

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЖДАНОВ МАКСИМ МИКОЛАЙОВИЧ

УДК 784.5.087.68:781.68](477)"196/20"(043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЖАНРУ КАНТАТИ В УКРАЇНСЬКІЙ ХОРОВІЙ
МУЗИЦІ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХХ – ХХІ СТОЛІТЬ**

Спеціальність 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



М. М. Жданов

Науковий керівник: Коновалова Ірина Юріївна, доктор мистецтвознавства,
доцент

Харків–2024

АНОТАЦІЯ

Жданов Максим Миколайович. Інтерпретація жанру кантати в українській хоровій музиці останньої третини ХХ – ХХІ століть. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 Музичне мистецтво. Харківська державна академія культури, Харків, 2024.

Дисертацію присвячено розкриттю специфіки інтерпретації жанру кантати в українській хоровій музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. на матеріалі композиторської творчості та виконавських репрезентацій.

Здійснено концептуалізацію жанру кантати, аргументовано його генезис, видову сутність і специфіку з позиції комплексної методології, загальнонаукових підходів, зокрема системного, історичного, а також спеціальних (мистецтвознавчого) методів дослідження, при опорі на фундаментальні теорії і концепції музикології (теорії музичного жанру, музичного стилю, музичної семантики та інтерпретації музики тощо).

Жанр кантати розглянуто в історичному, теоретичному, інтерпретаційному аспектах та індивідуально-стильових проявах. Виявлено специфіку кристалізації кантати в європейському та національному музичному мистецтві, здійснено панорамний огляд шляхів її історичної еволюції в українській музиці як художнього феномену та мистецького жанру з національними ознаками, розглянуто закономірності функціонування кантатного жанру в українській музичній культурі на сучасному етапі.

Запропоновано внутрішньожанрову класифікацію кантати в хоровій сфері та аргументовано визначення двох провідних її типів (а cappella-хорового та оркестрово-хорового), сформованих на засадах темброво-виконавської диференціації. Виокремлено жанрово-стильові різновиди кантати в українській музиці (неофольклорний та неосакральний) за змістовно-семантичним критерієм типологізації та аргументовано їх

специфіку в контексті тенденцій неофольклоризму, неосакральності, актуалізованих під впливом ідеї національного духовного відродження та мистецько-художніх детермінант.

Визначено інтенції розширення смислового простору кантати в українській хоровій музиці досліджуваного періоду та розглянуто основні вектори її жанрово-стильової модифікації, які характеризують сучасний стан екзистенції кантатно-хорової творчості українських авторів та засвідчують оригінальність проявів композиторської інтерпретації вихідної структурно-семантичної моделі цього жанру.

Окреслено шляхи модернізації кантатного жанру у контексті трансформаційних процесів в українській музичній культурі окресленого періоду, впливових на динаміку художнього розвитку вокально-хорової сфери творчості.

Мета дослідження – визначити та концептуалізувати особливості інтерпретації жанру кантати в українському хоровому мистецтві останньої третини ХХ – ХХІ ст.

Об'єкт дослідження – українське хорове мистецтво останньої третини ХХ – ХХІ ст.

Предмет дослідження – специфіка інтерпретації жанру кантати в українській хоровій музиці останньої третини ХХ – ХХІ ст.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві:

- здійснено концептуалізацію та визначено специфіку композиторської та виконавської інтерпретації жанру кантати в українському хоровому мистецтві останньої третини ХХ – ХХІ ст.;

- обґрунтовано детермінанти розширення семантичного простору та тенденції жанрово-стильової модернізації жанру кантати в контексті трансформаційних процесів в українській музиці останньої третини ХХ – ХХІ ст.;

- виявлено провідні типи і жанрово-стильові різновиди кантати за участю хору (нефольклорний та неосакральний) та розглянуто їх особливості;
- уведено в науково-дослідницьке поле української музикології хорові твори О. Польового в кантатному жанрі («Різдвяна», «Веснянки») та здійснено їх мистецтвознавчий аналіз;
- аргументовано із сучасних наукових позицій поняття «кантатність», «кантатно-жанрова стилістика»;
- виявлено особливості формоутворення, фактури та музичної семантики аналізованих хорових творів українських авторів у кантатному жанрі;
- окреслено етапи історичної еволюції жанру кантати в західноєвропейській музиці XVII – поч. XX ст.;
- розкрито характер інтерпретування жанрової моделі кантати у хоровій музиці українських композиторів XX–XXI ст.;
- осмислено хорову творчість А. Гайденка у контексті взаємодії фольклорного і авторського типів мислення на жанровому матеріалі кантати;
- визначено специфіку композиторської інтерпретації жанру кантати у творчості А. Гайденка на основі композиційно-драматургічного, інтонаційно-стильового і жанрового аналізу циклу «Чотири дієства», виявлено в типі хорового письма стильові прояви неофольклоризму та звернення до сучасних композиторських технік;
- висвітлено особливості мистецького трактування Різдвяної тематики у «Різдвяній кантаті» О. Польового;
- розглянуто аспекти виконавської інтерпретації хорових творів українських композиторів в кантатному жанрі (А. Гайденка, О. Польового, М. Скорика) та підходи до її здійснення з позицій диригентсько-хорової практики.

Удосконалено:

- уявлення про жанр кантати у контексті художньо-стильових трансформацій національної музичної культури та українського хорового мистецтва;

Набуло подальшого розвитку дослідження проблем композиторської та виконавської інтерпретації у сфері хорового мистецтва.

Уточнено і доповнено:

– зміст поняття «кантата», «хорова кантата» у контексті теорії жанру.

У підсумках дисертації доведено, що результатом процесу інтерпретації жанру кантати в українській хоровій музиці останньої третини ХХ–ХХІ ст. стає:

- масштабність репрезентації національної версії жанру кантати та наявність його різних модифікацій в українській музиці останньої третини ХХ–ХХІ ст.; віддзеркалення в кантатному жанрі актуальних тенденцій у сфері музичного мислення та вписанність траєкторії його розвитку у вітчизняний та світовий художній процес;

- концептуальна трансформація та динамізація жанру кантати, детерміновані соціоісторичними чинниками, плюралістичністю характеру світовідчуття та бачення картини світу в умовах пост- і метамодерну, загальнокультурними (глобалізаційними та глокалізаційними) тенденціями, міжкультурною взаємодією, інтенціями на тотальний синтез та універсалізацію мистецького простору, інтегративними художніми процесами, трансформацією історико-стильових систем композиторської (хорової) творчості та діалогічною спрямованістю авторської свідомості митців;

- збереження провідної ролі кантати в національній музичній культурі та вихід жанру на принципово новий рівень розвитку в діалектиці «традицій та новаторства» при збереженні історично сформованих структурних моделей (циклічної кантати та одностайної з наскрізним розвитком), суттєво збагачених у смисловому і виразовому аспектах;

- розширення семантичного простору кантати, оновлення її жанрової стилістики і лексичного діапазону в художньому контексті останньої третини ХХ – поч. ХХІ ст. під впливом інтегративних процесів в

музичній культурі та специфіки національного розвитку хорової та вокально-симфонічної музики;

- зміна образно-тематичних пріоритетів у сфері кантати доби незалежності України порівняно з попередніми історичними етапами, поступовий відхід від пафосу урочисто-славильної, офіційно-панегіричної та революційної тематики і переорієнтація у бік утілення одвічних у мистецтві тем і сюжетів (євангелієвських), національних, ментально значущих образів і культурних архетипів, що мають символічне значення (Народу, Вітчизни, Козака, Батька, Матері, Поета), акцентуація пантеїстичної та етнофольклорної (передусім прадавньої) образності;

- семантичне збагачення кантати внаслідок жанрового міксування, інкорпорованості у кантатні твори знаків і стилістики інших різновидів європейської (опера, ораторія, мотет, пасіони, реквієм, симфонія) та вітчизняної (партесний концерт, кант, псалом, панахида) духовної та світської музики, а також національних фольклорних жанрів (дума, історична пісня, пісня-романс, голосіння тощо);

- оновлення змістовного шару світсько-орієнтованих кантат різноплановою тематикою: національної пам'яті, історичної ролі і трагічної долі українського народу (події Голодомору 1933), дитинства; заглибленням у філософсько-екзистенціальну проблематику, зокрема глобального масштабу (екологічної катастрофи), відображену в дихотоміях «людина – світ», «буття – небуття», «людина – природа»;

- переусвідомлення національно-фольклорної тематики і образності, концепційне узагальнення інтонаційно-мовних і жанрових носіїв української етнічної картини світу в кантатній творчості в руслі тенденцій «нової фольклорної хвилі», інтеграція етнофольклорного та релігійно-духовного шарів у площину авторських творів;

- кристалізація нового в національній музиці жанрового різновиду – неорелігійної духовної кантати, що є наслідком образно-змістовного розширення творів духовно-християнською тематикою (Богородичною,

Різдвяною) і сакральною символікою, та віддзеркаленням релігійного типу свідомості;

- апелювання до західноєвропейських традицій духовно-хорової кантати доби бароко, канонічних взірців кантатного типу (пасіонів, реквієму, *Stabat Mater*), а також православних духовних жанрів а *carrell*'а (панахида, духовний концерт, кант) в авторському переосмисленні та синтезуванні, що засвідчує прояви екуменізму та виявляє «соборне розуміння християнства як світоглядної орієнтації спільноти» (Матійчин);

- репрезентація в українській музиці «національних аналогів європейських духовних жанрів [108, с.15] кантатного типу («*Stabat Mater*» І. Щербакова, А. Карамонова, І. Алексійчук та ін.);

- стильове урізноманітнення і ускладнення кантатних творів в аспекті залучення авангардних, нефольклорних, неосакральних, необарокових, неокласичних, неоромантичних, постмодерних тенденцій, звернення до полістилістики, інтертекстуальності (цитація та складне переплетення різностильових інтонаційних лексем: думної речитації, арій *lamento*, романсу сакральних монодій, риторичних фігур барокової доби, українських народнопісенних зворотів тощо);

- оновлення жанрової естетики і стилістики кантати через залучення різних мовно-лексичних, жанрових (опера, ораторія, хоровий концерт, хорова симфонія, балада, дума, пісня тощо) та етнонаціональних стильових елементів в умовах полістилістики та інтертекстуальності;

- поглиблення тенденцій жанрово-стильового синтезу на засадах акумулювання художньо відрефлексованого музичного досвіду попередніх епох, втіленого у тексті кантатно-хорових творів українських композиторів (І. Алексійчук, В. Бібік, Г. Гаврилець, А. та І. Гайденко, В. Зубицький, В. Камінський, В. Мужчиль, О. Польовий, О. Яківчук, І. Щербаков);

- поява оригінальних авторських концепцій та мікстових модифікацій кантатного жанру з інтеграційними властивостями, подвійним кодуванням та ускладненою семантичною програмою, зафіксованою у

жанровому імені (кантата-дума, кантата-притча, кантата-симфонія, кантата-дійство, кантата-балада тощо);

- ускладнення жанрово-стилістичного, виражально-виконавського й фактурно-хорового комплексу звукової організації кантат як результату композиторської інтерпретації жанрової моделі кантати та її стильової індивідуалізації на рівні художньої цілісності;

- формування нових жанрових різновидів кантати (неофолькорного, неосакрального) як переосмислення національних та європейських духовно-музичних традицій, а також сучасного жанрового моделювання в контексті національного духовного відродження та неостильових тенденцій (неофольклоризму, неосакральності);

- актуалізація ідеї жанрового синтезу, здійсненого шляхом інтеграції в кантатну сферу рис мислення інших жанрів та розширення жанрового поля кантати драматургічними принципами, знаковістю оперно-сценічної, фольклорно-обрядової (дійства) та ораторіальної музики (речитативність, наративність, оповідність), а також жанровою стилістикою концерту, симфонії, вокального циклу. Проявами такого синтезу слугують різноспрямовані й полярні тенденції: театралізації, драматизації, інструменталізації, симфонізації, діалогізації, камернізації кантатного простору як ознаки його збагачення;

- художня відкритість, діалогічність, здатність утілювати актуальні ідеї, провідні концепції сучасності та асимілювати художній потенціал різних мистецьких традицій та жанрово-стильових явищ у синхронії та діяхронії музичної культури;

- концентрація в оперуванні комплексом мовно-лексичних, композиційно-технологічних та виконавсько-виражальних засобів вокально-хорової та інструментальної музики, актуалізованих у сучасній композиторській практиці, та відповідних парадигмі музичного мислення сучасної доби;

- широта контексту художніх ідей, смислова узагальненість, звернення до загальнозначущої, позачасової (філософської, духовно-релігійної) та сучасної (глобальної і соціальної) проблематики, пантеїстичної і фольклорної образності;
- індивідуалізація задуму та формування авторських стильових концепцій жанру із проєкціями на усталену та творчо переусвідомлену жанрово-семантичну модель кантати (за участю хору);
- оновлення вокально-поетичного синтезу, застосування в кантатних творах авторських, фольклорних, канонічних духовних текстів, новітніх сполучень (фонематичної техніки) у різних варіантах;
- збереження постійної актуалізації поезії Т. Шевченка в українській хорovій музиці та множинність її інтерпретаційних утілень у кантатному жанрі;
- збагачення виконавської поезики хорovої кантати нетрадиційними засобами хорovого письма (з акцентом на поліфонічну, мішану, поліпластову та поліскладову фактуру), які розширюють уявлення про виразові можливості утілення хорovих творів;
- ускладнення хорovої лексики та хорovої фактури, її деталізація, функційне оновлення у структурі цілого, використання різноманітних міксувань гармонічних вертикалей і поліфонічної тканини у поліпластовій площині творів;
- розмежування хорovих партій (divisi), часткова відмова від їх паритетності з акцентуацією діалогічності хорovого висловлювання (як наслідку впливу принципів концертності), виокремлення нових типів їх варіантних співвідношень;
- посилення темброво-колористичних, темброво-сонорних можливостей хорovого звучання, поява нових виконавсько-хорovих й артикуляційних прийомів як чинників збагачення хорovих взірців;

- сполучення у тексті кантатних творів принципів інструменталізму, сольного, ансамблево-вокального та хорового типів мислення.

Ключові слова: музичне мистецтво, музичний тезаурус, діяльність, українська музика, вокальне мистецтво, хорове мистецтво, композиторська творчість, виконавство, інтерпретація, мислення, жанр, стиль, історична генеза, традиція, академічний вокал, пісенна лірика, кантата.

ABSTRACT

Zhdanov M. M. Interpretation of the cantata genre in Ukrainian choral music of the last third of the 20th - 21st centuries. – A qualifying scientific work as a manuscript.

Thesis for the PhD Degree in the specialty 025 Music Art. Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, 2024.

The thesis is to reveal the specifics of the interpretation of the cantata genre in Ukrainian choral music of the last third of the 20th - early 21st centuries based on the composer's creativity and performance representations.

The author conceptualizes the cantata genre, rationalizes its genesis, species essence and specificity from the standpoint of complex methodology, general scientific approaches, in particular systematic, historical, interpretive research methods based on fundamental theories and concepts of musicology (theories of musical genre, musical style, musical semantics and interpretation of music).

Cantata is studied here from historical, theoretical, interpretive aspects and in its individual stylistic manifestations. The author reveals the crystallization specificity of the cantata in European and national musical art, provides a panoramic review of its historical evolution in Ukrainian music as an artistic phenomenon and genre with national characteristics, and discusses the functioning regularities of the cantata in Ukrainian musical culture at the current stage.

The author presents an intra-genre classification of the cantata and rationalizes the definition of the two leading types (a Sarrel-choral and orchestral-

choral) formed in the choral sphere on the basis of timbre-performance differentiation. He singles out genre-stylistic varieties of the cantata with the participation of the choir (neo-folkloric and neo-sacred) according to content and stylistic criteria of typology and rationalizes their specificity in the context of stylistic trends of neo-folklorism, neo-sacralism, actualized under the influence of the idea of national spiritual revival and artistic determinants.

The paper determines the expansion trends of the semantic space of the cantata in the Ukrainian choral music of the studied period and presents the main vectors of the genre-stylistic modification of the genre, which characterize the current state of the cantata-choral work of Ukrainian authors and testify to the originality of the manifestations of the composer's interpretation of its original structural-semantic model.

The author shows the ways of modernization, as well as diffusion and mixing of the cantata in the context of transformation processes in the musical culture of the outlined period, influencing the dynamics of the artistic development of the vocal and choral sphere of creativity.

The objective is to reveal the specifics of the interpretation of the cantata genre in Ukrainian choral art of the last third of the 20th - early 21st centuries.

The research object is the Ukrainian choral art of the 20th - early 21st centuries.

The research subject is the specifics of the interpretation of the cantata genre in Ukrainian choral music of the last third of the 20th - early 21st centuries.

The scientific novelty of the paper is that for the first time in Ukrainian musicology:

- the specifics of the performing interpretation of the cantata in Ukrainian choral art of the last third of the 20th - early 21st centuries have been conceptualized and specified;
- the determinants of the expansion of the semantic space and the trend of genre-stylistic modernization of the cantata in the context of transformational

processes in Ukrainian music of the last third of the 20th - early 21st century have been justified;

- the leading types and genre-style varieties of the cantata with the participation of the choir (non-folkloric and neo-sacral) have been identified and their features have been considered;

- the cantata works by O. Polovyi (“Rizdviana”, “Vesnianky”) have been introduced into the scientific research field of Ukrainian musicology and subjected to art review;

- the concepts of "cantata", "cantata-genre stylistics" have been introduced into musicology and argued from modern scientific positions;

- the peculiarities of form formation, texture and musical semantics of the cantata works of Ukrainian authors have been revealed;

- the stages of the historical evolution of the cantata in Western European music of the 17th - 20th centuries have been covered;

- the interpretation specifics of the genre invariant of the cantata in the choral work of Ukrainian composers of the 20th-21st centuries have been revealed;

- the choral work by A. Haydenko has been characterized in terms of the interaction of folklore and composer types of thinking based on the cantata genre;

- the specifics of the composer's interpretation of the cantata genre in A. Haydenko’s works have been revealed on the basis of the compositional-dramaturgical, intonation-stylistic and genre review of the “Chotyry Diistva” cycle, and the manifestations of neo-folklorism and modern compositional techniques in choral writing have been determined;

- the specifics of the composer's interpretation of the Christmas theme in O. Polovyi's “Rizdviana Cantata” have been covered;

- the aspects of performance interpretation of choral works by Ukrainian composers (M. Skoryk, O. Polovyi) and approaches to its implementation have been considered in terms of choral practice.

Improved:

– an idea of the cantata genre in the context of artistic and stylistic transformations of national musical culture and Ukrainian choral art;

The problems of compositional and performing interpretation in choral art *have gained further research.*

Clarified and expanded:

– the content of the "cantata" and "choral cantata" concepts in the context of genre theory;

The thesis has proved that the result of the interpretation of the cantata genre in Ukrainian choral music of the last third of the 20th-21st centuries is:

- the scale of representation of the national version of the cantata genre presented in Ukrainian music of the last third of the 20th-21st centuries in various modifications; its reflection of current trends in musical thinking and the inclusion of the trajectory of its development in the domestic and world artistic process;

- the conceptual transformation and dynamization of the cantata genre determined by socio-historical factors, the pluralism of the worldview and vision of the world in post- and metamodern conditions, general cultural (globalization and glocalization) trends, intercultural interaction, intentions for total synthesis and universalization of the artistic space, integrative artistic processes, transformation historical and stylistic systems of composer (choral) creativity and the dialogical orientation of the author's consciousness of artists;

- the preservation of the leading role of the cantata in the national musical culture and reaching by the genre a fundamentally new, semantic level of artistic existence and genre development in Ukrainian music in the dialectic of "traditions and innovation" while preserving the original, historically formed structural models (cyclic cantata and an end-to-end type of development from internal structure) with significant enrichment of semantic and expressive potential;

- the expansion of the semantic space of the cantata, updating its genre style and lexical range in the artistic context of the last third of the 20th - early 21st centuries under the influence of integrative processes in musical culture and the specifics of the national development of choral and vocal-symphonic music;

- a change in figurative and thematic priorities in the cantata during the period of independence of Ukraine compared to previous historical stages, a gradual departure from solemn-celebratory, official-panegyric, pathos-politicized and revolutionary themes and a reorientation towards the embodiment of eternal themes and plots in art (evangelical), national, mentally significant images and cultural archetypes that have symbolic meaning (People, Motherland, Cossack, Father, Mother, Poet), and accentuation of pantheistic and ethno-folkloric (primarily ancient) imagery;

- semantic enrichment of the cantata as a result of genre mixing, incorporation of signs and styles of other types of European (opera, oratorio, motet, passions, requiem, symphony) and domestic (party concert, psalm, sticheron, requiem) spiritual and secular music, as well as national folklore genres (duma, historical song, romance song, lamentation);

- the renewal of the content layer of secular-oriented cantatas with diverse themes, such as national memory, historical role and tragic fate of the Ukrainian people (the Holodomor events of 1933), philosophical and existential issues in the dichotomies "man - world", "being - non-being", "man - nature", global topics (environmental disaster), updating of the theme of childhood;

- the re-awareness of national-folkloric themes and imagery, conceptual generalization of intonation-linguistic and genre carriers of the Ukrainian ethnic picture of the world in cantata works in line with the trends of the "new folklore wave", integration of ethno-folkloric and religious-spiritual layers into the plane of author's works;

- the crystallization of a new genre in national music, i.e. the neo-religious spiritual cantata, which is the result of the figurative and substantive expansion of works with spiritual-Christian themes (Theotokos, Christmas) and sacred symbolism, and reflects a religious type of consciousness;

- an appeal to the Western European traditions of the spiritual and choral cantata of the Baroque era, canonical samples of the cantata type (passions, requiem, Stabat Mater), as well as Orthodox spiritual genres of Sarrell (requiem,

spiritual concert, canto) in the author's reinterpretation and synthesis, which shows about the manifestations of ecumenism and reveals "the cathedral's understanding of Christianity as the worldview orientation of the community" (Matiichyn);

- the representation of the cantata type in Ukrainian music of "national analogues of European spiritual genres" [108, p. 15] ("Stabat Mater" by I. Shcherbakov, A. Karamonov, I. Aleksiichuk, "Panakhida", etc.);

- stylistic diversification and complication of cantata works in terms of the involvement of avant-garde, non-folk, neo-sacred, neo-baroque, neo-classical, neo-romantic, post-modern trends, appeal to polystylistics, intertextuality (quotation and complex interweaving of different stylistic intonation lexemes, such as mental recitation, lamento arias, sacred monodies, rhetorical figures Baroque era, Ukrainian folk song turns, romance, etc.);

- the renewal of genre aesthetics, poetics and stylistics of the cantata through the involvement of various linguistic and lexical, genre (opera, oratorio, choral concert, choral symphony, ballad, дума, song, etc.) and ethno-national stylistic elements, manifestations of polystylistics and intertextuality;

- the deepening of the trends of genre-style synthesis on the basis of the accumulation of artistically reflected musical experience of previous eras, embodied in the text of cantata-choral works of Ukrainian composers (I. Aleksiichuk, V. Bibik, H. Havrylets, A. and I. Haydenko, V. Zubytskyi, V. Kaminskyi, V. Muzhchyl, O. Yakivchuk, I. Shcherbakov);

- the appearance of original author's concepts and mixed modifications of the cantata genre with integration properties, double coding and a complicated semantic program fixed in the genre name (cantata-duma, cantata-parable, cantata-symphony, cantata-action, cantata-ballad, etc.);

- the complication of the genre-stylistic, expressive-performance and textural-choral complex of the sound organization of cantatas as a result of the composer's interpretation of the genre invariant of the cantata and stylistic individualization at the level of artistic integrity;

- the formation of new genre varieties of the cantata (neo-folk, neo-sacral) as a rethinking of national and European spiritual and musical traditions, as well as modern genre modeling in the context of national spiritual revival and neo-stylistic trends (neo-folklorism, neo-sacralism);

- the actualization of the idea of genre synthesis by integrating the cantata sphere with the features of thinking of other genres and expanding the genre field of the cantata by dramatic principles, stylistics and symbolism of opera-stage, folklore-ritual (action) and oratorical music (recitative, narrative, storytelling), as well as genres of concert, symphony, vocal cycle. Multidirectional and polar trends, i.e. theatricalization, dramatization, instrumentalization, symphonization, dialogization, chamberization of the cantata space as signs of its enrichment are manifestations of such a synthesis;

- artistic openness, dialogueness, the ability to embody current ideas, leading modern concepts and assimilate the artistic potential of various artistic traditions and genre-style phenomena in synchrony and diachrony of musical culture;

- the concentration in operating a set of language-lexical, compositional-technological and performance-expressive means of vocal-choral and instrumental music, actualized in modern compositional practice and corresponding to the paradigm of musical thinking of the time;

- the breadth of the context of artistic ideas, semantic generalization, appeal to universally significant, timeless philosophical, spiritual-religious, global and social issues, pantheistic and folklore imagery;

- the individualization of the idea and the formation of the author's stylistic concepts of the genre with projections on the established and creatively re-realized genre-semantic model of the cantata (with the participation of the choir);

- the renewal of vocal-poetic synthesis, use of various versions of author's, folklore, canonical spiritual texts, the latest combinations (phonemic technique) in cantata works;

- the preservation of the constant actualization of T. Shevchenko's poetry in relation to the multiplicity of interpretive incarnations in the cantata genre;

- the enrichment of the performance poetics of the choral cantata with non-traditional methods of choral writing (with an emphasis on polyphonic, mixed, polyplastic and polysyllabic texture), which expand the idea of the expressive possibilities of embodying choral works;

- the complication of choral vocabulary and texture, its detailing and renewal of function in the structure of the whole, various mixing of harmonic verticals and polyphonic fabric in the polylayered plane of works;

- the division of choral parts (*divisi*), use of partial rejection of their parity, with accentuation of the dialogicity of choral speech (as a result of the influence of the principle of concertality), highlighting their new types of variant ratios;

- the intensification of the timbre-color, timbre-sonorant capabilities of choral sound, the emergence of new performance-choral articulation techniques as a result of enriching the vocabulary and texture of choral works;

- the combination of the principles of instrumentalism, solo, ensemble-vocal and choral types of thinking in the text of cantata works.

