й «свіжі» зіставлення гармонічних блоків, що виходять далеко за межі першого ступеня спорідненості, віддаляючи тим самим музичне висловлення від класичної стилістики.

Але найважливішим і найпоказовішим чинником стилістики «другого ряду» виступає ритміка, а точніше один єдиний її елемент, який повністю рушить класичну інтонаційну конструкцію твору. Мова йде про використання синкопи в основному мотиві головної теми твору. Повторюючись багатократно і створюючи гімеольну ритмічну напругу відповідно до основного розміру (пульсації) твору, цей мотив, в такій ритмічній оправі, фактично відразу ж і безапеляційно «виштовхує» головну тему твору на інтонаційну «поверхню» рівня популярної музики. Цей композиторсько-технологічний крок свідчить про високу професійну майстерність автора цієї музики, який зміг таким доволі лаконічним художнім засобом досягти бажаного стилістичного результату. Також в ритмічному аспекті на користь стилістики «поп-арту» безумовно виступає й ритм-секція (бас-гітара і ударна установка) зі своїми партіями (особливо в рефрені твору).

Слід також підкреслити й деякі композиційні, фактурні та інші елементи, що зводять стилістику твору до необарокової спрямованості. По-перше, це антифонний принцип будови матеріалу головної партії, що формується на основі мотивних перекличок між хоровими партіями. По-друге, це сам виклад хорової фактури з рівномірним і плагальним веденням голосів, що є властивим класичному гармонічному голосоведінню. По-третє, використання окремих фактурних елементів в оркестрових партіях, що є близькими бароковій традиції, зокрема: фігурації ламаними інтервалами (на

кшталт альбертієвих басів) у високих струнних, остинатні пульсації в низьких струнних тощо. По-четверте, це часте використання принципу побудови музичних конструкцій (насамперед, речень і періодів) на основі секвенційного розвитку їх внутрішніх компонентів (мотивів і фраз).

Зрозуміло, що головним чинником необарокової стилістики виступає сама жанрова модель Sanctus зі своїм комплексом рис (починаючи від використання канонічного літургійного тексту і завершуючи відповідним образним колом і характером твору). Тож, враховуючи всі вище розглянуті нами жанрово-стильові риси і властивості цього твору, можемо сміливо відзначити в ньому *полістилістику* як головний чинник стильового утворення, в якій основними компонентами виявляються два стилістичні вектори – барокова музика церковної орієнтації та жанрове коло сучасної естрадно-симфонічної музики «третього пласту». В цілому ж, загальне стильове спрямування «Sanctus» І. Гайденка можемо класифікувати як те, що належить до необарокової музичної традиції.

Розпочинається твір «Sanctus» невеличким за розміром оркестровим вступом, побудованим на інтонаційних абрисах майбутньої головної теми. Вже з перших тактів вступу подається ідея діалогу, яка криється у фактурних переключках мотивів, що відбуваються між оркестровими групами. Також від самого початку й декларується основний вектор образно-емоційного змісту, представлений піднесеним й урочистим характером, але з дещо невеличким забарвленням суворістю й патетикою (див. Додаток А, приклад 36). Цьому сприяє, насамперед, мінорний лад, в якому й подається цей музичний виклад, висока позиція звукової динаміки (*f*), а також залучення повного, тобто тутійного складу оркестру. Завершує цей вступ короткий (двотактовий), але разом з тим, стрімкий низхідний пасаж у струнних і дерев'яних духових, що й уводить музичний виклад на початок експозиційної частини з її головною темою.

Залишаючись в попередньому напружено-патетичному річищі, але вже на зниженому рівні звукової динаміки, вступає головна тема твору в партії хору. Композиційна структура теми являє собою симетричну будову, що

складається з двох подібних речень, в основі яких закладено по дві різнотипні фрази. Як вже зазначалося, перша половина тематичного каркасу, що відповідає його першій фразі, побудована на антифонному принципі викладу хорової фактури, тобто на мотивних перекличках-повторах між хоровими партіями жіночих і чоловічих голосів (див. Додаток А, приклад 37).

Вербальний пласт цих повторних мотивів насичено багаторазовими скандуваннями слова «Sanctus» (тобто «Святий»), а мотивні повтори поступово підіймаються вгору та подвоюються в терцієвому звучанні. Таким чином, експозиційна частина твору розпочинається з безпосереднього звеличення Господа, закличок щодо його прославлення, що є прямою алюзією на жанрову атрибутику традиційного стародавнього літургійного гімну. Друга половина першого речення теми, побудована на поступовому низхідному русі всіх голосів хору в унісонно-хоральному викладі та який завершується кадансом із зупинкою на домінантовій гармонії. Його вербальне наповнення таке: «Sanctus. Dominus Deus» (тобто «Святий. Господь Бог»). В наступному ж проведенні теми, а саме у другій половині другого речення каданс вибудовується вже в цілісному вигляді, тобто з його повним розв'язанням в тоніку.

Структура експозиційної частини твору складається з трьох подібних періодів, які можна визначити як: А-А1-А2. Основний музичний матеріал в них є загалом аналогічним, але повторюється з невеличкими змінами як в плані тематичної структури, так і з точки зору фактуроутворення та інструментовки. Основні зміни при повторенні періодів криються у поступовому їх збільшенні з кожним повтором. Так, другий період отримує додаткові чотири такти, в яких (разом із чотирма попередніми) з'являється новий музичний матеріал нестійкого характеру, побудований на секвенційних повторах короткого мотиву (див. Додаток А, приклад 38).

Музичний матеріал третього періоду ще більше відходить від свого першочергового варіанту. Тепер їх споріднює лише основна тематична конструкція у вигляді інтонаційного елемента першої фрази. А далі, розвиток

третього періоду переходить в появу якісно нового музичного матеріалу: активний і яскраво виражений тематизм з'являється в оркестровому викладі, а хор за своєю функціональністю відходить на другорядний план (див. Додаток А, приклад 39). Партія хору зводиться до дещо сухуватих, ритмічно-монотонних і позбавлених тематичного рельєфу вторів. Але її яскравість криється в тій же збереженій «пряній» синкопі, яка і визначала виразність головного мотиву основної теми на початку твору (див. Додаток А, приклад 39). Загальний розвиток цієї побудови формується на відкритій секвенційності, яка окрім іншого, також сприяє й певному розростанню всього періоду.

Смислове драматургічне значення цього фрагменту криється у постійних повторях в партії хору слів «Sanctus», що настійливо і з постійним збільшенням емоційного навантаження (спрямованій уверх секвенційний рух) досягає рішучого ствердження цієї головної ідеї, доходячи, разом з тим, майже до почуттєвої екзальтації та скандуючи на вершині цієї формоструктури заклик «Hosanna in excelsis» (тобто «Осанна в вишніх»). Активність оркестрового супроводу, підсилена вступом ударної установки з її хльосткістю ритмічної пульсації, також сприяють посиленню патетики, навіть з нотками відвертого драматизму. Саме тут можемо відзначити першу (смилову й драматургічну) кульмінацію твору.

Серединний розділ композиції, який доволі плагально і без зупинки витікає з попереднього, повертає характер музичного викладу в дещо в іншу сферу. Тут патетична напруга змінюється більш спокійним і врівноваженим поступом (див. Додаток А, приклад 40). Умиротворення і світла рефлексія, що проявляються також і за рахунок широти й плавності мелодичної лінії, реально не випадають із єдиного і стабільного темпу музичного руху, закладеного від початку. Ілюзія ж уповільненості складається за рахунок кардинальної зміни оркестрової фактури: зникає нарочита і пружна пульсація акомпануючої групи оркестру разом із ударними. Оркестрова фактура набуває відвертої прозорості: смичкові «співають» в унісон з хоровими партіями, а окремі почергові фігурації у дерев'яних духових сприяють певній

ілюзорності музичного викладу. Плавність руху і мелодичну широту врівноважує басова лінія в оркестрі, яка продовжує утримувати той самий синкопований ритм та сприяє темпоритмічній єдності всіх розділів музичної форми. Зміні загального характеру також сприяє і динамічний план, повертаючи музичний виклад на менш гучніші звукові градації.

Вербальний текст в цьому розділі представлено словами «Pleni sunt caeli et terra gloria tua» (тобто «Небо і земля повні Твоєї слави»). Трішки віддаляючись від основного і кооткого заклик-прославлення («Sanctus») він продовжує подальше схвалення Господа більш конкретними і ширшими словесними «мазками» та повністю вкладається в спокійно-рефлексивний зріз музичного викладу.

Відповідно до форморганізаційних канонів, властивих типовій тричастинній структурі, серединний розділ твору розпочато в новій тональності (ре мажор), до якої його призвела плавна модуляція з попереднього фрагменту. Цей розділ композитор будує також із декількох блоків-періодів, перші два з яких являють собою фугатоподібну конструкцію: теми в ній вступають по черговому, від басів до сопрано. Але структури тем, що поступово з'являються в партіях жіночих голосів, набувають невеличких модифікацій. Тому цей фрагмент не можемо класифікувати як типове фугато, до того ж умовне протискладення не є ясним і тематично вираженим, а являє собою голос, збудований на основі витриманих тривалостей. Крім того, кожен з нових вступів теми з'являється в новій тональності, що також не є властивим нормам класичної поліфонії.

У наступному ж періоді композитор двічі проводить цю тему в дубльованому варіанті. Музичний розвиток серединного розділу отримує наскрізного характеру і супроводжується поступовим (у тому числі, й з вступом кожного голосу) підвищенням звукової динаміки, насиченням оркестрової тканини, підняттям емоційної планки тощо. Цьому сприяє й швидкоплинний тональний план, який демонструє майже калейдоскопічну зміну тональних центрів.

Драматургічна напруга остаточно наростає в останньому періоді цього розділу, в якому основний тематизм повністю трансформується в короткі мотиви-репліки, що почергово звучать в туті хору, змінюючись такими ж короткими оркестровими мотивними вставками (цифра 14). За рахунок цього дроблення відбувається так би мовити стретне ущільнення музичного руху, яке супроводжується і фактурним насиченням, і максимальним динамічним нагнітанням (*ff*), і, головне, значним підвищенням патетичного накалу (див. Додаток А, приклад 41).

Композитор, дещо відходячи від оригіналу тексту, насичує ці короткі хорові скандування словами «Gloria» («Слава»), таким чином, додатково посилюючи і вербально-змістовну сторону музичного викладу, і його емоційно-психологічне наповнення. Кульмінацією ж розділу, а з нею – й головною кульмінацією всього твору, стає наступна цифра (цифра 15), в якій відновлюється скандування основного заклику-схвалення «Sanctus». Воно здійснюється багаторазовим монотонно-унісонним повторенням цього гасла на одній ноті (*h*), що являє собою домінантовий тон до основної тональності твору (*e moll*).

На тлі цього розмашистого скандування відбувається зачне ущільнення фактури оркестрового викладу: основна тканина вибудовується ритмічним дробленням гармонічного наповнення за рахунок фігурацій шістнадцятими (ламані двоноти) в партіях струнних, що сприяє подальшому посиленню драматичної напруги; низькі ж струнні й духові під'єднані до унісонного вторення хором головного мотиву. Литавра з тарілкою, що вступають на динамічному тремоло, різко зривають емоційний накал, надаючи інтенсивному, спадаючому вниз пасажному шлейфу в туті оркестру увірватися в початок наступного розділу композиції.

Репризна частина твору, хоча і є трішки коротшою за розміром у порівнянні з експозицією, але ж також складається з трьох періодів, а тому не можемо її класифікувати як скорочену. Основні ж відмінності музичного матеріалу при його повторенні в репризі стосуються, насамперед,

оркестрової тканини. Її інструментовка передбачає зміну деяких ліній на варіантне викладення, зокрема басове пульсуюче остинато подається в дробленому вигляді (вісімками замість чвертей). Важливу функцію набувають різноманітні короткочасні тематичні елементи, які час від часу проводяться в різних оркестрових партіях та своїм контрапунктовим зіставленням до головного тематизму, розміщеному в хоровій партії, яскраво насичують загальну фактуру твору, тим самим суттєво збагачуючи музичний виклад навіть у порівнянні з його експозиційним варіантом. Завершується твір доволі прогнозовано – багатократним повторенням основного мотиву в антифонній формі між партіями чоловічих і жіночих голосів, поступовим динамічним наростанням і різким зривом-зупинкою, після якої композитор додав рефлекс-паузу протягом цілого такту.

В цілому ж, цільність музичної драматургії твору забезпечує не лише ясність його форморганізації з чіткими й вираженими формоструктурами, а й інші чинки. Один з них – типовий для обраної форми, тобто тричастинної репрізної з епізодом, тональний план, який забезпечує розвиток музичного матеріалу в експозиційній і репрізній частинах композиції в єдиній тональності (*e moll*), навіть не зважаючи на яскраві й сміливі гармонічні зіставлення. В середній же частині твору, яка є епізодом з відсутністю вираженої типової формоструктури, справедливо спостерігаємо «блукання» різних тональних центрів, що відповідає секвенційному принципу розвитку музичного матеріалу.

Іншим же важливим чинником драматургічної єдності твору виступає темпоритм, який визначено єдиним для всієї композиції темповим рішенням та котрий додатково посилює наскрізність її музичного розвитку. В таких певною мірою «монолітних» умовах важливим засобом виразності в творі виявляється динамічний план, що є доволі вираженим і різноплановим та який сприяє інтонаційній гнучкості й мелодичній експресії.

Отже, особливості композиційної структури хору «*Sanctus*» І. Гайденка більш наочно можна простежити в наступній таблиці (див. Таблицю 4).

Композиційна структура твору «Sanctus» І. Гайденка
для хору та симфонічного оркестру

Тричастинна форма	Внутрішня структура (періоди, кількість тактів)	Такти, цифри	Динамічний план	Тональний план	Літургійний текст
Експозиційний розділ	Вступ 11	1-11	<i>f-mf</i>	e moll	(оркестр)
	A 8+8	12-27 <u>1</u>	<i>mf-mp</i>	e moll	Sanctus, Sanctus, Sanctus... Dominus Deus Sabaoth
	A1 8+12	28-47 <u>2</u> - <u>3</u> - <u>4</u>	<i>mp-mf-f</i>	e moll	Sanctus, Sanctus, Sanctus... Dominus Deus Sabaoth
	A2 8+16	48-71 <u>5</u> - <u>6</u> - <u>7</u>	<i>mp-mf-f</i>	e moll	Sanctus, Sanctus, Sanctus... Hosanna in excelsis
Середній розділ (епізод)	B 8+8	72-87 <u>8</u> - <u>9</u>	<i>mf</i>	D dur G dur	Pleni sunt caeli et terra gloria tua
	B1 8+8	88-103 <u>10</u> - <u>11</u>	<i>mf</i>	A dur D dur	Pleni sunt caeli et terra gloria tua
	B2 8+8	104-119 <u>12</u> - <u>13</u>	<i>mf-f</i>	G dur A dur	Pleni sunt caeli et terra gloria tua
	C 8+6	120-131 <u>14</u> - <u>15</u> K	<i>ff-f-ff</i>	d moll H dur	Gloria, Gloria... Sanctus, Sanctus...
Реприза	A 8+7	132-165 <u>16</u> - <u>17</u>	<i>mf-f</i>	e moll	Sanctus, Sanctus, Sanctus... Dominus Deus Sabaoth
	A 8+12	147-166 <u>18</u> - <u>19</u> - <u>20</u>	<i>f-ff</i>	e moll	Sanctus, Sanctus, Sanctus... Dominus Deus Sabaoth
	A 8+5	167-179 <u>21</u>	<i>p</i>	e moll	Sanctus, Sanctus, Sanctus... Hosanna in excelsis

Таким чином, у своєму хоровому творі «Sanctus» композитор здійснив яскраву і вдалу спробу актуалізації старовинного музичного жанру з духовною тематикою в сучасних звукових умовах, стилістично наближених до окремих зразків масової музичної культури (мюзикл, рок-опера, кіно-музика). Але разом з тим, не переступаючи через естетичні норми і художні канони академічної музики та забезпечуючи твору високий мистецький результат.

3.2. «Всякому городу нрав і права» для хору a cappella на текст Г. Сковороди

Хоровий твір Ігоря Гайденка «Всякому городу нарв і права» створено на вірші видатного українського філософа, поета і педагога XVIII століття Григорія Савича Сковороди у 2015 році та вперше прозвучав у цьому ж році на одному з найвідоміших вітчизняних фестивалів академічної музики «Київ-Музик-Фест» у виконання Київського академічного камерного хору «Хрещатик» під орудою заслуженого артиста України Павла Струця.

В останні роки твір отримав неабияку популярність, про що говорить часте його виконання різними хоровими формаціями, у тому числі, й на відомих фестивальних, концертних й інших мистецьких проєктах. Одним з найцікавіших виконавців-інтерпретаторів цієї хорової композиції став мішаний хор Харківської державної академії культури (художній керівник і головний диригент – кандидат мистецтвознавства, доцент В'ячеслав Бойко). Цей хоровий колектив утримує твір «Всякому городу...» в своєму постійному репертуарі майже від самого початку його створення І. Гайденком та часто виконує його на різних концертних заходах і майданчиках. Так, зокрема, він з успіхом демонстрував цю композицію у 2017 році на XIX фестивалі «Сергій Рахманінов і українська культура» в концертній залі Харківської філармонії.

Звернення композитора до літературної спадщини видатного філософа минулого часу криється не лише у «земляцьких» (хоча і відмежованих в часі кількома століттями) зв'язках обох митців. Адже, як відомо, філософська думка Г. Сковороди, якою є глибоко і плідно насичені майже всі його поетичні твори, не втрачає своєї актуальності й у новому ХХІ столітті.

Слід зазначити, що музична реалізація певною мірою старого поетичного тексту Г. Сковороди «Всякому городу нрав і права» знайшло своє втілення вже дуже давно, а точніше – майже від часів своєї появи. Адже, як відомо, вже тривалий час (й до сьогодні) існує декілька версій його існування у вигляді народного канту, який широко був розповсюджений у минулі століття в репертуарі тогочасних кобзарів і лірників. Сьогодні цю народну пісню часто можна почути у виконанні різних сучасних співаків – від фольк-бардів і етно-гуртів, до академічних і навіть оперних виконавців. Серед таких можна назвати імена сучасних кобзарів – дует «Благодир», дует Юліана Китастого та Романа Туровською, Тараса Компаніченко, Ярослава Крисько, Назара Черкаса, Назара Божинського та ін., а також відомих українських співаків – Ніну Матвієнко, Володимира Скубака та ін.

Першим же втіленням цього тексту в площині академічної музики безумовно слід вважати оперу Миколи Лисенка «Наталка-Полтавка», в якій вірш «Всякому городу...», зазвучав у вигляді «Пісні Возного», але, в дещо видозміненому варіанті, редагованому Іваном Котляревським для своєї однойменної театральної драматичної вистави. Хоровий твір Ігоря Гайденка, написаний на цей літературний текст, став також і своєрідною відповіддю митця на різноманіття музичного втілення цього вірша, але вже з точки зору модерного мистецтва, бачення його крізь призму творчості сучасного композитора.

Тож, розглянемо більш ретельніше сам вірш «Всякому городу нрав і права» як поетичну першооснову хорового твору, що досліджується. За літературознавською класифікацією цей вірш належить до філософсько-сатиричної лірики [69]. Автор створив його у 1758-59 роках, перебуваючи в

селі Коврай (нині Черкаська обл.) та працюючи у той час домашнім учителем у родині поміщика Томари [154, с. 15].

Вірш «Всякому городу...» складає десяту частину (десяту пісню) збірки Г. Сковороди «Сад божественних пісень». Ця збірка являє собою зібрання метафізичних віршів, створених філософом у стилістиці барокової літератури та яка була видана у книзі «Сочиненія в стихахъ и прозѣ Григорія Саввича Сковороды. С его портретомъ и почеркомъ его руки» (тобто, «Твори у віршах та прозі Григорія Саввича Сковороди. З його портретом та почерком його руки») видавництвом «Лисенкоф» в Санкт-Петербурзі в 1861 році, тобто вже після його смерті та майже через сто років після написання самого вірша «Всякому городу...» [240, с. 85]. Як відзначають науковці, власне зі створенням цієї збірки та взагалі із творчістю Г. Сковороди, не тільки в українській, а й в європейській культурі в цілому, фактично відбувається завершення тривалої епохи барокової літератури [69].

Слід зазначити, що лінгвістичні й стилістичні зразки, представлені в поезії Г. Сковороди є доволі специфічними з огляду на сучасність. Вони віддзеркалюють реальне, тобто «живе обличчя» тогочасної староукраїнської мови з певним використанням окремих лексем і обертів так званого великоросійського (московського) наречія. А тому, вже в ХІХ та наступному ХХ століттях можемо спостерігати появу різних варіантів редагування (перекладення-адаптування) цього тексту до філологічних канонів вже сучасної української мови, здійснених відомими вітчизняними літераторами і митцями.

Першим з таких авторів, як відомо, став сам І. Котляревський, але він використав лише окремі текстові елементи з першоджерела Г. Сковороди та фактично створив новий текст, який і залучив своєї п'єси «Наталка-Полтавка». Справжніми ж перекладачами вірша на сучасну українську мову вважаються Г. Хоткевич і Г. Коваленко, які займалися лінгвістичним редагуванням творів Г. Сковороди на рубежі 1910-20-х років [245]. З більш пізніх україномовних версій цього вірша найбільшого поширення отримав

варіант В. Шевчука, який разом з М. Зеровим і П. Пелехом здійснили переклад основної частини поетичного доробку Г. Сковороди наприкінці 1960-х – початку 1970-х років [70]. У своєму ж хоровому творі, написаному на цей текст Г. Сковороди, І. Гайденко не використовує жодного з перекладів (навіть цих авторитетних літераторів), а звертається виключно до оригінального першоджерела.

Ідейний стрижень вірша сфокусований на критику пороків тогочасного суспільства, Це, у свою чергу, формує й загальну тематику цього поетичного твору, спрямовану на висвітлення цих людських вад, зокрема здирництва, пияцтва, бюрократії підлабузництва, розпусництва й ін., а також на висміювання: «...широкої картини тогочасних суспільних порядків, соціальних вад суспільства і надання їм певної оцінки», ... сатиричне викриття «...неправедного способу життя людей різних соціальних прошарків (чиновників, купців, кар'єристів, бездумних студентів), які «марноти цього світу» визнали ціннішими, ніж життя по совісті перед обличчям Бога» [69].

Головний герой (ліричний герой) цієї поезії Г. Сковороди – це особа, яка розмірковує над сенсом людського буття. Спостерігаючи за людьми, які живуть навколо неї не по совісті та якими вони стали, ліричний герой побоюється уподібнитися ним і померти божевільним як ці люди (за Г. Сковородою – «без ума»). З іншого боку, у своєму вірші філософ відверто пропагує ствердження совісті як етичної категорії та яка є справжньою основою людського життя. Автор навіть метафорично порівнює совість із Богом («адже Бог є совість») та підкреслює, що перед обличчям смерті всі рівні: «...на той світ нічого не візьмеш, зате лише совісна людина не боїтиметься її приходу якій не страшна смерть», ... а смерті все одно – «мужик то чи цар – все пожере, мов солону пожар» [69].

Літературознавці відмічають в цьому вірші Г. Сковороди (як і в цілому в його збірці «Сад божественних пісень») використання широкого кола виражальних засобів художньої словесності, зокрема таких як: паралелізми,

антитези, інверсії, анафори, повтори, фразеологізми, епітети, порівняння, метафори, метонімії, синекдохи, гіперболи, символи тощо [також там].

Звертаючись до такого високохудожнього і авторитетного літературного першоджерела Г. Сковороди, яким є його десята пісня «Всякому городу нрав і права» з циклу «Сад божественних пісень», композитор Ігор Гайденко обрав, на наш погляд, найбільш оптимальний і виправданий жанровий склад, а саме – акапельний мішаний хор. По-перше, сам хоровий спів є невід’ємною частиною національної музичної традиції, що склалася та існує в українській культурі вже понад декілька століть.

По-друге, саме акапельна форма хорового співу апелює до сквородинівських часів, тобто до періоду функціонування і поширення партесного хорового співу. Більш того, композитор, відмовляючись від інструментального супроводу, обирає восьмиголосний акапельний склад хору. А як відомо, саме такий склад, тобто у вісім та більше голосів (відповідно до жанрової класифікації Н. Герасимової-Персидської [56]) відповідає саме концертній формі партесного співу.

По-третє, як відомо, одним з головних принципів партесного співу є будування композиційної основи твору на протиставленні-змаганні різних хорових груп, тобто, на так званому антифоні, часті прояви якого (забігаючи трохи в перед) ми можемо спостерігати в досліджуваному музичному творі. Таким чином, в хоровому опусі «Всякому городу нрав і права» І. Гайденка можемо відмітити не просто наявні риси партесного хорового концерту, а й відверту жанрово-стильову алюзію на цей різновид хорової культури, свідомо і майстерно створену сучасним харківським композитором.

Повертаючись знову до поетичного першоджерела, а точніше – до особливостей його композиційної будови і системи віршування, відзначимо в ньому такі основні лінгвістичні риси, як силабо-тонічний принцип формування тексту з елементами силабічного, використання паралельного методу римування (на кшталт А-А-Б-Б-В-В), а головне – це структурування його на основі чотиристопного дактилю, тобто трискладної віршованої

одиниці (стопа) з акцентуацією на першому складі. Зрозуміло, такий вербальний ґрунт і детермінує вибір форм ритміки і розміру в процесі його «асиміляції» в музичну площину. А тому найбільш адекватним в цьому випадку виявляється тридольність у вигляді музичного розміру 6/8, який і домінує протягом усього музичного твору І. Гайденка.

Поруч з тим, композитор обирає доволі активний темп музичного руху (84 удари на одиницю, якою є чверть з крапкою), що наближає темпоритм музичного викладу до градації *presto*. Такий підхід не суперечить ані логіці художнього задуму поетичної основи, ані жанровим традиціям хорового партесного співу, але значно віддаляє від вже існуючих раніше зразків музичного втілення цього вірша, насамперед від народно-пісенної форми (з її розспівно-імпровізаційними елементами), що існує, як вже зазначалося, переважно в кобзарській культурі.

Обраний композитором темпоритм і розмір твору також детермінують й інші жанрові риси й характеристики, що стають властивими його музичному матеріалу. Перш за все, це активна пульсуюча остинатність у швидкому темпі (найчастіше зосереджена в партіях других низьких голосів), яка явно додає хоровому викладу інструментальних ознак у вигляді жанрової токатності. Адже, як відомо, саме токато, яка є одним з найстаріших жанрових зразків інструментальної музики (створеної здебільшого для клавішних інструментів з ударною основою звуковидобування), в ході своєї еволюції сформувалася як типовий «моторний жанр», що увібрав у себе риси вольового, активного й безперервно-пульсуючого руху в швидкісних темпах. Це і спостерігаємо ми в досліджуваному музичному творі І. Гайденка.

З іншого боку, саме тридольність розміру, що зумовлена дактільною структурою поетичної основи, надає хоровому викладу не тільки певної легкості руху, а навіть деякої жанрової танцювальності, що й наближає його до таких музичних жанрових форм як тарантела чи фарандола.

Розглянемо далі формоорганізаційні особливості даної композиції. Головною такою характерною ознакою, яка проглядається на перший погляд,

є побудова музичного матеріалу фактично на основі однієї теми, що, з однієї сторони, говорить про наявність монотематичних принципів його розвитку. З іншої – на окремих ділянках музичної матерії проявляються нові тематичні утворення, які звучать паралельно (тобто, в контрапункті з основним тематизмом) та, найголовніше – вбирають на себе пріоритетні позиції в цьому контрапункті як з точки зору тематичної виразності, так і в художньо-смысловому аспекті. Слід зазначити, що ці тематичні утворення, які окрім іншого також формують навколо себе окремі формоструктури у вигляді сформованих періодів, характерно не суперечать головній темі, а навпаки є навіть інтонаційно близькими. Таких окремих блоків (не рахуючи перше тематичне утворення) спостерігаємо в музичному тексті як мінімум два.

Інша ситуація складається із серединним розділом, який за своєю образно-емоційною стороною стає повною протилежністю попередньому матеріалу. Насамперед, за рахунок темпового, звукодинамічного й фактурного (а з ними – й характерного) контрасту. Останній розділ фактично (з невеличкими змінами) повторює експозиційний матеріал.

Таким чином, розглянуті вище чинники, а також інші деталі, про які мова буде йти далі, дають нам усі підстави щодо визначення композиційної структури твору як складної тричастинної форми зі скороченою репризою і кодою, в якій перший її розділ являє собою конструкцію, побудовану на основі варіаційної форми. Більш наочно композиційну структуру твору можемо розглянути в наступній таблиці (див. Таблицю 5).

Музична мова твору демонструє певну свіжість і оригінальність, що криється у використанні автором цілого ряду цікавих композиторських прийомів і рішень. Отже, тональний план – на перший погляд виглядає доволі аскетичним, композитор не виставляє ключових знаків, декларуючи в якості базової тональності умовний ля мінор, який, до речі, фактично зберігається протягом усього твору до його кінця. Хоча на окремих ділянках партитури можемо помітити явні ареали з домінуванням інших тональних центрів. Але найбільш показовими моментами твору, в його тональному

аспекті, виявляються окремі лінійні перетинання між партіями голосів, що утворюють цікаві вертикальні поєднання політонального рівня.

Цікавим виявляється й гармонічна основа твору, яка зазвичай будується на основі квінтово-секундових і квінтово-терцієвий вертикальних поєднань. Такий акордовий лаконізм іноді (здебільшого наприкінці внутрішньо-структурних побудов) щедро порушується багаторівневими терцієвими нашаруваннями, що доходять до рівня нонакордів, та навіть ундецимакордів. Головною ж родзинкою гармонії в цьому творі є безумовно звукова сонористика, яка утворюється за рахунок хаотично-періодичного й різноманітного нашарування горизонтальних ліній унісонного, секундового й терцієвого «калібрів». Основу ж звукової фарби тут виконують остинатні пульсації на одному звуці, що повторюються періодично в різних голосах.

Говорячи по сонористику в цьому творі, слід також звернути увагу й ще на два аспекти. Перший – безумовно пов'язаний із гармонічним планом та стосується тембрової сторони. Адже різноманітні звукові нашарування, що відбуваються за участю різних голосових партій, вибудовують не тільки відповідний вертикально-гармонічний пласт, а й своєрідний темброво-звуковий рух, забарвлення якого змінюється мінливо й динамічно. Другий аспект є мабуть ще цікавішим (і саме в контексті музичної драматургії твору) і пов'язаний з його літературним наповненням. Композитор часто використовує прийом одночасного виконання двох різних вербально-текстових шарів у партіях різних голосів, що і утворює доволі цікавий сонористичний ефект, який можна трактувати як «вербальну стереофонію».

Найголовнішою рисою мовно-стильового авторського комплексу, який доволі характерно появляється в цьому творі, слід визначити поліфонію як метод композиційного і фактурного komponування. Більш того, композитор активно використовує поліфонічні прийоми не тільки традиційно, тобто сплітаючи в них одноголосні горизонталі, а й а рівні голосових пластів, поєднуючи в поліфонічному сплетінні багатозвукові голосові лінії, які є

дубльованими подвійними нотами: примами, секундами, терціями, квінтами та ін. Це сприяє створенню доволі щільної й насиченої звукової тканини.

Не зважаючи на доволі чітку й схематичну структуру літературного тексту, який формується зі строф, збудованих з шести рядків, куплетна організація відповідного до нього музичного контексту виявляється доволі пухкою: межі між умовними куплетами виявляються певною мірою розмиті. Цьому, не в останню чергу, сприяє використання поліфонічних прийомів щодо фактурної організації твору, про що вже йшла мова вище.

Разом з тим, головна тема є чітко структурованою і мелодійно симетричною. Підкоряючись формі римовій одиниці (два рядка в римі), вона складається відповідно з двох музичних фраз, другі половини яких є повністю ідентичними (своєрідна музична рима). Більш того, цікавим моментом є те, що друга фраза цього тематичного речення доволі часто виступає своєрідним поліфонічним протискладанням в момент одночасного вступу першої фрази головної теми в партії іншого голосу. Саме так і розпочинається цей хоровий твір (див. Додаток А, приклад 42).

Як вже зазначалося, музичний матеріал основної теми являє собою двоголосний рух в одній хоровій партії, який складається з вертикально-унісонного викладу двох звукових ліній: остинатного органного пункту в нижньому голосі та мелодійного блукання по звуках звукоряду в межах терції у верхньому. Від самого початку композитор формує музичний виклад прийомом імітаційної поліфонії, що нагадує фугато (вступ другого голосу в домінантовій тональності, а двох наступних – відповідно в основній і домінантовій). Повноцінним фугато це назвати не можна, оскільки в момент вступу третього і четвертого голосів (в партіях альтів і сопрано), попередні голоси (баси і тенора) втрачають самостійний розвиток і переходять на октавне дублювання верхніх голосів.

Подальший розвиток музичного матеріалу відходить від поліфонічного викладу і формується у вигляді унісонно-акордової фактури. Цьому сприяють й перехід на варіантно-мотивний тип розвитку звукової тканини та

домінування розробкових форм з повторами і секвенційними зрушеннями мотивних блоків. Коротка чотиритактова зв'язка в цифрі 5 являє собою стретне імітаційно-поліфонічне проведення тематичного блоку в партіях середніх голосів, яке готує демонстрацію головної теми вже в унісоному проведенні хоровим туті.

Таким є експозиційний розділ цього музичного твору, на зміну якому приходить невеличка зв'язка, що поступово і радикально змінює і темп музичного руху, і звукову динаміку (від *f* до *p*), а з ними – і загальний характер. Музична тканина цієї зв'язки формується з окремих акордових і двоголосних коротких реплік, що по чергово проводяться в кожній з хорових партій.

Наступна цифра (цифра 2) знаменує початок нового розділу, основою якого залишається матеріал головної теми, але на передній план в ньому з'являється нове тематичне утворення. Ця друга тема не є контрастною головної та продовжує розвивати попереднє образне коло. Але її музично-ритмічне оформлення, з наявністю відвертої метричної синкопи, пружно «відштовхує» її від головної в їх паралельному русі та вбирає основну виражальну «увагу» на себе (див. Додаток А, приклад 43). Крім того, ця нова тематична лінія додатково виділена композитором за рахунок підвищеної динамічної градації. І це не випадково, адже саме в ній експонується вже новий поетично-текстовий зміст («Петр для чинов угли панскіі трет»). Таким чином, цей розділ представляє собою варіантне проведення експозиційного розділу, побудованого як на матеріалі останнього, так і з використанням нового тематичного утворення, що і дозволяє нам розглядати цей фрагмент як умовну першу варіацію на рівні варіаційного циклу.

Наступна цифра (цифра 4) демонструє початок нового розділу, в якому, також як і в попередньому, подається новий тематичний матеріал в контрапунктному проведенні з головною темою (див. Додаток А, приклад 44). Його також можемо класифікувати як новий варіаційний блок на рівні першого розділу форми твору. Як і в минулій варіації ця нова тема не контрастує з головною, а поліфонічно збагачує музичний виклад. Маючи

більш розвинену мелодичну структуру (а саме – гамоподібний рух в межах більш широкого інтервального діапазону) вона природнім чином вбирає головну увагу на себе. Як і в попередньому випадку, це тематичне новоутворення виокремлено автором порівняно більшою динамічною градацією. Проведення цієї теми відбувається почергово в різних голосах, у тому числі й поліфонічним методом стретного викладу.

Наступна п'ята цифра відкриває розділ тематично побудований виключно на матеріалі першого експозиційного. В ньому не відбувається появи і проведення нових музичних тем, а також, відповідно, й не декларуються нові образні зрізи літературного тексту. Разом з тим, цей матеріал не повторює експозиційний розділ буквально, його структурні компоненти подано в іншій компоновці, а тому також можемо розглядати його (хоч і умовно) все ж таки як окремий варіаційний блок на рівні варіаційної формоструктури першого розділу твору. Усі розглянуті вище складники (експозиційний і три варіаційні блоки) формують на загальнокомпозиційному рівні цього хорового твору перший розділ складної тричастинної форми. Підкреслимо ще раз, що межі між визначеними нами варіаційними блоками цього розділу не є чіткими і жорсткими. Вони не позначені кадансами чи іншими засобами визначення меж внутрішніх компонентів формоструктури, а навпаки, представляють собою єдину й цільну конструкцію та з'єднані між собою активним наскрізним розвитком музичної драматургії.

Серединний розділ твору повністю змінює характер музичного викладу. На противагу попередньому доволі енергійному і швидкісному «бігу» настає спокійне, розмірено-споглядальне й рефлексивне роздум'я в тихозвучній атмосфері. Адже саме в цьому розділі ліричний герой розмірковує про цінність праведного життя і неминучого відходу людини в інший світ («Смерте страшна! замашная косо! Ти не щадиш і царських волосов») (див. Додаток А, приклад 45).

Зовнішньо композитор не змінює темпову позначку, залишаючи її на минулому рівні (84 удари), але змінює саму одиницю виміру, значно зменшуючи її. Головним же чинником уповільненості темпу і досягнення відповідного споглядального характеру виступає укрупнений метроритм і дуже витривалі, розтягнені на декілька тактів звукові формації. Фактурно серединний розділ твору, знаходячись в єдиному образно-емоційному ключі, поділяється на дві частини: перша доволі статична, з поступовим нашаруванням голосів і тривалою звучністю, гармонічно-хорова тканина.

Таблиця 5

Композиційна структура хору

Ігоря Гайденка на вірші Г. Сковороди «Всякому городу нрав і права...»

Композиційна структура (складна тричастинна форма)		Такти (к-сть тактів) цифри	Динамічний план	Темповий орієнтир (чверть)	Проведення основної теми	Літературний текст
А (варіаційна структура)	Т (тема)	1-20 (20) поч. - 1	<i>p-mp-mf-f</i>	84 (=3/8) (quasi presto)	хорове туті	Всякому городу нрав і права, Всяка імієт свой ум голова
	Зв'язка	21-28 (8) (1)	<i>f-mf-mp-p</i>	78-72-64-52	почергово всі голоси; хорове туті	Всякому серцю своя єсть любов, Всякому горлу свой єсть вкус каков...
	Вар1	29-54 (26) 2 - 3	<i>pp-p-mp-mf</i>	84	почергово С, Б, А, Б	А мні одна только в світі дума... Петр для чинов угли панскії трет, Федька купец при аршині все лжет...
	Вар2	55-78 (24) (3) - 4	<i>mp-f-mp-f</i>	(84)	почергово А, Т, Б; А, Б, С, А, Т, Б	Тот строїт дом свой на новий манір, Тот все в процентах: пожалуй, повір!.. А мні одно только не йдет с ума...
	Т1 (Вар3)	79-95 (33) 5	<i>p-f</i>	(84)	хорове туті	А мні одна только в світі дума, Как би умерти мні не без ума

В (епізод)	96-123 (28) 6 - 7	<i>p- mp- mf- f- p</i>	84 (quasi andante)	хорове туті з поступовим вступом голосів; імітації	Смерте страшна! замашная косо! Ти не щадиш і царських волосов, Ти не глядиш, гді мужик, а гді цар — Все жереш так, как солону пожар
A1 (реприза скорочена)	124-149 (25) 8 - 9	<i>p- mp- mf- f</i>	84 (quasi presto)	хорове туті	Всякому городу нрав і права, Всяка імієт свой ум голова
Кода	150-162 (13) (9)	<i>mf- f- pp</i>	(84)	хорове туті	Всякому городу...

Друга – з використанням більш рухливої і гнучкої мелодійно-речитативної лінеарності, поданої в імітаційно-поліфонічному переломленні, та в основі якої покладено тематичну конструкцію другої варіації. Саме тут і відбувається головна смислова кульмінація всього твору (зі словами: «Тот, чия совість, как чистий хрусталь») (див. Додаток А, приклад 46).

Останній розділ композиції є фактичним повторенням експозиційного. На семантичному рівні він повертає проблематику, поставлену на початку твору, фокусуючи увагу на постійній її актуальності. В межах складної тричастинної форми цей розділ виконує функцію скороченої репризи. Завершується твір короткою кодою, збудованою на витриманому хоровому акорді.

3.3. «То не вітер віє» для мішаного хору на текст В. Сосюри

Хоровий твір «То не вітер віє» є доволі новим і одним з останніх у композиторському доробку І. Гайденка. Він написаний ним на початку 2023 року та є творчим відгуком композитора на трагічні події сьогодення нашої країни, пов'язаними із загарбницькою війною російської федерації проти України. В цьому ж році твір вперше було виконано мішаним хором Харківської державної академії культури (художній керівник – В. Г. Бойко)

та представлено його концертне виконання в публічному доступі інтернет-мережі.

За літературну основу хору митець обрав однойменний вірш видатного українського поета Володимира Сосюри, написаний ним трохи більш ніж сто років тому, тобто в буреломні часи громадянської війни, що в сучасній вітчизняній історіографії визначаються як період національних визвольних змагань. Як відомо, в той час молодий і поки що невідомий поет, зустрівши українську національно-демократичну революцію, розпочав свій дорослий життєвий шлях бійцем в армії Української Народної Республіки³.

Вірш «То не вітер віє» був написаний двадцятирічним В. Сосюрою у 1918 році та надрукований в газеті «Український козак», яка на той час була офіційним видавничим органом армії Української Народної Республіки [46; 190]. Слід зазначити, що цей вірш В. Сосюри в широку публічну площину потрапив після здобуття незалежності Україною в 1991 році, а особливої актуальності та широкої популярності він надбав вже після подій 2014 року, тобто в час окупації російською федерацією українського Криму та вторгнення її в Донбас. В останнє ж десятиліття вірш В. Сосюри «То не вітер віє» не тільки стає особливо активно звучати на літературному фронті України, а й просувається в музичну сферу, де залучається в якості

³ Сучасні дослідники життя і творчості Володимира Сосюри відзначають дуже складний і тернистий особистий шлях молодого поета у водверті подій громадянської війни й визвольних змагань українського народу за незалежність 1917-21 рр. Розпочавши цей шлях бійцем Мазепівського полку армії УНР, В. Сосюра декілька разів потрапляв у полон то до білогвардійців (де одного разу навіть був засуджений ними до страти), то до Повстанської армії Нестора Махна. В решті-решт, хворим на тиф та лікуючись в Одесі опинився в лавах більшовиків, де також пройшов через військовий трибунал, але був помилуваний. Згодом, в наступні часи, радянська влада (та власне і сам В. Сосюра), яка визнала і підтримала його літературний талант, всіляко намагалася замовчувати «петлюрівське» минуле поета. Попри це, перші літературні доробки молодого на той час віршаря відзначені глибоким проникненням в тематику української революції і боротьби за національне звільнення та відродження української незалежної держави [46; 190].

поетичного тексту для пісенної творчості. Найбільш відомими піснями, написаними на основі цього вірша стали твори українських сучасних піснярів Левка Тимощука та Євгенії Марчук, які й увійшли до їх виконавського репертуару. Хорове ж втілення віршу В. Сосюри «То не вітер віє» харківським композитором Ігорем Гайденком стало першим досвідом реалізації цього поетичного тексту саме в площині академічної музичної культури.

Тематика і образний зріз літературного першоджерела спрямовані в історико-політичну площину та висвітлюють проблему загарбницької окупації московією української землі й боротьби українців за свою свободу із «північним сусідом», що з огляду на історичну ретроспективу відбувається постійно, з перманентною повторюваністю. Саме на цьому поет фокусує свою увагу, використовуючи слово «знов» на початку вірша – «Чую плач і стогін з милої України... Знов москаль мордує мій коханий край». Цей смисловий акцент не тільки порушує звернення митця в історичне минуле, а й стає тригером актуалізації цієї геополітичної проблеми й на сучасному етапі. Адже, навіть через більше ніж сто років після цих подій і їх віршованого висвітлення В. Сосурою, тобто вже сьогодні, у ХХІ столітті, ця жорстка агресія повторилася: «ЗНОВ (!) москаль мордує мій коханий край». Вірогідно, що саме цей смисловий посил і торкнув душу митця та підштовхнув його до втілення цього поетичного образу в музичну форму.