Key words: music art, musical thesaurus, activity, Ukrainian music, vocal art, choral art, composer's creativity, performance, interpretation, thinking, genre, style, historical genesis, tradition, academic vocal, song lyrics, cantata.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні результати дослідження:

1. Жданов М. Принципи циклоутворення хорової кантати А. П. Гайденка «Чотири дієства» як предмет герменевтичного дослідження // *Культура України. Серія : Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Вип. 61.* Харків : ХДАК, 2018. С. 86-93. DOI : <https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.09>.

2. Жданов М. Інтонаційна символіка хорової кантати О. Польового «Веснянки» (на вірші І. Франка) // *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. № 3 / Харків. держ. акад. дизайну та мистецтв.* Харків : ХДАДМ, 2019. С. 87–91.

3. Жданов М. Еволюція кантатно-ораторіального жанру у творчості українських композиторів // Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка. Вип. 37. Т. 2. Дрогобич : Видав. дім «Гельветика», 2021. С. 11–15. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/37-2-2>.

4. Жданов М. Специфіка виконавської інтерпритації поеми-кантати «Гамалія» М. Скорика // Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка. Вип. 61. Т. 2. Дрогобич : Видав. дім «Гельветика», 2022. С. 52–57. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/61-2-8>

Наукові праці, які засвідчують апробацію результатів дослідження:

5. Жданов М. Хорова музика в авторській свідомості О. Щетинського // Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики : матеріали ІХ Всеукр. наук.-практ. конф. (29 жовт. 2020 р.) / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського / під ред. проф. Белік-Золотарьової Н.А. та доц. Батовської О.М. Харків : ТОВ «Планета-Прінт», 2020. С. 105–106.

6. Жданов М. Інтеграційні процеси в контексті семантичної еволюції жанру кантати в українській хорovій музиці останньої третини ХХ–ХХІ ст. // Культурологія та соціальні комунікації : інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (26–27 листоп. 2020 р.) / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2020. С. 367–368.

7. Жданов М. Напрями розвитку хорovої кантати у творчості українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ ст. // Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики : матеріали ІІ Всеукр. наук.-практ. конф. (25 жовт. 2018 р.) / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, ХХV Міжнар. муз. фестиваль «Харківські Асамблеї». Харків, 2018. С. 82–85.

8. Жданов М. Жанрові пріоритети хорової творчості О. Г. Польового // *Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали Всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених (18–19 квіт. 2019 р.)* / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2019. С. 93–95.

9. Жданов М. Жанр кантати у творчості харківських композиторів останньої третини XX століття // *Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики : матеріали III Всеукр. наук-практ конф. (31 жовт. 2019 р.)* / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського / під ред. проф. Белік-Золотарьової Н. А. та доц. Батовської О. М. Харків : ТОВ «Планета-Прінт». С. 81–83.

10. Жданов М. Принципи внутріжанрової диференціації хорової творчості А. П. Гайденко // *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (23–24 листоп. 2017 р.)* / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2017. С. 318–31.

11. Жданов М. Модифікації жанру кантати в українському хоровому мистецтві // *The II International Scientific and Practical Conference «Modern issues of practice and theory» (January 17–19, 2022). London, Great Britain, 2022. P. 38–41.*

12. Жданов М. Синтез традиційного та новаторського у хорових творах Карла Дженкінса // *The VIII International Scientific and Practical Conference «Current challenges of science and education» (April 8–10, 2024). Berlin, Germany, 2024. P. 219–221.*

ЗМІСТ

ВСТУП	22
РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	33
1.1. Проблема жанру та аспекти інтерпретації в концептосфері сучасної музикології.....	33
1.2. Традиції експлікації та контексти сучасного розуміння жанру кантати в музикознавчому дискурсі.....	45
1.3. Жанрово-семантична і типологічна специфіка кантати у вимірах хорового мистецтва.....	60
1.4. Методологічні основи дослідження.....	71
Висновки до розділу	76
РОЗДІЛ II. КАНТАТА В ІСТОРИЧНОМУ ЧАСОПРОСТОРИ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ТА УКРАЇНСЬКОГО ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА	79
2.1. Кристалізація жанрової моделі та еволюція кантати в європейській художній свідомості Нового часу.....	79
2.2. Історична детермінація і динаміка розвитку кантатного жанру в українському хоровому мистецтві XIX – 1-ї половини XX ст.....	94
2.3. Модернізація жанру кантати в контексті стильових трансформацій в українському хоровому мистецтві останньої третини XX–XXI ст	102
Висновки до розділу	119
РОЗДІЛ III. АВТОРСЬКІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЖАНРУ КАНТАТИ В ХОРОВІЙ МУЗИЦІ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ XX – XXI СТ.	122
3.1. Композиторська інтерпретація фольклорної образності в кантаті «Чотири дієства» А. Гайденка: досвід неофольклористичного моделювання жанру	122
3.1.1. Кантата «Чотири дієства» А. Гайденка: аспекти виконавської аналітики	137

3.2. Авторське тлумачення Різдвяної тематики в кантаті О. Польового «Різдвяна»	140
3.2.1. Виконавське прочитання кантати «Різдвяна» О. Польового.....	152
3.3. Інтерпретація інтонаційної символіки в кантаті «Веснянки» Олега Польового.....	156
3.3.1. Специфіка диригентсько-хорового трактування кантати О. Польового «Веснянки».....	162
3.4. Особливості виконавської інтерпретації поеми-кантати «Гамалія» М. Скорика (на матеріалі прочитання твору зведеним хором під орудою А. Савчука).....	165
Висновки до розділу	173
ВИСНОВКИ	176
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	188
ДОДАТОК	216

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. В умовах складних художніх процесів постсучасності для вітчизняної музичної науки і художньо-виконавської практики особливого значення набуває питання інтерпретування феноменів українського хорового мистецтва, що виявляють глибинні зв'язки з архетипами національної культури, спираються на її ментальні коди і духовно-аксіологічні маркери, та демонструють принципову відкритість до інноваційних перетворень, релевантних інтелектуально-духовним запитам і художньо-естетичним настановам сьогодення.

У даному контексті проблематизується звернення до ментально значущих для українського хорового мистецтва жанрових явищ з насиченим змістовним, драмататургічним та художньо-виразовим потенціалом, здатних до масштабних концептуальних узагальнень та утілення актуалізованих часом ідей та питань художнього осягнення світу і людини в ньому. До таких явищ належить жанр кантати, що є вагомим надбанням європейської духовної культури, складовою частиною її художньої історії й еволюційного музично-творчого процесу, який постає універсальним різновидом в системі музичної творчості, не втрачає своїх парадигмальних ознак та засвідчує життєздатність та актуальність у композиторській та виконавській практиці на різних історичних етапах мистецького буття, передусім переломних.

З цих позицій актуалізується звернення до кантатного жанру у часопросторі української хорової музики останньої третини XX – XXI ст. – значимий період, що триває і нині, в який масштабність репрезентації даного виду творчості, його високий статус і художній сенс в національному мистецтві підтверджується широким полем реалізації оригінальних авторських концепцій.

Українське хорове мистецтво останньої третини XX – XXI ст. є різноманітним в музично-авторських та виконавських проявах. Творчі інтенції митців-шістдесятників, зумовлені тенденціями демократизації

суспільства, докорінне оновлення суспільно-політичного життя в 90-ті роки ХХ ст., зміна ціннісних орієнтирів суттєво вплинули на хід історико-культурного й художнього процесів в Україні, процеси національного духовного відродження та спричинили появу неординарних за стильовими орієнтирами, жанровими особливостями й образністю творів новітнього українського мистецтва. Тракткування масштабних хорових і вокально-інструментальних жанрів українськими композиторами цього періоду набуває особливого значення у зв'язку з тенденцією до поглибленої рефлексії та стильової індивідуалізації в інтонаційно-художньому відображенні картини світу, а також пошуку нових композиторських технологій, лексичних і виразових засобів, прийомів хорового письма, що дозволяють розкрити у творах нові грані образно-емоційного змісту та різнобічно утілити їх у виконавсько-інтерпретаційних версіях.

Розширення жанрово-стильового діапазону української хорової музики останньої третини ХХ – ХХІ ст. та збагачення її мовно-виразового тезаурусу привертають пильну увагу вітчизняної наукової думки. Натомість, попри зростаючий інтерес у сучасній науці до проблематики хорового мистецтва, специфіка жанрового моделювання й інтерпретування українського хорового досвіду в кантатній сфері творчості, на рівні музикознавчої рефлексії та інтегративної методології не отимала вичерпного висвітлення. У значному корпусі існуючої наукової літератури з питань вивчення українського хорового мистецтва, кантатно-ораторіальної сфери, представленої ґрунтовними працями О. Бенч, О. Берегової, А. Терещенко, О. Цехмістро та ін., спеціальних досліджень з питань сутності і жанрової стилістики кантати та аспектів її інтерпретації в умовах трансформаційних художніх процесів сучасності й досі бракує.

За цих умов потребує цілісного дослідження питання специфіки жанру кантати, що складає вагому частку української хорової культури, має іманентні видові властивості і специфіку, відмінну від інших різновидів творчості (при усіх жанрових метаморфозах у музиці ХХ – ХХІ ст.).

Виникає закономірне питання щодо вивчення особливостей трактування кантати з наукових позицій сучасної теорії жанрів та в аспектах інтерпретації, враховуючи досвід культурної екзистенції кантати в європейській художній свідомості та національній мистецькій традиції. Значний інтерес становить розгляд української кантатної творчості в її новітніх проявах та інтерпретаційних версіях (композиторських та виконавських) і у зв'язках з попередніми етапами розвитку.

Актуальність теми дослідження є багатоскладовою та детермінована багатьма чинниками та визначається:

- суттєвою художньою вагомістю та значущістю хорових здобутків українських митців останньої третини ХХ – ХХІ ст. у кантатному жанрі;
- недостатністю розкриття в дискурсі сучасного музикознавства питань функціонування кантати як самостійного різновиду художньої творчості;
- відсутністю вичерпного музикознавчого висвітлення специфіки кантати з позицій сучасної теорії жанру та настанов інтерпретології;
- необхідністю наукового вивчення кантатного жанру в українській хоровій творчості у зв'язку з інноваційними тенденціями його розвитку у контексті художніх трансформацій останньої третини ХХ – поч. ХХІ ст.;
- нагальною потребою в усебічній розробці питань смислової взаємодії сучасних хорових композицій з традиціями канонічних і фольклорних жанрів, переосмислених в авторській свідомості, та репрезентованих у кантатному жанрі на різних рівнях інтонаційної цілісності;
- вимогами виконавсько-хорової практики у тлумаченні музичного досвіду у кантатно-жанровій сфері творчості.

Зв'язок дисертації з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі теорії та історії музики Харківської державної академії культури відповідно до комплексної науково-дослідної теми ХДАК «Вітчизняна та світова культура: історико-теоретичні аспекти»

(державний реєстраційний номер: 0109U000511), а також теми кафедри теорії та історії музики «Музика і музикознавство в контексті світового культурного часопростору».

Мета дослідження – визначити та концептуалізувати особливості композиторського та виконавського інтерпретування жанру кантати в українському хоровому мистецтві останньої третини ХХ – початку ХХІ ст.

Реалізація поставленої мети зумовила необхідність вирішення таких **завдань**:

- розглянути проблему жанру та аспекти інтерпретації в концептосфері сучасної музикології;
- осмислити традиції експлікації та контексти сучасного розуміння жанру кантати в музикознавчому дискурсі;
- визначити жанрово-семантичну і типологічну специфіку кантати у вимірах хорового мистецтва;
- розробити методологію дослідження;
- простежити шляхи історичної кристалізації жанрової моделі кантати та етапи еволюції жанру в європейській художній свідомості Нового часу;
- окреслити динаміку історичного розвитку кантатного жанру в українському хоровому мистецтві ХІХ – 1-ї половини ХХ ст.;
- виявити тенденції модернізації жанру кантати в контексті стильових трансформацій в українському хоровому мистецтві останньої третини ХХ–ХХІ ст.
- розкрити сутність композиторської інтерпретації фольклорної образності в кантаті «Чотири дійства» А. Гайденка у досвіді неофольклористичного моделювання жанру та здійснити виконавську аналітику твору;
- висвітлити характер авторського тлумачення Різдвяної тематики у кантаті О. Польового «Різдвяна» та розглянути аспекти її виконавське прочитання;

– визначити специфіку інтерпретації інтонаційної символіки в кантаті «Веснянки» О. Польового та аспекти диригентсько-виконавського трактування цього твору

– виявити особливості виконавської інтерпретації поеми-кантати «Гамалія» М. Скорика (на матеріалі прочитання твору зведеним хором під орудою А. Савчука)

Об’єкт дослідження – українське хорове мистецтво останньої третини ХХ – ХХІ ст.

Предмет дослідження – специфіка інтерпретації жанру кантати в українській хоровій музиці останньої третини ХХ – ХХІ ст.

Матеріалом дослідження слугують хорові та вокально-симфонічні у твори у кантатному жанрі українських композиторів періоду останньої третини ХХ – ХХІ ст. (А. Гайденка, Л. Дичко, Т. Кравцова, О. Польового, М. Скорика та ін.); партитури кантат; виконавські версії прочитання зразків кантатного жанру, здійснені українськими хоровими колективами; довідково-словникові, енциклопедичні видання, джерела особистісного походження; відео- та аудіоматеріали концертних виступів хорових колективів.

Теоретична основа дослідження сформована на засадах систематизації та вивчення фундаментальних праць теоретичного, історичного та виконавського напрямів музикології з наступних питань:

– історії європейської та української музичної культури та музичного мистецтва (Л. Архимович, О. Берегова, О. Верещагіна, М. Гордійчук, Л. Кияновська, Л. Корній, А. Ольховський, С. Павлишин, Б. Сюта, О. Уманець, Л. Холодкова, В. Шульгіна);

– історії та теорії хорового мистецтва, хорової творчості та виконавства (Н. Андрос, О. Бабенко, А. Бакумець, О. Батовська, Я. Бардашевська, Н. Белік-Золотарьова, О. Бенч-Шокало, Є. Бондар, С. Бородавкін, О. Василенко, Л. Герасименко, Н. Герасимова-Персидська, С. Гриця, І. Гулеско, Т. Гусарчук, В. Дженков, О. Заверуха, Ю. Іванова,

Я. Кириленко, П. Ковалик, І. Коновалова, Н. Королюк, Л. Корній, А. Лащенко, О. Летичевська, Ю. Мостова, Н. Семененко, В. Самохвалов, Л. Серганюк, Л. Пархоменко, А. Терещенко, О. Торба, Х. Флейчук);

– текстології та інтерпретації (Р. Барт, Ю. Лотман);

– музичної інтерпретації та смислоутворення в музиці (Н. Андрос, Н. Базіна, Н. Белік-Золотарьова, О. Катрич, Р. Каширцев, І. Коновалова, О. Котляревська, О. Маркова, В. Москаленко, Ю. Мостова, Ю. Ніколаєвська, В. Самітов, О. Чайка, Л. Шаповалова);

– музичної фактури (зокрема хорової), музичного мислення, семантики музичної мови і сутності музичного твору (О. Александрова, Г. Ігнатченко, О. Заверуха, О. Маркова, В. Москаленко, Ю. Ніколаєвська, І. Романюк, О. Самойленко, А. Хуторська, Ю. Чекан, С. Dahlhaus);

– теорії музичного жанру (В. Іонов, О. Катрич, О. Козаренко, О. Коменда, О. Лігус, Ю. Лошков, І. Польська, Б. Сюта, І. Тукова, С. Шип);

– хорових та вокально-симфонічних жанрів, специфіки кантати і ораторії (А. Бакумець, Г. Батичко, О. Батовська, Я. Бардашевська, Н. Белік, О. Беркій, Є. Бондар, А. Боршуляк, М. Варакута, Л. Герасименко, Н. Герасимова-Персидська, І. Гулеско, О. Заверуха, О. Зосім, Ю. Іванова, Є. Ігнатенко, О. Коменда, В. Осипенко, Л. Спасокукоцький, А. Терещенко, О. Цехмістро, М. Ярکو);

– теорії музичного стилю, національної стилістики в музиці (В. Іонов, Л. Корній, І. Ляшенко, В. Москаленко, І. Польська), музичної ментальності (В. Драганчук, І. Цурканенко);

– неофольклоризму та його проявів у просторі українського музичного мистецтва (О. Бенч, О. Дерев'янченко, С. Садовенко).

Методи дослідження. У роботі застосована інтегративно-комплексна методологія, що ґрунтується на поєднанні загальнонаукових (історичного, системного, культурологічного) та спеціальних (мистецтвознавчого, зокрема музикознавчого) підходів і методів наукового пізнання, необхідних для

вирішення поставлених завдань. Методологічною опорою дисертаційного дослідження слугують:

- системний підхід, що сприяє розкриттю властивостей кантати в жанрово-ієрархічній системі музичного мистецтва (хорової та вокально-симфонічної творчості) та виявленню внутрішньожанрової диференціації кантатного жанру як системної цілісності;

- історичний підхід, необхідний для визначення провідних етапів художньої еволюції жанру кантати в українській мистецькій традиції, що передбачає залучення історико-типологічного методу, спрямованого на виявлення різновидів і модифікацій кантатного жанру в аспекті їх історичної детермінованості;

- культурологічний підхід, сфокусований на розкриття соціокультурних та художніх чинників кристалізації, впливових на функціонування кантати в українській музичній культурі окресленого періоду;

- діалектичний метод, націлений на висвітлення української кантатної творчості як складної інтеграції європейських і національних художніх традицій;

- дедуктивний метод, скерований на дослідження жанру кантати від загальних засад і логічних принципів його існування до національно-специфічного відтворення (національної версії) та конкретного, індивідуально-стильового утілення, зумовленого специфікою композиторської інтерпретації вихідної жанрової моделі;

- мистецтвознавчий (спеціальний) підхід, спроектований у дисертації на царину музикології, що передбачає використання сукупності методів наукового пізнання, зокрема:

- цілісного музично-теоретичного аналізу, що забезпечує комплексне розуміння досліджуваних творів в єдності розуміння їх змісту, структурно-композиційної логіки, жанрово-стильових та музично-мовних параметрів;

– аксіологічного аналізу, скерованого на пізнання художнього смислу музичних опусів у жанрі кантати через естетичне переживання та усвідомлення їх ціннісного контексту для музичного мистецтва;

– жанрово-семантичного аналізу, призначеного для визначення видової специфіки, структури, семантики та жанрової стилістики кантати, а також аналітики авторських творів у кантатному жанрі;

– стильового аналізу, націленого на визначення характеру впливу провідних стильових концепцій в музиці ХХ – ХХІ (неофольклоризму, неокласицизму, неоромантизму, неосакральності, постмодернізму тощо) на авторську творчість українських композиторів у жанрі кантати, розкриття національно- та індивідуально-стильової специфіки прочитання жанрової моделі кантати;

– інтонаційного та композиційно-драматургічного аналізу, необхідного для вивчення особливостей інтонаційного підґрунтя, структурних закономірностей та драматургії кантат, що вивчаються;

– музично-інтерпретологічного аналізу, застосованого задля висвітлення специфіки композиторського тлумачення жанру і жанрової стилістики кантати та вирішенні виконавсько-інтерпретаційних завдань в художніх умовах буття української хорової музики останньої третини ХХ – ХХІ ст.

– текстологічного аналізу, обраного для здійснення процедури розуміння сенсу вокально-хорових текстів кантат в художньої єдності їх музичної та вебральної складових;

– виконавського аналізу, зокрема виконавсько-хорового, що уможливило розкрити особливості звукореалізації кантатних творів та сконцентрувати увагу на вирішенні практичних диригентсько-хорових завдань.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві:

– здійснено концептуалізацію та визначено специфіку композиторської та виконавської інтерпретації жанру кантати в українському хоровому мистецтві останньої третини ХХ – ХХІ ст.;

– обґрунтовано детермінанти розширення семантичного простору та тенденції жанрово-стильової модернізації жанру кантати в контексті трансформаційних процесів в українській музиці останньої третини ХХ – ХХІ ст.;

– виявлено провідні типи і жанрово-стильові різновиди кантати за участю хору (нефольклорний та неосакральний) та розглянуто їх особливості;

– уведено в науково-дослідницьке поле української музикології хорові твори О. Польового в кантатному жанрі («Різдвяна», «Веснянки») та здійснено їх мистецтвознавчий та виконавський аналіз;

– аргументовано із сучасних наукових позицій поняття «кантатність», «кантатно-жанрова стилістика»;

– виявлено особливості формоутворення, фактури та музичної семантики аналізованих хорових творів українських авторів у кантатному жанрі;

– осмислено традиції експлікації та з'ясовано контексти сучасного розуміння жанру кантати в музикознавчому дискурсі;

– простежено шляхи історичної кристалізації жанрової моделі кантати та етапи еволюції жанру в європейській художній свідомості Нового часу;

– осмислено хорову творчість А. Гайденка у контексті взаємодії фольклорного і авторського типів мислення на жанровому матеріалі кантати;

– визначено специфіку композиторської інтерпретації жанру кантати у творчості А. Гайденка на основі композиційно-драматургічного, інтонаційно-стильового і жанрового аналізу циклу «Чотири дійства», виявлено у типі хорового письма стильові прояви неофольклоризму та звернення до сучасних композиторських технік;

– висвітлено особливості мистецького трактування Різдвяної тематики у «Різдвяній кантаті» О. Польового;

– розглянуто аспекти виконавської інтерпретації хорових творів українських композиторів в кантатному жанрі (А. Гайденка, О. Польового,

М. Скорика) та підходи до її здійснення з позицій диригентсько-хорової практики.

Удосконалено:

– уявлення про жанр кантати у контексті художньо-стильових трансформацій національної музичної культури та українського хорового мистецтва;

Набуло подальшого розвитку дослідження проблем композиторської та виконавської інтерпретації у сфері хорового мистецтва.

Уточнено і доповнено:

– зміст поняття «кантата», «хорова кантата» у контексті теорії жанру.