У своєму вірші, не зважаючи на всю глибину висвітлення цієї національної трагедії («І в сльозах кривавих думи мої й ночі, І в сльозах кривавих воля золота...»), поет залишає навіть не сподівання, а рішучу впевненість на перемогу і подолання ворога («Гей ти, край зелений! Гей, багнет блискучий... Вже в свій край холодний утіка москаль») та прийдешнє позитивне майбутнє для своєї Батьківщини («Скоро встане сонце, і загинуть тучі, як загине в серці днів моїх печаль»). Зрозуміло, що така сюжетно-образна концепція і лягла в основу хорового твору І. Гайденка та вдало реалізувалася в його музичній драматургії.

Слід також зазначити, що композитор у своєму музичному творі вдається до так би мовити невеличкого редагування поетичної основи В. Сосюри, додавши в неї ще один рядок зі словами «Все повторилося». Цей рядок зовсім не змінює і, тим більше, не суперечить ні змісту, ні рими вірша, а стає яскравим додатком, який звучить у зазначеному місці певним поетичним контрапунктом, тобто паралельно з основним текстом, тим самим змістовно збагачуючи його. Смысловий посил цього нового літературного шару, привнесеного композитором, криється в додатковій актуалізації думки щодо історичної періодичності здійснення московитської агресії проти нашої землі. Тобто все, що траплялося раніше в історичних відносинах між двома країнами, повторилося сьогодні знову.

Поетична основа твору є невеличкою, налічує всього три чотиривірша. А тому задля досягнення свого задуму автор музики обрав дещо лаконічні засоби – акапельний мішаний хор. Музична композиція ж вийшла також компактною: її звучання налічує близько чотирьох з половиною хвилин. Структурною одиницею музичної форми в ній виступає поетична строфа. Відповідно до цього форма твору є куплетною, без окремих приспівів. Функціональну роль приспівів беруть на себе повторення останніх двох рядків куплету, що також відрізняє композиторську трактовку форми літературного тексту від оригіналу. Отже, жанровою основою цього хорového твору є пісня. А за своїми стильовими рисами її можна розглядати як історичну пісню пізньої доби або такі її різновиди, як гайдамацька пісня чи стрілецька пісня.

Структура твору складається із вступу, чотирьох куплетів і завершення (коди). У свою чергу, поетична основа перших двох куплетів є ідентичною, тобто в другому куплеті повністю повторюється текст першого куплету. Єдиною їх різницею є наявність квазі-приспіву (повторення останніх рядків) у другому куплеті та відсутність такого в першому. Зрозуміло, що буквальний текстовий повтор в перших двох куплетах, за драматургічними канонами вимагає відмінність їх звукового втілення, що й відбувається в

музичній площині твору. Такий підхід композитора можна пояснити, знов таки, невеличким об'ємом поетичної основи твору та бажанням побудувати більш розвинуту музичну драматургію. І це є повністю виправданим рішенням, оскільки, окрім всього іншого, повторення тексту першого куплету в другому надає більше музичного часу задля концентрації саме на фабулі твору, яка й представлена першим чотиривіршам. Наступні два куплети також містять у своїй структурі приспівні повторення останніх рядків власного тексту.

Слід також звернути увагу на тональний план композиції. Він повністю є незмінним: протягом усього твору використано лише одну тональність – сі мінор. І це зрозуміло, насамперед з огляду на загальну камерність і композиційну компактність твору. Рушієм же музичної драматургії в цьому випадку стають інші засоби, зокрема – звукова динаміка, темпоритм, а головне – темброво-фактурний чинник.

Розпочинається твір спокійним вступом, з витривалими хорально-акордовими побудовами, що звучать у всього хору прийомом закритого рота (на літері «Мм...»). Тихе звучання, повільний темп і мінорний лад відразу вводять слухача в загальну образно-емоційну тональність, насичену сумом, відчуженістю, навіть з легкими нотками скорботи (див. Додаток А, приклад 47). Форма вступу являє собою типовий період у вигляді симетричного «квадрату», заснованого на чергуванні чотирьох коротких фраз, членування яких підпорядковано гармонічній будові із зупинками на тонічному акорді.

Структура першого куплету являє собою комбінований виклад, в першій частині якого чергуються сольно-тематичне проведення із хорально-акордовим (на матеріалі вступу), а друга половина куплету вже виконується акордово-унісонним типом викладу. Основна тема, що вступає на початку першого куплету, відразу ж випромінює порівняно активний рух на відміну від спокійного попереднього вступу. Вона звучить в альтів на тлі витриманого високого органного пункту з тонічним звуком в партії сопрано (див. Додаток А, приклад 48).

Тема є типово пісенною і складається з двох фраз: перша – поступове рівномірне спрямування вісімками уверх по звуках основної тональності із зворотнім рухом вниз по звуках тонічного тризвуку; друга – навпаки, низхідний гамоподібний рух із завершенням терцієвою інтонацією, спрямованою вверх по звуках тоніки. Вбудований на першій долі кожного такту одиночний пунктир додає руху теми певної активності та рішучого характеру. Такий принцип побудови мелодії, що складається з двох подібних і, разом з тим, різноспрямованих елементарних структур, є властивим для музично-інтонаційної семантики на кшталт «запитання – відповідь», але поетичний текст в цьому місці такого смислового реверсу не містить. Хорове підхоплення всіма голосами в другій половині куплету призводить до поступового посилення динаміки, а з нею – й до інтонаційної напруги та відвертого гальмування темпоритму. Це відбувається на словах: «Знов москаль мордує, мій коханий край». Таким засобом композитор намагається акцентувати основну увагу саме на цих словах та додатково підсилити їх змістовне значення.

Після такої очевидної темпової зупинки наприкінці куплету відбувається раптова зміна темпоритму: музичний рух не тільки відновлюється, а й стає більш прискореним та інтенсивним. Він характеризується появою нової музично-сислової лінії, що являє собою чітко ритмізований остинатний пульс основного тону на словах «Все повторилося». Цей новий фактурний пласт, доволі пружний і монотонний, стає яскравим супроводом, ритмічний малюнок якого поєднує в собі і риси акомпанементу, і принципи контрапункту до головної мелодії. Так розпочинається другий куплет цього хорового твору (див. Додаток А, приклад 49).

В цьому, тобто другому куплеті тематичні проведення концентруються вже у партіях низьких голосів: спочатку в басів, потім – у басів з тенорами. Так само і остинатний супровід подається відразу лише у альтів, а далі до них долучаються і сопрано. Це засвідчує наявність механізмів тембрової

драматургії, що є одним із основних показників її розвитку в творі. В другій половині куплету відбувається функціональна зміна голосів: проведення основної теми переноситься у високі (жіночі) голоси, а лінія остинато переходить до низьких (тобто в партії басів і тенорів).

Наступний (третій) куплет ще вище підіймає планку драматургічної напруги. Це характеризується такими рисами: по-перше, динамічний план підсилюється до відверто гучних градацій (*f*); по-друге, ще більше змінюється темповий чинник, досягаючи вже доволі прискореного і активного музичного руху; по-третє, й найголовніше – кардинально трансформується принцип фактурного викладу матеріалу, який з гомофонного змінюється на імітаційно-поліфонічний (див. Додаток А, приклад 50). А як відомо, саме багатоголосний поліфонічний виклад, зокрема у вигляді фуґи, є однією з найбільш вдалих і показових форм задля побудови активного й напруженого драматургічного розвитку.

Композитор хоч і використовує в даному випадку відносно спрощену модель імітаційно-поліфонічного викладу (а саме – канон в октаву), але його чотириголосна форма поруч із обраним типом побудови мелодії (рухливий гамоподібний виклад вісімками) разом складають ту необхідну сукупність засобів, спроможну для виведення музичної драматургії твору на новий щабель образно-емоційної напруги. Остання ж строфа куплету, як в тім і подальше приспівне його повторення, повертають музичний виклад вже в річище гомофонно-акордової фактури.

Останній, тобто четвертий куплет стає смисловою кульмінацією, своєрідною драматургічною розв'язкою, що повертає образне тло твору в позитивне, дещо піднесене річище, а саме – в надію і впевненість в майбутню перемогу над ворогом і настання миру на своїй землі («Вже в свій край холодний утіка москаль. Скоро встане сонце, і загинуть тучи. Як загине в серці, днів моїх печаль») (див. Додаток А, приклад 51). Така драматургічна розв'язка зрозумілим чином будується композитором на більш ясному і

прозору фактурному каркасі, що являє собою здебільшого гомофонний унісонно-октавний або унісонно-акордовий типи викладу.

По завершенню куплету знову з'являється той самий остинатний ритмізований звуковий шар на тонічному звуці зі словами «Все повторилося...», ніби постійно нагадуючи про небезпеку, яка відбувалася вже багатократно та про необхідність пильного стеження задля недопущення її в майбутньому. Такий короткочасний, що звучить лише два такти, але доволі інтенсивний (наростаючий за рахунок поступового додавання голосів від басів й до повноцінного туті) шлейф на формоутворюючому рівні виконує окрему зв'язку між цим куплетом і завершенням (кодою) твору.

Останній же розділ твору являє собою повернення хорально-акордового звучання всього хору, побудованого на матеріалі вступу. З одного боку, композитор не подає в кодї буквальне повторення вступу твору, а лише використовує його музичний матеріал. З іншого – цей матеріал є хоч і певною мірою трансформованим, але повністю пізнаваним і аналогічним вступу, що формує формоорганізуючу арку на рівні усієї композиційної структури та повертаючи той самий суворий і напружений образно-емоційний фон, з якого і розпочинався твір. Завершується композиція тривалим «зависанням» одного єдиного звуку (основний тон тональності) в партії сопрано та поступовим його розчиненням в тиші (ефект поступового віддалення).

Отже, драматургія твору ясно вибудовується за принципом наскрізного розвитку. В динамічному плані спостерігаємо поступове підвищення загальної динаміки з наступом кожного структурного блоку, тобто від *p* у вступі й до *f* в третьому і четвертому куплетах. Також на корить наскрізного типу розвитку музичної драматургії виступає й темповий чинник, який також формує музичний каркас із послідовним і цілеспрямованим прискоренням від повільного *Adagio* (чверть = 60) у першому куплеті, й до прискореного *Allegretto moderato* (чверть = 92) в четвертому. Головним же чинником драматургічного розвитку, як вже зазначалося вище, виступає музична

фактура. Динаміка її трансформації не тільки віддзеркалює певні ознаки наскрізного розвитку, а й є дуже тісно та семантично ув'язаною в смислову форму поетичної основи твору.

Отже, фактурна драматургія цього хорового опусу виглядає наступним чином: хорально-акордовий виклад (вступ) – гомофонний виклад мелодії на тлі витриманого органного пункту зі зміною його на акордово-унісонний (1-й куплет) – гомофонний виклад мелодії на тлі остінатного органного пункту (2-й куплет) – імітаційно-поліфонічний виклад у вигляді канону з наступним його переходом в акордово-унісонний (3-й куплет) – унісонний виклад з поступовим переходом в акордово-унісонний (4-й куплет) – хорально-акордовий (завершення).

Разом з тим, слід відзначити, що композитор фактично не використовує принцип тематичної розробки. Основна тема протягом усього твору фактично не отримує ні інтонаційних, ні ладових, ні метроритмічних трансформацій, а завжди проводиться в одноманітному вигляді та в єдиній тональності. Це стає ще одним чинником, який характеризує творчий підхід автора як спрямований на лаконічність музичного висловлення та вибіркоче й зважене використання виражальних засобів, необхідних для досягнення поставлених художніх задач. Ці риси, поруч з обраним для музичної реалізації цього літературного твору жанровим варіантом у вигляді саме акапельного мішаного хору, засвідчують високу майстерність композитора у створенні яскравих зразків камерної хорової творчості.

Особливості структурної організації хорової композиції Ігоря Гайденка на вірші В. Сосюри «То не вітер віє» більш детально можемо простежити в наступній таблиці (див. Таблицю 6).

Композиційна структура хору

Ігоря Гайденка на вірші В. Сосюри «То не вітер віє»

Композиційна структура (куплетна форма)		Такти (к-сть тактів) Розділи парт-ри	Динамічний план	Темповий орієнтир (чверть)	Проведення основної теми	Тип фактурного викладу	Літературний текст
Вступ		1-9 (9)	<i>p</i>	70	-	Хорально-акордовий	Вокаліз (М...)
1-й куплет	A	10-21 (12) A	<i>mp-p-mp-f-p</i>	70-60-55	Альти, туті	Гомофонний на тлі витриманого органного пункту /акордово-унісонний	То не вітер віє із тьми-домовини, То не сови будять помертвілий край...
2-й куплет	A1 +приспів	22-33 (12) B	<i>mf-f-p</i>	88	Баси, баси+тенора; (приспів сопрано +альти)	Гомофонний на тлі остінатного органного пункту	То не вітер віє із тьми-домовини, То не сови будять помертвілий край...
3-й куплет	B +приспів	34-45 (12) C	<i>f-mp-sp-</i>	92	Альти, сапрано, тенора, баси (приспів туті)	Імітаційно-поліфонічний (канон) / акордово-унісонний	Плаче місяць в травах, дощ хатини мочить, Стогне вітер в ставнях, криші розгорга...
4-й куплет	C +приспів	46-59 (14) D	<i>f-mf-p-mf</i> К – т.49	92-72-62-72-49-66	Баси+Тенора / туті	Унісонний / акордово-унісонний	Гей ти, край зелений! Гей, багнет блискучий... Вже в свій край холодний утіка москаль...
Кода		60-73 (14) E	<i>mf-p</i>	66	-	Хорально-акордовий	Вокаліз (А...)

Висновки до третього розділу

Хорова творчість І. Гайденка ХХІ століття представлена низкою композицій, створених автором в жанрах хорової мініатюри. До цілісного аналізу цієї творчості в даній роботі було обрано найбільш показові з художньої точки зору опуси, зокрема: «Sanctus» для мішаного хору та симфонічного оркестру, «Всякому городу нарв і права» на поезію Г. Сковороди для хору а cappella та твір «То не вітер віє» на вірші В. Сосюри для хору а cappella.

В ході аналізу хорової одночастинної композиції «Sanctus» було визначено її як яскравий взірець стилістичного міксу, в якому музична мова твору балансує на межі двох музично-стильових парадигм, що визначає його оригінальність і художню цінність. З одного боку, це спрямованість на класичні жанрово-стильові орієнтири барокового кшталту. З іншого, відверті прояви музично-стильових традицій сучасності, які тяжіють до музичних зразків «третього пласту» (за В. Конен).

Стильову оригінальність твору визначають ціла низка чинників: а) *інструментальне* наповнення симфонічного оркестру естрадними інструментами (саксофони, ударна барабанна установка, електро-гітари);

б) *гармонічна* мова, яка, з одного боку, повністю вкладається в звичайну тональну систему, властиву класичній традиції, (де, окрім іншого, являється й важливим фактором формоутворення). З іншого боку, спостерігається наявність доволі сміливих вертикальних зіставлень, що виходять далеко за межі першого ступеня спорідненості, віддаляючи тим самим музичне висловлення від класичної стилістики;

в) *ритміка* основного мотиву головної теми, яка містить відкриту й потужну з точки інтонаційної виразності синкопу, що суттєво порушує класичні норми побудови тематизму та, повторюючись багатократно, створює перманентну гімеольну ритмічну пружність відповідно до основного розміру (пульсації) твору.

Ці стильові вкраплення в музичну канву класичного кшталту виводять твір на рівень полістилістичного середовища та свідчать про високу професійну майстерність автора, який зміг такими обмеженими й лаконічними засобами досягти бажаного художнього результату.

З іншого боку, стильова система композиції відверто апелює до необарокової традиції, про що говорить ціла низка композиційних, фактурних та інші елементів її музичної мови, а це: а) антифонна будова матеріалу головної партії, що формується на основі мотивних перекличок між хоровими партіями; б) виклад хорової фактури з рівномірним і плагальним веденням голосів, що є властивим класичному (у тому числі й бароковому) гармонічному голосоведінню; в) використання окремих фактурних елементів в оркестрових партіях, що відверто апелюють до барокової традиції (фігурації ламаними інтервалами на кшталт альбертієвих басів у високих струнних, остинатні пульсації в низьких струнних тощо); г) часте використання принципу побудови музичних конструкцій (насамперед, речень і періодів) на основі секвенційного розвитку їх внутрішніх компонентів (мотивів і фраз).

Проаналізовані в цьому розділі дисертації жанрово-стильові особливості й інші властивості хорової композиції «Sanctus», дають підстави відзначити в цьому творі *полістилістику* як головний чинник стильового утворення, де основними компонентами виявляються два стилістичні вектори – барокова музика церковної орієнтації та жанрове коло сучасної естрадно-симфонічної музики «третього пласту». Разом з тим, загальне стильове спрямування твору «Sanctus» І. Гайденка можемо класифікувати як те, що належить саме до необарокової музичної традиції.

Таким чином, у цьому своєму хоровому творі композитор здійснив яскраву і вдалу спробу актуалізації старовинного музичного жанру з духовною тематикою в сучасних звукових умовах, стилістично наближених до окремих зразків сучасної масової музичної культури (мюзикл, рок-опера, кіно-музика), але, разом з тим, не переступаючи через естетичні норми і

художні канони академічної музики та забезпечуючи твору високий мистецький результат.

Інший хоровий твір Ігоря Гайденка (з когорти проаналізованих в даній роботі) – «Всякому городу нарв і права» на тексти Г. Сковороди – відзначений зверненням композитора до літературної спадщини видатного філософа минулого часу та підкоряючись цій поетичній першооснові, фокусує свій ідейний стрижень на сатиричне викриття і висміювання пороків і вад тогочасного суспільства.

Жанрова система композиції апелює до традицій хорového партесного концерту, по що свідчать такі риси: а) відмова від інструментального супроводу та зосередження на акапельній формі в цьому творі, що, окрім іншого, в історико-культурному контексті наближає його до свого літературного першоджерела, тобто до сквородинівських часів; б) вибір хорového складу у вигляді восьмиголосного хору, що є також властивим саме партесному співу; в) будування композиційної основи на протиставленні-змаганні різних хорових груп, тобто, на так званому антифоні, що також часто проявляється в цьому музичному творі.

Таким чином, в хоровому опусі «Всякому городу нрав і права» І. Гайденка можемо відмітити не просто наявні риси партесного хорového концерту, а й відверту жанрово-стильову алюзію на цей різновид хорової культури, свідомо і майстерно створену композитором.

Формоорганізаційні особливості даного твору криються в наступному: а) побудова музичного матеріалу фактично на основі однієї теми, засвідчує наявність монотематичних принципів музичного розвитку; б) разом з тим, на окремих ділянках музичної матерії проявляються нові тематичні утворення, які звучать паралельно з основним тематизмом та вбирають на себе пріоритетні позиції і з точки зору тематичної виразності, і в художньо-смысловому аспекті, що говорить про використання варіантності як методу драматургічного розвитку. Результатом авторського підходу щодо організації

формоструктури цього твору стає рідкісний різновид музичної форми, що являє собою складну тричастинну композицію, в якій перший експозиційний розділ відбиває риси варіаційної форми.

Музична мова твору демонструє певну свіжість і оригінальність, що криється у використанні автором цілого ряду цікавих композиторських прийомів і рішень. Зокрема: а) в тональному плані зустрічаємо окремі вертикальні перетинання між партіями голосів, що утворюють цікаві політональні поєднання; б) гармонічна основа твору, яка зазвичай будується на основі квінтово-секундових і квінтово-терцієвий вертикальних поєднань, іноді щедро порушується багаторівневими терцієвими нашаруваннями, що доходять до рівня нонакордів, та навіть ундецимакордів; в) звукова сонористика, яка утворюється за рахунок хаотично-періодичного й різноманітного нашарування горизонтальних ліній унісонного, секундового й терцієвого «калібрів» та яка відбувається на остинатних ґрунтах, що повторюються періодично в різних голосах.

Сонористика в цьому творі яскраво проявляється у двох рівнях: а) на темброво-гармонічному плані – різноманітні звукові нашарування, що відбуваються за участю різних голосових партій, вибудовують не тільки вертикально-гармонічний, а й своєрідний темброво-звуковий рух, забарвлення якого змінюється мінливо й динамічно; б) на вербально-текстовому плані – часте використання прийому одночасного виконання двох різних вербально-текстових шарів у партіях різних голосів, що й утворює доволі цікавий сонористичний ефект, який можна трактувати як «вербальну стереофонію».

Однією з найголовніших рис авторського стильового комплексу, який доволі характерно проявляється в цьому творі, є поліфонія як метод композиційного і фактурного komponування. Композитор активно використовує поліфонічні прийоми не традиційно, сплітаючи через них одноголосні горизонталі, а на рівні голосових пластів, тобто поєднуючи в поліфонічному сплетінні багатозвукові голосові потоки, які здебільшого

представлені подвійними нотами (унісонами, секундами, терціями, квінтами та ін.), що й сприяє створенню доволі щільної та насиченої звукової тканини.

Хоровий твір «То не вітер віє» на текст В. Сосюри створений в річищі сучасної патріотичної тематики та є композиторським відгуком на новітні історичні події в нашій державі. Тематика і образний зріз цієї музичної композиції спрямовані в річище історико-політичної площини та висвітлюють проблему загарбницької окупації московією української землі й боротьби українців за свою свободу із «північним сусідом», що у вітчизняній історії відбувається з перманентною повторюваністю. Саме на цьому поет фокусує свою увагу, використовуючи слово «знов».

У цьому своєму творі композитор вдається до так би мовити невеличкого редагування поетичної основи В. Сосюри, додавши в неї ще один рядок зі словами «Все повторилося». Цей додатковий рядок несе лейт-тематичну функцію та проходить наскрізною лінією фактично через увесь твір. І в цьому сенсі автор музики виступає умовним співавтором поетичного тексту.

Жанровою основою цього хорового твору композитор обирає пісню, яка за своїми стильовими рисами та ідейно-образною спрямованістю є наближеною до таких її різновидів, як історична пісня пізньої доби, гайдамацька пісня, стрілецька пісня тощо.