Практичне значення здобутих результатів дисертації полягає у тому, що її матеріали і висновки можна застосовувати в науково-теоретичній, творчо-виконавській, навчально-методичній, концертно-лекторській та просвітницькій діяльності. Результати дослідження можуть слугувати теоретичним підґрунтям для подальших наукових розробок, присвячених вивченню кантатного жанру, питань композиторської та виконавської інтерпретації, хорової творчості українських композиторів. Матеріали пропонованого дослідження можуть стати корисними під час створення творчих мистецьких проєктів, формування концертних програм із творів української хорової музики та складання до них розгорнутих коментарів та анотацій. Розроблені в дисертації положення та висновки можуть бути застосовані в освітньому процесі при складанні навчальних програм, конспектів лекцій, посібників, методичних матеріалів тощо. Матеріали і висновки дисертації можна застосовувати в навчальних курсах «Історія української музики», «Історія та теорія хорового мистецтва», «Хорознавство», «Сучасна музика», «Хорова література», «Музична інтерпретація», «Аналіз музичних творів» закладаів вищої освіти України мистецького й гуманітарно-культурологічного спрямування.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дисертації пройшли апробацію на засіданнях кафедри теорії та історії музики

Харківської державної академії культури, а також під час доповідей на 10 науково-теоретичних, науково-практичних і науково-творчих конференціях (6 – міжнародних та 4 – всеукраїнських). Серед них:

міжнародні: «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (Харків, ХДАК, 2017, 2019); «Бетховен та ХХІ сторіччя: європейській простір мистецької освіти» (Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2020); «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2020); «Modern issues of practice and theory» (Лондон, Великобританія, 2020); «Current challenges of science and education», (Берлін, Німеччина, 2024);

всеукраїнські: «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики» (Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2018; 2019, 2020); «Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття» (Харків, ХДАК, 2019).

Публікації. Основні положення і результати дисертації висвітлені у 12 публікаціях. Серед них: 4 наукові статті у фахових наукових виданнях, затверджених МОН України, а також 8 тез доповідей у збірниках матеріалів міжнародних та всеукраїнських наукових конференцій.

Структура дисертації складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (243 позиції), додатку. Загальний обсяг роботи становить 218 сторінок, з яких 187 – основного тексту.

РОЗДІЛ І

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Проблема жанру та аспекти інтерпретації в концептосфері сучасної музикології

Концептуальне поле дисертаційного дослідження, сформоване на інтегративних засадах, перетинах проблем жанру, зокрема кантатного, а також аспектів інтерпретації, детермінують звернення у роботі до теоретичних джерел за декількома змістовно-тематичними напрямками, що висвітлюють: сучасні концепції у сфері теорії музичного жанру; питання музичної інтерпретації (композиторської та виконавської), екстрапольовані на жанрову сферу кантати в хорівій музиці; експлікації жанру кантати в науковій думці;

Розкриття категоріальної сутності та визначення специфіки мистецьких жанрів постійно перебуває у сфері наукових інтересів гуманітаристики. Однією з магістральних, константно значущих та актуальних постає проблема жанру в музикології, формуючи окремий дослідницький дискурс та постійне поле гострих наукових дискусій. Особливої гостроти ця проблема набуває в умовах мистецького розвитку доби метамодерну, зумовлених інтегративними процесами та плюралістичністю культури. Вивчення концептосфери жанру і типологізації музичних явищ актуалізується у зв'язку з постійним оновленням мистецького досвіду, видовою модифікацією і розгалуженням різновидів музичної творчості, зокрема кантати, що потребує комплексної аргументації та теоретико-методологічних аспектів експлікації.

Жанрова проблематика, надважлива для трактування авторської та виконавської творчості, стала предметом розгляду вітчизняних та зарубіжних вчених декількох генерацій і різних науково-теоретичних шкіл. Підґрунтям розуміння категорії жанру в музиці стали теорії зарубіжних вчених ХХ ст., зокрема Т. Адорно, М. Арановського, Г. Бесселера (H. Bessler), С. Брелера

(С. Brewer), С. Дальхауса (С. Dahlhaus), В. Зейдля, В. Бобровського, М. Лобанової, Л. Мазеля, Є Назайкінського, С. Скребкова, А Сохора, М. Старчеус, О. Царьової, В. Цуккермана та ін., які нині переусвідомлені сучасними вітчизняними науковцями – ініціаторами власних концепцій.

Розробці жанрової проблематики та осмисленню категорії жанру, як принципово важливої й системотворчої в мистецтві звуко-інтонаційних образів та звукосмислів, в українській музикології присвячений значний масив досліджень вчених різних поколінь. Серед них – К. Біла [24], Н. Герасимова-Персидська [41–44], О. Берегова [18], В. Іонов [77], О. Коменда [89–91], І. Коновалова [92-93], О. Лігус [120], В. Москаленко [135-137], А. Муха [139], Л. Пархоменко [151], І. Польська [161], О. Самойленко [175–176], Б. Сюта [200-202], І. Тукова [207–209], Л. Шаповалова [220], С. Шип [223] та ін.

Під жанром науковці різних шкіл розуміють історично детерміновані, відносно стійкі явища – «роди і види музичної творчості», «різновиди музичних творів», «класи та множини музичних творів і форм музикування» (С. Шип), що узагальнюються на різних засадах типологізації: змісту, музичної образності, специфіки форми/структури, відповідно до первинно-генетичних засад (жанрових начал), за соціокультурним призначенням та характером функціонування; кореляцією музичних та екстрамузичних чинників; комунікативними властивостями, та умовами і засобами відтворення-виконання [222].

За дефініцією, наданою С. Шипом, об'єднані у жанри «класи (множини) музичних творів» визначаються «функціями музичних артефактів у культурі суспільства, умовами їхньої генези й художньої екзистенції, та характеризуються своїми стилями (системами змістових і формально-виражальних властивостей» [223, с. 347].

Прагнення знайти універсальні підходи до інтерпретації поняття жанру в музиці та дійти цілісної характеристики жанру інспірували появу різних музикознавчих концепцій об'єднання (спільності) музичних творів. Серед

провідних параметрів, скерованих на видову кодифікацію музичних творів, формування їх певних класів/груп, виокремлюються, генетичний, змістовний, структурно-семантичний, комунікативний, функціональний, а також полікритеріальний. Жанр усвідомлюють в дихотоміях поетики і семантики, тексту і контексту, стабільності і мобільності, принципу і даності, розглядають як «культурну пам'ять», складний художньо-інформаційний і мовно-комунікативний феномен. Пошуки концептуалізації універсальних закономірностей будови, функційної специфіки та декодування семантичного потенціалу музичного жанру сприяли породженню у музикознавчому дискурсі численних концептів, які активно застосовуються в мистецтвознавчій сфері в якості інструменту аналітики, атрибуції та узагальнення музичних феноменів. Серед них, зокрема: «жанровий стиль», «жанрова конкретизація», «жанрова модель», «жанрово-стильова модель», «жанрова домінанта», «узагальнення через жанр», «жанрова парадигма», «структурно-семантичний інваріант» [91].

Властивий епосі постсучасності тип світосприйняття і мислення, відповідний пост-некласичній парадигмі, зміна усталених уявлень та ціннісних орієнтацій, а також усвідомлення культури і мистецтва як різновидів тексту, що утворює семіотичний простір [13, с. 491], суттєво позначилися на процесах музикотворення, жанротворчих і стильових механізмах мистецтва, принципах художнього мислення. Переконливим свідченням цього слугують накреслені у ХХ ст. та розвинуті на поч. ХХІ ст. тенденції жанрової дестабілізації (дифузії, мікстовості, модуляційності), ґрунтовно осмислені в музикознавчих концепціях «змішаного стилю» та «змішаного жанру» (М. Лобанова), представлені у розробках питань тотального мистецького синтезу, а також теоріях, пов'язаних з інтерпретаційною проблематикою (трактуванням інтонаційно-семантичної, жанрово-стильової, композиційної моделей тощо).

Як відбиття цих тектонічних процесів, спричинених парадигмальними зрушеннями в культурі і мистецтві, знімами естетичних критеріїв та

художніх канонів мови і системи мислення, вироблених європейською культурою, в музичній сфері відслідковується інтенція до принципової відкритості авторської свідомості до інновацій та водночас переусвідомлення набутого досвіду, трансформації сталих різновидів і типологічних моделей, а також перегляду їх особливостей в музичній науці.

Соціокомунікативна ситуація та художня практика сьогодення обумовили вироблення нових підходів до жанрової проблематики і формування нових жанрових концепції. Характерним для музичної науки постсучасності є інтегральний погляд на специфіку жанру як надскладної та універсальної мистецтвознавчої категорії і багатозначного ієрархічного поняття.

Розробка жанрової проблематики в сучасній українській музикології здійснюється в теоретичному, концептуально-методологічному, історичному (у тому числі історико-культурному) та виконавському аспектах [212]. В ході осмислення заявленої проблематики розглядаються соціокомунікативні особливості, історична детермінованість жанрових явищ, зв'язки з культурно-історичними і художніми процесами тощо. У фокусі наукового розгляду центральними постають питання жанрового змісту і жанрової семантики (Л. Шаповалова), функції і структури жанру.

З науково-теоретичних позицій здійснюється в музикології термінологічна дескрипція поняття «жанр», розкривається генетична природа жанру, його сутність і феноменологічна специфіка, психологія та естетичні властивості (С. Шип) [222]. У мозаїці теоретичних аргументацій поняттєво-категоріальної сутності жанру і специфіки жанрових явищ, представлених у музикознавчому дискурсі, важливу роль відіграють жанрові класифікації, сформовані на основі виявлення провідної критеріальної ознаки або комплексу домінуючих чинників типологізації.

Сучасні вчені розглядають жанр як носій культурної пам'яті, виявляють його взаємозв'язки зі стилем, досліджують принципи

типологізації творів та осягають в системі авторської творчості (І. Тукова [208], (К. Біла) [24].

На шляху сучасного осмислення поняттєво-термінологічної специфіки жанру в музиці та перегляду його категоріальної сутності з позиції постмодерного світовідчуття, важливим є визначення жанру О. Комендою. Узагальнюючи досвід розробки в науковій сфері цієї категорії при опорі на традиції гуманітаристики, та здійснюючи глибоку аналітику наявних дефініцій жанру в музикології, зокрема представлених українськими вченими, О. Коменда формулює власне визначення жанру на основі його комплексного розуміння. В системі наукових уявлень дослідниці, музичний жанр – «певний, відносно стійкий інтонаційний архетип (модель) музичного твору (тексту), що проявляє себе як система-даність (семантичний знак музичного мистецтва) та система-принцип (смыслотворчий код музично-історичного процесу)» [91, с. 137]. Авторка вважає жанр «засобом генетико-типологічної систематизації музичних творів», який слугує, за її твердженням, «каналом інтегративно-типологічного зв'язку об'єктно-суб'єктної системи музичного мистецтва» [91, 137].

Запропонована О. Комендою дефініція жанру слугує теоретико-методологічним підґрунтям дослідження задекларованої дисертаційної проблематики – інтерпретації жанру кантати в українській хорovій музиці.

Серед важливих наукових аргументацій категоріальної сутності музичного жанру сучасні українські дослідники (О. Коменда, В. Москаленко, С. Шип, І. Тукова та ін.) зазначають таку його важливу характеристику, як системність та ієрархічність. Згідно з цією позицією, жанр усвідомлюється, з одного боку, як складова зовнішньої системи – музичного мистецтва, ширше – музичної культури. З іншого, – як сформована цілісність, що має внутрішньо розгалужену структуру підпорядкованих жанрів (елементів цієї системи) [222; 91].

У контексті концептуалізації та виявлення категоріальної сутності жанру принципово значущою уявляється системна характеристика,

запропонована І. Туковою [209]. Побудована дослідницею модель цілісного розуміння жанру базується на інтеграції комплексу його показників – жанрових доміант, усвідомлених в дихотоміях: «загальне – специфічне», «стабільне – мобільне», «зовнішнє – внутрішнє», «музичне – екстрамузичне», а також двошаровості його структури, специфіку якої формують, функціональний та семантико-композиційний рівні.

Перший з них (функціональний), на думку авторки, детермінований соціокультурною функцією жанру, увиразненою умовами буття конкретного різновиду, виконавським складом, та який виявляє зовнішні атрибути й екстрамузичні детермінанти жанру. Другий (семантико-композиційний) – слугує маркером внутрішніх властивостей і параметрів жанру, утворюючи його інваріант, що охоплює жанровий зміст, композиційну організацію, комплекс виразових засобів, що потенційною стає основою для подальших версій-варіантів у численних композиторських інтерпретаціях [209, с. 5].

В контексті інтенцій сьогоденної музикології, скерованої на аргументацію складних жанротворчих процесів і типологізацію музичних явищ, висвітлення тенденцій контамінації та інтерпретації мистецьких універсалій (зокрема жанру, стилю), що активно взаємодіють, перетинаються та постають «віддзеркаленням форм суспільної і культурної комунікації часу» [200, с. 193], виникають новітні концепти та конотації музичного жанру, формуються нові поняття. Серед них, зокрема, поняття «жанровий тип», впроваджене у науковий дискурс Б. Сютюю та позиційоване як «метамовна одиниця» сучасного теоретичного музикознавства.

Осягаючи проблему жанру як одну з найгостріших та «відкритих» у сучасній науці, та поняття, що не отримало чіткої дефініції внаслідок сталої ситуації суміщення «кваліфікативних ознак мовної і творчої природи» [200, с. 190], Б. Сютю трактуює «жанровий тип» як «... об'єднавче поняття, що означає категорію вищого порядку і має риси і властивості і музично-мовленнєвого, і музично-творчого жанру» [200, с. 192–193]. Базовими характеристиками цього типу постають поняття стилю мови, епохи, мовного

замислу та музично-творчого жанру [200, с. 190]. До жанрових типів Б. Сюта відносить «групу близьких музичних жанрів», які, в свою чергу, також передбачають «використання ... сукупності жанрів музичного мовлення для утілення в музиці інтенцій автора повідомлення і створення умов <...> для цього розуміння слухачем, як <...> «наближеного до авторського трактування» [200, с. 193]. На цій підставі, провідними жанровими типами класичної музики європейської культурної традиції вчений вважає сценічну, оркестрову, камерну, танцювальну, сольну інструментальну і вокальну музику, чинником об'єднання яких слугують «стиль твору, стиль мовлення та мовленнєвий замисел» [200, с. 193].

В контексті розробки проблем жанру кантати та визначення його видової специфіки, важливим вбачаємо зосередити увагу на характеристиці поняття «жанровий стиль» [91] і похідного від нього – «жанрова стилістика», що отримали легітимізацію та стали часткою наукової традиції музикознавства під час осмислення різних музичних сфер (вокальної, інструментальної, хорової, оперної).

З поняттям «жанровий стиль» пов'язується сукупна система мовно-виразових і фактурних засобів та особливих іманентно-видових характеристик, притаманних певному різновиду музичної творчості (концертність, камерність, танцювальність, пісенність тощо), що уможлиблюють їх ідентифікувати, у тому числі в результаті модуляції та інтеграції в інший жанровий простір. Параметри жанрового стилю в музичному мистецтві конкретизуються через різноманітні форми і прояви певного жанру, якому властиві відповідні принципи художнього мислення, жанровий зміст, тип драматургії, структурна поетика, особлива фактурна (музично-просторова) організація музичної тканини, тип музичного висловлювання.

За цих умов, в музичному мистецтві конституюються численні жанрові стилі з характерними атрибутивні властивостями, зокрема хоровий, вокальний, інструментальний, концертний, оперний, симфонічний

ораторіальний, а також кантатний, що й досі не отримав чіткої дефініції в теоретико-жанровому просторі музикознавства.

Проблемне поле дисертаційного дослідження зумовлює звернення до питань інтерпретації – композиторської та виконавської, а також огляду теоретичних джерел, спрямованих на осягнення специфіки інтерпретації хорових жанрів, висвітленої в українській музикознавчій думці. У контексті широкої наукової дискусії з питань інтерпретації набуває значення розкриття характеристик, пов'язаних зі сферою семантики та процедурою розуміння.

Загальні аспекти музичної інтерпретації та окремі позиції стосовно інтерпретаційної сутності жанрових явищ порушуються у дослідженнях К. Білої [24], Ю. Мостової [138], В. Москаленка [135–137], І. Коновалової [93;94], О. Коменди [91], О. Котляревської, Є. Салдан [171], Ю. Ніколаєвської [142] та ін.

Проблема музичної інтерпретації ґрунтовно відрефлексована в теоретичних дослідженнях В. Москаленка, присвячених осмисленню музичного тексту, розкриттю аспектів розуміння і сприйняття музичного твору, осягненню механізмів музичної інтерпретації (виконавської, композиторської, музикознавчої, слухацької тощо).

В контексті явища інтерпретації досліджуються музичні жанри «художнього перекладу» (О. Жарков), «вторинні» різновиди музичної творчості, до яких відносяться, зокрема, аранжування, обробка, транскрипція, перекладення та ін., властивості яких розглянуто у дисертаційних роботах М. Варакути [33], І. Коновалової та ін. [93].

В семантико-інтерпретаційному та семіотичному аспектах жанр розглядається дослідниками, «як знак і код, що складає поле можливостей та значень, які є носіями художніх смислів» [91, с. 136].

Проблеми жанру і стилю, специфіка їх кореляції та алгоритмів композиторської інтерпретації досліджує К. Біла, розгортаючи свої наукові позиції на матеріалі інструментального концерту, зокрема в творчості

Л. Колодуба. Спираючись на метод моделювання, авторка оперує поняттям «жанрово-стильова модель», під яким розуміється «складна двовекторна система, що характеризує вид твору та історичний час його виникнення» [24, с. 6] та уособлює «універсальну теоретичну систему» завдяки інтегративній функції й об'єднанню суб'єкт-об'єктних начал [24, с. 40]. Доцільність застосування даного поняття науковиця аргументує його усвідомленням, як одного з основних об'єктів композиторської інтерпретації та розглянута К. Білою як «одинична реалізація митцем його розуміння класичної жанрово-стильової моделі», засіб втілення «формуючих складових певного жанру у зв'язку з приналежністю до певного стилю» [24, с. 37].

З розробкою концепту «жанрово-стильової моделі», запропонованого К. Білою у зв'язку проблемами композиторської інтерпретації, кореспондує концепція «жанрово-стильової моделі», представлена в роботі С. Салдан [171]. За визначенням цієї дослідниці, вищевказана модель трактується як «поняттєво-категоріальний різновид наукової моделі, створення якої спрямоване на штучне виділення жанрово-стильової основи музично-художнього явища для з'ясування її інтерпретації автором» [171, с. 5].

У зв'язку з комплексністю дисертаційного дослідження, пов'язаного з вивченням жанрової сфери кантати та аспектів його інтерпретації, до розгляду цих надважливих питань доцільно, на нашу думку, долучити коло джерел загально-теоретичного плану, наукові положення яких в екстраполяції на сферу вивчення інтерпретаційних аспектів хорової музики, слугуватимуть методологічним підґрунтям пропонованого дослідження.

Серед означених праць у сукупності розробок музично-інтерпретаційної проблематики важливою для дисертації є робота В. Самітова, в якій у теоретичному річищі досліджується специфіка інтерпретаційного мислення музиканта-виконавця [174].

В дискурсі сучасної української музикології з наукових позицій герменевтики та теорії інтерпретації актуалізується вивчення питань вокальної та хорової музики, виконавсько-хорової й диригентської практики.

Важливою для порозуміння сучасних інтерпретаційних у хоровій сфері є положення дослідження Ю. Мостової, спрямованого на висвітлення процесу театралізації хорових творів, розглянутого в якості одного з методів художньої інтерпретації. Досліджуючи гостро актуальне в сучасній науці та практиці проблемне питання, авторка роботи у розгортанні висунутої нею концепції розуміє під інтерпретацією «специфічну герменевтичну теорію пізнання, у практичній реалізації якої сформувався комплекс методів, серед яких: музикознавчий аналіз, виконавська транскрипція, аранжування, виконання, театралізація та ін.» [138]. За аргументацією дослідниці, розглянута нею стратегія театралізації хорових творів інтегрує «методологічні аспекти інтерпретації та специфічні методи роботи з хоровою музикою і візуально-пластичними мистецтвами» [138].

З герменевтико-інтерпретаційних позицій питання композиторської творчості і жанру хорової обробки в українській музиці висвітлює І. Коновалова [93; 94].

Інтерпретаційний ракурс дослідження у сфері хорової музики ХХ–ХХІ ст. на сучасному етапі розвитку музичної науки представлено в дисертаційній роботі та низці статей Л. Півторацької [157–159].

Системною роботою узагальнюючого характеру постає дисертація Л. Півторацької, в якій досліджується специфіка відтворення поезики «Давидових псалмів» Т. Шевченка у різножанрових творах українських композиторів ХХ–ХХІ ст., зокрема кантаті О. Похило. У фокусі теоретичного розгляду науковиці – розкриття особливостей композиторської інтерпретації в українській музиці окресленого періоду «псалмових переспівів Кобзаря, зміст яких, за висловом авторки, – «актуалізується в контексті реалій сучасної української культури» [157, с. 2]. Дослідниця фокусує увагу на особливостях інтерпретування та інтонаційно-стильового утілення шевченковського слова на жанровому рівні та в аспекті індивідуального творчого процесу.

Реалізуючи поставлені завдання, авторка концентрує свою увагу на панорамному розгляді різножанрового відтворення вербальних текстів видатного українського поета Т. Шевченка на матеріалі творчості українських композиторів-класиків (М. Лисенка, Л. Ревуцького) та митців сьогодення (Г. Ганзбурга, Л. Дичко, О. Польового, О. Похило, М. Скорика, О. Щетинського, О. Яковчука та ін.). Аналітика копозиторського доробку в означеному музичному утіленні поезії здійснюється Л. Півторацькою на засадах тексто-музичного (з переваженням поетичних закономірностей у у композиторській інтерпретації) та музично-текстового (з домінуванням музичних закономірностей) підходів і принципів їх інтеграції [157, с. 5].

У широкій палітрі розглянутих творів, написаних, у тому числі на початку ХХІ ст., і представлених жанрами різних масштабів і структурно-композиційних закономірностей (від циклу хорових мініатюр до хорової поеми, симфонії, хорового концерту, опери-ораторії, кантати). Узагальнюючи специфіку інтерпретування та принципи музичного прочитання вербальних текстів псалмових переспівів Т. Шевченка у вимірах творів «великих» хорових жанрів, у тому числі кантати, дослідниця доходить висновку щодо пріоритетності іманентно музичних закономірностей у лозіці їх структурування та утілення вокально-поетичного синтезу, а також використання переважно наскрізного тематичного розвитку як основи «цілісності загальної композиції» [157, с. 7].

У дзеркалі дисертаційної проблематики зацікавлення викликає надана Л. Півторацькою компаративна характеристика кантати і поеми (з урахуванням типу драматургії, структурно-композиційного вирішення, масштабів, особливостей тематичного розвитку тощо).

В ракурсі вивчення інтерпретаційної проблематики інтерес становляють праці М. Марченко, передусім дисертаційне дослідження, «Інтерпретаційна модель партесного твору в українській виконавській культурі на межі ХХ – ХІ ст.» [130], у фокусі наукового розгляду якого

опиняються питання хорвої жанрової сфери (партесного концерту) та виконавсько-хорової практики.

Спрямованість на осмислення інтерпретаційних процесів в українському хоровому мистецтві та виконавсько-хоровій практиці засвідчує наукова стаття О. Чайки, зміст якої скерований на визначення семантичної специфіки та національної характерності хорвої музики в аспекті виконавської інтерпретації [218]. Загальні аспекти інтерпретації у сучасній хорвоій музиці порушує у своїй розвідці Ю. Пучко [163]

Питання композиторської інтерпретації, у тому числі у зв'язку з розглядом кантатного жанру, привертають увагу Т. Сухомлінової у контексті вивчення хорвої творчості Г. Гаврилець. У цьому плані показовим є осмислення дослідницею в інтерпретаційно-герменевтичному ракурсі символіки-SACRA в кантаті Г. Гаврилець «Stabat Mater» [195].

Значний масив музично-теоретичних розвідок пов'язаний з розглядом проблем композиторської інтерпретації поетичних першоджерел та особливостей їх музично-композиційного втілення. Важливими у цьому сенсі для розкриття дисертаційної проблематики є наукові позиції в роботі А. Хуторської, об'єктом вивчення якої постає композиторська інтерпретація поетичного тексту, розглянута як художній переклад на прикладі камерно-вокальної музики [214].

Широкого обґрунтування в дослідницькій літературі набуло питаннями композиторської інтерпретації поезії Т. Шевченка, оригінально відтвореної у різних жанрах вокальної та хорвої музики. Утворена в українському мистецькому просторі музична сфера композиторського інтерпретування слова великого Кобзаря отримала загальноприйняту в науковій царині назву «музична шевченкіана».

Аспекти музично-художнього втілення поезії Т. Шевченка в композиторській практиці українських митців різних історичних періодів висвітлює у своїй праці М. Новакович [140]. У концептосфері досліджень музичної шевченкіани опиняється розвідка О. Цалай-Якименко, присвячена

виявленню специфіки кореляції форми і змісту в музичних версіях «Заповіту» Т. Шевченка [215].