Створюючи невеликий за розмірами камерний твір, композитор використовує обмежене коло виражальних засобів, але необхідне задля реалізації його художньої сторони. Так, доволі обмеженим є: а) тональний план композиції, який протягом усього твору виявляється повністю незмінним (використано лише одну тональність); б) в творі фактично не відбувається тематичної розробки, тобто основна тема постійно звучить в структурно одноманітному варіанті. З іншого боку, рушієм музичної драматургії в цьому випадку виступають інші засоби – звукова динаміка, темпоритм, фактура, тембровий чинник.

Будуючи свій твір переважно на основі пісенно-хорового типу фактури, композитор також використовує й прийоми імітаційно-поліфонічного викладу (чотириголосний канон), що дозволяє йому здійснювати активні драматургічні зрушення та виводити музичний розвиток твору на необхідні рівні образно-емоційної напруги.

Загальні камерні властивості твору не позбавили його активного розвитку, побудованого за принципом наскрізного руху, про що говорять наступні риси: а) поступове підвищення звукової динаміки з наступом кожного структурного блоку; б) темповий чинник, позначений послідовним і цілеспрямованим прискоренням фактично протягом усього твору; в) музична фактура, яка трансформується відповідно до обраного типу розвитку та дуже тісно й семантично ув'язується в смислову форму поетичної основи твору.

Камерна драматургія композиції, як вже відзначалося, не передбачає активної тематичної трансформації. Так, основна тема протягом усього твору фактично не отримує ані інтонаційних, ані ладових, ані метроритмічних перетворень, а завжди проводиться в одному структурному вигляді та в єдиній тональності. Це стає ще одним показником, що характеризує творчий підхід автора як спрямований на лаконічність музичного висловлення та вибіркоче й зважене використання виражальних засобів, необхідних задля досягнення поставлених художніх задач. Такі риси, поруч з обраним для музичної реалізації цього літературного твору жанровим варіантом у вигляді саме акапельного мішаного хору, засвідчують високу майстерність композитора у створенні яскравих і показових зразків камерної хорової творчості.

ВИСНОВКИ

Здійснений аналіз історіографії і джерельної бази стосовно обраного в даній роботі об'єкту дослідження, а саме – хорової творчості харківських композиторів Ю. Алжнева та І. Гайденка, на сьогодні засвідчує часткову активність дослідницького інтересу до музики цих митців з боку вітчизняних музикознавців та, разом тим, певну розробленість окремих аспектів їх музичної творчості.

Найбільш дослідженими з точки зору музикознавства сферами композиторської творчості обраних митців виявляються: специфіка реалізації жанру хорового концерту в музиці Ю. Алжнева (на матеріалі композицій, написаних до 2000 року); проблема реконструкції фольклорного тексту в творах вокально-хорового жанру Ю. Алжнева та І. Гайденка; неоміфологізм та особливості його втілення в музиці Ю. Алжнева; неоромантичні риси в творчості Ю. Алжнева (на прикладі драматургії симфонії «За Чумацьким шляхом»); дослідження особливостей хорового письма в творчості Ю. Алжнева (на прикладі ліричного суголосся «Рідне Около»); узагальнені та оглядові аспекти композиторської діяльності цих композиторів тощо.

Опрацювання історіографії та джерельної бази стосовно обраного об'єкту дослідження повністю підтвердило тезу про те, що більша частина музичного доробку Ю. Алжнева та І. Гайденка, й особливо їх хорова творчість останніх двох десятиліть, з точки зору аналітичного прочитання залишається переважно неторканою та потребує більш активної музикознавчої уваги. Вивчення джерельної бази здійсненого наукового дослідження дозволило систематизувати проаналізовані позиції по окремим блокам і групам:

Перший блок об'єднує загально-інформаційні джерела: а) інформаційного й довідниково-енциклопедичного характеру, електронні музично-інформаційні ресурси, авторські сайти, сторінки спеціалізованих сайтів з персональними портфоліо обраних композиторів; б) довідниково-

енциклопедичні джерела з визначеним авторством; в) додаткові інформаційні джерела прикладного кшталту; г) інтерв'ю з композиторами тощо.

Другий блок об'єднує наукові роботи, спрямовані на вивчення творчості зазначених композиторів, у тому числі й їх хорового доробку: а) статті й невеликі наукові роботи, присвячені загальній музичній творчості обраних композиторів або їх окремим доробкам; б) наукові роботи самих композиторів, що тісно перетинаються з їх власною музичною творчістю; в) масштабні наукові праці, дослідницький вектор в яких торкається окремих напрямів чи аспектів композиторського доробку обраних композиторів.

Третій блок об'єднує наукові роботи так званого контекстного характеру, які присвячені вивченню різних аспектів сучасної української хорової творчості: а) наукові статті та нариси, спрямовані на огляд творчості харківських композиторів; б) статті та невеликі наукові роботи, метою яких є вивчення різноманітних проблем сучасної вітчизняної і зарубіжної хорової музики; в) фундаментальні наукові роботи, в яких досліджується сучасна хорова творчість в найрізноманітніших аспектах музикознавства.

Характеристика творчих постатей Ю. Алжнева та І. Гайденка дозволила розкрити розмах їх мистецької діяльності, через огляд і систематизацію напрямів цієї діяльності, та окреслити її значення в контексті української сучасної музичної культури. Зокрема, для мистецького амплуа Ю. Алжнева характерним є сукупність низки напрямів творчої діяльності: композиторська, диригентсько-виконавська, адміністративно-організаційна (керівництво культурно-мистецькими закладами та творчими колективами), педагогічна (в мистецьких вишах), наукова тощо. Відзначається, що важливим чинником формування мистецької особистості Ю. Алжнева стало отримання ним двох вищих освіт у престижних мистецьких закладах України: як диригента і композитора.

Вектори діяльності І. Гайденка, що вплинули на формування творчої особистості митця, виявляються також багаточисельними: композиторська творчість, педагогічна (в мистецьких вишах), наукова, адміністративно-

керівна й художньо-керівна, громадська тощо. Підкреслюється, що важливою складовою формування митецької особистості І. Гайденка стало виховання в музичному середовищі своєї родини, зокрема під впливом батька – відомого українського композитора А. П. Гайденка та, в подальшому, отримання багаторівневої й різнопрофільної вищої музичної освіти в престижних мистецьких закладах України і зарубіжжя.

Здійснений в дисертації загальний огляд хорової творчості Ю. Алжнева та І. Гайденка, дозволив проаналізувати та виявити основні жанрові напрями цієї творчості та систематизувати її за окремими групами та підгрупами.

Отже, хоровий доробок Ю. Алжнева систематизовано по трьох напрямках. *Перша група* – це твори, написані в жанрі *хорового концерту*: а) хорові концерти одночастинні духовного спрямування; б) хорові концерти багаточастинні та інші хорові цикли неофольклорного та духовного спрямування. До *другої групи* слід віднести хорові твори *малих форм*: а) хорові мініатюри для дитячих хорів; б) інші хорові мініатюри та одночастинні хори із супроводом та а capella неофольклорного, необарокового та духовного спрямування. До *третьої групи* хорових доробків композитора можна віднести *монументальні циклічні твори* для хору, солістів і симфонічного оркестру: а) кантати; б) хорові симфонії, пісенні симфонії; в) твори поліжанрового кшталту в яких хор виконує одну з головних драматургічних функцій (музична дія, фольклорне дійство).

Хорова творчість І. Гайденка, була систематизована за п'ятьма окремими жанровими напрямками. *Перша група* – виключно дитячі хори. *Друга група*: хори і кантати, що написані в неокласичній та необароковій стилістиці та які спираються на використання здебільшого канонічних та інших старовинних текстів. *Третя група* – хорові композиції, написані в народній стилістиці або ж ті, які можна віднести до неофольклористичного спрямування. *Четверта група* – хорові твори з ясно вираженою духовною тематикою та які написані на основі україномовних текстів. *П'ята група* – хорові композиції, в яких найяскравіше проявляється *індивідуальний*

авторський стиль, що вдало поєднує у собі традиційні жанрові й музично-мовні канони з оновленими виражальними засобами і сучасними композиційними рішеннями.

Проведений аналіз жанрової атрибутики основного загалу хорових композицій Ю. Алжнева та І. Гайденка дозволив здійснити систематизацію жанрових рис розглянутих творів за декількома аспектами.

Базовими жанрами, що обрані композиторами в якості головних жанрових концептів для створення своїх хорових композицій стали: *в творчості Ю. Алжнева* – хоровий концерт, камерний (одночастинний) хоровий концерт, хоровий концертштюк (або хорова концертна п'єса), симфонія, кантата; *в творчості І. Гайденка* – хорова мініатюра.

Вторинними жанровими ознаками, що виступають складовими компонентами базових жанрів (у тому числі в проекції на їх формоструктуру) найчастіше стають: *в творчості Ю. Алжнева* – духовний концерт, партесний концерт, ораторія, хорова симфонія, пісенна симфонія, сюїтний цикл, пісенна в'язанка, хорова рапсодія (інструментальні впливи), музичне дійство, коляда (велика колядка), суголося та співомовки (як авторські жанрові неологізми); *в творчості І. Гайденка* – кантата, духовна кантата, хоровий концерт, партесний концерт, народна лірична пісня, духовна пісня, псалом, дитяча пісня, танцювальна пісня.

Жанровими моделями, які визначають компоненти композиційних структур розглянутих творів та безпосередньо корелюють з ними, є: *в творчості Ю. Алжнева* – щедрівка, колядка, веснянка, лірична пісня, жартівлива пісня, закличка, поспівка, пісня-романс, солоспів, українська популярна пісня, чумацька пісня, козацька пісня, молитва (старовинна молитва), зачин, вінець (авторський жанровий неологізм); *в творчості І. Гайденка* – історична дума, гайдамацька пісня, стрілецька пісня, веснянка, тарантела, фарандола, різдвяна пісня, жартівлива народна пісня, дитяча пісня.

Іншими жанровими атрибутами, що проявляються на рівні музичного тексту аналізованих творів виявилися: *в творчості Ю. Алжнева* – співанка,

прозивалка, нескінчуха, приспівка, скоромовка, імпровізація, знаменний розспів, журлива весільна пісня, троїста музика, гукання, старовинна автентична веснянка, духовні піснеспіви, fuga, речитатив, ода (літературний прототип), гімн, дифірамб; *в творчості І. Гайденка* – популярна естрадна пісня, оперета, мюзикл, рок-опера, токато, варіації, фугато, канон.

Проведений у дисертації аналіз обраних творів *Ю. Алжнева* (хорового концерту «Гука душа Господаря...»; суголосся-кантати «Libertas! (Свобода!)» для тенора, мішаного хору та симфонічного оркестру на поезію Г. Сковороди; пісенної симфонії «За чумацьким шляхом...» для солістів, хору, симфонічного оркестру) дозволив висвітлити й узагальнити коло їх жанрово-стильових і композиційних особливостей та систематизувати творчі пріоритети композитора у власній хоровій творчості окресленого часу.

Тематика хорових композицій Ю. Алжнева та їх образний зріз фокусуються в річищах: а) духовно-філософської сфери, пов'язаної з відвічними проблемами пошуку сенсу людського життя, душевної гармонії тощо; б) актуалізації філософських ідей і поглядів Г. Сковороди, через відбудову в українському національно-ментальному просторі своєрідного культурно-історичного діалогу епох (суголосся); в) прославлення рідної Батьківщини, духовно-культурного надбання українського народу, його історичного досвіду національного ствердження з безмежною жагою до волі й свободи; г) старовинної обрядовості, архаїчно-язичницької ритуальності, глибинних традицій народної культури, протоісторії України («Велесова книга», держава Оріанта) тощо.

Авторське ставлення Ю. Алжнева до *літературних текстів* у своїх хорових творах проявляється через використання композитором: а) народної поезії; б) текстів пізньобарокової громадянсько-філософської лірики Г. Сковороди (у двох її перекладах – на сучасну українську мову та латинь); в) поезії сучасних українських поетів (Л. Костенко, Н. Фурси, В. Бондаря, В. Бойка). Важливого значення в хорових композиціях автора відіграє символізм і алегоричні порівняння, тісно пов'язані з літературним

першоджерелом (чумацький шлях – як історичний шлях України, подяка сонцю за день – як подяка Всесвіту за життя й ін.).

В *жанровій* сфері хорові композиції Ю. Алжнева являють собою плідний і доволі цікавий експериментальний «полігон», в якому базові жанрові моделі переплавляються в єдиному художньому середовищі, набуваючи нових сенсів і значень. Автор здебільшого використовує моделі великих, у тому числі, монументальних жанрів (хоровий концерт, кантата, симфонія), оздоблюючи їх новими жанровими рисами і атрибутами. Так, пісенна симфонія Ю. Алжнева «За чумацьким шляхом...» для солістів, хору й симфонічного оркестру являє собою яскравий жанровий симбіоз, в якому, з одного боку, присутні найголовніші риси симфонічного жанру, зокрема симфонічний оркестр, монументальна розгорнута форма, симфонізм як художній метод драматургічного розвитку. А з іншого – глибока пісенність, жанрові риси якої визначають і сам характер цієї симфонії, і її тип, методи розвитку музичної драматургії (які криються в інтонаційній роботі з пісенною першоосновою) тощо.

У своїх композиціях, зокрема неофольклорного спрямування, автор щедро залучає широку когорту сталих музичних жанрів українського національного фольклору (веснянка, щедрівка, колядка, козацька пісня, чумацька пісня, лірична народна пісня, жартівлива пісня, журлива весільна пісня й ін.). Авторська специфіка реалізації жанрової сфери у власних творах виявляє й відвертий *новаційний* характер, що проявляється через: а) породження нових жанрових різновидів (пісенна симфонія) б) актуалізацію архаїчних жанрових форм, властивих стародавній фольклорній традиції (зачин, стародавня молитва, співанки, скоромовки, прозивалки, нескінчуки, заклички й ін.); в) створення і впровадження жанрових неологізмів (співомовки, космогонічні суголосся); г) генерування і використання жанрових прецедентів, які мають позамузичні впливи (вінець).

Авторська специфіка щодо *форморганізації* своїх творів засвідчує особливе й оригінальне ставлення композитора, що проявляється у

використанні індивідуалізованих композиційних структур, реалізованих на синтезі типових зразків музичних форм, зокрема: а) простої куплетної форми з інтеграцією в неї ознак тричастинної і рондо форм; б) синтезу сюїтного циклу зі складною тричастинною формою; в) сюїтного циклу на мультициклічній основі (з внутрішньою циклічністю окремих частин).

Стильова система хорової творчості Ю. Алжнева являє собою декілька напрямів з яскраво вираженим комплексом авторського інтонаційного словника. Одним з таких напрямів є *неофольклоризм*, що проявляється через залучення широкого спектру мовних (інтонаційно-ладових, метроритмічних, фактурних, гармонічних, тембрових) елементів етномузичного кшталту та є характерним для жанрової системи і стилістики українського національного фольклору. Важливу роль в цьому відіграють й зовнішні фольклористичні стилізації (інструментальні, манери автентичного співу, звуконаслідування і звукозображальності в фольклорному дусі).

Поєднання класичних стильових рис, властивих партесному співу та народної пісенності яскраво відобразилося в аналізованому хоровому концерті «Гука душа Господаря...», в якому композитор здебільшого спирається на комплекс традиційних засобів (структурну ясність, класичне голосоведіння, типовість мелодико-тематичних побудов і організації хорової фактури, одноманітність тонального плану) та оновлених елементів музичної мови (перманентного синкопованого затримання, нетипових кадансів, секундово-кластерних нашарувань, нестійких гармонічних побудов й ін.). Це збагачує традиційний виклад інтонаційною свіжістю і рисами постромантичної стилістики, зберігаючи при цьому глибоку національно-інтонаційну характерність твору і приналежність його саме до української хорової традиції.

Важливим методом розширення жанрово-стильових кордонів в хорових композиціях Ю. Алжнева постає: а) персоніфікація музичних партій (уособлення сольної партії з постаттю Григорія Сковороди); б) театралізація

музичних партій (костюмування виконавців, вказівки щодо театральних ігрових рухів та дій).

Найбільш показовим проявом індивідуальності музичної стилістики Ю. Алжнева є симфонія «За чумацьким шляхом...», в якій композитор синтезує низку інтонаційно-стильових шаблів, зокрема: три різні типологічні взірці української пісенності (старовинний обрядовий спів з автентичною виконавською манерою, народно-пісенний фольклор пізньої традиції, сучасна міська пісня-романс), зосереджені у вокально-хоровій площині та комплекс сучасного інструментально-оркестрового мовлення (в оркестрових епізодах і програшах симфонічного оркестру). І в цьому аспекті композитор виявляється талановитим експериментатором, який перетворює різні інтонаційно-стильові моделі (у тому числі й популярних жанрів) в єдиному жанрово-драматургічному середовищі, що вдається йому в повній мірі органічно й переконливо та виводить цей твір на гребінь перетину високого академічного мистецтва та музики «третього пласту».

Хорова творчість **І. Гайденка** ХХІ століття представлена низкою композицій, створених автором в жанрах хорової мініатюри, зокрема: «Sanctus» для мішаного хору та симфонічного оркестру, «Всякому городу нарв і права» на поезію Г. Сковороди для хору а cappella та твір «То не вітер віє» на вірші В. Сосюри для хору а cappella.

Тематика та образний стрій хорових композицій І. Гайденка фокусуються в наступних ракурсах: а) духовна проблематика на основі канонічних жанрових архетипів; б) актуалізація філософських ідей Г. Сковороди, зокрема в річищі сатиричного викриття пороків суспільства; в) сучасна патріотична тематика, пов'язана проблемою новітньої військової агресії росії проти України та боротьби українців за свою свободу.

Авторське ставлення І. Гайденка до *літературних текстів* у своїх хорових творах проявляється через використання композитором: а) латиномовних літургійних текстів; б) текстів громадянсько-філософської лірики Г. Сковороди

(в оригінальному прочитанні); в) поезії українського класика В. Сосюри; г) власного редагування поетичної першооснови (вірш В. Сосюри).

Жанрова система розглянутих хорових композицій І. Гайденка фокусується на типових моделях (літургійного гімну, хорового партесного концерту, хорової пісні), які отримують збагачення через переломлення в них інших жанрово-стильових рис.

Формоорганізаційні особливості хорової творчості І. Гайденка проявляються у використанні композитором: а) типових форм, притаманних малим жанрам (складної тричастинної, куплетної); б) індивідуальних синтетичних формоутворень на основі типових форм (варіаційна форма як складова розділу складної тричастинної форми).

Індивідуальна композиторська *стилістика* І. Гайденка яскраво проявилася в композиції «Sanctus», що являє собою взірець стилістичного міксу, в якому музична мова твору балансує на межі двох музично-стильових парадигм: а) необарокова орієнтація (антифонна будова тематизму, класичне голосоведіння, секвенційний розвиток, характерні фактурні елементи оркестрового викладу); б) жанрове коло сучасної естрадно-симфонічної музики (уведення в симфонічний оркестр естрадних інструментів, розширена гармонія, синкопована ритміка головної теми). Такий підхід дає підстави відзначити в цьому творі *полістилістику* як головний чинник стильового утворення, що визначає його оригінальність та самобутність. Композитор здійснив яскраву і вдалу спробу актуалізації старовинного музичного жанру з духовною тематикою в сучасних звукових умовах, стилістично наближених до окремих зразків сучасної масової музичної культури. Важливою рисою авторського стильового комплексу є *поліфонія* як метод композиційного і фактурного komponування (у тому числі, й поліфонія голосових пластів).

Індивідуальна *музична мова* композитора найбільш яскраво проявляється в композиції «Всякому городу нрав і права...», демонструючи певну свіжість і оригінальність, що криється у використанні автором цілого ряду композиторських прийомів і рішень: а) політональні поєднання при

перетинанні голосових партій; б) гармонічна структура на основі квінтово-секундових і квінтово-терцієвий вертикальних поєднань; використання багаторівневих терцієвих конструкцій); в) звукова сонористика, утворена шляхом нашарування горизонтальних ліній з унісонів, секунд, терцій тощо.

Композитор використовує *сонористику* двох рівнів: а) на темброво-гармонічному плані (динамічний і мінливий темброво-звуковий потік); б) на вербально-текстовому плані (одночасне виконання двох різних вербально-текстових шарів у партіях різних голосів).

Досліджені жанрово-стильові особливості обраних хорових творів Ю. Алжнева та І. Гайденка (представників однієї творчої формації та однієї композиторської школи) дозволили виявити і окреслити в сучасній українській хоровій творчості наявність двох різних парадигм хорового композиторського мислення, детермінованих різними (індивідуальними) художніми концепціями і творчими шляхами. *Перша* (Ю. Алжнев) – пов'язана з використанням жанрових експериментів у галузі масштабних жанрів і великих форм, реалізованих на основі різних стильових типів народної пісенності. *Друга* (І. Гайденко) – відбиває лаконічність музичного висловлення через компонування камерних драматургій на основі різних жанрових зразків хорової мініатюри із використанням широкого спектру стилістики. Обидві художні парадигми, що яскраво проявилися в проаналізованих хорових творах, засвідчують глибокий індивідуалізований тип художнього мислення кожного з цих митців та високий їх рівень композиторської майстерності.