Єдність соціокультурного та виконавсько-інтерпретаційного (диригентського) ракурсів аналітики визначає сутність дослідження хорової шевченкіани, представленого в роботі Х. Флейчук, в якій означене питання розглянуто на матеріалі хорових творів М. Скорика, В. Камінського, написаних у період кінця ХХ – початку ХХІ ст. [212].

Отже, на сучасному етапі музикологія збагатилася суголосно художній практиці ХХІ ст. новими напрацюваннями у сфері теорії жанру. Питання жанру розглядаються системно та концептуалізуються у різних сферах творчості (хоровій, інструментальній тощо), набуваючи різних акцентів у науковому вивченні.

Досліджуючи жанрову сферу з різних наукових позицій, критеріїв аналітики, науковці демонструють глибину узагальнень, а також виявляють багатовекторність і широту діапазону у вивченні проблематики: від загальноестетичних питань, пов'язаних з осмисленням самої категорії «жанр», до теоретичних аспектів систематики та проблем музичної інтерпретації і специфіки певного різновиду.

1.2. Традиції експлікації та контексти сучасного розуміння жанру кантати в музикознавчому дискурсі

Концепція дисертації та обраний у ній дослідницький ракурс, спрямований на розкриття сутності жанру кантати та осмислення тенденцій його інтерпретації в українській хоровій музиці, актуалізує звернення до аспектів аналітики заявленої проблеми в дискурсі музикології та визначення стану її сучасної розробки та напрямів експлікації.

Теоретичне осмислення категоріального апарату мистецтва, проблем жанру, стилю є пріоритетним дослідницьким напрямом сучасної науки про музику, що ілюструє скерованість на досягнення жанрово-стильових процесів

у національній мистецькій практиці. У контексті концептуалізації теоретико-жанрової проблематики українського хорового мистецтва загострюється визначення новаційної сутності і специфіки кантати – одного з найрепрезентативніших в європейській та національній музиці.

Проблематика хорового мистецтва, яка є однією з центральних в українській музикології, та широке коло пов'язаних з нею питань буття хорових жанрів, у тому числі кантатного, зазнала масштабне висвітлення у працях дослідників декількох генерацій.

Комплекс гостро актуальних питань жанрової сфери української хорової музики різноманітно розглянуто в науковій думці в історичному, теоретичному, виконавсько-інтерпретаційному, методико-практичному, а також персоніологічному (індивідуально-авторському) аспектах у працях Н. Андрос [2], О. Бабенко [5;8], А. Бакумець [10], Я. Бардашевської [11;12], О. Бенч [19;20], Г. Батичко [14], О. Батовської [15;17], Н. Белік-Золотарьової [22;23], О. Берегової [18], Є. Бондар [31], С. Бородавкіна [32], М. Варакути [33;34], Ю. Мостова [138], Л. Герасименко [44], М. Гордійчука [46], В. Гузеєвої [47], І. Гулеско [48], Т. Гусарчук [49;50], Ю. Іванової [75], І. Коновалової [94], Г. Конькової [95], О. Коменди [89–90], Н. Королюк [99], Л. Корній [97–98], Я. Кириленко [88], Л. Кияновської [103–107], А. Лашенка [115], С. Леонтєвої [117], С. Літвінової [121], О. Мануляк [127], І. Матійчин [134], А. Ольховського [143], Л. Пархоменко [150], О. Письменної [156], Л. Півторацької [157–159], О. Приходько [162], Ю. Пучко [163], І. Романюк [170], Г. Савельєвої [172], Л. Серганюк [177; 178], Т. Сухомлінової [188–199], Б. Сюті [201], А. Терещенко [204], Б. Ткаченко [205], О. Торби [206], О. Уманець [210], Б. Фільц [211], О. Цалай-Якименко [215], О. Цехмістро [216], Л. Шегди [225-226], Н. Шепеленко [227], Л. Шубіної [228], Л. Шумської [230] та ін. авторів.

У значному корпусі наукової літератури з питань вітчизняного хорового мистецтва (хорової творчості і виконавства), що вважається засадничою цариною репрезентації української музичної ментальності, та

посідає стійке положення константно-значущої сфери творчості, широко презентована жанрова лінія, пов'язана з дослідженням специфіки хорових циклів, окремих різновидів хорової музики (хорової мініатюри, хорової фольклорної обробки, хорової п'єси, хорового концерту, ораторії, кантати, хорової опери тощо) та характеру їх художнього буття на певних історичних етапах та в системі авторської творчості.

Важливі аспекти для вивчення жанрової проблематики української хорової творчості останньої третини ХХ ст. розглянуті у працях О. Торби [206], а також І. Романюк, яка розглядає музично-драматургічні принципи в хорових творах сучасних українських композиторів [170].

Масштабно відрефлексована в українській науковій думці сфера хорового концерту – титульного жанру українського музичного мистецтва. Висвітленню різноманітних аспектів функціонування даного різновиду хорової музики присвячені дослідження А. Бакумець [10], Г. Батичко [14], С. Бородавкіна [32], Н. Герасимової-Персидської [43], Т. Гусарчук [50], Є. Ігнатенко [76], О. Коменди [89], Г. Конькової [95], Л. Корній [96], Я. Кириленко [88], О. Мануляк [127], М. Марченко [130], Т. Маскович [133], І. Матійчин [134], Л. Півторацької [157], О. Приходько [162], А. Ткаченко [205] та ін.

Для розбудови концептуальних засад пропонованого дисертаційного дослідження, присвяченого вивченню кантатного жанру в українській хоровій музиці, методологічно значущими стали положення дисертаційної роботи Я. Кириленко, присвяченої розкриттю тенденцій розвитку українського а саррел'ного хорового концерту 1980-2010-х років. У цій науковій праці, що хронологічно охоплює період, наблизений до заявленого в дисертації, авторкою порушуються також принципово важливі питання стосовно кантатного жанру в українській хоровій творчості.

Осягаючи хоровий концерт «у системі внутрішніх зв'язків жанру, його джерел та відображення принципу концертності у хоровій специфікації», авторка виявляє тенденції його репрезентації на засадах впроваджених нею понять, зокрема: «модус хорової концертності», «концертно-хоровий стиль»,

«фактурний стиль хорового концерту», а також моделей концертно-хорового жанру (неорелігійна, меморіально-неорелігійна, програмна, «ліброжанрова»), розглянутих у різних композиторських версіях [88, с.15].

Дослідниця позиціонує концертно-хоровий стиль як «цілісне музично-художнє явище, де жанровий зміст та стиль поєднуються на рівні принципу концертності <...>, що екстраполюються на хорову фактуру як субстанцію концертування, що модифікується в залежності від мовної стилістики...» [88, с. 5]. Ознаками такого принципу авторка вважає «діалогічність, антифонність, віртуозність, сценічну репрезентативність, свободу форми» [88, с. 5]. Репрезентантом і конститутивним чинником концертно-хорового а cappell'ного стилю в роботі визначається фактура – «музично-просторова конфігурація концертно-хорової тканини», що об'єктивується комплексом параметрів, які сполучають ознаки загально концертної та суто хорової концертної стилістики (враховуючи колективну вокально-хорову природу інтонування, баланс хорових партій у структурі цілого, мовні, а також численні мовленнєві, у тому числі артикуляційні прийоми.

Важливим для концепції дисертації є твердження авторки потенційної можливості проявів ознак концертно-хорового стилю в різних жанрових контекстах за участю хору, у тому числі в кантаті [88, с. 4–5]. Принципово значущим є визначення в роботі модусу хорової концертності, «...що набуває значення константи та змінних у системі хорового інтонування та увиразнює образно-емоційний зміст твору, його жанрові і стильові риси», а також розкривається в дихотомії «модусу-змісту» та «модусу-форми» [88, с. 6].

Для розкриття художньо-сислової сутності і специфіки кантатного жанру та усвідомлення характеру його функціонування в українській хоровій музиці на сучасному етапі мистецького буття, доцільним вважаємо з'ясувати ступінь розробленості заявленої проблеми у науковій сфері та виявити провідні вектори її вивчення.

Цілісному усвідомленню закономірностей розвитку української хорової та вокально-симфонічної музики, зокрема еволюції кантатно-

ораторіальних жанрів в національній музичній культурі на різних її історичних етапах присвячені ґрунтовні тематичні розділи у фундаментальних музично-історичних виданнях – посібниках і підручниках з історії української музики, української музичної культури та її окремих періодів. Серед найбільш ґрунтовних з них, зокрема: «Історія української музики» О. Шреєр-Ткаченко, «Нариси з історії української музики» В. Довженка, масштабна шеститомна робота «Історія української музики» (ред М. Гордійчука та ін.) [79], «Історія української радянської музики» Л. Архимович, Т. Каришевої, Т. Шеффер та О. Шреєр-Ткаченко [80], «Нариси історії української музики» А. Ольховського [143] та ін.

Питанню висвітлення специфіки історичного розвитку української хорової й вокально-симфонічної творчості вітчизняних митців (у тому числі кантатної) в художньому контексті національного музичного мистецтва, присвячені також оглядові розділи в підручниках та навчальних посібниках з питань історії української музики та музичної культури України, створені в на сучасному етапі. Серед них, зокрема підручник «Історія музики ХХ століття» О. Верещагіної та Л. Холодкової та посібник «Музична культура України другої половини ХХ ст.» [37].

Національний мистецький досвід у різних видах музичної творчості, у тому числі хоровій та вокально-симфонічній, висвітлюється в посібнику О. Уманець у ході розгляду питань сутності і специфіки розвитку музичної культури України другої половини ХХ ст. [210]. Осмислюючи «складний та неоднозначний період у багатовіковій історії українського музичного мистецтва» в умовах сучасної синтезуючої культури, авторка підкреслює складність його дослідження та констатує «не опанованість ... музикознавством з вичерпною повнотою» [210, с. 3].

Суттєву увагу в цій роботі, що складається з трьох змістовних розділів, диференційованих за хронологічним принципом (розділ 1 – музична культура України 1941–1969; розділ 2 – українська музична культура 1960–1980-х рр.; розділ 3 – характер і проблеми музичної культури на зламі ХХ–

XXI ст.) приділено аспектам художньої еволюції жанрів у вітчизняній музиці відповідних періодів, зокрема вокально-хоровим. Не акцентуючи спеціальну увагу на розвиткові жанру кантати в ході розгляду історичних реалій українського музичного мистецтва, дослідниця, натомість, висвітлює окремі питання кантатно-ораторіальної творчості у колі вивчення загальної проблематики, панорамного огляду музично-творчих процесів у певний період та вказує на етапні взірці у творчості українських композиторів.

Характеризуючи специфіку українського музичного життя і мистецького доробку українських композиторів на різних етапах розглянутого історичного періоду, авторка накреслює провідні тенденції у жанровій сфері, наголошуючи на домінуючих, концептуально значущих образно-тематичних лініях в авторській творчості митців, зокрема у вокально-симфонічній, до якої також належить жанр кантати, а також розкриває інтонаційну та структурну специфіку окремих авторських опусів.

Осмислюючи тенденції музичного мистецтва і хорової творчості періоду 1960–1980-х років, дослідниця звертає увагу на інноваційність креативних пошуків українських митців даного часу у масштабних концептуальних жанрах (кантати, ораторії, хорової симфонії, реквієму), зумовлених культурно-трансформаційними процесами, що інспірують видові модифікації та призводять до урізноманітнення структури і змісту в усіх кантатних різновидах (сольному та хоровому) [210, с.81].

Питання специфіки репрезентації хорової музики з виокремленням стану розвитку кантатно-ораторіального жанру в хронологічний період 1990-2000-х років висвітлює О. Берегова в монографії «Інтегративні процеси в музичній культурі ХХ–ХХІ століть» [18], назва якої засвідчує вектор осмислення заявленого проблемного поля. На тлі дослідження культуротворчих процесів та інтегративних тенденцій в українській музичній культурі окресленого періоду, дослідниця визначає особливості розвитку композиторської творчості, висвітлюючи, у тому числі, її новітні тенденції в жанрах хорової та вокально-симфонічної музики.

За традицією музикознавчого розгляду хорової мистецької царини, утвореною в останні роки, дослідниця осягає питання кантатно-ораторіальної музики в узагальненій жанровій єдності (як цілісний кантатно-ораторіальний жанр). Утім, плідними у контексті даного дослідження виявляються ідеї авторки щодо характеру змістовного оновлення власне кантатної сфери творчості, її орієнтованості на відтворення сакральної образності в умовах неорелігійного модусу авторепрезентації, а також світської тематики, різноманітно представленої в музиці українських композиторів.

Дослідниця відзначає величезні творчі звершення та інноваційні тенденції в українській хоровій сфері кінця ХХ – поч. ХХІ ст., зокрема у кантатно-ораторіальній, та підкреслює репрезентативність авторських пошуків цього часу у світському та духовному жанрових векторах кантати і ораторії. Авторка наголошує значне оновлення тематики світських творів та зосереджує увагу на виключній ролі творчості духовно-релігійного спрямування (жанри реквієму, панахиди тощо), нового для вітчизняної музики, що є ознакою зміни соціокультурної ситуації та ціннісних орієнтацій у суспільній свідомості. В контексті розгляду тематики творчості українських митців доби незалежності країни, науковиця надає особливої ролі утіленню в музиці ідеї покаяння, яка набуває у ХХ ст. за її словами, має епохальне значення та «переростає в загальнолюдське явище» [18, с. 146].

Суттєве оновлення кантатного жанру авторка вбачає у відході від «урочисто-славільного варіанту жанру» та переорієнтації творчих прагнень композиторів у бік широкої та різнопланової тематики, актуальної сучасним реаліям та звернення уваги митців до питань національної історії. На думку О. Берегової, у розглянутій нею період, кантатно-ораторіальна сфера загалом та жанр кантати зокрема, долучаються «до плюралістичного різнобарв'я нових стильових пошуків – неофольклорних неоромантчних, необарокових, полістилістичних, ... постмодернічних» та тяжіє до модифікацій і «тенденцій камерності» [18, с. 151].

Серед перших досліджень у вітчизняній музикології, присвячених системному вивченню української кантати, слід зазначити дисертацію А. Спасокукоцького «Українська радянська кантата» (1951), в якій розглянуто розвиток даного жанру в історичному просторі першої половини ХХ ст. з акцентом на творчості українських митців 1920–1940-х рр. [181, с. 3].

Принципово важливими роботами, що набувають значення теоретико-методологічного підґрунтя в дослідженні питань інтерпретації жанру кантати в українській музиці, є музикознавчі праці А. Терещенко – провідного фахівця з питань вивченні кантатно-ораторіальної проблематики, авторки дисертації, ґрунтовних монографій [203; 204], оглядових розділів у посібниках з історії української музики, а також статей у словарно-енциклопедичних виданнях [81; 82].

В музикознавчих працях А.Терещенко ґрунтовне наукове висвітлення отримало питання жанрової генези, художньої еволюції та диференціації жанрових різновидів української кантати, розглянутої у низці проблемних аспектів паралельно з висвітленням жанру ораторії в українському мистецтві. У трьох монографічних працях А.Терещенко, виданих у різні роки, та присвячених розгляду різних хронологічних етапів розвитку української кантатно-ораторіальної творчості ХХ ст., ця сфера розглядається за хронологічним, жанровим та індивідуально-стильовим критеріями.

У першій монографії, надрукованій дослідницею у 80-ті рр. ХХ ст., в історико-хронологічному аспекті розглянуто процеси динамічного становлення та ствердження жанру кантати в українській хоровій сфері, окреслено віхи її художньої еволюції, осмисленої у взаємодії з класичними засадами та національними традиціями і мистецькими тенденціями. Авторкою ґрунтовно досліджено структурно-композиційні та драматургічні закономірності, особливості утілення поетичних джерел та утворення музично-поетичного синтезу, осмислено систему музично-виразових засобів кантат українських композиторів, що складають вагому частку національної хорової та вокально-симфонічної музики в системі національної культури.

Дослідницею охарактеризовано детермінанти виникнення, становлення і ствердження дуальних жанрів кантати і ораторії в українській музичній культурі, простежено шляхи їх розвитку в період 1917-1945-х рр. [204, с. 3].

Тенденції жанрового розвитку кантатно-ораторіальної творчості в українському музичному мистецтві в іншій хронологічній період (1945–1975 роки) представлено авторкою у другій монографічній праці, що продовжує панорамний огляд мистецького буття масштабних різновидів вокально-симфонічної музики в українському мистецькому просторі [203].

В органічному синтезі виражальних засобів та системних складових, передусім поетичного слова і вокальної (сольної та хорової) музики А. Терещенко вбачає виключну роль жанрів кантати та ораторії у створенні «широкоохоплюючих концепцій, яскравих багатопланових образів, динамічної дії» [204, с. 3].

Процеси дифузії, прагнення до взаємодії та мікшування різновидів і форм музичної творчості, що є маркерами сучасного існування різновидів, у тому числі хорової музики, впливають також і на жанровий розвиток кантатно-ораторіальної царини загалом та української зокрема. Важливим модусом спорідненості взірців кантатно-ораторіальної творчості в українському мистецтві другої половини ХХ ст. А. Терещенко вбачає провідні для цього часу ідейно-естетичні домінанти та національні традиції творчої експлікації цих жанрів в аспектах індивідуальної стилістики та структурно-композиційного й інтонаційно-драматургічного вирішення.

Ґрунтовно висвітлюючи процеси розвитку української кантатно-хорової сфери у різні історичні періоди, А. Терещенко вказує на формування декількох жанрово-стильових тенденцій у кантатній сфері, деякі з яких мають наскрізний характер у ХХ ст. (тенденції драматизації, симфонізації жанру), окремі, зокрема тенденція камернізації, отримали розвитку з другої половини століття [203].

Вищеокреслені та інші тенденції і змістовні новації відзначають у своїх розвідках О. Берегова [18], І. Матійчин [134] та ін. дослідники,

вважаючи їх загально-стильовими маркерами для багатьох масштабних жанрів української музики другої половини ХХ ст.

Значним етапом на шляху розробки кантатно-ораторіальної проблематики і формування жанрової теорії кантати, є кандидатська дисертація О. Цехмістро, присвячена музично-культурологічним аспектам розгляду української кантати та ораторії в контексті діалогу культур. Окремі положення цієї наукової роботи стосовно репрезентації і розвитку жанру кантати у вітчизняному просторі, а також аналітичні позиції стосовно авторського доробку українських митців (А. Гайденка та ін.) слугують теоретичною основою пропонованого дослідження [216; 217].

На шляху порозуміння сутності і специфіки вокально-симфонічної творчості та її різновидів, а також осмислення спорідненої кантаті жанрової традиції, значущими є праці Н. Шепеленко, присвячені втіленню жанрового канону ораторії у творчості західноєвропейських і вітчизняних композиторів XVII–XXI століть [227].

Сучасні музикознавці значною мірою звертаються до кантатно-жанрової сфери у контексті розгляду іншої мистецької проблематики, зокрема під час аналізу стилю та жанрових доміант авторської творчості окремих митців, для яких вокально-хорова сфера є репрезентативною, а також у ході розгляду виконавської діяльності хорових колективів і солістів.

Висвітленню різноманітних аспектів жанрової екзистенції кантати у контексті загального розгляду хорового спадку українських митців останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. присвячені дисертаційні праці та окремі розвідки О. Бабенко [4–8], Гао Чиліна, Л. Серганюк [177-178], Т. Сухомлінової [188–192], Т. Черкашиної і М. Пушкіної [219], Л. Півторацької [157-159], Л. Шумської [230], Л. Шегди [225-226] та ін.

Важливі для пропонованої даної роботи позиції стосовно інтерпретування кантатного жанру містяться в дисертаційній роботі, а також окремих статтях О. Бабенко, спрямованих на висвітлення інноваційної специфіки і ролі хорової творчості в контексті стильових процесів

національної музики 2-ї половини ХХ ст. В. Бібіка – представника харківської композиторської школи, глибокого художнього філософа та митця-новатора. На основі аналізу хорових творів композитора та розкриття композиційно-драматургічних ознак його циклічних композицій, дослідниця акцентує увагу й на особливостях інтерпретації автором жанру кантати [4–8].

Питання вивченні кантатно-ораторіальної царини порушуються в монографічних працях, присвячених висвітленню авторського, у тому числі хорового, доробку українських композиторів. Зокрема, слід згадати у цьому плані відповідні змістовно-тематичні розділи у монографічних працях М. Боровика («Творчість Андрія Штогаренка»), Л. Бялик («Л.Н.Ревуцький»), П. Герасимової-Персидської («М. І. Вериківський»), Т. Невенченої («Ігор Шамо») та ін.

Значний масив становить науковий доробок українських вчених, що охоплює різножанрові праці, скеровані на висвітлення творчості українських діячів, в авторські творчості яких значне місце посідає хорова музика, у тому числі в жанрі кантати. Передусім, це аналітичні праці Л. Серганюк [177], О. Письменної [154-156], Є. Пахомової [153], С. Грици [45], Л. Кияновської [103, 106], Л. Пархоменко [150], присвячені доробку Л. Дичко, В. Сильвестрова, Є. Станковича, М. Скорика, В. Зубицького, О. Яковчука та багатьох інших музикантів-творців.

Цінним інформаційним джерелом вивчення жанрових питань української хорової музики та розвитку кантати в доробку вітчизняних композиторів слугують музично-теоретичні, музично-історичні та музично-культурологічні праці Л. Кияновської: монографії, підручники, наукові статті [103-105], в яких зосереджена аналітика національної вокально-хорової творчості видатних українських митців (М. Скорика, М. Колесси та ін.) [106, 107], надана характеристика взірців кантатного жанру, визначена їх роль в авторській системі звуковираження та еволюції українського мистецтва.

Окрему ланку масштабної дослідницької території складають хорознавчі праці, посібники з української хорової літератури, в яких

висвітлюються питання хорової музики та вокально-симфонічної музики в історичному, типологічному та персонально-авторському вимірах.

Характерною тенденцією розгляду кантатного жанру у більшості праць музично-історичного типу є його панорамний огляд та окреслення тенденцій кантатно-ораторіальної царини як єдиного жанрового шару в системі вокально-симфонічної творчості, елементи якого взаємодіють за наявності спільних рис жанрово-стилістичного комплексу. При цьому, поза аналітикою постає виокремлення та акцентуація власне кантатно-жанрової естетики і стилістики та визначення особливостей інтерпретування цього концептуального різновиду музичної творчості.

У процесі осягнення історії розвитку української музики ХХ ст. в оптиці науково-теоретичного розгляду опиняється диференційоване осягнення взірців кантати у тематичних розділах, присвячених осмисленню як власне хорової творчості (з акцентом на жанрах хорової мініатюри, хорової п'єси, програмних циклічно-хорових творах різної структури), так і вокально-симфонічної, у тому числі кантатно-ораторіальної музики. При цьому, в сферу досліджень останньої потрапляють одночасно, як вокально-хорові твори з оркестровим супроводом, оркестрово-хорові взірці без участі солістів, так і вокально-оркестрові твори (зокрема, сольні кантати), номіновані у сталих жанрових традиціях, а також позначені новітніми оригінально-авторськими жанровими назвами, або вільно узагальнені назвою «музика» з метою уникнення прямих жанрових аналогій та асоціацій. Означена ситуація свідчить про амбівалентність мистецької екзистенції та широту діапазонну композиторського трактування жанру кантати й ширше – низки кантатних і quasi-кантатних різновидів у сучасній українській музичній культурі.

Досвід вивчення питань кантатного жанру в зарубіжній, зокрема англomовній, літературі, пов'язаний з розкриттям історії розвитку цього мистецького феномену демонструють наукові праці J. Tiersot [242], R. Jakoby

[243] та ін. авторів. Теоретичні ідеї та емпіричний матеріал, представлений цими авторами, є цінним джерелом дисертаційної роботи.

Важливою складовою дослідницького поля вокально-хорової проблематики та осмислення глибинних джерел і векторів розвитку жанрових традицій кантати постають окремі розвідки українських вчених, зокрема статті, присвячені досягненню аспектів функціонування кантатного жанру та його модифікацій.

Вивченню жанрової проблематики у царині вітчизняного хорового мистецтва та окресленню тенденцій модифікації жанру кантати в творчості сучасних українських композиторів присвячені розвідки А. Стоянової [186], яка акцентує питання «новітніх модифікацій» даного різновиду, а також І. Матійчин, у статті якої аспекти жанрового оновлення кантати виявляються під час розгляду низки інших концептуально значущих жанрів для вітчизняного мистецтва (ораторії, кантати, опери) [134].