Здійснене дослідження жанрово-стильової специфіки хорової творчості провідних харківських композиторів Ю. Алжнева та І. Гайденка початку ХХІ століття сьогодні може стати важливим поживним ґрунтом щодо подальшого музикознавчого осмислення і більш ретельного вивчення авторських композиторських технологій та характерних особливостей художньої реалізації інших їх творчих доробків у жанровій площині сучасного академічного музичного мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Академічний тлумачний словник української мови. в 11-ти т. 1970-80. URL: <http://sum.in.ua/> (дата звернення: 13.02.2022).
2. Александрова Н. К. Літургічна музика як жанрово-стильовий феномен в творчості вітчизняних композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2008. 16 с.
3. Алжнєв Юрій Борисович. Національна спілка композиторів України. URL: <https://composersukraine.org/index.php?id=1475> (дата звернення: 18.06.2020).
4. Алжнєв Юрій Борисович URL: https://www.wikiwand.com/uk/%D0%90%D0%BB%D0%B6%D0%BD%D1%94%D0%B2_%D0%AE%D1%80%D1%96%D0%B9_%D0%91%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%81%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 (дата звернення: 13.04.2020).
5. Алжнєв Юрій Борисович URL: https://www.wiki.uk-ua.nina.az/%D0%90%D0%BB%D0%B6%D0%BD%D1%94%D0%B2_%D0%AE%D1%80%D1%96%D0%B9_%D0%91%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%81%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87.html (дата звернення: 18.04.2020).
6. Алжнєв Юрій Борисович. *Українська музична енциклопедія*. Т.1. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2006. С. 47.
7. Алжнєв Юрій Борисович. Вікіпедія. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BB%D0%B6%D0%BD%D1%94%D0%B2_%D0%AE%D1%80%D1%96%D0%B9_%D0%91%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%81%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 (дата звернення: 11.07.2021).
8. Алжнєв Ю. Б. Деякі аспекти взаємодії в системі «музичний фольклор – композитор – виконавець» (нотатки композитора). *Проблеми взаємодії*

мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. ХІМ. ім. І. П. Котляревського. Харків, 1999. Вип. 4. С. 16-21.

9. Алжнєв Ю. Б. Традиційні музичні інструменти та сучасне оркестрове мислення (версія композитора). *Теоретичні та практичні питання культурології*. МДМУ. Запоріжжя, 1999. Вип. 2. С. 41-47.

10. Андриевский И. Исполнительские средства музыкальной выразительности как интонационная система в современной скрипичной музыке: (на материале советской музыки) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Киев, 1990. 18 с.

11. Апатський В. Динаміка і тембр як засоби виразності музичного мистецтва. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Серія : Виконавське музикознавство, 2006. Вип. 58. Кн. 12. С. 239-245.

12. Артисти ХНАТОБу виконають симфонію просто неба у центрі Харкова. Офіційний сайт Харківської обласної адміністрації. URL: <https://kharkivoda.gov.ua/news/94366> (дата звернення: 19.09.2022).

13. Бабенко О. С. Хорова творчість Валентина Бібіка: жанрова парадигма та риси індивідуального стилю : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Харків, 2021. 20 с.

14. Базалинська Д. За лаштунками конкурсу «Українська концертна увертюра»: 33 найкращі класичні композитори країни. URL: <https://jetsetter.ua/za-lashtunkamy-konkursu-ukrayinska-kontsertna-uvertyura-33-najkrashhyh-klasychnyh-kompozytoriv-krayiny/> (дата звернення: 12.11.2020).

15. Бакумець А. Ю. Жанрово-стильові особливості хорових циклів українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття. дис. ... д-ра філософії : 025. Музичне мистецтво. НАКККиМ, Київ. 2021. 253 с.

16. Балакірова С. Ю. Естетика музичного постмодернізму (на матеріалі творчості К. Штокгаузена та М. Кагеля) : автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.08. Київ, 2002. 19 с.

17. Бардашевська Я. М. Образно-семантичні засади хорової творчості Віктора Степура (на матеріалі хорів а саррелла) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Одеса, 2017. 21 с.
18. Батичко Г. І. Хоровий концерт в контексті сучасної музичної культури: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.02. Київ, 1993. 20 с.
19. Батовська О.М. Сучасне академічне хорове мистецтво а саррелла як системний музично-виконавський феномен: дис... док. мистецтвознав. Одеса, 2019. 519 с.
20. Бедакова С. Історія зарубіжної музики (кінець XVI–XIX століття) Навчальний посібник. Миколаїв, 2018. 306 с.
21. Белікова В. В. Історія української музики : навчальний посібник. Кривий Ріг : Видавничий дім, 2011. 468 с.
22. Бенч-Шокало О. Г. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції : Навч. посіб. К. : «Український світ», 2002. 440 с.
23. Бенч О. Г. Фольклоризм у хоровому виконавстві на Україні у 70-80 роках ХХ сторіччя. *Українське музикознавство* : НМАУ ім. П. І. Чайковського. К., 1987. Вип. 22. С. 31-37.
24. Бенч Ольга Хороспів українців. *Український світ*. 1992. № 1. С. 32-33.
25. Берегова О. Сильові тенденції в камерній музиці українських композиторів 80-90-х років ХХ сторіччя. Ситуація постмодерну. *Українське музикознавство*. К., 2000. Вип. 29. С. 103-108.
26. Берегова О. Постмодернізм у камерних творах українських композиторів. К., 1999. 141 с.
27. Бінюков Т. Ігор Гайдено: композитор проти волі. Інтерв'ю. Медіа-проект Read.Me. Електронний ресурс. URL: https://readmeua.wordpress.com/2019/02/10/igor_gaidenko/ (дата звернення: 20.03.2021).

28. Білогубка А. Співвідношення слова і музики в хорових творах як виконавська проблема. *Українське музикознавство*. К., 1975. Вип. 10. С. 202-220.
29. Бодак Я. Історія західноєвропейської музики (від найдавніших часів до XVII століття). Дрогобич : Коло. 2017. 279 с.
30. Бондарчук Т. В. Постмодерністські тенденції у сучасному українському мистецтві : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Львів, 2009. 20 с.
31. Бондар Є. М. Символ як елемент музичного мовлення. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса : ОДМА ім. О. Нежданової, 2002. Вип. 3. С. 74-82.
32. Бондар Є.М. Надекспресивне інтонування в контексті сучасної хорової творчості : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Одеса, 2005. 16 с.
33. Бондар Є. Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості : монографія. Одеса : Астропринт, 2019. 388 с.
34. Бреславець Г. Мистецьке втілення культурних кодів фольклорного тексту в музичних композиціях І. Гайденка. *Open Access Peer-reviewed Journal. Science Review* – 7(7), December 2017. Vol.3 P. 27-30.
35. Бреславець Г. Специфіка інтерпретації фольклору Слобожанщини в творчості Ю. Б. Алжнева. *Культурна спадщина Слобожанщини. Культура, мистецтво, філософія, охорона пам'яток* : зб. наук.-поп. ст. Харків : Курсор, 2011. Вип. 24. С. 224-230.
36. Бреславець Г. Композиторська реконструкція фольклорного тексту у творчості І. Гайденка. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття*. Харків : ХДАК, 2015. С. 104-105.
37. Бреславець Г. Театралізація як тип реконструкції фольклорного тексту в вокально-інструментальних творах Ю. Алжнева. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття*. Харків : ХДАК, 2014. С. 114-115.

38. Бреславець Г. Музична інтерпретація фольклорного тексту у творчості сучасних харківських композиторів. *Харків у контексті світової музичної культури: події та люди*. Харків : ХДАК, 2008. С. 59-60.

39. Бреславець Г. М. Реконструкція фольклорного тексту в українській музичній культурі останньої третини ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознав. : Харків, 2018. 222 с.

40. Верба О. Генезис вариантности в современной музыке. *Українське музикознавство*. К., 2004. Вип. 33. С. 464-474.

41. Верба О.О. Варіантність та її композиційні закономірності (на прикладі інструментальної музики українських і російських композиторів 70-90 рр. ХХ ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. К., 2002. 20 с.

42. Вечер Д. В. Виконавський аналіз музичного твору: теоретичний і практико-методичний аспекти (на прикладі діяльності піаніста-інтерпретатора) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. К., 2007. 20 с.

43. Відьмаченко А. П. Космогонія. *Енциклопедія сучасної України* [Електронний ресурс] Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2014. URL: <https://esu.com.ua/article-3857> (дата звернення: 16.01.2022).

44. Вовк М. Музична мова творів сучасних українських композиторів крізь призму виконавсько-аналітичного бачення. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Серія : Виконавське музикознавство. Кн. 12. К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. Вип. 58. С. 113-119.

45. Воловчук Ю. Симфонія для мішаного хору а'capella Олександра Щетинського «Узнай себе»: від небароко до метастилію. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* 2019. Вип. 126. С. 80-92.

46. Володимир Сосюра. Вибрані твори у 2-х томах. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Sosiura/Vybrani_tvory_u_dvokh_tomakh_Tom_I/ (дата звернення: 21.02.2022).

47. Гайдено Ігор (композитор) URL: <https://theatre.com.ua/gajdenko-igor>

48. Гайдено І. Колядка «Дивна ніч». Музично-теоретичний аналіз. URL: <https://ru.essays.club/%D0%93%D1%83%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D1%82%D0%B0%D1%80%D0%BD%D1%8B%D0%B5-%D0%BD%D0%B0%D1%83%D0%BA%D0%B8/%D0%9C%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0/%D0%93%D0%B0%D0%B9%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE-%D0%9A%D0%BE%D0%BB%D1%8F%D0%B4%D0%BA%D0%B0-%D0%94%D0%B8%D0%B2%D0%BD%D0%B0-%D0%BD%D1%96%D1%87-311131.html> (дата звернення: 13.02.2021).

49. Гайдено Ігор Анатолійович. Національна спілка композиторів України. URL: <https://composersukraine.org/index.php?id=1481> (дата звернення: 6.012.2019).

50. Гайдено І. Практика використання числової послідовності Леонардо Пізанського у творі Fibonassorhonia для оркестру. *Культура України*. Харків : ХДАК, 2017. Вип. 56. С. 244-253.

51. Гайдено І. А. Роль музичних комп'ютерних технологій у сучасній композиторській практиці : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Харків, 2005. 19 с.

52. Гарькава І. О. Християнські ідеї та образи в українській музичній культурі кінця ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01. К., 2019. 16 с.

53. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XVII-XVIII ст. К. : Музична Україна, 1978. 181 с.

54. Герасимова-Персидська Н. Звук и знак в музыкальном искусстве: исторический аспект. *Київське музикознавство: Музикознавство у діалозі*. Київ-Дюссельдорф, 2011. Вип. 37. С. 12-23.
55. Герасимова-Персидская Н. Интонация в новейшей музыке. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: Світ музикознавства: стратегії, дискурси, сюжети*. К.: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2011. Вип. 98. С. 16-31.
56. Герасимова-Персидская Н. А. Партесный концерт на Украине во II половине XVI – I половине XVIII века и его место в культуре эпохи : дис. ... д-ра искусствовед. : 17.00.02. К., 1978. 404 с.
57. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XVII-XVIII ст. К. : Муз. Україна, 1978. 184 с.
58. Гнатів Т. Музична культура Франції рубежу XIX—XX століть : Навчальний посібник для музичних вузів. К. : Музична Україна, 1993. 207 с.
59. Гойхман Л. Н. Об освоении некоторых аспектов методики стиливого анализа современной гармонии. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса : ОДМА ім. О. Нежданової, 2002. Вип. 3. С. 180-188.
60. Горемычкин А. И. Основы музыкального языка. Мелитополь : МГПУ, 2006. 252 с.
61. Городецька О. В. Українська музика 60-х років XX століття у контексті цілісності епохи : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. К., 2009. 19 с.
62. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. К., 1973. 309 с.
63. Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. К. : Музична Україна, 1985. 112 с.
64. Горюхина Н. Национальный стиль : понятие и опыт анализа. *Проблемы музыкальной культуры*. Киев : Музична Україна, 1989. Вип. 2. С. 52–65.

65. Горюхіна Н. Композиція музичного твору. *Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. К., 2000. Вип. 7. С. 16-31.
66. Горюхіна Н. Основные черты украинской хоровой классики и их развитие в хоровом творчестве украинских советских композиторов : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02. К., 1956. 19 с.
67. Гречуха Н. Неоміфологічні тенденції в хоровому мистецтві України 80–90-х років ХХ століття : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ, 2007. 20 с.
68. Гречуха Н. Г. Міфологічно-семантична інтерпретація фольклорних текстів у хоровій опері «Золотослов» Л. В. Дичко. *Мова і культура*. К., 2003. Вип. 6. Т 7. С. 309-317.
69. Григорій Сковорода. Всякому місту – звичай і права (паспорт твору). Укрліб. Бібліотека української літератури. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/review/printit.php?tid=18103> (дата звернення: 18.06.2022).
70. Григорій Сковорода. Твори. Переклад з російської: В. Шевчук, В. Маслюк, М Зеров, М. Рогович. Київ : Веселка, 1996. 271 с.
71. Грібінєнко Ю. О. Музична полістилістика у світлі теорії інтертекстуальності : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2006. 18 с.
72. Грінченко М. О. Історія української музики. К. : Спілка, 1992. 278 с.
73. Грица С. Й. Мелос української народної епіки. К. : Наукова думка, 1979. 247 с.
74. Грица С. Й. Семантика народного мелосу та конкретне середовище його побутування. *Народна творчість та етнографія*. 1976. № 3. С. 40-49.
75. Грица С. Й. Традиція та імпровізаційність в пісенно-епічному виконавстві (на матеріалах дум). *Народна творчість та етнографія*. 1977. № 3. С. 65-71.

76. Губанов Я. И. Архитектоника и процессуальность гармонии Д. Д. Шостаковича : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. К., 1982. 147 с.
77. Гулеско И. И. Хоровая литература: новые жанрово-стилевые процессы в хоровой музыке 60-80-х гг. : учеб. пособие для студентов ин-та культуры. Х. : ХГИК, 1991. 90 с.
78. Гулеско І. І. Національний хоровий стиль: Навч. посіб. Х. : ХДІК, 1994. 107 с.
79. Гузеєва В. В. Вокальна симфонія. Класична модель та різновиди жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. К., 1997. 24 с.
80. Денисенко М. Г. Темброва модальність у композиції (на прикладах української інструментальної музики останньої чверті ХХ сторіччя) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. К., 2006. 19 с. .
81. Деревянченко Е. А. Неофольклоризм: к проблеме диалога художественных систем. *Музичне мистецтво*. Донецьк : ДДМА ім. С. С. Прокоф'єва, 2004. Вип. 4. С. 60-68.
82. Детальний аналіз «De Libertate» Г. Сковороди. Українська література. Електронна бібліотека. URL: <https://ukrclassic.com.ua/katalog/s/skovoroda-grigorij/3320-detalnij-analiz-de-libertate-g-skovoroda> (дата звернення: 19.01.2022).
83. Дичко Л. Сучасний стан хорового мистецтва: тенденції розвитку. *Матеріали до українського мистецтвознавства*. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. К., 2003. Вип. 2. С. 118-120.
84. Дзівалтівський М. Хоровий жанр і стиль у розумінні сучасної мистецтвознавчої науки. *Professional Art Education* Vol. 1 (1) 2020. С. 50-57.
85. Довгаленко Н. С. Український музичний авангард у контексті стильових пошуків ХХ ст. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса : ОДМА ім. А. Нежданової, 2000. Вип. 1. С. 186-190.
86. Дорофєєва В. Ю. Торетичні аспекти сучасної української музики. К. : Ліра, 2017. 188 с.

87. Драч І. С. Художня індивідуальність композитора. Харків : ФОП Тимченко, 2010. 106 с.
88. Драч І. Аспекти вияву композиторської індивідуальності у сучасній культурі (на матеріалі творчості В. С. Губаренка) : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. К., 2005. 33 с.
89. Драч І. Харківська композиторська школа: доля і позиція в культурі. URL: <http://jgreenlamp.narod.ru/charc.htm> (дата звернення: 14.02.2021).
90. Драч І., Кияновська Л. Харківська композиторська школа ХХ століття. URL: <http://classicalmusic.uol.ua/ukr/text/9019140/> (дата звернення: 30.02.2021).
91. Дубинец Е. Знаки звуков. О современной нотации. К., 1999. 313 с.
92. Дугіна Т. Є. Гармонічні аспекти сучасної композиторської техніки (на прикладі симфонічних творів Є. Станковича) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02. К. : КДК ім. П. І. Чайковського, 1994. 19 с.
93. Енциклопедія Українознавства. Словникова частина. – Т. 10. / Гол. ред. В. Кубійович; Наукове товариство ім. Шевченка. Париж, Нью-Йорк, 1984. 488 с. (С. 3605-4015).
94. Жарков А. Тембр как фактор интонирования музыкального произведения. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музичний твір як творчий процес*. К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. Вип. 21. С. 270-277.
95. Жаркова В. Десять взглядов на историю западноевропейской музыки. Тайны и желания Homo Musicus. Том 1. Киев : ArtHuss. 2018. 344 с.
96. Жаркова В. Десять взглядов на историю западноевропейской музыки. Тайны и желания Homo Musicus. Том 2. Киев : ArtHuss. 2020. 256 с.
97. Заболотна Н. Про типологію хорового концерту: партесне письмо і творчість Шютца. *Українська музична культура минулого і сучасності*. К., 1989. С. 65-78.

98. Завгородня Г. Музична фактура як художньо-інформаційний феномен. *Музичне мистецтво і культура*. Вип. 6, Кн. 2. Одеса : ОДМА ім. А. Нежданової, 2005. С. 245-256.

99. Заверуха О. Л. Сучасне хорове письмо: генеза та функціонування (на матеріалі творчості українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століть) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2014. 200 с.

100. Заверуха О. Л. Хорове письмо в системі категорій музикології ХХІ ст. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Вип. 33. С. 407-412.

101. Заверуха О. Л. Хорове письмо як утілення художнього змісту музичного тексту. Інституційний репозитарій Київського університету імені Бориса Грінченка URL: <https://core.ac.uk/reader/146445910> (дата звернення: 3.08.2021).

102. Заверуха О. Л. Світоглядні настанови хорової творчості українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століть. *Музика як художньо-естетичний феномен та сфера культурної діяльності*. ОНМА імені А. Нежданової, Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2022. С. 69-70.

103. Заверуха О. Специфіка хорового письма Ю. Алжнева (на прикладі ліричного суголосся «Рідне Около»). *Таврійські студії. Мистецтвознавство*. РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму». Вип. 4. Сімферополь. 2013 с. 97-102.

104. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст. К., 1960. 189 с.

105. Задерацкий В. О некоторых новых стилевых тенденциях в композиторском творчестве 60-70-х годов. *Музыкальная культура Украинской ССР*. К., 1979. С. 416-451.

106. Зайцева Л.А. Онтологічна концепція музики: на прикладі світських та духовних жанрів : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Х., 2004. 20 с.

107. Звіт про основні заходи Харківської обласної організації Національної Співки композиторів України за 2010–2015 рр. [Електронний

ресурс].

URL:

http://composersukraine.org/fileadmin/files/XIV_z_izd_NSKU/zvit_HOONSKU_20102015.pdf (дата звернення: 14.08.2020).

108. Зинькевич О. Динамика обновления. Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства. К. : Музична Україна, 1986. 182 с.

109. Іваницький А. Композиційні особливості взаємодії слова і музики в українській народній пісні : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 К., 1972. 24 с.

110. Іваницький А. Українська народна музична творчість. К., 1999. 222 с.

111. Іваницький А. І. Український музичний фольклор : Підручник для вищих учбових закладів. Вінниця : Нова книга, 2004. 320 с.

112. Іванова Л. О. Традиціоналістський стильовий напрям у творчості композиторів України XIX – XX століть : дис. ... д-ра філософії : 025 Музичне мистецтво. Одеса, 2022. 182 с.

113. Іванов В. Ф. Народнопісенні інтонації в хоровій творчості Д. С. Бортнянського. *Народна творчість та етнографія*. 1973. №1. С. 58-64.

114. Івко А. В. Подієві аспекти музичної форми XX ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. К., 2008. 20 с.

115. Ігнатченко Г. І. Алжнев Юрій Борисович. *Енциклопедія сучасної України* : у 30 т. НАН України, НТШ. К. : Поліграфкнига, 2001. Т. 1. С. 380-381.

116. Ігор Гайденко. Композитор. Україна. Біографія. URL: <https://ihaidenko.musicaneo.com/ua/> (дата звернення: 12.06.2020).

117. Історія української музики. В 4 т. Т.1. Від найдавніших часів до середини XIX ст. [М. М. Гордійчук (голова) та ін.], К., 1989. 447 с.

118. Історія української музики. В 4 т. Т.2. Друга половина XIX ст. [М. М. Гордійчук (голова) та ін.], К., 1992. 615 с.

119. Карнак А. Специфіка інтонаційних властивостей музичного матеріалу як джерело нових композиційних рішень на прикладі творів

американських композиторів ХХ століття. *Українське музикознавство*. К., 2000. Вип. 29. С. 195-203.

120. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. К., 2000. 16 с.

121. Кириленко Я. «Концерт» (пам'яті Миколи Леонтовича) В. Степурка як втілення меморіально-неорелігійної моделі українського хорового концерту. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. К., 2019. №1. С. 337-342.

122. Кияновська Л. Українська музична культура: Навчальний посібник. Тернопіль : Астон, 2000. 184 с.

123. Клюка Т. Хорова творчість Ігоря Гайденка та Юрія Алжнева в аспекті жанрової систематизації. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 57, Т.1. Дрогобич, 2022. С. 131-136.

124. Клюка Т. Інтерв'ю-бесіда з Ю. Алжневим. Розшифровка фонограми. Рукопис (архів автора).

125. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови : Монографія. Наук. т-во. ім. Т. Шевченка. Львів, 2000. 248 с.

126. Козаренко О. Сакральна творчість українських композиторів ХХ століття в контексті національних музично-семіотичних процесів. *Українське музикознавство*. НМАУ ім. П. І. Чайковського. К., 2001. Вип. 30. С. 138-149.

127. Коновалова І. Феномен композитора в часопросторі європейської музичної культури ХХ століття: модуси теоретичного осягнення. Харків : ТОВ «Планета-принт», 2018. 480 с.

128. Конькова Г. Фольклор і творчість сучасних українських композиторів (Мирослав Скорик, Леся Дичко, Валентин Бібік). *Народна творчість і етнографія*. 1978. № 1. С. 81-88.

129. Конькова Г. В. Традиції і новаторство в розвитку жанрів сучасної української музики (симфонія, кантата, ораторія 60-70-х років). К. : Муз. Україна, 1985. 80 с.