Огляд генези та характеристику найпоказовіших опусів у кантатному жанрі в українській музиці від витоків до сьогодення здійснює Л. Ластовецька під час аналізу кантати сучасного дрогибицького композитора М. Ластовецького «Пісня про Чорновола» [114]. Дослідниця осмислює історію створення, жанрово-стильові та виразові особливості вищезгаданого твору, присвяченого лідеру українського національно-визвольного руху 1980-х1990-х рр. В. Чорноволу, та позиціонує цей опус як взірець «урочисто-піднесеної панегіричної кантати з ознаками філософського узагальнення» [114, с. 260].

Апелюючи до наявних дефініцій кантати та характеристик її численних модифікацій, представлених в українській музиці, та осмислених у дослідженнях А. Терещенко («кантата-поема», «кантата-здравиця», «кантата-пісня», «кантата-новела», «кантата-концерт», «кантата-дійство», «кантата-балада» та ін. [203], авторка статті Л. Ластовецька доходить важливого твердження про «умоглядний або суб'єктивний характер», «визначення композиторами «жанрової приналежності творів», та вбачає у цьому

прагненні виявити «внутрішню закономірність у розвитку жанру, його оновлення у сфері видової взаємодії» [114, с. 261].

Методологічно значущими у контексті дисертаційного дослідження виявляються теоретичні праці з вивчення жанрової специфіки сольної кантати та обґрунтування характеру її функціонування в історичному контексті та сучасній українській музично-авторській традиції. Вивчення проблематики камерної кантати присвячені праці О. Василенко, О. Коменди [90], Г. Омельченко-Агай Кухі [145] М. Ярکو [234] та ін.

Українські вчені висвітлюють різні аспекти камерної кантати в українському музичному мистецтві, зокрема аналізують як різновид в системі музичної творчості (О. Василенко), осмислюють інваріант цього жанру (М. Ярکو), здійснюють аналітику зразків авторської творчості у даному різновиду.

Важливі для розуміння кантатно-жанрової царини питання екзистенції камерної кантати, розглянутої в контексті композиторських пошуків другої половини ХХ ст., здобули наукове опрацювання у розвідці О. Коменди [90]. в якій відзначаються значущі позиції для вивчення хорової кантати. Науковиця акцентує виключне значення кантатного жанру в українській музиці та наголошує, що саме велика хорова кантата має особливу вагу, виходячи з хорових традицій національної музики та історико-культурного контексту. У зв'язку з цим, на думку вченої, саме велика хорова кантата в українському мистецтві «розглядається як жанр національно характерний і показовий» [90, с. 23].

Підсумовуючи розгляд камерної кантати, широко презентований в українській музиці другої половини ХХ ст. у творчості І. Гайденко, Г. Гаврилець, Ю. Гомельської, О. Киви, О. Козаренка, О. Красотова, В. Рунчака, В. Сильвестрова, К. Цепколенко та ін. митців, О. Коменда визначає сформованість трьох варіантів згаданого вище кантатного різновиду. Серед них, зокрема: «пісенно-романсова (ширше – фольклорна); драматична (театралізована) кантата-перформанс з експресіоністичною

стилістикою; лірико-монологічна, медитативного плану» [90, с. 25–26]. Натомість, авторка вважає основою усіх різновидів камерної кантати «єдиний жанровий інваріант – класичну модель циклічного вокального жанру», який дослідниця позиціонує як виконуючий роль «...стійкої узагальнюючої категорії» [90, с. 26].

Висвітленню жанру сольної кантати в європейській та українській мистецькій традиції в історичному бутті від XVII до XX століть присвячене дисертаційне дослідження Г. Омельченко-Агай Кухі, яка вважає цей творчий феномен «одним з повноцінних, самостійних та стабільних жанрів вокально-інструментальної музики», що належить до різновидів кантатної групи. Узагальнюючи «формалізацію інваріанту сольної кантати», дослідниця визначає наступні параметри його типологізації: 1) соціокультурну функцію; 2) склад виконавців; 3) жанровий зміст; 4) композиційну схему [145, с. 2].

Виходячи з цих критеріїв, авторка відносить сольну кантату до кола репрезентативних жанрів, відзнакою яких є наявність одного або декількох (до шести) солістів-вокалістів та інструментального супроводу при домінуванні «засадничого принципу сольності, вираженого через регламентацію сольних висловлювань героїв» [145, с. 3]. Спеціально створені світські або духовні тексти (прозові, поетичні) формують жанровий зміст сольних кантат, вирішених переважно у циклічній структурі, яка включає арії, речитативи, інструментальні епізоди [145, с. 3].

У ході аналітики до сольних кантат вчена долучає також взірці, що містять хорові номери, що виконуть роль інтродукції і фінального узагальнення, надаючи композиції завершеної цілісності. Ця позиція, на нашу думку, викликає певні сумніви, оскільки стосується функціонування в кантатній цілісності хорової компоненти, наявність якої уможливорює виокремити різновид хорової кантати, або кантати за участю хору, що є предметом дослідження пропонованої дисертації.

Отже, загальнозначуща та принципово важлива для осягнення сутності явищ музичного мистецтва – проблема жанру – актуалізується у вивченні

кантати як значеннєвого різновиду, наукова інтерпретація специфіки якого зосереджена у сфері досліджень хорової, камерно-вокальної та вокально-симфонічної музики.

Осягнення жанрової сфери кантати на основі історичного та теоретичного підходів відіграє роль сталого напрямку в системі вітчизняної музикології, що засвідчує масштабний корпус наукових джерел, присвячених осмисленню цієї проблематики.

Методологічну значущість у контексті дисертації виявляють теоретичні праці Л. Спасокукоцького, А. Терещенко, О. Цехмістро, J. Tiersot, R. Jakoby, присвячені розкриттю специфіки кантатної жанру у хоровій музиці; дослідження А. Бакумець, Г. Батичко, О. Батовської, О. Берегової, Я. Бардашевської, Є. Бондар, А. Боршуляк, Л. Герасименко, І. Гулеско та ін. з питань хорової музики, в яких жанр кантати частково осмислюється в ході вивчення іншої проблематики; розвідки О. Василенко, О. Коменди, Г. Омельченко-Агай Кухі, М. Ярko з вивчення жанрової специфіки сольної кантати, які слугують основою розуміння смислової сутності кантати як системної жанрової цілісності та уможливлюють визначити специфіку кантати у хоровій сфері.

Натомість, на сучасному етапі розвитку музикознавчої науки й досі не дістала поглибленого вивчення жанрово-семантична і типологічна специфіка хорової кантати. Означена проблемна ситуація в українській науці спонукає до розробки цього не вирішеного питання.

1.3. Жанрово-семантична і типологічна специфіка кантати у вимірах хорового мистецтва

Серед концептуальних, синтетичних за природою жанрів хорової музики, що відзначаються багатоплановістю музичного утілення картини світу і масштабністю охоплення образного змісту, в яких органічно сполучаються виражальні засоби слова, вокальної (вокально-хорової), а

також інструментальної (зокрема симфонічної) музики, кантата відіграє особливу роль і має виключне значення. Цей важливий, титульний різновид музичної творчості в жанровій системі музичного мистецтва з іманентними видовими особливостями та власною історико-художньою традицією, отримав широке розповсюдження в європейській та світовій музиці, а також набув самобутньої інтерпретації в національних композиторських школах та індивідуально-авторських художніх контекстах.

З метою усвідомлення художньо-сислової сутності та специфіки жанру кантати, характеру її функціонування та інтерпретування в українській хоровій музиці на сучасному етапі мистецького буття, необхідним вбачаємо визначити етимологію центрального для дисертаційного дослідження поняття і явища – «кантата» та здійснити термінологічну дескрипцію його жанрового імені.

Поняття кантата (італ. *cantata*, нім. *kantate*, що етимологічно походить від лат. *cantare* – співати) [82] має власну історію походження та семантично пов'язане з низкою споріднених термінів зі спільним корінням: *cant* – пісня, *cantus* – наспів), що виявляє вокальну природу.

Термінологічне ім'я «кантата», використане для позначення групи вокальних творів, виникло в Італії і ствердилося у барокову добу, поступово приникаючи в музичний простір інших європейських країн (Франції, Німеччини та ін.). У світі барокового мистецтва назва «кантата» співіснувала з множинністю інших позначень вокальних та вокально-інструментальних зразків. Г.Омельченко-Агай Кухі, вивчаючи генезу і аспекти конституалізації жанру сольної кантати в європейському культурному часопросторі, а також питання його термінологічного визначення, зауважує факт історичної нестійкості та мінливості термінології в добу бароко і класицизму. Згідно з цим, жанру кантати (у сучасному розумінні) надавались різні номінації, оскільки одним ім'ям позначались протилежні жанрові явища, що утворювало термінологічні суперечності та, як наслідок, ускладнення жанрової типологізації творів [145, с. 24].

Так, в масштабному корпусу барокових вокальних взірців (сольних кантат з інструментальним супроводом) дослідниця виявляє співіснування різних термінів («арія», «канцонетта, «камерний музичний концерт», «мадригал», «музика» та ін.) [145, с. 24]. Цікавим є той факт, що серед ранніх творів, позначених жанровим ім'ям «кантата», визнається вокальний опус на текст Ш. Баргальї з розгорнутою назвою «Пасторальна кантата, створена до травневих свят в Сієні» (1589). Саме в цьому творі, попри деякі суперечності, окреслились, за твердженням науковиці, змістовні риси (творення на честь події, присвята, опора на спеціально створений вербальний текст) та структурні ознаки жанрового інваріанту кантати – наявність «сольних вокальних висловлювань персоніфікованих героїв, ансамблевого співу та інструментального супроводу» [145, с. 70]. Майже тридцятиліттям пізніше з'являється збірка А. Гранді «Кантати і арії» (1620), яку тривалий час вважали першим твором жанру, позначеним, як кантата [145, с. 24].

Починаючи з XVII ст., терміном «кантата» в історичному просторі європейської культури, передусім в Італії, позначали сольні вокальні (пізніше вокально-хорові) композиції з інструментальним супроводом, за змістом світського характеру, під назвою «італійська кантата». Таким чином, у середині XVII ст., в італійському музичному просторі барокової доби склалося та практично використовувалося одночасно два поняття, які слугували маркером співіснування двох споріднених різновидів :

1) «кантата» та 2) «італійська кантата» (що засвідчувала цим ім'ям сольну вокальну природу та національно-історичний генезис [145, с. 26].

Характерним є той факт, що в музичному мистецтві Німеччині термін «кантата» почали використовувати лише з XVIII ст. для позначення переважно сольних вокальних творів італійського типу [145, с. 26]. Духовно-музичні взірці позиціонувалися як споріднені або наближені до низки таких хорових жанрів, як мотет, духовний концерт, пасіон.

За твердженням Г.Омельченко-Агай Кухі, відсутність чіткої диференціації творів «кантатної групи»: хорових (вокально-хорових) та

сольних кантат, а також окреслення їх провідних рис, спричиняло появу множинності термінів для жанрового позначення [145].

Науковиця виявляє значні історичні етапи становлення і розвитку сольної кантати від зародження, кристалізації і ствердження у добу бароко до сьогодення та прослідковує шляхи модернізації жанрового інваріанту в ході історико-стильової еволюції, засвідчуючи безперервність даної жанрової традиції. Дослідниця підкреслює відсутність глибокої видової диференціації та розмежування специфіки взірців кантатної творчості і акцентує сталість практики виокремлення в науковій літературі лише двох різновидів: камерної (яку іноді ототожнюють із сольною) і, так званої, великої, хорової кантати, що включає сольні вокальні, хорові та оркестрові номери [145, с. 18].

За визначенням, представленим в енциклопедії сучасної України, кантата трактується як «великий вокально-інструментальний твір для кількох солістів, або одного соліста, хору та оркестру циклічної (або одночастинної) форми» [81]. У запропонованій дефініції, наданій у цьому авторитетному виданні провідною дослідницею кантатно-ораторіального жанру в українській музиці – А. Терещенко, окреслено структурні параметри, функційне призначення та варіативний виконавський склад творів, позначених терміном «кантата» [81].

За іншим інформаційним джерелом, кантату характеризують як призначений для концертного виконання «твір урочистого або лірико-епічного характеру», структуру якого, як художньої цілісності, утворюють декілька завершених та варіативних за формою, виконавським складом і тембровою специфікою номерів-частин. У розкритті специфіки музичних творів, номінованих, як кантата, або наближених до неї поза прямої вказівки, підкреслюється змістовний та комунікативний аспекти, а також притаманний для музичного відтворення виконавський склад, який формується із співаків-солістів, хору та оркестру [82, с. 316–317].

Характерною жанровою властивістю кантати відзначають здатність з епічною широтою утілювати передусім суспільно значущий образний зміст,

здійснювати його масштабне музично-художнє узагальнення (у тому числі, підкресленого пафосно-плакатними засобами висловлювання). Розмаїття образно-змістовного наповнення кантатного жанру репрезентують, за дефініціями, представленими Енциклопедією сучасної України, та Українською музичною енциклопедією, взірці «урочистого, гімнічно-прославно (панегіричного) та духовно-піднесеного характеру»; твори «ліричного, епічного, ліро-епічного, лірико-філософського та скорботно-елегійного, а також пантеїстичного спрямування» [81;82].

Аналітики змістовної сутності кантатного жанру відмічають в якості його репрезентативної складової чинники уславлення, віншування [79–83].

У наявних дефініціях кантати підкреслюється константність вокально-пісенної природи як провідної жанрової якості, що зберігається в усіх різновидах і типах кантатних творів (сольних і хорових, світських і духовних) [81; 82].

Згідно етимології слова «кантата» та первинно-генетичних засад пов'язаного з ним однойменного явища, родовою ознакою кантати як жанрової моделі є вокальна домінанта. Вокальність, пріоритетність співочого начала як основи смислоутворення, формування «звукообразної моделі» [171], а також тембрової семантики кантати слугує константою основою її жанрової стилістики, зумовлює специфіку фактурної і мовнолексичної організації задля утілення інтонаційно-художніх ідей і духовних сенсів.

Виходячи з існуючих принципів жанрової типології музичних творів, за своїм соціальним призначенням і роллю в культурі кантати диференціюються на духовні і світські; за характером образності – на епічні, драматичні, ліричні, елегійні, панегіричні, урочисто-піднесені тощо; за масштабним принципом і виконавським складом – на камерні взірці та опуси великої форми.

Окремі параметри кантатного різновиду (структурні, виконавські тощо) дозволяють дослідникам позиціонувати його як наближеного до ораторії. Натомість, також суттєву відмінність від останньої вчені вбачають у

відсутності драматургічно розгорнутої сюжетної лінії, стисліших масштабах, орієнтації переважно на певний життєвий епізод, історичний момент, конкретну знакову подію, уславлення видатної особистості [81–83]. Відзнакою кантатного жанру слугує, на наш погляд, відсутність партії читця, яка функційно посилює оповідне начало, наративність, властиву ораторіальності.

Узагальнюючи відзначимо, що у переважній більшості наявних дефініцій жанру кантати, сфокусованих у словарно-енциклопедичних виданнях, теоретико-аналітичних розвідках тощо, спорідненість кантати з жанром ораторії з акцентуацією збігу: 1) «зовнішніх» властивостей: виконавського складу (наявності оркестрового вступу, інструментальних (оркестрових) інтерлюдій між ними тощо), сольних (арій, речитативів) та хорових номерів; 2) «внутрішніх рис» (циклічної композиції).

Це твердження, на нашу думку, потребує деталізації, враховуючи наявність у сучасній музиці численних типів кантат: камерних і «великих», зумовлених широтою охоплення епічної образності. Уточнення також потребує типологічна характеристика «хорової» кантати, представленої на сучасному етапі декількома різновидами.

Досліджуючи специфіку сольної кантати як хронологічно першого історично кантатного різновиду, Г.Омельченко-Агай Кухі, висловлює думку щодо існування «групи кантатних жанрів» [145]. Дане твердження є плідним для усвідомлення сутності кантати як парадигмального системно-видового утворення, що містить окремі семантичні елементи, представлені жанровими різновидами (в парадигмі кантати), які функціонують у просторі вокально-інструментальної, вокально-хорової, суто хорової та оркестрово-хорової сферах творчості. Означена думка дає підстави здійснення типологічної класифікації кантатних творів у зазначеній парадигмальній системі за сферою функціонування, типом структури, темброво-виконавським складом.

Згідно з цим, в кантатно-жанровій сфері уможлиблюється диференціація на різновиди вокально-інструментального/вокально-

оркестрового (поза хоровою участю) та хорового (вокально-хорового, оркестрово-хорового) типу з варіативністю включень або відсутністю сольних та інструментальних партій.

Визначимо жанрову семантику, сутність і властивості кантати в парадигмі кантатних різновидів музичної творчості, принциповою ознакою та детермінантою культурного функціонування якої є хоровий чинник, колективна вокально-темброва складова.

Кантата за участю хору, визначена в дослідницькій літературі, як «велика», «хорова кантата» [81] – амбівалентний за структурою і складом музичний жанр, який сполучає в собі традиції та ознаки різних вокально-хорових різновидів (хорового циклу, ораторії, хорового концерту, хорової сюїти, хорової поеми, оперної сцени). Цей музичний різновид, за жанровою класифікацією Б. Сюїти, відноситься до вокального «жанрового типу» [200] та способу мислення, презентує логіку масштабної (передусім циклічної) композиції, вокально-хорову семантику, опору на колективно-вокальний характер звукоорганізації, передусім хорову фактуру, тип хорового письма, а також специфіку темброво-хорового мислення.

Водночас, наявність у структурно-виконавському комплексі «великих «хорових кантат» інструментальної/оркестрової складової з різним функційно-смісловим навантаженням (вступу, супроводу, інтерлюдій, узагальнень тощо та ін.) та сольних та ансамблево-вокальних партій, уможлиблює їх позиціонувати як оркестрово-хорові (оркестрово-вокально-хорові) або інструментально-хорові.

Функціонування кантатно-хорових взірців, у яких драматургічна і виражальна функції концентрується виключно у хоровій площині (без інструментальної складової) утворює в музичному мистецтві тип хорової кантати *a cappella*.

Таким чином, згідно внутрішньожанровій класифікації кантати на засадах темброво-семантичного та виконавсько-комунікативного чинників диференціації, в музичній сфері, хоровому мистецтві можливо визначити

функціонування двох провідних кантатно-жанрових різновидів «хорового» типу, кожний з яких має власну специфіку:

- 1) а cappella-хорового; 2) оркестрово-хорового (позиціонування як репрезентанта хорової сфери якого уможлиблюється частково).

У музичній практиці останньої третини ХХ – поч. ХХІ ст. формуванню художньої цілісності кантати як жанрового явища сприяють різні принципи та художньо-стильові закономірності композиторського (музично-авторського) та виконавського мислення, вироблені у мистецькому досвіді попередніх періодів, а також традиції інтерпретування, які увійшли у жанровий контекст кантатного різновиду творчості завдяки множинним авторським прочитанням вихідної структурно-семантичної моделі кантати.

Серед значимих для кантати закономірностей, завдяки яким відкриваються безмежні перспективи творчості та музичної інтерпретації у даному жанрі, – музично-драматургічні принципи, що усвідомлюються як система співвідношень, корелюючої взаємодії та багатогранного розвитку (співставлення, варіювання, трансформації тощо) смислообразів музично-мовними (інтонаційно-мелодичними, тематичними, метроритмічними) та темброво-фактурними тощо засобами.

Музично-драматургічні особливості жанру кантати – взірця вокально-хорової та оркестрово-хорової творчості, образи музики якої мають подвійну смислову (музично-поетичну) якість, зумовлені специфікою взаємодії двох мовно-лексичних начал: музично-мовного та вербально-мовного. Означена взаємодія утворює в кантаті специфічну музично-поетичну драматургію, синтезуючий тип якої формується на засадах єднання музичного (інтонаційно-смиислового) та поетичного (вербально-понятійного, конкретизованого словом) драматургічних чинників, що слугують підставою для реалізації вищої – художньої ідеї твору. У зв'язку з цим, умовою музично-художньої інтерпретації та розуміння кантатного жанру є його усвідомлення як системної музично-поетичної художньої цілісності.

У кантатному жанрі співвідношення музично-поетичних начал специфікується за різних чинників, залежить від певного різновиду кантати (хорового а cappell'ного або оркестрово-хорового), авторської концепції та її індивідуально-стильового вирішення. У більшості взірців кантатного жанру вимальовується певна закономірність, логіка розгортання єдиного ідейного стрижня, що спостерігається у структуруванні й певній послідовності частин (за умов циклічної кантати), чергуванні музично-поетичних (вокально-хорових) звукообразів. При цьому, принцип композиції у конкретних творах має індивідуальний характер та є наслідком побудови авторської композиторсько-інтерпретаторської концепції.

Важливу драматургічну роль у кантатних циклах відіграють тематичні арки, інтонаційно-сміслові зв'язки між окремими номерами на відстані, які утворюються передусім завдяки наявності наскрізних інтонаційних образів, образно-тематичних планів, які мають суттєве значення в контексті художнього цілого, проходять через декілька його частин. Засадничими чинниками драматургічної єдності творів, їх цілісності також слугують у кантатних творах початкові та фінальні (хорові частини та оркестрові епізоди), що розташовуються у крайніх розділах загальної художньої конструкції, виконуючи роль музично-поетичного, поетико-хорового або оркестрового (у кантатах-симфоніях) узагальнення.

Музично-поетична концепція кантатних творів забезпечується корелюючою єдністю літературно-поетичної думки, образно-поетичних міжтекстових зв'язків вербального першоджерела, підсилених цілісністю інтонаційно-музичного та композиційно-драматургічного вирішення.

Використання фактурно-хорових можливостей у жанрі кантати стає одним з магістральних шляхів оновлення цього жанру в музиці ХХ ст. загалом та українському музичному мистецтві зокрема (враховуючи полішаровість звукоорганізації національної хорової сфери сучасності, стильову множинність через співіснування у ній професійно-академічної, позаакадемічної, національно-духовної та фольклорної сфер).

Темброво-фактурний і мовно-лексичний потенціал, сучасні техніки композиції, традиції хорового письма, сформовані в українській хоровій музиці, уможлиблюють створювати найрізноманітніші за образно-емоційним змістом, настроєм, художньо-смысловим наповненням інтонаційні образи кантати, збагачуючи її змістовно-семантичний і виразовий потенціал.

У контексті розгляду питань інтерпретації жанру кантати постає важливим з'ясування комунікативної функції останнього, що є складовою частиною виявлення між традиційним утіленням жанрового змісту кантати, художньою концепцією певного твору та своєрідністю його художньо-виконавського прочитання.

Драматургічні принципи монументальних оркестрово-хорових кантат, як взірців із синтезуючим – вокально-хоровим та симфонічним програмним комплексом, за концептуальними вимірами, образністю та лексичними засобами характеризуються більшою складністю (на відміну від а cappella'них хорових аналогів). Амплітуда драматургічних прийомів таких складно-структурних взірців кантат є більш широкою завдяки інтеграції в їх художнє ціле специфічних фактурних і тембрових засобів хорового та оркестрового письма. Ускладнення драматургічного рівня творів кантатного жанру відбувається у зв'язку із застосуванням принципів оперної драматургії, ігрової логіки, принципів театралізації, специфіки дії, що ускладнює семантичний потенціал творів та надає їм рис театралізації.

Екзистенція жанру хорової кантати, як взірця емоційно-образного відтворення художньої картини світу вокально-хоровими засобами, колективного вокального інтонування, відбувається у концертному хронотопі, у контрастному розгортанні музичної образності, обумовленому типом масштабної циклічної композиції та реалізацією кантатного типу мислення і кантатного жанрового стилю.

Окреслюючи специфіку жанрового стилю кантати, звернемось до визначення «жанрового типу», трактування якого спиятиме розумінню кантатно-жанрової стилістики. За жанровою класифікацією, запропонованою

Б. Сютою, кантата належить до вокального жанрового типу, представленого, за твердження науковця, взірцями духовної і світської спрямованості, сольо-вокальними (арія, пісня, романс), ансамблевими (дует, терцет тощо) і хоровими жанрами (мотет, меса, реквієм, ораторія, хорал та ін.), у тому числі а *capella* та з інструментальним супроводом. Виходячи з такого ракурсу бачення, інтегруючим чинником об'єднання цих доволі відмінних за образністю, жанровим змістом і структурою різновидів музичної творчості, критерієм розуміння їх жанрової специфіки постає, вокальність – вагома властивість жанрового стилю і природи мовлення, у більш широкому сенсі – жанрової парадигми вокальної музики [200]. Згідно з цим, одним з вагомих параметрів жанрової стилістики кантати постає вокальність.

Жанровий стиль кантати в його національній репрезентації в українському культурному просторі, обумовлений ментальними рисами національного музичного стилю. На рівні стильової ідентифікації національна версія жанру – українська кантата, демонструючи кумулятивність загально-жанрових ознак цього різновиду, виявляє художню самобутність в опорі на вітчизняні вокально-хорові традиції і риси національного стилю, засадничими параметрами для якого, за визначенням М. Ярмо, є: «ментально-архетиповий зміст національної культури за природними нормами світобуття етносу»; рефлексивна світосприймальна настанова як світовідчуттєвий зворот та і психологічне відтворення кордоцентризму та емоціоналізму; модальність української національної ідеї – стани збудження національної пам'яті та заснованих на ній виявів історичних прагнень; лексема пісенності як типологічно адекватна мислеформа відтворення епістемі «філософії серця»; композиційно-драматургічний пріоритет пісенної строфіки (у тому числі думної тріадності) та варіантності і варіаційності як технік музичного мислення» [235, с. 117].

Специфіка української версії кантатного жанру як носія національної музичної ментальності детермінована особливим образно-емоційним змістом (лірико-драматичним, епіко-драматичним, ліро-епічним), часопростірною

організацією, із тяжінням, як до циклічних, так і наскрізних, поемних структур (кантата-поема, кантата-балада, кантата-дума) як прояву семантичних зв'язків з національним жанром думи, інтонаційно-ритмічних та ладо-мелодичних фолькорних лексем, характерною емоційністю висловлювання, кордоцентризмом, самопоглибленістю [53].

1.4. Методологічні основи дослідження

Однією з важливих підвалин сучасного дослідження є розробка методології як надважливого інструменту наукової аналітики.

Смислова багатогранність обраної теми дисертаційного дослідження, детермінована охопленням жанрової та інтерпретаційної проблематики, сфери хорової композиції, скеровує концептуалізацію жанра кантати в інтердисциплінарному полі гуманітаристики. Зазначені аспекти зумовлюють специфікацію осмислення комплексу невирішених питань сутності жанру кантати в різних дискурсах аналітики, теоретичних проєкціях та з позиції інтегративної методології.

Згідно з цим, жанр кантати потребує розгляду в історичному, теоретичному, інтерпретаційному аспектах та індивідуально-стильових проявах. Із сучасних методологічних позицій вважаємо необхідним висвітлення особливостей кристалізації жанрової моделі кантати та визначення закономірностей функціонування кантатного жанру в контексті європейської та української музичної культури, та особливостей його мистецької екзистенції в хоровій сфері творчості окресленого періоду.

Акцент дослідження сфокусований на виявленні аспектів розширення семантичного простору жанру кантати в українській хоровій музиці досліджуваного періоду та векторів його жанрово-стильової модифікації, які характеризують кантатну творчість українських авторів та засвідчують оригінальність композиторських інтерпретацій. У зв'язку з цим, виникає

необхідність визначення тенденцій, впливових на динаміку розвитку хорової й вокально-симфонічної сфери творчості в національному музичному мистецтві.

Специфіку розгляду питань жанру кантати убачено у комплексному осягненні та синтезуванні набутого музикологією досвіду вивчення категорії жанру, стилю, питань історії, теорії і виконавської практики української хорової музики, а також напрацювань в інших сферах гуманітаристики (філософії, культурології, мистецтвознавства).

Методологія дисертації обумовлена предметом і об'єктом дослідження, його концептуальними засадами, є комплексною та ґрунтується на поєднанні фундаментальних загальнонаукових (історичного, системного, компаративного) та спеціальних (мистецтвознавчого, зокрема музикознавчого) підходів і низки методів, необхідних для розкриття заявленого проблемного поля.

Методологічною опорою дослідження слугують фундаментальні загальнонаукові підходи, найважливішими серед яких у контексті роботи є системний (структурно-функціональний), історичний, культурологічний, а також методи, зокрема діалектичний, дедуктивний, історико-типологічний, історико-генетичний, інтерпретаційний, аксіологічний, семантичний, термінологічного аналізу та операціоналізації понять тощо.

Системний підхід, обраний у роботі в якості магістрального, сприяє розкриттю властивостей кантати в жанрово-ієрархічній системі музичного мистецтва (хоровій та вокально-симфонічній творчості) та виявленню внутрішньожанрової диференціації кантатного жанру як системної цілісності в єдності змістовних і формальних складових. Цей підхід скерований на осягнення жанру кантати як сформованої цілісності через встановлення взаємозв'язків внутрішніх та зовнішніх чинників. Вихідною позицією для реалізації принципу системності стає усвідомлення жанру, з одного боку, як складової зовнішньої системи – музичного мистецтва, ширше – музичної культури. З іншого, – як утворення, що має внутрішньо розгалужену структуру підпорядкованих жанрів – елементів цієї системи у вокальному та хоровому мистецтві.

Історичний підхід, необхідний у дослідженні для визначення провідних етапів художньої еволюції жанру кантати в європейській та українській мистецьких традиціях. У межах історичного підходу залучено історико-типологічний та історико-генетичний методи.

Історико-типологічний метод спрямований у роботі на виявлення різновидів і модифікацій кантатного жанру в аспекті їх історичної детермінованості. Історико-генетичний – на розкриття генези та складових жанру кантати в історичній еволюції музичного мистецтва та вокально-хорової творчості.

Культурологічний підхід сфокусований у дисертації на виявлення соціокультурних та художніх чинників кристалізації та функціонування кантати в українській музичній культурі на різних етапах її буття.

Концепція пропонованої роботи та обраний проблемний вектор дослідження передбачає опору на діалектичний, аксіологічний, семантичний та інтерпретаційний методи.

Діалектичний метод націлений на висвітлення української кантатної творчості як складної взаємодії та інтеграції європейських та національної художніх традицій, та сфокусований на виявлення антитез і синтезу в еволюції жанру кантати.

Аксіологічний метод спрямований на пізнання смислу музичних творів через їх естетичне переживання та сприйняття. Застосування семантичного методу скеровано на розкриття смислової сутності хорового тембру та вокально-хорової специфіки.

Інтерпретаційний метод задіяний з метою осягнення жанру кантати та музичної творчості в цьому жанрі через механізми тлумачення і розуміння. Інтерпретаційний метод сприяє усвідомленню специфіки музичних текстів як текстів культури та уможливорює сфокусувати дослідницьку увагу на характері тлумачення рис індивідуальної стилістики в хоровій творчості та вирішенні виконавсько-інтерпретаційних завдань.

Сутнісним для розробки проблемного поля роботи є дедуктивний метод, який скеровується на дослідження жанру кантати від загальних засад і логічних принципів його існування до національно-специфічного відтворення (національної версії) та конкретного, індивідуально-стильового утілення, зумовленого особливостями композиторської (індивідуально-авторської) інтерпретації вихідної жанрової моделі.

Звернення до компаративного методу уможлиблює здійснення порівняльних характеристик жанрових версій кантати в її сольній та хоровій репрезентаціях, а також співствлення різних жанрових модифікацій, а також індивідуальних вирішень у композиторській і виконавській практиці.

Важливим постає в дисертації метод термінологічного аналізу та операціоналізації понять, що застосовується з метою визначення дефініцій базових для роботи категорій, понять і термінів.

Принципової значущості для дослідження музично-творчих процесів та вивчення кантатної сфери набуває спеціальний (мистецтвознавчий) підхід, спроектований у дисертації на царину музикології. Основою цього підходу екстапольованого на музикознавчу царину, слугують фундаментальні теорії і концепції музикології (теорії музичного жанру, музичного стилю, музичної семантики та інтерпретації музики).

Мистецтвознавчий підхід передбачає використання сукупності фундаментальних методів теоретичного, історичного та виконавського музикознавства, зокрема:

- цілісного музично-теоретичного аналізу, що забезпечує комплексне розуміння досліджуваних творів в єдності розуміння їх змісту, структурно-композиційної логіки, жанрово-стильових та музично-мовних параметрів;

- музично-аксіологічного аналізу, скерованого на пізнання художнього смислу музичних творів у жанрі кантати через естетичне переживання та усвідомлення їх ціннісного контексту для музичного мистецтва;

– жанрово-семантичного аналізу, призначеного для визначення видової специфіки, структури, семантики та жанрової стилістики кантати та аналітики авторських творів у кантатному жанрі;

– стильового аналізу, націленого на визначення характеру впливу провідних стильових концепцій в музиці ХХ – ХХІ (неофольклоризму, неокласицизму, неоромантизму, неосакральності тощо) на авторську творчість українських композиторів у жанрі кантати, розкриття національно-та індивідуально-стильової специфіки прочитання жанрової моделі кантати;

– інтонаційного та композиційно-драматургічного аналізу, необхідного для вивчення особливостей інтонаційного підґрунтя, структурно-композиційних закономірностей та драматургії кантат, що вивчаються;

– музично-інтерпретологічного аналізу, застосованого задля висвітлення специфіки композиторського тлумачення жанру і жанрової стилістики кантати та вирішення виконавсько-інтерпретаційних завдань в художніх умовах буття української хорової музики останньої третини ХХ – ХХІ ст.

– текстологічного аналізу, обраного для здійснення процедури розуміння сенсу вокально-хорових текстів кантат в художньої єдності їх музичної та вебральної складових;

– фактурно-хорового аналізу, задіяного у контексті аналізу хорових творів, визначення їх просторової та фактурно-складової організації;

– виконавського, зокрема виконавсько-хорового аналізу, що уможливило розкрити особливості звукореалізації кантатних творів та сконцентрувати увагу на вирішенні практичних диригентсько-хорових завдань.

Отже, методологія дисертації обумовлена предметом і об'єктом дослідження, його концептуальними засадами, є інтегративною, ґрунтується на поєднанні фундаментальних загальнонаукових (історичного, системного, компаративного) та спеціальних (мистецтвознавчого, зокрема музикознавчого) підходів і низки методів, необхідних для розкриття заявленого проблемного поля. Застосування в роботі комплексу вищезазначених наукових підходів і

методів (загальних і спеціальних) слугуватиме методологічним фундаментом для досягнення мети і вирішення завдань наукового дослідження.

Висновки до розділу

Концептуальне поле дисертаційного дослідження, сформоване на інтегративних засадах, перетинах проблем жанру, зокрема кантатного, а також аспектів інтерпретації, детермінували звернення у роботі до теоретичних джерел за декількома змістовно-тематичними напрямками, що висвітлюють: сучасні концепції у сфері теорії музичного жанру; питання музичної інтерпретації (композиторської та виконавської), екстрапольовані на жанрову сферу кантати в хоровій музиці; ракурси експлікації жанру кантати в науковій думці.

У контексті концептуалізації та виявлення категоріальної сутності жанру принципово значущими уявляються системні характеристики, запропоновані О. Комендою, Б. Сьютою, І. Туковою, С. Шипом, які слугують теоретичним підґрунтям дослідження задекларованої дисертаційної проблематики – інтерпретації жанру кантати в українській хоровій музиці.

Дескрипція існуючих дефініцій та узагальнення змістовно-формальних характеристик жанру кантати, запропонованих сучасною музикознавчою думкою, уможливили розкрити генезис, онтологічну специфіку і жанровий статус кантати «за участю хору» в парадигмальній системі музичних різновидів кантатного типу (парадигмі кантати), що склалися у контексті художньо-семантичної еволюції європейської та української музики.

На засадах внутрішньожанрової диференціації кантати за участю хору, та у відповідності до амбівалентності її мистецького функціонування (у хоровій та вокально-симфонічній музиці), у роботі виокремлено та аргументовано визначення двох різновидів: 1) а cappella-но-хорового і 2) оркестрово-хорового; розкрито їх специфіку, драматургічні принципи та структурно-виражальні особливості; виявлено аспекти кантатно-жанрової стилістики.

Визначено базові музично-драматургічні принципи і жанрові особливості кантати як взірця передусім вокально-хорової творчості, образи музики якої мають подвійну смислову (музично-поетичну) якість та утворюють специфічну музично-поетичну драматургію, синтезуючий тип якої формується на засадах єдності інтонаційно-смислового та вербально-понятійного драматургічних чинників як підстави для реалізації вищої – художньої ідеї твору.

Систематизація наукових джерел за темою дослідження, що складають його теоретичний фундамент і концептуальне поле, дозволила окреслити провідні напрями музикознавчої рефлексії жанру кантати та усвідомити стан розробки заявленої проблематики в дискурсі музикології. В ході осмислення масштабного корпусу наукової літератури, пов'язаної передусім з висвітленням питань хорової музики, жанрової сфери кантати, хорової творчості та виконавства, виявлено концентрацію уваги на: 1) панорамному висвітленні кантати в художньо-історичному аспекті; 2) аналітиці творчості у даному жанрі; 3) осмисленні кантати у контексті розгляду іншої проблематики; 4) висвітленні в системі вокально-симфонічної творчості, кантатно-ораторіальної царини поза виокремлення кантатно-жанрової, зокрема кантатно-хорової стилістики та особливостей інтерпретування цього концептуального різновиду музичної творчості.

Аналіз теоретичних праць зі дисертаційною проблематикою уможливив дійти висновку, що питання сутності і специфіки кантатного жанру в хоровій музиці у науковій думці повною мірою не опановані та потребують подальшого висвітлення. Із сучасних позицій теорії жанру потребує уточнення дефініції кантати за участю хору та аргументації кантатних різновидів хорового типу, розповсюджених в українському просторі даного періоду.

Розроблена в роботі комплексна методологія з опорою на фундаментальні та спеціальні, зокрема мистецтвознавчий (музикознавчий), дослідницькі підходи та відповідні їм наукові методи, сприяють вияву

сутності і специфіки жанру кантати та багатогранності його інтерпретаційних утілень в українській музично-авторській та виконавсько-хоровій творчості.

Усвідомлення жанрових властивостей та стилістики кантати «за участю хору», а також визначення характеру його інтерпретації в системі авторської творчості і виконавсько-інтерпретаторського мислення, скеровує думку на подальше осягнення шляхів історичної кристалізації та розвитку кантати в європейській художній свідомості та українській професійній музиці.

РОЗДІЛ II

КАНТАТА В ІСТОРИЧНОМУ ЧАСОПРОСТОРИ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ТА УКРАЇНСЬКОГО ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА

2.1. Кристалізація жанрової моделі та еволюція кантати в європейській художній свідомості Нового часу

Осмислення сучасних аспектів інтерпретації кантати в українському хоровому мистецтві детермінує необхідність ретроспективного погляду на історію цього жанру в європейській культурі із висвітленням значимих, етапних явищ у контексті формування європейської кантатно-жанрової традиції, розумінню якої сприятиме посиленню зв'язку часів і поглибленню культурного діалогу.

Історія становлення і розвитку жанру кантати концептуальної моделі світу і вівірця музичної творчості є яскравим свідченням активних пошуків музично-авторської думки та формування інтерпретційних концепцій.

Зародження жанрової моделі кантати в європейській художній свідомості, як і низки інших концептуальних та семантично значущих музичних феноменів (опери, ораторії), хронологічно припадає на період межі XVI – XVII ст. [81]. Цей динамічний процес в системі авторської творчості, відбувався в італійському мистецькому просторі першої половини XVII ст, у контексті актуалізації постренесансних культурних ідей.

В окреслений неоднозначний період художньо-історичного розвитку, ознаменований визначними мистецькими досягненнями у музичній творчості, кристалізуються нові композиційні форми (передусім циклічні та синтетичні) й жанри (опера, ораторія, кантата, бароковий мотет, хоровий та інструментальний концерт, балет, сюїта тощо), що охоплюють увесь європейській (згодом і світовий) музично-культурний простір, єднаючи у своїй цілісності різноманітні (вокально-хорові та інструментальні) елементи. Зазначені концептуальні жанри розкривають нові грані репрезентації

авторських позицій та індивідуально-стильових інтерпретацій принципово значущих ідей та образів.

Новації в музичному мистецтві даного часу пов'язані із співіснуванням барокових та раннє класичних стильових тенденцій, взаємодією світських та духовних жанрових сфер, що зясвідчує тенденцію секуляризацією останніх. На рівні музичного мислення вони є віддзеркаленням розвитку поліфонічної техніки вільного стилю, принципів інструменталізму та ствердженням гомофонного мислення на засадах функційної мажоро-мінорної системи.

В динаміці жанрового розвитку кантата – первинно розгорнутий «сольний вокальний твір наскрізної будови, утворений з аріозно-наспівних і речитативних форм» [145], стверджувала вокально-хорові засади та здатність акумулювати у собі множинність музичних ідей, вироблених практикою.

Вперше термін «кантата» було ужито італійським композитором Алессандро Гранді у створеній ним збірці творів «Cantate et Arie» (1620), призначених для сольного вокального виконання. Ранні італійські кантати – сольні вокальні твори із супроводом, які відрізнялись від традиційної тричастинної арії *da capo* наскрізним розвитком музичного тексту, з об'єднуючою функцією техніки *basso ostinato* [145]. Цей час відзначений формуванням двох структурних різновидів кантати – одночастинної (злитноциклічної) будови з внутрішнім виокремленням розділів за принципом рондальності або наскрізним варіантним розвитком, а також циклічної композиції (за драматургією контрасту, підкресленого зміною вербального тексту, темпоральності), що поступово стверджується в якості структурного еталону даного жанру [145].

Середина XVII ст. знаменує початок активного розвитку світської кантати в Італії, зокрема в творчості представників римської композиторської школи: Л. Россі, Л. Мараццолі, Ф. Каваллі, А. Честі. Дж. Каріссімі, П. Агостіні, К. Капролі та ін.

Особливу роль у становленні жанрового інваріанту кантати, серед вищезгаданих імен митців, відіграє Дж. Каріссімі (1605 – 1674). У доробку

композитора стверджується циклічний тип кантатного жанру, посилюється образний контраст між частинами, підкреслений динамічними, темброво-фонічними і фактурно-гармонічними чинниками (внаслідок застосування різноманітної акордики, фактурних дублювань), мовно-виразовими засобами, шляхом контрастного зіставлення речитативно-декламаційних (*secco* та акомпанованих) та емоційно насичених аріозно-наспівних частин. Суттєвих новацій зазнає інструментальна складова в аспекті використання варіабельних складів з солуючих інструментів (лютні, флейти, гобою, віоли га гамба, клавесину) у тому числі поєднаних в ансамблевій складі. В якості супроводжуючої лінії *basso continuo* [145, с. 74].

Наступний етап семантичного розвитку кантатного жанру пов'язаний з діяльністю представників Неаполітанської оперної школи (А. Скарлатті, А. Страделли та ін.), у творчості яких відбулося посилення контрасту, збільшення масштабів та ускладнення композиції, що складалася з не менш двох контрастних арій *da capo* у клавірному супроводі, які чергувались з речитативами та інструментальними частинами (інтродукціями, ригурнелями та фіналом). Утворена композиційна структура споріднювала кантати з оперними формами, передусім з оперною сценою, що зумовлювалось значущістю опери у зростанні світського мистецтва.

В системі музичної творчості барокової доби відбувається конституалізація кантатного жанру і поступове його віддалення від опери внаслідок зростання контрасту номерів (маркера кантатності) та драматургічної ролі хору у структурі цілого [145]. Водночас, протягом XVII – першої половини XVIII ст., в умовах барокової картини світу, жанр кантати еволюціонував, збагатився у змістовному і структурно-композиційному аспектах. У цей час у кантаті, представленій світськими і духовними різновидами, стверджується циклічний тип композиції та драматургічний розвиток на засадничих принципах контрасту, з притаманним чергуванням вокальних (передусім арійних і речитативних) та хорових епізодів, які супроводжувалися інструментальним або оркестровим звучанням.

Характерною властивістю творів даного жанру постає застосування інструментального вступу (із назвами симфонія, прелюдія тощо).

Номерна структура художнього цілого і виконавський склад, презентований у цій моделі кантатного жанру вокально-хоровими і інструментальними (оркестровими) компонентами, є наслідком передусім впливу оперного жанру, традицій духовно-хорової музики (авторських циклічних мес, реквієму, мотету), а також розвитком інструментальних циклів (сюїти, партити, концерту).

В італійській музичній традиції цей факт підтверджується зверненням до кантати передусім яскравих оперних майстрів – представників неаполітанської оперної школи, зокрема композитора, скрипаля і органіста Дж. Перголезі (1710 – 1736) – автора вершинного духовної твору кантатного типу «Stabat mater», сповненого трагізму, вираження глибоких почуттів й водночас проникливої лірики в музичній інтерпретації канонічного сакрального тексту [182].

Вербальний текст середньовічної католицької молитви «Stabat mater dolorosa», створений Джакопоне да Тоді у XIII ст. [240; 182], в силу глибини утілення релігійних почуттів, філософсько-духовного змісту, стає джерелом авторських творів з однойменною назвою. Пов'язана з цим текстом секвенція скорботного й духовно піднесеного характеру, музичний варіант якої датують XIV ст., входила у римсько-католицьку месу (з перервою) й традиційно використовувалась у Богослужбовій практиці на страсному тижні (у страсну п'ятницю) під час Великого Посту. З XVIII ст. входить в якості секвенції Богослужіння до Семи Скорбот Богородиці [182] й отримує множинність композиторських інтерпретацій, перетворившись у цілісну музично-жанрову традицію в європейській культурній свідомості, структурно пов'язаною з кантатним різновидом. Музично-авторські рефлексії-інтерпретації даного канонічного тексту є свідченням змістовного збагачення духовно-музичної лінії оркестрово-хорових творів кантатного типу.

Традиція інтерпретування секвенції «Stabat mater» у композиторській творчості історично сходиться до ренесансної доби [195]. У цей період спостерігається еволюція її прочитання від першого зразка – чотириголосної а cappell'ної лауди І. Дамоніса до композиції мотетного типу (твори Ф. Гафуріса, Ж. Депре) та багатохорних вірців Дж. П. да Палестрини і О. Лассо [182; 240]. Цей процес відбувається в умовах «суворого» стилю поліфонії, заснованого на традиціях західно-християнської духовно-співочої практики а cappella, зумовленої нею багатоголосної композиції, наскрізним стрижнем якої постає поліфонічна обробка-інтерпретація провідного хорального мелосу, розташованого в теноровій партії як «cantus firmus» [94].

У сакральном-музичному просторі епохи Відродження, жанровими домінантами якої є етично скеровані й піднесені за образністю поліфонічні вокально-хорові жанри (мотет, циклічна меса тощо), які набули універсального значення завдяки професійно вишуканим витворам «старих майстрів» – корифеїв вокально-хорового мистецтва а cappella (О. Лассо, Дж. П'єрлуїджи да Палестрини, Ж. Депре, Дюфаї, О. Окегему та ін. митцям) – поступово проростають риси кантати.

У добу бароко духовна концепція тексту «Stabat mater» вирішується в музичному мистецтві у композиціях хорового та сольного-ансамблевого складів та еволюціонує у бік ствердження циклічної структури кантатного типу [240]. Художню унікальність композиторської інтерпретації та індивідуально-стильового утілення цього сакрального тексту із глибинністю авторського проникнення в одну із найскорботніших і хвилюючих тем у контексті християнства, пов'язаних з образом страждаючої Богородиці, засвідчують твори західноєвропейських митців різних епох (від Ренесансу до метамодерну) та національних мистецьких традицій, серед яких: Дж. Верді (з «Чотирьох духовних п'єс»), Й. Гайдна, Я. Вайдаса, Ш. Гуно, А. Дворжака, Ж. Депре, К. Дженкінса, А. Драгі, Ф. Ліста (у межах ораторії «Христос»), Дж. Палестрини, Кш. Пендерецького, Дж. Перголезі, Ф. Пуленак, А. Пярта,

Дж. Раттера, Дж. Россіні, Дж. Сільвані, Ф. Ціані, К. Шимановського, Ф. Шуберта та ін. [240].

Більшість з цих творів є взірцями композиції кантатного типу, постають своєрідними пам'ятниками європейської духовної культури, її ментальним маркером і смисловим кодом.