130. Конькова Г. Черты нового в преломлении фольклора и развитии жанров в украинской музыке 60-70-х годов : автореф. дис. канд. искусствовед. : 17.00.02. К., 1978. 28 с.
131. Копиця М. Д. Епістологічні документи історії української музики: методологія, теорія, практика : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. К., 2009. 39 с.
132. Копиця М. Епістологія в лабіринтах музичної історії. К. : Автограф, 2008. 528 с.
133. Корній Л. Історія української музики. Ч. 1. Підручник. Київ–Харків–Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць, 1996. 314 с.
134. Корній Л. Історія української музики. Ч. 2. Підручник. Київ–Харків–Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць, 1998. 387 с.
135. Корній Л. Історія української музики. Ч. 3. Підручник. Київ–Нью-Йорк, 2001. Вид-во М. П. Коць, 478 с.
136. Котляревська О. І. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. К., 1996. 19 с.
137. Котляревская Е. Роль текста в «психологии» анализа музыкальных произведений. *Київське музикознавство. Текст музичного твору: практика і теорія*. К., 2001. Вип. 7. С. 105-113.
138. Котляревский И. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания: Методы изучения и классификация. К. : Музична Україна, 1983. 158 с.
139. Котляревський І. Діатоніка і хроматика як категорії музичного мислення. К. : Музична Україна, 1971. 159 с.
140. Котляревський І. Вступ до класифікації музично-теоретичних систем. К. : Музична Україна, 1974. 48 с.
141. Коханик И. Проблема музыкального стиля и стилеобразования в контексте постмодернизма. *Наук. вісник ОДМА ім. А. Нежданової : Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2003. Вип. 4. Кн. 2. С. 35–41.

142. Коханик І. «Стильова гра» у проєкціях сучасної композиторської творчості та музичного виконавства. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Виконавське музикознавство*. Кн. 11. К, 2005. Вип. 47. С. 137-145.
143. Коханик І. М. Про деякі тенденції стильового розвитку української музики рубежу ХХ–ХХІ століть. *Київське музикознавство*. Київ, 2004. Вип. 13. С. 30–37.
144. Коханик І. М. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. *Київське музикознавство*, 2017. Вип. 55. С. 70–81.
145. Кравцов Т. С. Гармонія в системі інтонаційних зв'язків. Монографія. Київ, 1984. 160 с.
146. Кравцов Т. С. Прологомени до інтонаційної теорії енгармонізму. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 21. Харків, 2008. С. 117-127.
147. Кравченко О., Єрьоменко А. Ігор Гайденко: митець і людина. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип 44. Т. 1, 2021. С. 100-103.
148. Кравченко О. Творчість Ігоря Гайдєнка в контексті загальних процесів розвитку української академічної музики другої половини ХХ століття. *Věda a perspektivy (SÉRIE “Historie umění”)* № 4 (11) 2022. С. 152-163.
149. Кужелева О. О. Неактуальний стиль як феномен композиторської поезики ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2003. 17 с.
150. Лановик М. Б., Лановик З. Б. Українська усна народна творчість. Навчальний посібник. К. : Знання-Прес, 2006. 591 с. [Електронний ресурс] URL: <http://www.info-library.com.ua/books-text-4149.html> (дата звернення: 18.08.2019).
151. Лащенко А. Проблеми дослідження вітчизняної хорової культури. *Українське музикознавство*. НМАУ ім. П. І. Чайковського. К., 1998. Вип. 28. С.13-24.

152. Лащенко А. П. Хоровая культура: аспекты изучения и развития. К. : Муз. Україна, 1989. 136 с.
153. Лігус О. М. Теоретичні аспекти співвідношення музичного стилю і жанру. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв.* 2016. Вип. 35. С. 129–137.
154. Линник М. М. Світ символів Григорія Сковороди. Збірка «Сад божественних пісень». *Наукові записки НаУКМА. Літературознавство.* 2018. Т. 1. С. 14-19.
155. Лисюк С. Р. Наративний підхід в характеристиці стильових і стилістичних властивостей фортепіанного виконавства : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2011. 16 с.
156. Лозко Г. С. Етнологія України: Філософсько-теоретичний та етнорелігієзнавчий аспект. К. : АртЕк, 2001. 304 с.
157. Лозко Г. С. Українське народознавство. К. : Зодіак-ЕКО, 1995. 368 с.
158. Лю Веньшу Камерно-вокальна творчість Володимира Рунчака: жанрово-стильові аспекти : дис. доктора філософії. 025. Музичне мистецтво. Харків, 2023. 263 с.
159. Ляшенко І.Ф. Національне та інтернаціональне в музиці. К. : Наук. думка, 1991. 272 с.
160. Ляшенко І. Національні традиції в музиці як історичний процес. К. : Муз. Україна, 1973. 326 с.
161. Маркова Д. Явище мінімалізму: принцип мислення і стиль творчості. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музичне виконавство.* К., 2004. Вип. 40. Кн. 10. С. 223-232.
162. Маркова Е. Н. Интонационная концепция истории музыки : автореф. дисс. ... д-ра. искусствоведения : 17.00.02. Киев, 1991. 38 с.
163. Маркова Е. Н. Интонационность музыкального искусства. К., 1990. 183 с.
164. Мельниченко В. Семпл-инженеринг как технология расширения средств выразительности композитора и аранжировщика. *Музичне*

мистецтво і культура. Одеса : ОДМА ім. О. Нежданової, 2005. Вип. 6, Кн. 2. С. 54-65.

165. Мизитова А. Звуковые пути нового поколения харьковских композиторов. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2005. Вип. 10. С. 39–59.

166. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). К., 1994. 157 с.

167. Москаленко В. Г. Музичний твір як текст. *Текст музичного твору: практика і теорія*. Київське музикознавство. Київ, 2001. Вип. 7. С. 3-10.

168. Москальова Л. Українське сакральне хорове мистецтво. *Мистецтво та освіта*. 2004. № 1. С. 5-9.

169. Мостова Ю.В . Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Х., 2003. 20 с.

170. Музика Ігоря Гайденка URL: <http://ihaidenko.inf.ua/> (дата звернення: 5.11.2022).

171. Муляр П. Стиль твору і виконавської інтерпретації в аспекті взаємодії класичного та аklasичного у фортепіанному мистецтві : автореф. дис. ... дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2009. 16 с.

172. Муха А. І. Композитори України та української діаспори : довідник. Київ : Муз. Україна, 2004. 352 с.

173. Муха А. И. Процесс композиторского творчества (проблемы и пути исследования) : автореф. дисс. ... докт. искусствоведения : 17.00.02. К., 1981. 47 с.

174. Муха А. Гайденко Ігор Анатолійович. *Енциклопедія сучасної України* : у 30 т. НАН України, НТШ. К. : Поліграфкнига, 2001. Т. 1. URL: <https://esu.com.ua/article-28233> (дата звернення: 17.12.2020).

175. На Харківщині відбудеться літературно-мистецький фестиваль «De libertate». Харківська Обласна військова адміністрація. Офіційний веб-сайт. URL: <https://kharkivoda.gov.ua/news/62166> (дата звернення: 3.02.2023).

176. Олійник Т. Хоровий концерт другої половини XVIII століття. М. Березовський, Д. Бортнянський, А. Ведель. Х., 2001. 21 с.

177. Осадча В. М. Неоромантичний симфонізм та його жанрово-стильові метаморфози в сучасній українській музиці (на матеріалі Пісенної симфонії «За Чумацьким шляхом» Ю. Алжнева). *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Х., 2019. Вип. 3. С. 97-101.

178. Осадча С. В. Православна заупокійно-поминальна традиція як феномен музичної культури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. О., 2005. 16 с.

179. Осипенко В. Про стильові особливості хорової музики Ю. Алжнева. *Теоретичні та практичні проблеми культурології: Запоріжжя*, 1999. Вип. 2. С. 52-57.

180. Осипенко В. Структурно-семантичний інваріант хорового концерту (на матеріалі творчості Ю. Алжнева) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Х., 2005. 20 с.

181. Осипенко В. Структурно-семантичний інваріант хорового концерту (на матеріалі хорової творчості Ю. Алжнева) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Х., 2005. 253 с.

182. Осипенко В. В. Про музичну мову хорового концерту Ю. Б. Алжнева «Співомовки». *Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство*. ХДІМ ім. І. П. Котляревського. Х., 2000. Вип. 2. С. 62–67.

183. Осипенко В. В. Про систематику музичних знаків і символів у хорових творах Ю. Б. Алжнева. *Культура України*. ХДАК. Х., 2002. Вип. 9. С. 257-264.

184. Осипенко В. В. Суголосся як принцип відображення Всесвіту (на прикладі хорового твору Ю. Алжнева «...О, Лелю!»). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: ХНУМ ім. І. П. Котляревського*. Х., 2004. Вип. 13. С. 309-314.

185. Павлишин С. С. Музика двадцятого століття. Львів : БаК, 2005. 232 с.

186. Патер А. Р. Виконавські виміри української сакральної музики : дис. ... д-ра філософії : 025 Музичне мистецтво. Івано-Франківськ. 2021. 237 с.
187. Пархоменко Л. Українська хорова п'єса: Типологія, тематизм, композиція. К. : Наук. думка, 1979. 219 с.
188. Пархоменко Л. Хорова творчість. *Історія української музики*. В 4 т. К., 1992. Т. 4. С. 46-77.
189. Пархоменко Л. Хорові обробки народних пісень. *Історія української музики*. В 4 т. К., 1990. Т. 3. С. 53-87.
190. Печерський А. Гайдамака Володимир Сосюра. URL: https://bastion.tv/gajdamaka-volodimir-sosyura_n51447 (дата звернення: 19.09.2023).
191. Пісня Серафимська. Словник церковно-обрядової термінології. URL: https://slovyk.me/dict/rite_terms/%D0%BF%D1%96%D1%81%D0%BD%D1%8F_%D1%81%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%84%D0%B8%D0%BC%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0 (дата звернення: 3.12.2021).
192. Письменна О. Б. Музична мова хорових творів Лесі Дичко : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Л., 2004. 16 с.
193. Покулита І. К. Соціальна природа жанру в контексті історичної динаміки мистецтва : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.08. К., 2004. 16 с.
194. Польская И. И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика : монография. Харків : ХГАК, 2001. 396 с.
195. Приходько О. В. Хорова музика а саррелла другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: теоретичне осмислення і виконавські підходи : дис. ... канд. мистецтвознавства : Київ, 2017. 255 с.
196. Пясковський І. Логика музикального мышления. К. : Музична Україна, 1987. 179 с.
197. Пясковский И. Б. Гармония в музиці романтиків. *Дослідження. Досвід. Спогади*. К., 2005. Вип. 6. С. 22-42.

198. Пясковський І. Б. До проблеми семіотичного аналізу музичного тексту. *Київське музикознавство. Текст музичного твору : практика і теорія*. К., 2001 Вип. 7. С. 37-41.

199. Ревенко Н. В. Українська фортепіанна музика сучасності: до проблеми тлумачення сучасних творів авангардного напрямку 1990-х років. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса : ОДМА ім. О. Нежданової. 2003. Вип. 4. Кн. 1. С. 112-121.

200. Ржевська М. Модернізм і авангард: до уточнення змісту понять. *Музична україністика: сучасний вимір*. Київ-Івано-Франківськ : ІМФЕ ім. Рильського НАНУ, 2008. С. 50-62.

201. Ржевська М. Періодизація українського музично-культурного процесу ХХ століття як проблема динаміки культури. *Українське музикознавство*. НМАУ ім. П. І. Чайковського. К., 2000. Вип. 29. С. 94-102.

202. Романюк І. А. «Картина світу» в системі категорій аналізу музики (на прикладі української музичної культури) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Х., 2009. 17 с.

203. Роценко О. Кафедра композиції та інструментовки крізь призму історії харківської композиторської школи. *Pro domo mea*. Х. : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2007. С. 148-170.

204. Роценко Е. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки). Монография. Харьков : ХНУРЕ, 2004. 288 с.

205. Руденко О. Ф. Камерно-вокальна творчість Віталія Губаренка: симбіоз слова, музики і виконавства: автореф. дис. ... д-ра філософії : 025 Музичне мистецтво. 2021. 189 с.

206. Рубан О. Л. Становлення термінологічного апарату аналізу музичних форм : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.03. НМАУ ім. П. І. Чайковського. К., 2005. 20 с.

207. Рябуха Н.О. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця XIX - XX століть) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Х., 2004. 20 с.

208. Салдан С. Жанрово-стильові моделі у фортепіанній творчості львівської композиторської школи XX століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. К., 2006. 20 с.

209. Самойленко О. І. К проблеме семантической типологии музыки. *Трансформація музичної освіти та культури в Україні*. Зб. мат. міжнародної науково-творчої конфер. : ОДМА імені А. В. Нежданової. Одеса : Друкарський дім, 2004. С. 57-66.

210. Северинова М. Ю. Художньо-світоглядні традиції у творчості українських композиторів 80-90-х років XX ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01. КНУКіМ. К., 2002. 20 с.

211. Семененко Н. Преміум-сегмент сучасної української музики: метамовні дискурси у хоровій творчості Віктора Мужчиля. *Музична україністика: сучасний вимір*. К., Івано-Франківськ, 2008. Вип. 2. С. 224–231.

212. Серганюк Л. Стильові тенденції «нової фольклорної хвилі» в українській музиці. *Вісник ДАКЮМ*. К., 2002. № 4. С. 54-74.

213. Сінченко Б. Ю. Харківська композиторська школа на початку XXI століття: шляхи розвитку та збереження творчої спадщини. *Вища мистецька освіта як стратегічний інструмент збереження культурної ідентичності. Аспекти історичного музикознавства*. Вип. VIII. Харків: ХНУМ. С. 225-235.

214. Скорик М. Структура і виражальна природа акордики в музиці XX століття. К. : Музична Україна, 1983. 156 с.

215. Скрипник О. В. Композиційно-драматургічні параметри алеаторики в симфонічній творчості українських композиторів другої половини XX століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2009. 19 с.

216. Смирнова Т. М. Проблема теории музыкального жанра : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. КГК. им. П. И. Чайковского. К., 1988. 19 с.
217. Снитіна В. О. Церковна музика в культурі України другої половини XVII – XVIII ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. К., 2010. 19 с.
218. Сниткова И. О новых принципах фактурной организации в современной музыке : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Вильнюс, 1996. 22 с.
219. Сокол А. В. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль. Монография. Одеса : Моряк, 2007. 275 с.
220. Сокол А. Теория музыкальной артикуляции. Монография. Одесса : ОКФА, 1996. 204 с.
221. Сокол А. Стилистика музыкальной речи и терминологические ремарки : дисс... доктора искусствоведения : 17.00.03. Одесса, 1996. 384 с.
222. Сташевський А. Я. Баянне мистецтво України: тенденції розвитку оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту у творчості Володимира Рунчака: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. НМАУ ім. П. І. Чайковського. К., 2004. 237 с.
223. Сташевський А. Я. Володимир Рунчак. «Музика про життя...» Аналітичні есе баянної творчості. Монографія. Луцьк, 2004. 199 с.
224. Суголосся. *Словник української мови* : [в 11 т.]. Київ : Наук. думка, Т.9, 1978. С. 821.
225. Сюта Б. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини ХХ століття. Київ, 2004. 120 с.
226. Сюта Б. Українська музика молодшої генерації композиторів. *Musica ukrainika* [Електронний ресурс]. URL: <http://musika-ukrainika.odessa.uaa-syuta-youngkrcjmp.html>. (дата звернення: 12.08.2020).
227. Тереньев Д. Г. Взаимодействие музыкального синтаксиса и семантики (на материале европейской профессионаотной музыки 18-20 в.) :

автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. ИИФЭ им. М. Рыльского К., 1984. 23 с.

228. Терещенко А. Українська радянська кантата і ораторія (1917-1945). К. : Наук. думка, 1980. 214 с.

229. Терещенко А. К. Украинская советская кантата и оратория. Эволюция жанровых разновидностей: Автореф. дис. ... д-ра искусствовед. 17.00.02. К., 1984. 49 с.

230. Товстопят Н. Музыкальное произведение как речевой процесс. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музичний твір як творчий процес*. К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. Вип. 21. С. 18-26.

231. Томах О. Специфіка концертмейстерської роботи піаніста над твором для голосу і фортепіано «Дорога» Ігоря Гайдена. *Збірник наукових праць ЛОГОΣ*, Відень, 2020. Вип. 5. С. 79-81. URL:

<https://doi.org/10.36074/15.05.2020.v5.27> (дата звернення: 8.12.2021).

232. Тукова И. О понятии «Жанровый стиль». *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музичний стиль: теорія, історія, сучасність*. К., 2004. Вип. 38. С. 27-33.

233. Тучинська Т. Розуміння музичного тексту: теоретично-інформаційний аспект : автореф. дис. ... дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. К., 2009. 16 с.

234. Українська музична енциклопедія. Т. 1 Гол. редкол. Г. Скрипник. К. : Вид. ІМФЕ НАН України, 2006. – 680 с.

235. Українська музична енциклопедія. Т. 2 / Гол. редкол. Г. Скрипник. К. : Вид. ІМФЕ НАН України, 2008. – 664.

236. Українська музична енциклопедія. Т. 3. / Гол. редкол. Г. Скрипник. К. : Вид. ІМФЕ НАН України, 2011. 627 с.

237. Українська музична енциклопедія. Т. 4 Гол. редкол. Г. Скрипник. К. : Вид. ІМФЕ НАН України, 2016. 554 с.

238. Українська музична енциклопедія. Т. 5 Гол. редкол. Г. Скрипник. К. : Вид. ІМФЕ НАН України, 2018. 536 с.

239. Уманец В. Песенное и хоровое творчество украинских советских композиторов (массовые песни, хоры) : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02. К., 1970. 35 с.

240. Ушкалов Л. Повна академічна збірка творів Григорія Сковороди. Київ : НАН України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка, Інститут філософії ім. Г. С. Сковороди; Едмонтон, Торонто : CIUS; Харків : Майдан, 2011. 1400 с.

241. Фартушка О. Д. Хорова поліфонія в системі композиторського стилю (на прикладі творчості П. Гіндеміта, І. Стравінського, О. Щетинського): автореф. дис. ... докт. філософ : 025. Музичне мистецтво. Х., 2022. 208 с.

242. Филатова Т. В. «Атональность» в динамике обновления тональных систем XX века: теоретические проблемы и методы исследования : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. КГК. им. П. И. Чайковского. К., 1990. 20 с.

243. Фрайт О. В. Музично-вербальна еміненрність у інтерпретаційному дискурсі мистецтвознавства : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01. К., 2021. 18 с.

244. Харченко Є. В. Інтертекстуальність в українській музиці двадцятого століття: інтонація, жанр, стиль : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. К., 2011. 16 с.

245. Хоткевич Г. Григорій Савич Сковорода (український філософ): короткий його життєпис і вибрані місця з творів та листів. Упорядник та перекладач з російської: Гнат Хоткевич. Харків : Союз. 1920. 168 стор.

246. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу як категорія історичного музикознавства : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. К., 2010. 32 с.

247. Черкашина М. История музыки в современных дискурсах. *Музична творчість та наука в історичному просторі. Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського* : збірник статей. Київ, 2008. Вип. 73. С. 3–8.

248. Черемський К. П. Генеза і розвиток традиційних форм українського співочтва : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. 17.00.01. ХДАК, Х., 2005. 20 с.

249. Чижевський Д. І. Філософія Г. С. Сковороди. Харків : Прапор, 2004. 272 с.

250. Шабунова И. М. О функциях тембра в современной музыке : автореф. дисс. ... канд. искусстведения : 17.00.02. Тбилиси, 1989. 24 с.

251. Шатова І. О. Сильові основи Одеської хорової школи : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. О., 2005. 16 с.

252. Шаповалова Л. Авторська концепція жанру хорового концерту в творчості Ю. Алжнева. *Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: Мистецтвознавство, педагогіка та виконавство*. Харків : ГЛАС, 1999. С. 39-43.

253. Шаповалова Л. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дис. ... канд. искусстведения : 17.00.02. КГК им. П. И. Чайковского. К., 1984. 28 с.

254. Шаповалова Л. В. Музыка як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. К., 2008. 31 с.

255. Шип С. В. Музыкальная речь и язык музыки. Теоретическое исследование. Одесса : ОГК им. А. В. Неждановой, 2001. 306 с.

256. Шип С. В. Музыкальный язык и стиль музыкальной речи (о соотношении понятий). *Музичне мистецтво і культура*. Одеса : ОДМА ім. О. Нежданової, 2002. Вип. 3. С. 39-44.

257. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : Навч. посіб. К. : Заповіт, 1998. 368 с.

258. Шреєр-Ткаченко О. Я. Історія української музики. Ч. 1. Розвиток української музичної культури від найдавніших часів до середини ХІХ ст. К. : Муз. Україна, 1980. 198 с.

259. Шуміліна О. Перехідні процеси в українській партесній музиці середини XVIII століття (за матеріалами київської колекції рукописних пам'яток): Автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. НМАУ ім. П. І. Чайковського. К., 2004. 19 с.

260. Щегловская И. Н. Гармония как стилевой фактор в творчестве украинских советских композиторов 1970-80-х годов (Л. Дычко, Е. Станкович, М. Скорик) : автореф. дис. ... канд. искусстведения : 17.00.02. КГК. им. П. И. Чайковского. К., 1988. 17 с.

261. Юдкин И. Н. Эстетико-психологические аспекты выразительности музыкального ритма : автореф. дисс. ... канд. искусстведения : 17.00.02. ИИФЭ им. М. Рыльского. К., 1982. 21 с.

262. Южак К. И. Теоретические основы полифонии в свете эволюции музыкальной системы : автореф. дисс. ... д-ра. искусстведения : 17.00.02. ИИФЭ им. М. Рыльского. К., 1990. 42 с.

263. Юцевич Ю. Словарь музыкальных терминов. Киев : Музычна Україна, 1988. 263 с.

264. Юрій Алжнєв. Портрет композитора. Львівська національна філармонія. URL:

<https://philharmonia.lviv.ua/event/%D0%BF%D0%BE%D1%80%D1%82%D1%80%D0%B5%D1%82-%D0%BA%D0%BE%D0%BC%D0%BF%D0%BE%D0%B7%D0%B8%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B0-%D1%8E%D1%80%D1%96%D0%B9-%D0%B0%D0%BB%D0%B6%D0%BD%D1%94%D0%B2-27-11-2019-19-00/>

(дата звернення: 28.12.2019).

265. Якуб'як Я. Аналіз музичних творів. (Музичні форми). Ч. І. Тернопіль, 1999. 208 с.