У динаміці європейської музичної культури розвиток циклічної кантати духовного змісту складає розмаїту традицію, демонструючи активну взаємодію з провідними філософсько-естетичними, духовно-етичними та художніми ідеями певних епох. Історія духовної кантати, написаної на біблійні тексти, розпочинається в Німеччині у зв'язку з появою та розповсюдженням духовно-релігійних традицій протестантизму, лютеранських ідей. Віддзеркаленням цього на музичному рівні слугувало виконання під час християнської літургії (між читанням Євангеліє та проповіддю) німецьких народних пісень оригінальною мовою. На ранньому етапі протестантська меса мала тотожні частини, що містила і католицька меса, за виключенням *Offertorium*, в якій декларується ідея жертвовності. Замість *Offertorium* в структуру протестантської моделі канонічного жанру меси було введено проповідь, музичним вираження якої постали німецькі національні наспіви як найбільш відповідні її характеру. Таким чином, виник феномен музичної проповіді, що позиціонується як постійний супутник недільної протестантської традиції.

Музична стилістика протестантської проповіді, що виконувалася хором із солістами або вокальним ансамблем, спиралася у фактурно-стильовому аспекті на поліфонічні традиції високого Ренесансу і бароко, а також практику обробки-гармонізації протестантського хорального мелосу (що стало підставою ствердження особливого типу хорального, акордово-гармонічного багатоголосся).

Завдяки речитативній драмі К. Монтеверді та поліфонічним новаціям А. Габріелі в творчості Г. Шютца з'явилася духовна хорова кантата, яка

виконувалася під час літургії на місці «музичної проповіді» в оркестровому супроводі.

Період самодетермінації та ствердження жанрової традиції духовної кантати у німецькій музичній культурі припадає на першу половину XVIII ст. У цей час духовна кантата, презентована вершинними зразками в доробку Г. Ф. Генделя, Г. Ф. Телемана і особливо І. С. Баха, здобуває статус масштабного та самодостатнього різновиду в системі музичної творчості.

Стрижнем єднання різних авторських позицій композиторів у сфері духовної кантати – етичне спрямування, масштабність ідейного задуму, що художньо реалізується шляхом символізації універсально значущого смислу. Вагомим досягненням у жанровій стилістиці німецьких духовних кантат стало повноцінне використання поряд із сольними, ансамблевими та оркестровими номерами також і хорових епізодів.

В жанрі кантати, починаючи з 1707 р., з раннього періоду творчості, системно і плідно працював видатний німецький композитор І. С. Бах – автор близько трьохсот зразків, різних за соціокультурною скерованістю, образним змістом (з акцентом на лірико-філософській, лірико-драматичній, трагедійній проблематиці, споглядальних та жартівливих образах ін.), драматургічним розвитком, структурою та виконавським складом [241]. Кантатні твори становлять величезний шар творчої спадщини композитора та вважаються художнім еталоном цього різновиду творчості у барокову добу. Варіабельність виконавських складів у кантатах митця, засвідчується наявністю опусів для сольного голосу, сольного голосу з оркестром, для хору, для хору і солістів та ін. [27].

В авторській свідомості І. С. Баха формується нове для німецької музичної традиції того часу розуміння кантатного жанру, презентованого у двох культурно-сміслових модусах (духовному та світському). Диференціація останніх в музиці композитора на рівні жанрового позначення віддзеркалена у використанні ним терміну «кантата» виключно для творів світського спрямування. Взірці духовної тематики позначалися різними

жанровими назвами, серед яких зустрічається, зокрема, «концерт», «мотет», «п'єса», а також «річ» і навіть «діалог» [27, с. 90].

Переважну більшість кантатного доробку композитора (значна частка якого втрачена), складають взірці духовної спрямованості, 24 опуси (у тому числі славнозвісні «Кофейна», «Селянська» та ін.) мають світську орієнтацію. Традиція трактування кантатного жанру в музиці Баха стала згодом підґрунтям кантатної творчості його adeptів у ХХ ст., орієнтованих у композиторській творчості на стилістику необароко та неокласицизму (П. Хіндеміт, К. Орф та ін.).

Семантичну роль у жанровій кристалізації духовної кантати відіграли текстові збірки Е. Ноймайстера, які містили вербальні тексти зі Священного писання, включали строфи хоралів, речитативи та арії *da capo* [27].

Серед духовних кантат І. С. Баха виокремлюються твори пасіонного характеру, в яких на образно-змістовному та інтонаційно-мовному рівні була віддзеркалена специфіка музично-теологічної інтерпретації композитором сакральної-релігійної традиції лютеранства [27, с. 90]. Духовні кантати пасіонного типу (№№ 12, 21, 78, 150 та ін.) є взірцем утілення глибоко усвідомленої та відрефлексованої І. С. Бахом сотеріологічної концепції, концептуальним стрижнем якої є християнська ідея спасіння «через страждання, самопожертвування» [27; 241]. Ця концепція на рівні музичного тексту духовних кантат німецького композитора проявляється у зверненні до музично-риторичних фігур, образної символіки. Аналізуючи семантику музично-символічної мови у бахівських духовних кантатах даного типу, а також джерела їх філософсько-релігійної інспірації, А. Боршуляк вказує на трактування пасіонності як феномену, що засвідчує стильову властивість та духовно-сміслову якість жанру пасіонів, трансформовані «...у принцип мислення, смислотворення і драматургії» [27, с. 90].

Характерною прикметою жанрового розвитку кантати в німецькій культурній традиції др. пол. XVIII ст. стає втрачання домінуючого положення духовної хорової кантати (внаслідок впливу ідей просвітництва)

та збільшення ролі світської моделі жанру (за італійським зразком, із характерною назвою – кантата), переважно в її сольній екзистенції (сольні кантати І. С. Баха, Й. Грауна, Й. Хассе, пізніше І. Кірнбергера, І. К. Баха та ін.) з акцентом на кантиленно-наспівній, вокально-декламаційній стилістиці й пісенній первинно-жанровій основі (підтвердженій мікстових Lied-Kantate на німецькі тексти), що засвідчує перед романтичні тенденції та складає підґрунтя шубертівській пісенній творчості першої третини ХІХ ст. [243].

Події Великої французької революції детермінували (відповідно соціоісторичній ситуації) посилення в музичному мистецтві Франції даного періоду інтересу творців до жанрового потенціалу великої кантати за участю хору і оркестру, здатної до художнього утілення колективно-виконавськими засобами революційно-масового руху, пафосу героїчної боротьби за ідеали свободи, рівності, братерства. Мистецькою репрезентацією цих настанов слугують кантати Ф. Госсєка, Е. Мєгюля, Ф. Лєсюєра, а також Л. Керубіні – видатного композитора італійського походження, автора глибоко змістовного «Реквієму», а також низки кантатних творів світського характеру, зокрема «Амфіон» (1786), «Цирцея» (1789), «Клітемнєстра» (1794), «Весілля Соломона» (1816) з акцентуацією актуальних на той час сюжетів [227].

У другу пол. ХVІІІ ст. – добу розквіту віденського класицизму – кантата представлена у сольному та оркестрово-хоровому («велика» хорова кантата) різновидах та двої образно-семантичних моделях (духовна і світська). Натомість, у жанровій ієрархії тогочасного музичного мистецтва, порівняно з оперою та взірцями сонатно-симфонічного циклу, спостерігається зменшення ролі кантатного жанру в цілому, зокрема у хоровій його версії. Зберігаючи спадкоємний зв'язок з бароковими традиціями у композиційному вирішенні жанрового інваріанту, кантата стверджує існуючі структурні моделі – переважно циклічну та (в окремих випадках) одночастинну структуру, з наявністю внутрішніх, не позначених нумерацією розділів та прагненням до наскрізного розвитку) [242].

Статус жанрової домінанти в системі оркестрово-хорових різновидів кантатного жанру в цей історичний період отримують в європейському мистецтві циклічні композиції на світську тематику, внутрішня структура художнього цілого яких мала номерний характер, обумовлений впливами опери, що передбачала оркестровий вступ і контрастне чергування хорових і сольних частин. Хорова партія в цих кантатах відіграє пріоритетну роль та виконує різноманітну функцію (від коментуючої до узагальнюючої).

До жанру кантати у двох видових іпостасях – «великої» (оркестрово-хорової) та сольної з інструментальним супроводом – зверталися видатні представники віденського класицизму – Й. Гайдн, В. А. Моцарт, а також Л. ван Бетховен. Натомість, у загальній палітрі музики яких твори даного різновиду є нечисленими. Так, у творчості Й. Гайдна, попри широке звернення до оперного (більше двадцяти взірців), масштабного вирішеного ораторіального жанру (біля десяти опусів), а також циклічної меси (представленої чотирнадцятьма опусами), власне кантата презентована майже єдиним твором мікстової природи – алегоричною кантатою-ораторією «Рукоплексання», який в аспекті еволюції кантатного жанру, звертає увагу подвійне кодування у назві твору одночасно рис кантати і ораторії [243].

Зацікавленість кантатним жанром спостерігається в музичній спадщині В. М. Моцарта – автора сольних і вокально-хорових кантат духовно-релігійної спрямованості, створених на тексти німецькомовних поетів (Ф. Петрана, Е. Шиканедера та ін.). Кантатні взірці композитора приурочені до Великого посту («Поховальна музика»), а також написані під впливом масонських ідей. Свідченням останніх є кантати «Радість масона» (1785) для тенора соло, хору, струнного квартету, двох гобоїв, двох валторн та кларнету, «Маленька масонська кантата» для баса, двох тенорів та (в останній редакції) хору (1791), в якій відображається вокально-хоровий стиль композитора.

Кантатний доробок Л. Бетховена складають світські взірці урочисто-піднесеного та церемоніального характеру, серед яких «Кантата на честь вступу на престол імператора Леопольда II» для солістів, хору та оркестру,

(1790), епічні твори-епітафії, зокрема «Граурна кантата пам'яті Кресенера» (один з ранніх творів, партитуру якого вважають втраченою) та похоронна кантата «На смерть імператора Йосипа II» для солістів, хору та оркестру (1790), написані в ранній період творчості митця [243].

До віншувальних за змістом творів належить масштабна кантата «Момент слави», призначена для чотирьох солістів, хору та оркестру (1814). Інший тематичний напрям та раннє романтичну стильову орієнтацію презентує оркестрово-хорова кантата «Спокійне море та щаслива подорож» (1815), написана на вірші Й. Гете, сольна партія в якій автором не передбачена. Яскраво новаторська за жанровим вирішенням симфонія № 9 Л. Бетховена, фінал якої вирішений музично-поетичними засобами з опорою на вербальний текст Ф. Шиллера («Ода до радості») та використанням виконавського потенціалу оркестру, партій хору та солістів, є прикладом інтеграції традицій і стилістики кантатного жанру в симфонічний простір. Це дає підстави стверджувати про ініційоване Бетховеном формування прототипу симфонії-кантати – мікстового різновиду, розповсюдженого у ХХ ст. умовах неостильових тенденцій.

Перелічені авторські опуси світового класика музики є уособленням типу великих хорових кантат, більшою мірою створених «на випадок», приурочених до знакових історичних подій, урочистих церемоній, слугуючи їх музичним утіленням та художньо-образною документалізацією. Натомість, деякі вищезгадані кантати композитора, створені на німецькомовні поетичні тексти (С. Авердонка, Й. Гете), позиціонуються дослідниками амбівалентно: як сольні кантати з хором, та, водночас, хорові різновиди цього жанру [145, с. 129]. Підставою дискусії щодо жанрового статусу бетховенських кантат слугує характер трактування в них функції хорової партії, що застосовується, у деяких з них, переважно, на початку твору, в якості вступу, та у фіналі, відіграючи роль узагальнення. Водночас, посилення ролі партії хору в кантатах Л. Бетховена (порівняно з опусами Й. Гайдна і В. А. Моцарта), акцентуація колективно-вокального інтонування й похідне значення сольного

вислову, збагачення драматургічної функції хору у контексті цілого, підкреслене також і на фактурному рівні (використання змішаного типу викладу, збагачення хорової вертикалі, охоплення хоровими партіями значного теситурно-регістрового діапазону, посилення виконавської експресії та застосування розмаїття темброво-динамічних та виконавсько-артикуляційних хорових засобів тощо) дає підстави долучити твори майстра до різновиду хорових, або вокально-хорових кантат [145, с. 128].

Кантати віденських класиків сприяли кристалізації і ствердженню в художньо-історичному просторі доби універсально значущого також і для подальших часів класично-хорового стилю та кантатно-жанрової стилістики, реалізованої, у тому числі, в масштабних, сповнених філософської глибини вірцях меси (В. А. Моцарт, Л. Бетховен) і реквієму (В. А. Моцарт).

У творчій практиці європейських композиторів ХІХ ст. доби романтизму спостерігається, за твердженням дослідників, зменшення авторського інтересу до жанру кантати. Натомість, кантатно-жанрова традиція, зокрема хорової кантати, у цей час не переривається та збагачується філософсько-художніми ідеями романтизму, проявами суб'єктивно-особистого світовідчуття. Доволі значним є кантатно-ораторіальний доробок Ф. Шуберта, представлений вірцями світської кантати («Переможна пісня Міріам» та ін.), а також духовними творами кантатного типу: двома версіями «Stabat mater» і «Magnificat», що засвідчує заглиблення у духовні смисли і поетику християнських образів.

В умовах музики ХІХ ст. романтичну традицію композиторського тлумачення кантати презентують твори Й. Брамса («Рінальдо»), Р. Вагнера («Трапеза апостолів»), Ш. Гуно (світські кантати «Галлія», «Фернан», духовні – «Stabat mater»), Ф. Ліста «Бетховенська кантата» (до 100-річчя з дня народження Л. Бетховена), Ф. Мендельсона-Бартольдї («Перша Вальпургієва ніч»), Дж. Россіні («Аврора»), Р. Шумана («Рай і Пері») та ін.

Перелічені (лише окремі й передусім світські) твори засвідчують романтично-скерований вектор композиторської інтерпретації жанрової

моделі «великої» оркестрово-хорової кантати, відповідний світоспогляданню митців даної епохи, та суттєвий вплив на поезику і естетику цього жанру з боку романтичної оперної традиції (у виборі сюжетної основи, трактуванні функції хору, хорової тканини, типу вокального мелосу з опорою на традиції *bel canto*, арію *Lamento*, специфіку оркестрування). При цьому, жанр кантати демонструє збереження свого жанрового стилю, іманентних структурних закономірностей, домінуючої образно-тематичної скерованості (прославлення, присвяти певним датам і подіям тощо), при співіснуванні з новими рисами, зумовленими романтичним світовідчуттям та відповідними новаціями його мовно-хорового втілення.

Європейське музичне мистецтво ХХ ст. характеризується суттєвим збільшенням інтересу до кантатного жанру, його модернізацією та визначається множинністю його авторських утілень та композиторських інтерпретацій прикладів якого є, зокрема кантатні твори початку К. Дебюссі «Ода Франції» для сопрано, мішаного хору та оркестру (1916 –1917) та «*La demoiselle élue*» для 2-х солістів, жіночого хору і оркестру та ін. вірці.

Детермінантою розвитку та оновлення кантатного жанру постає його активне функціонування в концертно-виконавській практиці, зумовлене як зростанням виконавської майстерності, появою нових хорових колективів, так і зацікавленістю у відтворенні новітнього музичного репертуару, в якому кантатний жанр посідав значне місце завдяки тематичній різнобарвності, виконавській амбівалентності, гнучкості композиційного вирішення, широті комунікативних властивостей і образно-змістовного діапазону.

Отже, в історичному просторі музичної культури жанру кантати, як художньому феномену і різновиду музичної творчості, належить особливе місце серед різноманітних музично-художніх, зокрема вокально-хорових явищ. Народжена на межі XVI – XVII ст. під впливом постренесансних тенденцій, кантата виникла в європейській музичній свідомості як альтернатива інструментальному жанру (сонаті) і вокальний жанр на основі мадригалу – одного з провідних різновидів світської музики часів Ренесансу,

поступово охопила значний простір вокально-інструментальної, пізніше й хорової творчості. [81; 82]. В динаміці свого багатовікової історії розвитку, що охоплює більше чотирьох століть, цей жанр, первинно сольної-вокальної практики (ранній взірець якого пов'язують з творчістю італійця А. Гранді, 1620), відрізнявся від інших наскрізною побудовою та опорою на аріозні й речитативні форми, суттєво еволюціонував, збагатився у змістовному, структурно-семантичному і темброво-виконавському аспектах [81].

Підсумовуючи художньо-історичні реалії зазначимо, що актуалізація кантати в історії європейського музичного мистецтва є неоднорідною. Спалах інтересу до цього жанру (в його духовній та світській версіях) припадає на добу бароко й особливо яскраво виявляється в німецькій музичній культурі (Й. С. Бах, Г. Ф. Гендель, Г.-Ф. Телеман та ін). У другу половину XVIII ст., в добу класицизму, кантата привертає увагу представників австро-німецької (Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен) та французької композиторських шкіл, характеризується відтворенням героїчної образності, піднесеного настрою й пафосу часів французької революції (Ф. Госсек, Е. Мегюль та ін.).

На шляху своєї історичної детермінації в європейській художній свідомості, кантатний жанр пережив декілька яскравих періодів та продемонстрував здібність до синтезування з такими найзначнішими різновидами як ораторія, опера, симфонія, поема. В епоху ствердження європейської оперної традиції у XVII – XVIII ст. кантата успадкувала від музично-театрального жанру такі риси, як наявність оркестрової увертюри, дієвості та номерну структуру, чергування оркестрових фрагментів, сольних та хорових номерів.

В історичні динаміці розвитку кантатного жанру спостерігається семантична еволюція жанру та зміна векторів художнього впливу та інтерпретації. Так, на етапі зародження кантати (у двох її різновидах) детермінантами впливу були сольна пісня, опера, ораторія, протестантський хоралу, проте на межі XVIII – XIX – у період розквіту інструменталізму,

фактами зовнішньої воздії вважаються жанри сонатно-симфонічного циклу, тип наскрізного симфонічного розвитку.

У XIX ст., в мистецькому просторі романтизму, композиторський інтерес до кантатного жанру в європейській культурі дещо знижується. У цей період він презентований поодинокими взірцями у творчості західноєвропейських композиторів-романтиків (Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона-Бартольдї, Р. Шумана, Р. Вагнера). Актуалізується сутність кантатного жанру як взірця музичних присвят, творів-вшанувань, творів-меморіалів, зразків декларативно-плакатного характеру, орієнтованих на художню документалізацію певних подій, визначних історичних дат тощо.

У метаморфозах музики XX ст. жанр кантати зазнав суттєві трансформації в аспекті поглиблення інтеграції з композиційно-жанровими моделями, збагатився новими сюжетами і образами, візуально-ігровими явищами (театралізації), сучасними техніками композиції та виявляє полярні тенденції: з одного боку – в збільшення масштабів (через збагачення з принципами симфонізму, ораторіальним жанром, духовно-хоровими взірцями неорелігійного спрямування), з іншого – камернізації (кантати А. Веберна).

Окреслені якості притаманні й національним репрезентантам жанру кантати, зокрема українській, художнє життя якої розпочинається у XIX ст. й динамічно розгортається протягом XX – XXI ст.

У музиці XX ст. спостерігається процес жанрового ренесансу кантати, посилений в контексті інноваційних мистецьких пошуків, зокрема в аспекті жанрового міксування, а також у зв'язку із стильовим оновленням, проявами необароко, неокласицизму, неофольклоризму, неоромантизму, неосакральності, полістилістики, інтертекстуальності, феномену «нової простоти». Новаційність композиторського інтерпретування кантати спричинила появу модифікацій останньої, свідченням якої є сценічна версія жанру (у творчості К. Орфа та його adeptів), обумовлена зверненням до принципів театралізації тощо.

2.2. Історична детермінація і динаміка розвитку кантатного жанру в українському хоровому мистецтві XIX – 1-ї половини XX ст.

Українська хорова музика – унікальне художнє явище національного і світового масштабу зі сталими співочими традиціями, багатовіковою історією та глибинними сакральними і фольклорними основами.

У динаміці історико-художнього розвитку процес зародження, становлення та еволюції кантатного жанру та відповідної йому жанрової стилістики (кантатності) в українській музиці релевантні характеру засвоєння та адаптації на національному ґрунті інших європейських жанрових моделей. Цей процес супроводжувався опорою на сталі традиції вітчизняної співочої практики, провідні жанри, передусім, хорової музики, з відповідними їм атрибутивним властивостями (структурою, комплексом виразових засобів, жанровою стилістикою), а також глибинні інтонаційні джерела (фольклорний і культовий мелос) з поступовим розширенням музичної тезауруса актуалізованими відповідно реаліям часу інтонаційними лексемами.

Мистецький інтерес до кантатного жанру, як до семантично значущого різновиду музичного мистецтва з потужним художнім потенціалом, та нескінченного джерела творчого самовираження і авторського інтерпретування, пояснюється кількома чинниками. Серед них: гнучкість структури (з одного боку, циклічність, що зближує за цією ознакою кантату з ораторією, хоровим концертом, з іншого – одночастинність наскрізного типу розвитку, що тяжіє до поємності), різноманітна варіативність виконавського складу (для хору, солістів й оркестру, іноді лише хору, або одного соліста й оркестру та ін.), здатність різноманітно передавати людські думки та почуття, втілювати в інтонаційній тканині творів широке коло образного змісту (ліричного, епічного, урочисто-піднесеного, скорботного тощо характеру).

В українській хоровій музиці – пріоритетній царині національного мистецтва – жанр кантати сформувався під впливом вокально-хорових традицій західноєвропейської (опера, кантата, ораторія) та національної

професійної музики (кант, партесний та циклічний хоровий концерти), а також фольклорних (народнопісенних) засад, та набув своєрідності в численних видових модифікаціях (кантата-поема, кантата-балада, кантата-пісня, кантата-ода, кантата-здравиця, кантата-дійство, кантата-симфонія, кантата-новела, кантата-фреска тощо) та індивідуально-авторських версіях.

Детермінованість впливу жанрових явищ національної хорової традиції XVII – XVIII ст. (канта, хорового концерту тощо) на кристалізацію та семантичний розвиток української кантати підкреслюють дослідники хорової та вокально-симфонічної творчості, зокрема О. Бенч, А. Терещенко, Л. Кияновська, С. Леонт'єв, О. Цехмістро та ін. вчені.

Жанрова традиція кантати в українській музиці поступово розгорталась у XIX ст. та формувалась в руслі композицій світської типу. До ранніх поодиноких взірців кантати даного типу в українській музиці відносять твір Дм. Бортнянського, написаний на вірші Г. Державіна «Співець во стані...» (1812). При загальній орієнтації твору на модель циклічної кантати, його інтонаційно-художня основа не пов'язана безпосередньо з національним українським мелосом, проте за структурою відповідна класичним взірцям жанру.

Системне звернення до кантатного жанру та поширення даного різновиду в українському музичному мистецтві припадає на період другої половини XIX ст. – час ствердження національної музичної мови, композиторської школи, появи значних хорових жанрів. У цей період кантата постала значним художнім відкриттям у хоровій сфері української музики.

Початком історичного розвитку жанру кантати в українській культурі є середина XIX ст. Появу взірців кантати в українській музиці XIX ст. пов'язують із нечисленними зразками кантатної у творчості П. Сокальського («Бенкет Петра Великого», «Слухай»), М. Вербицького («Заповіт») [204] та передусім М. Лисенка, який заклав концептуально-змістовні основи цього жанру в національному мистецтві.

Першим значимим зразком творчості українських композиторів в жанрі кантати вважають «Бенкет Петра Великого» (1859) Петра Петровича

Сокальського – відомого творця музики, етномузиколога, літератора та яскравої «монадної особистості», котра «...своєю творчою діяльністю репрезентує свою націю, культуру, епоху і тим самим стверджує іпостась універсального досвіду» [63].

Засновником класико-романтичних традицій кантатного жанру в українській музиці, ініціатором створення національної моделі цього різновиду творчості є М. В. Лисенко. Художній доробок в жанрі кантати корифея української музики, фундатора класичної композиторської школи й підвалин національної музичної мови [87] суттєво вплинув на подальший розвиток кантатно-ораторіальної творчості в українському мистецтві загалом. Системно звертаючись до моделі кантатного жанру й інтерпретуючи її відповідно авторській художній меті, корифей української музики, засновник багатьох жанрів в національному хоровому мистецтві створив різноманітні за структурою та образним наповненням взірці циклічної кантати славільно-урочистого характеру «Радуйся, ниво неполитая», 1883 (на вірші Т. Шевченка) та розгорнутої одночастинної композиції з ознаками поемності, властивої для української музичної творчості: кантати-поєми «Іван Гус» «Б'ють пороги», 1878; «На вічну пам'ять Котляревському», 1895 (обидві на слова Т. Шевченка), «До 50-х роковин смерті Тараса Шевченка», 1911 (на сл. В. Самійленка), своїм художнім досвідом зазначивши магістральний розвиток цього жанру в українському мистецтві. Твори українського класика виразно демонструють специфіку індивідуальної композиторської інтерпретації кантатного жанру та водночас репрезентують два провідні вектори національного трактування структурно-семантичної моделі кантати (циклічної та одночастинної) [204].