266. Kohoutek C. Novodobе skladebne smery v hudbe. Praha : Statni Hudebni Vydavatelstvi. 1965. 366. S.

ДОДАТКИ

Додаток А

Нотні приклади

Приклад 1

Largo ♩=44 Andante, scordato ♩=68 Сопрани:
Альти:

ppp Мм... *p* 1. Ко-ти-ли-ся
2. Ко-ти-ли-ся
3. Ко-ти-ли-ся

Мішаний Хор Тенори:
3. Ко-ти-ли-ся
2. Ко-ти-ли-ся
1. Ко-ти-ли-ся

Баси:
pp 1. Ко-ти-ли-ся...
2. Ко-ти-ли-ся...
3. Ко-ти-ли-ся...

5 *p* *tr*

Мішаний Хор два ка-ме-ні... Се-ред дво-ру ста-ли...
два ка-ме-ні... Се-ред шля-ху ста-ли...
два ка-ме-ні... Та й ви-рос-ли в бри-ли...

два ка-ме-ні... Се-ред дво-ру ста-ли...
два ка-ме-ні... Се-ред шля-ху ста-ли...
два ка-ме-ні... Та й ви-рос-ли в бри-ли...

Приклад 2

Meno mosso ♩=61

17 *sol* (по двоє) *p* С.ІІ С.ІІ *pp*

А...(а...) А...(а...)

Мішаний Хор Б.ІІ *p* *p*

Ні зіт-хну-ти... Ні сту-пи-ти...
Ні о-бій-ти... Ні ті-ка-ти...
Ні зле-ті-ти... На ті-го-ви...

Приклад 9

Musical score for Example 9, featuring multiple staves including strings, woodwinds, and brass. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The title of the piece is "Триптих" (Triptych) by Dmitri Shostakovich, Op. 109. The score is arranged for a full orchestra and includes parts for Violins I and II, Violas, Cellos, Double Basses, Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Horns, Trumpets, and Trombones. The score is in Russian and includes the text "Музыка Шостаковича" (Music of Shostakovich) and "Музыка Шостаковича" (Music of Shostakovich).

Приклад 11

Musical score for Example 11, featuring a dense orchestral arrangement with many staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The score is in Russian and includes the text "Музыка Шостаковича" (Music of Shostakovich) and "Музыка Шостаковича" (Music of Shostakovich). The score is arranged for a full orchestra and includes parts for Violins I and II, Violas, Cellos, Double Basses, Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Horns, Trumpets, and Trombones. The score is in Russian and includes the text "Музыка Шостаковича" (Music of Shostakovich) and "Музыка Шостаковича" (Music of Shostakovich).

Приклад 12

77 Lento $\frac{4}{4}$ = 60

f LI-BER-TAS!!!

mf *mp* LI-BER-TAS!!!

f СВО-БО - ДА!!!

f СВО-БО - ДА!!!

Detailed description: This musical score is for Example 12. It features three staves: a vocal line (top), a piano line (middle), and a bass line (bottom). The tempo is marked 'Lento' with a metronome marking of 60. The time signature is 4/4. The key signature has one flat. The vocal line begins with a fermata and then sings 'LI-BER-TAS!!!' with a forte (*f*) dynamic. The piano line starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and then moves to mezzo-piano (*mp*). The bass line also begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piano and bass lines play a rhythmic accompaniment. The vocal line then sings 'СВО-БО - ДА!!!' with a forte (*f*) dynamic. The piano and bass lines continue their accompaniment.

Приклад 13

Detailed description: This musical score is for Example 13. It is a large-scale orchestral and vocal score consisting of 24 staves. The staves are arranged in two systems of 12 staves each. The instruments and voices included are: Flute I, Flute II, Oboe I, Oboe II, Clarinet I, Clarinet II, Bassoon I, Bassoon II, Trumpet I, Trumpet II, Trumpet III, Trombone I, Trombone II, Trombone III, Tuba, Snare Drum, Cymbal, Tom-tom, Bass Drum, Harp, Violin I, Violin II, Viola, Cello, Double Bass, and Soprano, Alto, Tenor, Bass. The score is written in a complex, multi-measure format with many notes and rests. The tempo is marked 'Lento' with a metronome marking of 60. The time signature is 4/4. The key signature has one flat. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system contains staves 1 through 12, and the second system contains staves 13 through 24. The score is highly detailed and complex, with many notes and rests.

Приклад 14

Example 14 is a musical score consisting of six staves. The top staff is a vocal line with lyrics in Russian: "Вот и кончилась / ночь, и настало / утро. / И вот / мы / идем / по / дорожке / к / тебе /". The second staff is a piano accompaniment. The third staff is a string section (Violins I and II). The fourth staff is a string section (Violas and Cellos). The fifth staff is a string section (Double Basses). The sixth staff is a string section (Percussion). The score is in 4/4 time and features a variety of musical notations, including notes, rests, and dynamic markings.

Приклад 15

Example 15 is a complex musical score consisting of 18 staves. The top staff is a vocal line with lyrics in Russian: "Вот и кончилась / ночь, и настало / утро. / И вот / мы / идем / по / дорожке / к / тебе /". The score is in 4/4 time and features a variety of musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into two systems, with the first system containing 10 staves and the second system containing 8 staves. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. The score is written in a standard musical notation style, with a key signature of one flat and a time signature of 4/4.

Приклад 16

206 *Largo* $\text{♩} = 44$

mf О, як-би в дур ні мо-ні не по...

27

210 *ff* НЕ-ПЮ ШИ ТІСЬ... О, як - би... О, п-кби...

ff О, як - би... О, п-кби... Не по - ши- тись...

ff О, як - би... О, п-кби... Не по - ши- тись...

ff О, як - би... О, п-кби... Не по - ши- тись...

Приклад 17

235 *Meno mosso* $\text{♩} = 44$ *A tempo* $\text{♩} = 60$ *Con dolore* *mf*

Li - ber - tas...

mp A...(a...)

mp A...(a...)

mp A...(a...)

mp A...(a...)

32

248 *mf* Li - ber - tas... *mp* Li - ber - tas...

mf A...(a...)

mp A...(a...)

p A...(a...)

mf A...(a...)

mp A...(a...)

p A...(a...)

Приклад 18

33

37

Musical score for a large orchestra and choir, numbered 18. The score includes staves for Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Tuba, Euphonium, Horn, Percussion, and strings. It features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as "rit.", "pp", "mf", and "ppp".

Приклад 20

33

34

39

43

rit.

mf

mf

pp

CBO - BO - AA!

CBO - BO - AA!

44

Grave = 46

pp

mf

LI-BER TASH! CBO-BO - AA!

LI-BER TASH! CBO-BO - AA!

Musical score for a piano and voice, numbered 20. It shows a piano accompaniment with a triplet and a vocal line with lyrics in Russian. The tempo is marked "Grave" and the dynamics include "rit.", "mf", and "pp".

Приклад 25

Музична партитура для прикладу 25. Включає партитури для фортепіано (Ф-но) та оркестру (Орк-р). Темпозначення *dolce* та динамічні позначення *mp* та *mf*.

Приклад 26

Музична партитура для прикладу 26. Включає партитури для Альта-СОЛО (Альт. СОЛО), Сопрано (С.), Алто (А.), Фортепіано (Ф-но) та Оркестру (Орк-р). Темпозначення *mf*. Лібретто українською мовою: "Ой, вер-би-ше, по-ри-то-би, ти вер-би-ше роз-... (Бажано виконувати в відповідній літературній стилі)".

Приклад 27

Музична партитура для прикладу 27. Включає партитури для Фортепіано (Ф-но) та Оркестру (Орк-р), а також партитури для Тенора-СОЛО (Тенор СОЛО), Баритона-СОЛО (Баритон СОЛО), Баса-СОЛО (Бас СОЛО), Тенора (Т.), Баритона (Б.) та Фортепіано (Ф-но) та Оркестру (Орк-р). Темпозначення *mf* та *mp*. Лібретто українською мовою: "Гей, і - шти".

Приклад 31

326 *rit* *mf* *f* 101

T. *mf* *f* *mf* *f*

Гэй, гэй! Ой хто лі-ха на нас с-то! по-хай-це-це сям-та - с... Та

B. *mf* *f* *mf* *f*

Гэй, гэй! Ой хто лі-ха на нас с-то! по-хай-це-це сям-та - с... Та

Ф-но (Пры-р) *mf* *f* *mf* *f*

Приклад 32

328 *f*

Soprano CO.SO *f*

I.Sa si-cro-pa - si - caa pa - ca.

Alto CO.SO *f*

I.Sa si-cro-pa - si - caa pa - ca.

Tenor CO.SO

si - caa pa - ca.

Bass CO.SO

si - caa pa - ca.

C *mf* *mf*

I.Sa si - cro - pa - si - caa pa - ca.

A *mf* *mf*

I.Sa si - cro - pa - si - caa pa - ca.

T *mf* *mf*

I.Sa si - cro - pa - si - caa pa - ca.

B *mf* *mf*

I.Sa si - cro - pa - si - caa pa - ca.

Ф-но (Пры-р) *mf* *f* *mf* *f*

Приклад 33

329

Soprano CO.SO *mf*

A. (ao.) He - si - cro - pa.

Alto CO.SO *mf*

A. (ao.) He - si - cro - pa.

Tenor CO.SO *mf*

mf *mf* *mf* *mf*

Самы вы - сям.

Bass CO.SO *mf*

Самы вы - сям.

C *mf*

He - si - cro - pa.

A *mf*

He - si - cro - pa.

T *mf*

Самы вы - сям.

B *mf*

Самы вы - сям.

Ф-но (Пры-р) *mf* *f* *mf* *f*

Приклад 34

983 *Andante* $\text{♩} = 78$ (за поезією Ліни Костенко)

Ф-но
Орк-р)

f

985

Ф-но
Орк-р)

f *mp* *mf*

Приклад 35

1061 **138** *Largo* $\text{♩} = 50$ poco accel.

C. *mf* A. (a.)

A. *mf* A. (a.) poco accel.

Ф-но
Орк-р)

mf *f* *mp*

1063 *p*

C. *p*

A. *p*

T. *mf* A. (a.) *p*

B. *mf* A. (a.) *p*

Ф-но
Орк-р)

ff *mp* *p*

Приклад 36

Musical score for Example 36, featuring a full orchestra and choir. The score is written in 3/4 time and includes the following parts: Flute 1, Flute 2, Clarinet in Bb 1 & 2, Alto Saxophone 1 & 2, Tenor Saxophone, Baritone Saxophone, Horn in F, Trumpet in Bb 1 & 2, Trombone 1 & 2, Snare Drum, Bass Drum, Cymbal, Triangle, Choir, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Double Bass, and Piano. The score shows a complex orchestration with various instruments playing in unison or in harmony.

Приклад 37

Musical score for Example 37, featuring a piano and double bass. The score is written in 3/4 time and includes the following parts: Piano and Bass. The score shows a complex orchestration with various instruments playing in unison or in harmony.

Приклад 38

Musical score for Example 38, measures 14-18. The score is in G major and 4/4 time. It consists of two systems. The first system has a vocal line (treble clef) and a bass line (bass clef). The second system has a piano line (treble clef) and a bass line (bass clef). The piano line features a steady eighth-note accompaniment. Measure numbers 14, 15, 16, 17, and 18 are indicated above the vocal line.

Приклад 39

Musical score for Example 39, measures 37-41. The score is in G major and 4/4 time. It consists of two systems. The first system has a vocal line (treble clef) and a bass line (bass clef). The second system has a piano line (treble clef) and a bass line (bass clef). The piano line features a steady eighth-note accompaniment. Measure numbers 37, 38, 39, 40, and 41 are indicated above the vocal line.

Приклад 40

Musical score for Example 40, measures 73-77. The score is in G major and 4/4 time. It consists of two systems. The first system has a vocal line (treble clef) and a bass line (bass clef). The second system has a piano line (treble clef) and a bass line (bass clef). The piano line features a steady eighth-note accompaniment. Measure numbers 73, 74, 75, 76, and 77 are indicated above the vocal line. A piano dynamic marking (*p*) is present in the second system.

Приклад 41

Flu.
Ob. I
Ob. II
Cl. in Bb
Cl. in A
Bsn.
Trp. I
Trp. II
Trp. III
Trbn. I
Trbn. II
Trbn. III
Hrn. I
Hrn. II
Hrn. III
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
K. Gb.
K. B.

Приклад 42

на текст Гр. Скворцова

Сопрано
Альто
Тенор
Бас

5.
А.
Т.
Б.

Вся ко-му го-ро-ду нрав | пра ва... Вся ка | - ми-ст свой
Вся ко-му го-ро-ду нрав | пра ва... Вся ка | - ми-ст свой ум го-ло ва... Вся ко-му го-ро-ду нрав | пра ва...
Вся ко-му го-ро-ду нрав | пра ва... Вся ка | - ми-ст свой ум го-ло ва... Вся ко-му го-ро-ду нрав | пра ва...
Вся ко-му го-ро-ду нрав | пра ва... Вся ка | - ми-ст свой ум го-ло ва... Вся ко-му го-ро-ду нрав | пра ва...
Вся ко-му го-ро-ду нрав | пра ва... Вся ка | - ми-ст свой ум го-ло ва... Вся ко-му го-ро-ду нрав | пра ва...

Приклад 45

97 *p*
 S. Ты не ца - дщи м.
 A. ца - дщи м.
 T. за ми - ня и во - со -
 B. цар - сынк во ло - сов.

106 *mp* *p*
 S. Ты не гна - та! Все же - рещ так, та!
 A. та дщи гд му (у)! Все же - рещ так, та!
 T. гд му - зик и ш цр. кш со - ло му по эар.
 B. Ты не гна дщи гд му - зик и ш цр. Все же - рещ так, кш со - ло му

Приклад 46

115 *mf* (7)
 S. Кто ж на с - я пло - ет ост - ру - ю ста
 A. Кто ж на с - я пло - ет ост - ру - ю ста
 T. Кто ж на с - я пло - ет ост - ру - ю ста
 B. эар. Кто ж на с - я пло - ет ост - ру - ю ста -

120 *f* *mp* *Всана* (8) *f*
 S. Тот, че - я со всть, как час тей хрус тель.
 A. час - тей хрус - тель.
 T. Тот, че - я со всть, как час тей хрус тель.
 B. Тот, че - я со всть, как час тей хрус тель. Все ко - му го роду

Приклад 47

p
M
p
M
p
M
p
M

Соргани
 Альи
 Тенор
 Басс

Приклад 48

8

A

p

S. *mp*

A. *p*

T. *p*

B. *p*

То не ві - ер ві - с із тьми - до - мо - ви - ни, М.

Приклад 49

32

B

p

S. *p*

A. *p*

T. *mf*

B. *mf*

Все пов - то - ри - ло - ся Все пов - то - ри - ло - ся

То не ві - ер ві - с

Приклад 50

37

C

p *f*

S. *p* *f*

A. *p* *f*

T. *f*

B. *f*

мій ко - хв - ний край, Пла - че мі - сяць

мій ко - хв - ний край, Пла - че мі - сяць в тра - вах,

Все пов - то - ри - ло - ся Все пов - то - ри - ло - ся

Все пов - то - ри - ло - ся Все пов - то - ри - ло - ся

в тра - вах, Стог - не ві - тер

дощ хв - ти - ни мо - чить Стог - не ві - тер встає - ніх,

Пла - че мі - сяць в тра - вах,

Пла - че мі - сяць в тра - вах,

Приклад 51

То не вітер *f*

Вже всій край хо - лод - ний

Вже всій край хо - лод - ний

Гей, ти, край зе - ле - ний! Гей, баг - нет блис - ку - чий... Вже всій край хо - лод - ний

Гей, ти, край зе - ле - ний! Гей, баг - нет блис - ку - чий... Вже всій край хо - лод - ний

у - ті - кв мос - каль. *f* Схо - ро вста - не сон - це, і за - ги - нуть ту - ці.

у - ті - кв мос - каль. *f* Схо - ро вста - не сон - це, і за - ги - нуть ту - ці.

у - ті - кв мос - каль. *f* вста - не сон - це, ги - нуть ту - ці.

у - ті - кв мос - каль. *f* вста - не сон - це, ги - нуть ту - ці.

Додаток Б

Літературні тексти обраних хорових композицій

Ю. Алжнєва та І. Гайденка

Хоровий концерт «Гука душа Господаря...»

(поезія Н. Фурси)

1. Котилися... котилися, котилися два камені
 Серед двору стали, серед двору стали
 Була душа при пам'яті, при пам'яті
 Але рук... але рук не мала
 Ні зітхнути, ні ступити, ні зітхнути, ні стулити
 Щоб вийшли жорна
 Ні ті жорна, ні ті жорна розкрутити
 Й перетерти, й перетерти чорне

2. Котилися... котилися, котилися два камені

Серед шляху стали, серед шляху стали

Була душа при пам'яті, при пам'яті

Але ніг... але ніг не мала

Ні обійти, ні тікати, ні обійти ні тікати

Поки Божа й ціла

Тільки третім, тільки третім поруч стати

Серед сірих, серед сірих білим

3. Котилися... котилися, котилися два камені

Та й вирости в брили

Була душа при пам'яті, була душа при пам'яті

Та згубила, та згубила крили

Ні злетіти, на ті гори, не злетіти на ті гори

Ні перелетіти

Хіба вибрать, хіба вибрать об котору

Ту пам'ять, ту пам'ять розбити

4. Не котяться, не котяться

Два камені, два камені

Стоять наче брама

Пита душа у пам'яті, пита душа у пам'яті

А та уже, а та уже

Камінь

Гука душа, гука душа Господаря

Що робити, що робити має

Перед цими воротами

Що її не знають, що її не знають

Котилися два камені, котилися...

Суголосся-кантата «Libertas! (Свобода!)»

(вірш Григорія Сковороди)

Що є свобода? Добро в ній яке?
 Кажуть, неначе воно золотее?
 Ні ж бо, не злотне: зрівнявши все злото,
 Проти свободи воно лиш болото.
 О, якби в дурні мені не пошитись,
 Щоб без свободи не міг я лишитись.
 Слава навіки буде з тобою,
 Вольності отче, Богдане-герою!

Пісенна симфонія «За чумацьким шляхом...»

(вірш Василя Бондаря)

1. Я помираю кожен день...
 І знову воскресаю
 Бо я в полоні тих пісень,
 Яких ще й сам, ще й сам не знаю...
 Але вони мені живуть,
 Як води під землею...
 Що рвуть опону, і прорвуть,
 І вдарять течією!
 Щоб сонце райдугу звело
 І ще одну на світі!..
 Щоб струмкотливе джерело
 Поплинуло, поплинуло між квітів

2. Аж серце рветься зріє спів...
 Мов колос літом гожим...
 Аж забиває дух, а слів,
 А слів знайти... знайти не можу

Але вони в мені живуть,
 Як води під землею...
 Що рвуть опону, і прорвуть,
 І вдарять течією!
 Щоб сонце райдугу звело
 І ще одну на світі!..
 Щоб струмкотливе джерело
 Поплинуло, поплинуло між квітів...

(народні пісні)

Ой, вербице, пора тобі, та вербице розвисься
 Та розвисься пора тобі,
 Та Трохімку, оженився
 Та, ой, не час, та не два, та не пора
 Та ще моя та дівчина молода...
 Та нехай, та до літа, та до Петра,
 Та до Петра, та щоб моя та дівчина, та хліб пекла...
 До літа, до Пречисти,
 Щоб моя дівчина була річиста...
 До літа, до Покрови, заревуть дівки як корови

1. Гей, ішли наші чумаки в дорогу,
 Ішли наші чумаки в дорогу...
 Гей в понеділок ярма паровали

2. Гей, у вівторок вози підчиняли...
 У вівторок вози підчиняли

3. Гей, а в середу воли годували
 Гей, а в четвер воли напували
 Гей, а в п'ятницю, а в п'ятницю

З родом попрощались...

Гей, а в суботу молилися Богу...

А в суботу молилися...

4. Гей, а в неділю рушили в дорогу

Гей, а в неділю рушили в дорогу...

Гей, а з неділі прийшли до перевозу

Гей, а з неділі прийшли до перевозу

(вірш Віктора Бойка)

Люблю ту мить, коли тебе люблю,

Вона у нас тремтить, але не рветься...

Віддати можна всі скарби за бесцінь...

Без сумніву, без вагання, без жалю...

1. А в погляді твоїм такі слова,

Яких ніхто сказати не зуміє...

Чому ж не мов од сніжної завії,

Біліє... біліє моя бідна голова?..

Люблю ту мить, коли тебе люблю,

Вона у нас тремтить, але не рветься...

Віддати можна всі скарби за бесцінь...

Без сумніву, без вагання, без жалю...

2. Веселики влітають в мить оту,

Вераючись журавликами звідти,

І суді наші й не підкупні свідки,

Лишаються, лишаються в минулім нальоту...

3. Прощаючись, ми бачимо летять,

А ми на їхньому крилатім вічі

Радіємо, що вмиті ціла вічність...

І журимось, і журимось...

І журимось, що в ній одне життя...
 Люблю ту мить, коли тебе люблю,
 Вона у нас тремтить, але не рветься...
 Віддати можна всі скарби за бесцінь...
 Без сумніву, без вагання, без жалю...

(народні пісні)

Гей, гей! Ой, хто лиха не знає...
 Той нехай мене спитає...
 Та гей же! Та хто горя не знає...
 То нехай мене спитає...
 Гей, гей, виріс я в наймах, в неволі...
 Та не знав щастя ні долі!..
 Цоб, цоб... цабе, цабе...
 1. Ой, горе тій чайці, горе тій небозі...
 Що вивела чаєняток при битій дорозі...
 Гей, гей! Та по дорогах ходячи...
 Чужії воли пасучи... Та гей же!
 Чужії воли не дужі!..
 Вивезіть мажу з калюжі! Та гей же!
 2. Гей, гей! Та поставте мажу на суші...
 Та біля шинкарки Настусі...
 Та гей же! Ой шинкарочка Настусю,
 Дай меду вина нап'юся! Та гей же!
 1. Гей, мамо, чумак їде, гей мамо, рибу везе!
 Запросімо, даймо хліба,
 Буде мамо, в дому риба... Ой!
 2. Гей, мамо, другий їде,
 Гей, мамо, рибу везе!..

Запросимо і другого

Буде в дому солі много... Ой!

3. Гей, доню, краса твоя, покись ще молодая

Я молода, як года... Єще мене замуж шкода...

Поки єще молодая...

1. Ой, бре море, бре!..

Сип, шинкарко, ще...

Єсть у мене та рідний батько, викупить мене

Ось і батько йде...грошей не несе...

О тепер же я, та шинкарочко,

Засів у тебе!

2. Ой, бре, море, бре!..

Сип шинкарочка ще

Єсть у мене та рідна мати, викупить мене!..

Мати, і мати їде, грошей не несе...

О тепер же я, та шинкарочко,

Засів у тебе!

3. Ой, бре. Море, бре...

Сип шинкарко ще

Єсть у мене чорнобрива, викупить мене!..

Ось і мила йде, грошики несе...

О тепер же я, шинкарочко, піду від тебе!..

4. К сирій землі припадає, чумака благає:

Ой ти чумаченьку, ти ще молоденький...

Верни мої чаєнята, діточки маленькі!..

Бо забереш чаєняток, полетиш у поле...

Не буду летіти, тут буду сидіти...

Буду воли завертати й діток доглядати!..

5. Пропив воли, пропив віз... пропив рибу, що привіз...

Ой, я хлопець із Подолля, з України, з Гуляй-Поля...
 З України, з Гуляй-Поля, де коршомка, там і воля...
 Де коршомка, там і воля, там дівчина чорноброва...
 Де кошомка, там і воля, там дівчина чорноброва...
 Висить хустка коло боку, на коні козак нівроку...
 Молодиці поглядають, тільки слиночку ковтають...
 Ой чи вбиться, чи втопиться, чи з чорнявою любиться?!
 Висить хустка коло боку, на коні козак нівроку...
 Ой чи вбиться, чи втопиться, чи з чорнявою любиться?!
 Ой чи вбиться, чи втопиться, чи з чорнявою любиться?!
 Як побачив чорнобриву, схватив в руки кінець гриви...
 Ой чи вбиться, чи втопиться, чи з чорнявою любиться?!
 Ой чи вбиться, чи втопиться, чи з чорнявою любиться?!
 Пропив воли, пропив віз... пропив рибу, що привіз...
 Пропив воли, пропив віз... пропив рибу, що привіз...
 6. Ой, полети, чайко на зелену пашу...
 Бо вже твої чаєнята повкидали в кашу
 Бо дай ви, чумаки у Крим не сходили...
 Як ви мої чаєнята у каші зварили...
 Бо дай ви, чумаки, воли похворіли...
 Як ви мої чаєнята з кашею поїли...
 Бо дай ви, чумаки, воли поздихали...
 Як через вас чаєнята на віки пропали!..

 Як заспорив зазмагався...
 Сизий орел з сивим конем
 Орел каже: «Перелечу!»,
 А кінь каже: «Перескочу!»
 Полетів орел через море

А кінь побіг чистим полем...
Прибігає кінь до криниці...
Тай на пився він водиці...
Як заспорив, як заспорив...
Як заспорив, зазмагався
Сизий орел з сивим конем
Орел з моря прилітає,
Коня братом називає!..
Ой конику, ой конику
Ой конику, мій братику
Даруй мене ніженьками
Даруй мене ніженьками
А я тебе, а я тебе крилоньками...

(вірш Ліни Костенко)

Вечірнє сонце, дякую за день!
Вечірнє сонце, дякую за втому.
За тих лісів просвітлених Едем
і за волошку в житі золотому.
За твій світанок, і за твій зеніт,
і за мої обпечені зеніти.
За те, що завтра хоче зеленіть,
за те, що вчора встигло оддзвеніти.
За небо в небі, за дитячий сміх.
За те, що можу, і за те, що мушу.
Вечірнє сонце, дякую за всіх,
котрі нічим не осквернили душу.
За те, що завтра жде своїх натхнень.
Що десь у світі кров ще не пролито.

Вечірнє сонце, дякую за день,
за цю потребу слова, як молитви.

«То не вітер віє...»

(вірш В. Сосюри)

То не вітер віє із тьми-домовини,
То не сови будять помертвілий край.
Чую плач і стогін з милої України...
Знов москаль мордує мій коханий край.

Плаче місяць в травах, дощ хатини мочить,
Стогне вітер в ставнях, криші розгорта.
І в сльозах кривавих думи мої й ночі,
І в сльозах кривавих воля золота...

Гей ти, край зелений! Гей, багнет блискучий...
Вже в свій край холодний утіка москаль.
Скоро встане сонце, і загинуть тучі,
Як загине в серці днів моїх печаль.

«Всякому городу нрав і права...»

(текст Г. Сковороди)

Всякому городу нрав і права,
Всяка імієт свой ум голова,
Всякому серцю своя єсть любов,
Всякому горлу свой єсть вкус каков.
А мні одна только в світі дума,
А мні одно только не йдет с ума.

Петр для чинов угли панскіі трет,
Федька купец при аршині все лжет.
Тот строїт дом свой на новий манір,
Тот все в процентах: пожалуй, повір!
А мні одна только в світі дума,
А мні одно только не йдет с ума.

Тот непрестанно стягаєт ґрунта,
Сей іностранни заводит скота.
Ті формірують на ловлю собак,
Сих шумить дом од гостей, как кабак,
А мні одна только в світі дума,
А мні одно только не йдет с ума.

Строїт на свой тон юриста права,
С диспут студента тріщить голова,
Тих безпокоїт Венерин амур,
Всякому голову мучит свой дур.
А мні одна только в світі дума,
Как би умерти мні не без ума.

Тот панеґірик сплітаєт со лжей,
Лікар в подряд ставит мертвих людей,
Сей образи жирових четет тузов,
Степка біжит, как на свадьбу, в позов.
Смерте страшна! замашная косо!

Ти не щадиш і царських волосов,
Ти не глядиш, гді мужик, а гді цар —

Все жереш так, как солону пожар.
 Кто ж на ея плюет острую сталь?
 Тот, чия совість, как чистий хрусталь.

«Sanctus»

Sanctus, Sanctus, Sanctus.
 Dominus Deus Sabaoth.
 Pleni sunt caeli et terra gloria tua.
 Hosanna in excelsis.
 Benedictus qui venit in nomine Domini.
 Hosanna in excelsis.

Додаток В

Список музичних творів Юрія Алжнєва

- 1976
 «Акварелі» для естрадного оркестру
 «Метаморфози 52-61»
- 1977
 «Спомини», фантазія на теми пісень Великої Вітчизняної війни для дуету баяністів
 Скерцо для труби з оркестром
 Концертна п'єса для баяна
- 1979
 «Ескізи» для фортепіано
- 1981
 «Молодість Тракторобуду», увертюра для симфонічного оркестру
- 1984
 «Російський триптих» для фортепіано
- 1985
 «Дума» для фортепіано
- 1987
 «Пролог» Симфонія-поема
 «Тулумбас 4816»
 «Співомовки» Концерт № 1 для мішаного хору на народні тексти (ред. 1998)

1987

«Спогади Матінки-Землі», симфоніета для ударних, брас-квартету, синтезатора та фортепіано

«Старий бастіон» для брас-квартету та ударних

«Співомовки», Концерт №1 для мішаного хору

1988

«Російський триптих» для ф-но

«О, Лелю!» для мішаного хору, слова народні

1990

«Хміль любові – водевіль» за мотивами водевілів Г. Квітки-

Основ'яненка, Д. Ленського, Є. Лабиша, музика до театральної вистави

«Золота пектораль», рапсодія для інстр. та фольк.-етногр. ансамблю

1991

«Вихід з Криму», рапсодія на народні мелодії греків Приазов'я для орк. нар. інструментів

«Шляхи широкії...», українська в'язанка для орк. нар. інструментів

«Чумачівка» для квінтету сопілок

«Назар Стодоля», за Т. Г. Шевченко, музика до театральної вистави (м. Луганськ)

1992

«Дергунець», концертна п'єса для орк. нар. інструментів

«Сонячна колисанка», музична картинка для сопілки у супроводі оркестру

1993

«Пандухти», концертна композиція на вірменські теми для орк. нар. інструментів

«Чокирліє», концертна фантазія на молдовську тему для скрипки з орк. нар. інструментів

«А хто ж в біді не бував», Балада на народний текст для сопрано

«Кобзо моя», Балада на вірші Пантелеймона Куліша для тенора

«Котлярівські чабани» для сопілки-п'ікколо з ансамблем сопіларів

1994

«Знов до Любки хлопець ходить», Балада на вірші Д. Млакї для тенора Рондо-вальс

«Дівич-сон», Концерт №2 для мішаного хору

1996

«Троїста-забрідська», концертна композиція для скрипки, гармошки та бубена з оркестром

«Як би не ми та не ви...», Фольклорне дійство (театр народної музики України «Обереги», м. Харків)

«Суголосся Світояру», лірична фантазія для сопілки у супроводі оркестру

1997

«Тноім», увертюра на клезмірські мелодії

«Мати сіяла сон», Балада на вірші Б. Олійника для сопрано

- «Як жити хочеться», Балада на вірші О. Олеся
 «Пробудження», Концерт-пастораль № 3 на вірші Т. Шевченко для жіночого хору
- 1998
 «Слава тобі, Господи» для мішаного хору, слова народні
 «Многая літа» для мішаного хору
 «Савурина», «Дощик, дощику» пісня-закличка для дитячого хору, сл. І. Березюка
 «О. Лелю!!..», ліричні суголосся для мішаного хору і фольклорного гурту
- 2000
 «Концерт-Кахтир для оркестру українських народних інструментів
- 2003
 «Соловей» пам'яті А. Б. Солов'яненка для баритона
- 2004
 Симфонієтта для ударних, брас-квінтету, синтезатора та ф-но
 «Співайте Господу, пісню нову...» Псалом 96, хоровий концерт № 4
 «Грай, іграчу!», фольклорне дійство для гурту співаків, оркестру народної музики, ансамблю народної хореографії (театр народної музики України «Обереги», м. Харків)
- 2005
 «Золота пектораль» для струнного оркестру і вокальної групи
 «До останньої крихти...» Суголосся для солістів та симф. оркестру
 «Світання Оріанти», Концерт № 5 для жіночого хору
 «Рідне около» (ліричні суголосія) на вірші Т. Мельничука, В. Сосюри, В. Самійленко для чоловічого хору, жіночого хору, дитячого хору з ударними
 «Будьмо, будьмо, будьмо!..», Сорочинський триптих («Тепер же я не журусь!..»), «А я дівка молода...», «Ходить гарбуз по городу...»)
- 2006
 симфонія «Чорнобильська» для симфонічного оркестру
- 2007
 «Клич Посвистача...», концерт-диптих для сопілки з оркестром українських народних інструментів
- 2010
 «Симфонія ланів» («Оваста Перва») за мотивами Велесової Книги для симфонічного оркестру
- 2011
 «Ще треті півні...», концерт-диптих для жіночого хору на поезію Т. Шевченка
- 2012
 симфонія Священного каменя «Кургаль Шу-Нун» для симфонічного оркестру
- 2015

- Пісенна симфонія «За Чумацьким Шляхом...» для солістів, хору й симфонічного оркестру
Вальс-рондо для фортепіано
2018
Скіфська симфонія «Екзампей ХХІ»
«За неї Господа моліть...», кантата на поезію Т. Шевченка, для солістів і чоловічого хору в супроводі симфонічного оркестру
2019
Сповідальна симфонія «Славлена дара»
«Полетів би на край світу...» для оркестру українських народних інструментів
2020
Вальс «Відлуння» для симфонічного оркестру
«Неначе писанка село...», Потрійний концерт для скрипки, альти, віолончелі, струнного оркестру з ударними
Концерт-каприччіо для труби з оркестром
«Орлом сизокрилим...» дивертисмент-рапсодія для оркестру українських народних інструментів
2021
«Запороги» симфонічна поема
«LIBERTAS - СВОБОДА!», суголосся-кантата на поезію Г. Сковороди для тенора, мішаного хора, симфонічного оркестру.

Список музичних творів Ігоря Гайденка

- 1983
«Дощик» для хору з супроводом.
1984
Три прелюдії для фортепіано
Соната для фортепіано
1985
«Варіації у стилі Jazz- rock» для фортепіано
1988
«Котився горщик» для хору на нар. текст
«Ой, жалю мій, жалю» для хору на текст І. Франка
«Silentium» для хору на текст Й. Мандельштама
1989
«П'ять чорних фуг» для фортепіано
Музика до спектаклю «Мина Мазайло» за п'єсою М. Куліша (Харків, Березіль, Гран при на міжрегіональному фестивалі «ПОЧАТОК», 1990)
«Sinfonia» для симф. оркестру
1990
Мюзикл «Пошилися у дурні» по п'єсі М. Кропивницького (Луганський український муз-драм. театр, Кримський український музичний театр, 1992)

1991

Музика до вистави «Ніч на полонині» за О. Олесем (театральне відділення ХІМ, Чернігів, театр ім. Т. Г. Шевченка, 1992)
«Концерт для струнних і духових»

1992

Камерна кантата «Шість жіночих пісень на стародавні народні тексти» (фестиваль «Музичні асамблеї», Харків, 1993)
Музика до спектаклю «Роні, дочка розбійника» (ТЮГ, Харків)
«Solo for Kelley» для скрипки (Фонтенбло, Франція, концертне виконання Kelly Hall)

1993

«Метаморфози» для баяна, роялю, скрипки і віолончелі (фестиваль «Музика молодих», 1995; КиївМюзикФест, 1997)
Музика до спектаклю «Республіка на колесах» по п'єсі Я. Мамонтова (Чернігів, театр ім. Т. Г. Шевченка)

1994

Музика до спектаклю «Крошка Цахес» (Харків, ТЮГ)
Музика до спектаклю «Одруження» за М. Гоголем (Чернігів, театр ім. Т. Г. Шевченка)
Музика до спектаклю «Скотарня» по Дж. Оруелу (Харків, театр ляльок)

1995

«Транскрипції» для квінтету дерев'яних духових
Музика до п'єси К. Гольдоні «Кйоджинські перепалки» (Харків, театр «Березіль»)
Музика для циркового номера С. Дидика (друга премія на цирковому конкурсі в Китаї, гастролі в КНР і США)
Музика до казки О. Толстого «Золотий ключик» (театри ляльок: Харків, Тула, Москва)
Музика до казки Аксакова «Аленька квіточка» (Тула, театр ляльок)
Музика до спектаклю «Дон Жуан» (Харків, театр ляльок)
Сюїта для фортепіано (КиївМюзикФест, 1998)
«Стежини» для фортепіано
Музика до казки «Царівна-Жаба» (Тула, театр ляльок)
Музика до рекламних роликів концерну «Станк»

1996

Музика до спектаклю «У самовара» (за російськими народними казками) (театри ляльок: Тула, Белгород, Краснодар, Саратов)
Музика до казки Я. Стельмаха «Обережно – лев» (Харків, ТЮГ)
реміх музики до п'єси О. Олеся «Ніч на полонині» (Київський обласний театр, Біла церква)
Музика до сказів Бажова (театр ляльок Тула, Белгород)
Музика до п'єси Ж. Ануя «Оркестр» (Харків, «Березіль»)
реміх музики до п'єси «Мина Мазайло» (Харків, «Березіль»)

1997

П'єса для комп'ютера «Ідучи за обрій» (Харків, радіотрансляція)

Музика до п'єси Мольєра «Міщанин у дворянстві» (Тула, театр ляльок)
 Водевиль «Лев Гурыч Синичкин» (театри: Суми, Вольськ, Москва, Самара).

реміх музичного спектаклю «Роні, дочка розбійника» (Сімферополь, Кримський музичний театр)

Музика до вистави «Снігова королева» (театр ляльок: Тула, Харків).

1998

Музика до спектаклю «Витівки великого мертвіарха» по п'єсі М. Гільдерода (Тула, театр ляльок)

Вокальний цикл на тексти Богдана-Ігоря Антонича

Музика до п'єси «Еквус»

Музика до казки К. Гоцці «Любов до трьох апельсинів»

Два різдвяних хори а сарела

«Carol» для хору, органа й електрогітари

1999

Три п'єси для бандури: «Танок», «Марійка», «Григорію Сковороді»

«Выходи же стар и млад» на тексти вагантов (у перекладі Гінзбурга) для хору а саррелла (версія для дитячого хору і органа),

«Зішла зоря» для хору хлопчиків

«Дивна ніч» для хору хлопчиків

2000

«Старий млин» для бандури соло

«musica militare» для кларнету, сурми, фортепіано та ударних

2001

«Ромео та Джульєтта», опера

«Гамлет», музика до вистави

2002

«Три наспіви на текст Гр. Сковороди» («Ой, ти, пташко», «Весна люба», «Ангели, знижайтеся!») для хору та симфонічного оркестру, а також для хору і оркестру народних інструментів (фондовий запис НТРКУ)

«Sanctus» для хору та симфонічного оркестру

2003

«Машенька и медведь», музика до вистави (Харків, театр ляльок)

«Алые паруса», музика до вистави (Тула, театр ляльок)

2004

«Сонячне коло», концерт для цимбалів з оркестром (III міжнародний конкурс ім. Гн. Хоткевича, обов'язковий твір, м. Харків, виконання: Братислава, Київ, Мінськ, Сопот, 2006)

«Чарівні сни», музика до вистави (Черкаський обласний театр ляльок)

«ОЖГ», музика до вистави (Тула, театр ляльок)

«Дощик» для хору та симф. оркестру (дит. хор Лицею мистецтв та оркестр ХОФ)

2005

«Джельсомино в стране лжецов», музична казка (театр «Свободное пространство», м. Орел, Росія).

2006

«Про мистецтво» («Про искусство») для хору та симфонічного оркестру

«Веселий бандурист» для бандури

«Сінокіс» для трьох флейт

«Перепалки» для 2 кларнетів та альт-саксофону

«Млинок» для бандури

«Світи місяцю» для голосу та бандури

«Ой, ти, пташко» для голосу та бандури

«Дівчино, хмелю» на текст Б. І. Антонича для голосу та бандури

«Пісня мрій» для вокального ансамблю на текст Р. Лутай

2007

Концерт для бандури з оркестром «Харківський» (IV міжнародний конкурс ім. Гн. Хоткевича, обов'язковий твір, м. Харків)

Музична казка «Красуня та чудовисько», лібрето В. Берізки (театр музичної комедії, м. Харків)

«Золушка», музика до вистави (Тула, ляльковий театр)

«Золотой ключик», музика до вистави (Москва, міський театр ляльок)

Авторське аранжування оперети І. Кальмана «Сильва» (для антрепризи, м. Тула)

Музика до телефільму «Праздник с домовушками», реж. І. Лузін

2008

«Дзигаря» для ансамблю бандуристів

«Казка» для бандури

2009

«Concerto ritmico» для баяна з оркестром.

2010

Музика до вистави «Герем-теремок» (Самара, театр ляльок)

Два романси для голосу та ф-но на тексти І. Євси

2011

Музика до вистави «По щучьему велению» (Саратов, Харків, 2013)

Музика до вистави «Маленький принц»

Музика до вистави «Синематограф» (Москва)

Музична вистава «Кіт у чоботях» («Березіль», Харків)

2012

Концерт для фортепіано з оркестром «Слобожанський»

(«КиївМюзікФест», 2012)

2013

Музична вистава «Авантюристи» (театр музичної комедії, м. Харків)

Музика до вистави «Принцеса і Свинопас» («Березіль», Харків)

2014

Музика до вистави «Кто тут самый главный?» (театр ляльок, Запоріжжя)

Музика до вистави «Волк и семеро козлят» (театр ляльок, Харків)

Музична комедія «Вождь краснокожих» (театр музичної комедії, м. Харків)

2015

Музика до вистави «Пригоди у чарівному лісі» (театр ляльок, Запоріжжя)

Музика до вистави «Микита Кожум'яка» (театр ляльок, Запоріжжя)

Музика до вистави «Івасик Телесик» (театр музичної комедії, м. Харків)

«Всякому городу нрав і права», хор на текст Г. Сковороди («КиївМюзікФест, 2015, капела «Хрещатик»)

2016

«Fibonacciphonia» для великого симфонічного оркестру («КиївМюзікФест, 2016)

Музика до вистави «Кошкин дом» (Харківський театр ляльок)

Музика до вистави «Маленький принц» (театр ляльок, Запоріжжя)

«Carol» для хору та органу (ХОФ, 2016)

«Прощавай, Масляна!» для дитячого хору (хор «Скворушка»)

2017

Музика до вистави «Котигорошко» (Харківський театр ляльок)

Музика до вистави «Чарівні слова» (театр ляльок, Запоріжжя)

Музика до антрепризи «Все как у людей»

2018

Музика до вистави «Мюнхгаузен» (театр ляльок, Запоріжжя)

2019

«Intermedia», «Evil and good», «Carnaval» для оркестру

Музика до вистави «Кіт без чобіт» (театр ляльок, Запоріжжя)

2020

Музика до вистави «Веселий урок» (театр ляльок, Запоріжжя)

«Кропивницькому» для оркестра

«Opening» для оркестра

«Король Матеуш» музика до вистави

2021

«Вождь краснокожих» (Одеський театр оперети ім. М. Водяного)

«Курка Ряба» (театр ляльок, Запоріжжя)

«Equus» для оркестру

2022

«Project D»

«Kryvorivnia»

«Jazz Am»

2023

«То не вітер віє» для мішаного хору на текст В. Сосюри.

**Додаток Г
(фотоматеріали)**



Юрій Алжнев



Ігор Гайденко



Галицький камерний хор



Академічний камерний хор «КІІВ»



Заслужений академічний ансамбль пісні і танцю збройних сил України



Народна академічна хорова капела «Почайна»



Академічний хор імені В'ячеслава Палкіна Харківської обласної філармонії



Академічний хор Національного театру опери і балету



Театр народної музики «Обереги»



Академічний камерний хор «ХРЕЩАТИК»



Мішаний хор Харківської державної академії культури



Мішаний хор Харківського національного університету мистецтв
ім. І. Котляревського



Мішаний хор Дніпропетровської академії музики



Хор хлопчиків Харківського державного музичного ліцею