Для кантат М. Лисенка з ознаками поемності, що у подальших музичних опусах цього жанру (зокрема кантатах Л. Ревуцького та ін. митців) постане ментальним маркером і характерною смисловою якістю, властиве звернення до форми-композиції вільного типу, в якій, згідно поетичній

основі, зіставляються контрастні музичні образи, відбувається їх розвиток з модифікацією, досягнутою шляхом наскрізного розгортання тематизму.

Загальними знаменниками кантатності як репрезентативного жанрового стилю кантати в лисенківських вірцях є картинність, оповідний спосіб музичного вислову, прояв українських національних рис завдяки «максимальному використанню інтонаційних особливостей народнопісенної спадщини» [143, с. 304], майстерне застосування засобів хорової виразності, прийомів хорового інструментування, що походять з глибинного розуміння вокальної природи співочих партій та музично-художнього втілення специфіки народного багатоголосся, усвідомленого як цінність української національної культури.

Для жанру кантати в українському музичному мистецтві другої половини межі XIX – XX ст. характерним є жанровий синтез (кантата-поема, кантата-симфонія), звернення до кращих зразків української поезії (Т. Шевченка, Б. Чайченка), опора на народнопісенні джерела.

Прикладом спадкоємності і семантичного збагачення лисенківських традицій на межі XIX – XX ст. у зверненні до кантатного жанру, зокрема кантати-поєми як зразку втілення мікстових тенденцій, є твори яскравого українського композитора – представника галицької музичної культури, хорового диригента і педагога Д. Січинського, а саме: «Дніпро реве» (1892, на сл. Б. Гринченко) та «Лічу в неволі» (1902, на сл. Т. Г. Шевченка) та ін. [204]. Жанрова модель циклічної кантати у цей представлена в композиторській інтерпретації С. Людкевича (кантата-симфонія «Кавказ») і Г. Топольницького («Хустина»).

До створення кантатного жанру долучився український композитор, музичний критик, хоровий диригент, педагог і священник К. Г. Стеценко – автор кантат «Шевченкові», «Єднаймося» на вірші І. Франка, кантати-поєми «Рано вранці новобранці» на вірші Т. Г. Шевченка.

У історичний період 1920 – 1930-х рр. в українському мистецтві з'являються тематично актуальні тенденціям часу (осягнення історико-

революційних подій нещодавнього минулого) та орієнтовані на класичну українську поетичну царину (твори Т. Шевченка) високохудожні зразки кантати у творчості корифеїв національного мистецтва, які демонструють різні образно-тематичні площини й структурні вектори композиторської інтерпретації даного різновиду творчості, зокрема М. Вериківського («Жовтнева кантата»), С. Людкевича («Наймит»), Б. Лятошинського («Гнів слов'ян», «Урочиста кантата», «Заповіт»), Л. Ревуцького (кантата-поема «Хустина»). У векторі оновлення тематичних горизонтів в жанровій царині кантати з'являються твори, що висвітлюють монументальну лінію, зближення з ораторіальними принципами та виявляють прагнення до відтворення стихії масових дійств, втілення індустріальної тематики. Яскравим прикладом такого модусу творчості є кантата «На варті Дніпрельстану» представника харківської композиторської школи В. Борисова.

Мистецькими вершинами в художньо-інтерпретаційному вирішенні жанрової моделі кантати в національній музиці першої третини ХХ ст. є кантата-поема «Хустина» Л. Ревуцького (на сл. Т. Шевченка), збагачена драматургічними засадами оперного жанру, а також циклічна за структурою кантата-симфонія «Кавказ» С. Людкевича – взірць жанрової гібридизації та симфонізації жанрового простору кантати шляхом застосування методів симфонічного мислення (активно втілених цим композитором також у кантатах-поемах «Наймит», «Конкістадор» та сл. І. Франка та «Заповіт» на сл. Великого Кобзаря –Т. Шевченка) [204].

Кантатна творчість періоду 1930-х рр. в історії українського мистецтва засвідчує безперервність розвитку жанру, креативність авторських пошуків, ствердження нової тематики і образності, відповідно соціальним та ідеологічним запитам, прагнення до інтонаційного оновлення хорової музики (через застосування народнопісенного мелосу у сполученні з лексикою масової хорової пісні, які стають інтонаційно-тематичним джерелом та інтонаційною основою творів). Твори кантатного жанру розкривають, з одного боку новаторські тенденції, з іншого – ілюструють опосередковані

зв'язки зі сталими жанровими традиціями національного музичного мистецтва. Так, зокрема в контексті формування в цей період жанрового типу урочисто-прославної кантати з акцентуацією нового образного змісту (яскравим свідченням якої є твори М. Вериківського), спостерігається деяка опора на традиції кантової жанрової стилістики.

Іншим полюсом композиторського інтерпретування жанру кантати (внаслідок образно-змістовного збагачення його контексту) є насичення вірців драматургічними та психологічними елементами, залученням конфліктної драматургії та застосування методу симфонізму. Це знайшло відбиття у хорових творах майстра симфонічної музики Б. Лятошинського та кантаті-поємі Г. Жуковського «Слався, Вітчизно моя» (1949), що має наскрізну драматургію та містить ознаки монотематизму [204].

Новий етап розвитку жанру кантати в Україні припадає на 1940-ві роки. В цей час для кантат було характерно утілення тематики воєнного періоду та розкриття розмаїття почуттів – від трагедійних до прославних.

Актуальна часу героїко-патріотична тематика була переконливо розкрита в кантатах-поемах «Клятва» Ю. Мейтуса, «Гнів слов'ян» М. Вериківського, симфонії-кантаті «Україна моя» А. Штогаренка. Але це, безумовно, далеко не повний перелік творів, створених на цю тему в кантатно-ораторіальній жанровій сфері. Якщо кантати про перемогу у війні, зазвичай, мали характер прославної оди (кантата-здравиця «Переможцям – слава!» А. Штогаренка і Д. Клебанова), то трагічні події воєнного лихоліття, відображення конкретних явищ воєнних років (кантата-поема «Слався, Вітчизно моя» Г. Жуковського) вимагало конфліктної драматургічної побудови.

Поглиблення тенденції симфонізації кантатного жанру залучення принципів конфліктної драматургії, зіткнення полярних образно-тематичних сфер реалізовано у центральному для даного періоду творі мікстового спрямування – симфонії-кантаті А. Штогаренка «Україно моя» (1943) на вірші А. Малишка та М. Рильського. Цей вокально-симфонічний твір, що сполучає ознаки кантати і симфонії, є квінтесенцією інноваційних пошуків у

кантатній сфері на концептуальному, жанрово-семантичному та мовностильовому рівнях.

Характеризуючи цей етапний взірць у розвитку української вокально-симфонічної музики і кантатного жанру, науковці підкреслюють його гуманістичну спрямованість, жанрову мікстовість та тематичну опору на національні інтонаційно-жанрові джерела епіко-драматичного змісту, зокрема мелодику думи, що пронизує усі частини [37]. Авторська концепція синтетичного опусу А. Штогаренка ґрунтується на традиції композиторської інтерпретації сталих жанрових моделей європейської музики Нового часу, а також досвід С. Людкевича у створенні української кантати-симфонії («Кавказ» на сл. Т. Шевченка), що є взірцем пошуків у жанровій сфері, властивих композиторській практиці ХХ ст. в аспекті реалізації ідеї художнього синтезу та мікстового прочитання жанрових прототипів.

Специфіка жанрового синтезу в цьому програмному творі реалізується на засадах складної інтеграції структурно-композиційних принципів та семантичних моделей симфонії і кантати. Ознаки першої (домінуючої у творі) прослідковуються у зверненні до типової для симфонічного жанру чотиричастинної циклічної структури класичного типу з ознаками програмності із збереженням семантичного амплуа частин (героїчної за образністю і дієвої 1-ї, уподібненої симфонічному *allegro*; ліричної 2-ї; 3-ї з ознаками драматичного скерцо, та епіко-героїчного фіналу, позначеного оптимістичним характером), а також забезпечуються активним розвитком (симфонізацією) тематизму, трансформацією вихідної інтонаційно] основи.

Риси кантатності як специфічної якості жанрового стилю кантати проявляються у творі передусім завдяки значущості вокального (хорового та сольного) сегменту як носія особистісного і народного начала; використанню властивого останній виконавського складу, сполученню епічних і драматичних рис, підкресленої репрезентативності, плакатності, декоративності у репрезентації системи образів, значній ролі хору як носія колективного начала та вокально-інтонаційного відображення образу народу.

Жанрові ознаки кантати відбито на рівні смислового узагальнення, епічної спрямованості й цілісності утілення провідної ідеї програмного твору, інтонаційною опорою якому слугують національно офарбована мелодика українських дум та історичних пісень – носіїв національно-ментального начала; контраст зіставлення частин (утілений на образно-емоційному, інтонаційно-тематичному, жанровому, темброво-фонічному, фактурному рівнях), а також значущість вокально-хорових засобів у вирішенні композиційно-драматургічних та мовно-виразових завдань.

У музичному просторі 1950-х рр. кантатна жанрова сфера, представлена творами М. Вериківського, Г. Жуковського, К. Домінчена, П. Козицького, Г. Майбороди, Л. Ревуцького, А. Штогаренка. У цей період спостерігається тенденція до відтворення в кантатній сфері мікстових жанрово-стильових мистецьких провів, синтезування з музичними різновидами та позамузичними (літературно-мистецькими, образотворчими) художніми явищами – новелою, фрескою тощо. Актуальна у творчості української музики цих років тема героїчна тематика, а також роздуми про війну та мир, пов'язані з проблемами сучасності, відображені в кантаті-фресці «Огонь» А. Красотова творах Л. Колодуба та ін. авторів.

Отже, панорамний огляд історичних реалій жанрового буття кантати в українському мистецтві засвідчив ствердження традицій означеного різвиду в українській хоровій музиці, широту векторів його художнього смислорозгортання та оновлення на концептуальному, образно-змістовному, структурному та інтонаційно-лексичному рівнях.

Узагальнюючи характер розвитку кантатного жанру та специфіку його композиторської інтерпретації у просторі першої половини ХХ ст., серед значущих тенденцій зазначимо: 1) розширення концептуальних і структурно-композиційних меж жанру внаслідок ускладнення жанрового мислення; 2) динамізація та розширення масштабів хорової кантатної композиції, трансформація кантатно-хорового циклу, переосмислення жанру в аспекті симфонізації і драматизації як наслідок інтенції до глибоких філософських

узагальнень актуальної героїко-патріотичної, воєнної тематики; 3) синтетичне інтерпретування сталих жанрових моделей як віддзеркалення нового типу авторської свідомості і мислення, відповідного історико-культурним реаліям часу, що спричинило прояву жанрово-семантичного синтезу (кантата-поема, кантата-симфонія, кантата-фреска); 4) репрезентація в кантатних творах різноманітної образності і тематики та засобів її утілення з використанням принципів конфліктної драматургії, контрасту зіставлення, наскрізного розвитку образності і типів вислову (епіки, лірики, героїки).

Характерною особливістю динамічного розвитку кантатного жанру стало формування його численних модифікацій, спричинених авторською інтерпретацією вихідної моделі у контексті національного світобачення, з урахуванням етноментальних засад та художніх (стильових та жанрових) традицій української національної композиторської школи.

Принципово нова – експериментально-пошукова лінія творчості, тенденція переосмислення досвіду минулого, що активізується в українській музиці з другої половини – останньої третини ХХ ст. у творчості покоління митців-шістдесятників, знайшла яскраве відображення у жанрі кантати. Зазначена тенденція, що виявилася у змістовному і стилістичному оновленні кантатних творів, появі мікстових за видовими ознаками взірців з ускладненим фактурним та мовно-лексичним комплексом, потребує окремого висвітлення та складатиме матеріал наступного підрозділу.

2.3. Модернізація жанру кантати в контексті стильових трансформацій в українському хоровому мистецтві останньої третини ХХ–ХХІ ст.

Українська хорова творчість в історичному просторі останньої третини ХХ – ХХІ ст. являє собою масштабне, естетично цінне мистецьке явище, різноманітне у художньо-стильових і жанрових проявах. Хорові та вокально-симфонічні жанри, до яких належить кантата, на цей час час спіралися на

«міцні традиції» [37, с. 184]. Будучи віддзеркаленням складних соціокультурних і художньо-історичних процесів, хорова жанрова сфера ілюструє власну траєкторію історичного розвитку, характер функціонування та демонструє розмаїття змістовно-тематичних і стилістичних орієнтацій, відповідних добі.

У динаміці процесів розвитку українського музичного мистецтва цього часу останньої третини ХХ – поч. ХХІ ст. жанр кантати віддзеркалює тенденції внутрішньої боротьби протилежних концепцій творчості, акумулювання існуючих, розширення сталих та появи інноваційних художніх та мовностилістичних якостей, демонструє шляхи стрімкого засвоєння нових змістовних царин, типів драматургії, пошуків утілення сучасних образів світу.

Окреслений хронологічний період, у межах якого осмислюється предмет дисертаційного дослідження, диференціюється на два важливі та відмінні етапи, кожний з яких відзначається своїми особливостями, своєрідністю авторського узагальнення картини світу та композиторської інтерпретації жанрової моделі кантати в динаміці художньо-еволюційного розгортання. Згідно авторській періодизації, цей період формують:

1) 1960-ті – 1990-й рр. – етап розвитку українського музичного мистецтва в умовах радянських часів (від «відгили» до доби незалежності), що характеризується процесами жанрово-стильового розвитку та модернізації, розширенням меж творчості й інтенціями до засвоєння не опанованого європейського світового і переусвідомлення національного мистецько-культурного досвіду;

2) 1991-й – 2020-ні – етап доби незалежності України, що триває нині та розподіляється на: а) перехідний (1991 – поч. 2000-х; б) поч. 2000-х – 2022 р.; 3) з 2022 р. (в умовах військової агресії).

Між двома цими різними етапами, натомість, спостерігаються також і спадкоємні зв'язки, наскрізні тематичні лінії творчості та художні тенденції у розвитку музичного мистецтва, яскраво відбиті в композиторській та

виконавській творчості. Ці тенденції важливі для порозуміння амбівалентної сутності інтонаційно-стильових і жанротворчих процесів (як трансформаційних так і помірно новаторських) у кантатно-жанровій сфері художнього самовираження українських митців.

Значною мірою, творча спадкоємність і послідовність художніх напрацювань між етапами розвитку українського музичного мистецтва забезпечується передусім збереженням пріоритетного статусу хорової сфери в національній музичній культурі, усвідомленням її семантико-аксіологічної ролі в аспекті постійного актуального і плідного діалогу, розгорнутого в дихотоміях «композитор-фольклор», «традиція-новаторство» тощо як свідчення безперервних і глибинних зв'язків професійної авторської творчості з фольклорними інтонаційними джерелами, народнопісними жанрами – ментально значущими духовними опорами творчості та носіями національного культурного коду.

Художнє розгортання вітчизняної хорової музики, стрімкий розвиток хорових жанрів, оновлення хорової композиції і принципів хорового письма у контексті мистецько-історичного буття української музичної культури періоду останньої третини – перших десятиліть ХХІ ст. забезпечувалося активною, безустанною й натхненою хоровою творчістю композиторів, авторська діяльність яких розпочалася у 1960–1980-ті роки. Серед них: Ю. Алжнев, В. Бібік, А. Гайденко, Г. Гаврилець, Л. Дичко, В. Зубицький, В. Камінський, І. Карабиць, А. Караманов, Т. Кравцов, А. Кушніренко, Л. Колодуб, В. Мужчиль, М. Скорик, Є. Станкович, В. Сильвестров, В. Степурко, Б. Фільц, В. Шукайло, І. Шамо, М. Шух, О. Яковчук та ін.

В останню третину ХХ ст. в історії розвитку українського музичного мистецтва формується новий етап, зумовлений соціальними змінами й процесами поступової демократизації суспільства. Цей етап відзначений появою полярних, проте принципово важливих для української музичної свідомості художніх напрямів (авангардизму, неофольклоризму, неокласицизму, необароко, неоромантизму) і тенденцій (посилення

жанрового синтезу, індивідуалізації творчості та інтерпретації явищ). Креативні інтенції композиторів були спрямовані на розширення стильових горизонтів творчості, оновлення образності і тематики творів, звуковисотної сфери, осучаснення темброво-сонорної та фактурної організації, залучення новітніх музичних технологій та засвоєння не опанованих раніше (в силу ідеологічних заборон) західноєвропейських досягнень музики ХХ ст. [18].

Активізація творчості у хоровій сфері, апелювання до кантатно-ораторіальних жанрів та їх творче інтерпретування були детерміновані також і процесами динамічного розвитку і суттєвого оновлення хорової сфери. Цей період відзначається розквітом хорового виконавства, його репертуарним розширенням сучасними творами та класичними взірцями минулих епох, зростанням кількості аматорських, самодіяльних, навчальних і професійних хорових колективів, зокрема камерних, а також появою плеяди харизматичних і талановитих диригентів-хормейстерів, серед яких: А. Авдієвський, Б. Антків, Б. Венедиктов, В. Іконник, М. Кречко, Ю. Кулик, В. Палкін, М. Муравський, Є. Савчук та ін. [20]

Бурхливий та внутрішньо контрастний історичний період 1960 – 1990-х в українському музичному мистецтві характеризується як час «зламу системи ціннісних орієнтацій, перегляду концептуальних засад і моделей творчості, усталених жанрових рамок» [210, с. 63]. У цей насичений подіями історичний період, що розпочався з «відлиги», та увібрав у себе дух «шістдесятництва», характеризувався співіснуванням різноспрямованих векторів у мистецькій сфері, скерованістю авторської музичної творчості на принципову новизну, експериментальність пошуків, та водночас спадкоємність, збереження та переосмислення національних традицій.

Остання третина ХХ ст. характеризуються інноваційністю у сфері композиторської інтерпретації жанру кантати, її образно-тематичній площині та мовній стилістиці. Зазначену інноваційність українських митців даного періоду у масштабних концептуальних жанрах (кантати, ораторії, хорової симфонії, реквієму), О. Уманець аргументує культурно-трансформаційними

процесами, що інспірують видові модифікації та призводять до урізноманітнення структури і змісту в усіх кантатних різновидах (сольному та хоровому) [210], утворення низки нових гібридних форм: кантати-монологу філософської спрямованості, кантати-балади, кантати-дійства тощо. Посилення тенденцій мікстовості, жанрової амбівалентності кантати відбувається завдяки проникненню в її жанрову структуру постмодерних тенденцій, активованих на межі ХХ – ХХІ ст.

А. Терещенко вбачає ознаками інтерпретаційного трактування кантатного жанру в українській музиці цього періоду драматизацію як відбиття образно-емоційного змісту поетичної основи, взаємовпливу і художнього синтезу на рівні цілісності різних жанрових явищ, зокрема національно-фольклорних, героїко-епічних; а також театралізацію симфонізацію, камернізацію, романтизацію [204].

Суттєвим чинником семантичного збагачення та модернізації кантати в українській музиці останньої третини ХХ ст. є залучення у жанр принципів ораторіальності, а також театралізації, ігрового начала, посиленого завдяки збільшенню уваги до композиторської інтерпретації та реконструкції фольклорних обрядових дійств, багатопланово відображених вокально-симфонічними та вокально-сценічними засобами. Репрезентацією цієї лінії творчості в означеному жанрі є поява низки творів з жанровим ім'ям кантата-дійство, зокрема в доробку А. Гайденка, І. Алексійчук, В. Зубицького та ін.

Завдяки композиторському переусвідомленню традицій кантатного жанру та уведення у художній текст творів сюжетного розгортання, сценічної дії (як ознаки театралізації), яскравих портретних характеристик і сольних партій: натхнених арій, виразних речитативів і ансамблів тощо), відбувається зближення кантати з оперною стилістикою та утворення феномена хорової опери (що переконливо віддзеркалено, зокрема у творчості І. Шамо (хорова опера «Янтранські ігри», творах Л. Дичко та ін.).

В інтерпретації кантатного жанру українськими композиторами домінуючими постає відбиття рис національної музичної ментальності,

своєрідності світоглядних засад нації, її етнопсихології, особливості національного характеру, що виявляється в опорі на фольклор, народнопісенні жанри, їх переусвідомлення та концепційне узагальнення.

Яскравим свідченням нового бачення кантатного жанру в українській хоровій сфері останньої третини ХХ ст. є звернення до музичної стилістики неофольклоризму («нової фольклорної хвилі»), опорою якої слугують маловивчені, або не опановані професійною музикою давні фольклорні шари, старовинні вербальні тексти, обрядові традиції, етнотрадиційний мелос, що переусвідомлюються та системно інтегруються у художню композицію в поєднанні з новими засобами звукоорганізації та сучасними техніками композиторського письма. Характерною ознакою композиторської творчості неофольклористичного спрямування, відбитою у кантатних взірцях, є застосування авторами не лише окремих елементів народної музики (інтонаційно-ладових метроритмічних), але прагнення відтворити в художній тканині творів нове розуміння фольклорного мислення як самобутньої системи.

Неофольклористичні тенденції яскраво виявилися в авторській творчості Ю. Алжнева, Ю. Буцько, Г. Гаврилець, Л. Грабовського Л. Дичко, В. Зубицького, М. Скорика та ін., у хоровому доробку яких відбиваються актуалізовані в окреслену добу методи інтерпретування фольклорної образності та тенденції ініціативно-авторського опрацювання етнотрадиційних взірців: 1) обробка-трансформація (Шість хорів *a cappella* для жіночого хору Ю. Буцько, «Чотири українські пісні» Л. Грабовського); 2) інтеграція типових ознак різних музичних жанрів з моделюванням на фольклорному ґрунті жанрово-стильових мікстів: хорова опера *a cappella* «Різдвяне дійство» Л. Дичко, «Ятранські ігри» І. Шамо, кантата «Чотири дійства» А. Гайденка; 3) обробка-реконструкція на основі фольклорного вербального тексту, фольклорних інтонаційно-ритмічних лексем, народнопісенних жанрів у сполученні з найсучасними принципами

професійного музичного мислення і хорової поезики (кантати В. Зубицького, Л. Дичко).

У 60-90 рр. ХХ ст. українська кантата спирається на інтонаційний фонд народнопісенної та народно-інструментальної традиції, вбирає сучасний мистецький досвід, зокрема композиторські техніки Новітнього часу.

У цьому контексті оригінальні версії кантатного жанру та різні вектори його трактування на даному етапі презентують представники харківської композиторської В. Бібік та Т. Кравцов.

У різножанровій царині хорової творчості В. Бібіка (ораторія, хоровий концерт, триптих, реквієм, хорова картина, дума), що виявляє «симфонічність та поліфонічність мислення» [8, с. 16], тяжіння до циклічних композицій, значне місце належить жанру кантати. Практика вільного авторського переосмислення фольклорних інтонаційних першоджерел, народнопісенної образності і тематики відповідно індивідуальному баченню та формуванню оригінальної авторської концепції визначає сутність жанрового моделювання кантати та оновлення кантатно-хорової стилістики у творчості В. Бібіка періоду 1970-х рр., що характеризується О. Бабенко як неофольклористичний [8]. Яскравим виявом цього слугує кантата «Дума про Довбуша» (1972) для мішаного хору, чотирьох солістів з інструментальним ансамблем, а також «Триптих» для хору а cappella на народні тексти, в яких автор на засадах етнотрадиційних джерел «створив власні хорові «версії», скомпонувавши їх в традиційну для жанру кантати багаточастинну структуру» [8].

Інший модус творчості В. Бібіка в кантатному жанрі презентований твором для сопрано, дитячого хору та симфонічного оркестру «Дитячі пісні» (1985), що виявляє ліричну складову, індивідуально-особистісне бачення дитячої тематики, широко презентованої, зокрема, у кантатах видатної української авторки – хорової композиторки Л. Дичко («Сонячне коло» та «Барвінок» для дитячого хору та симфонічного оркестру).

Широко осмислений у науковій сфері та озвучений у виконавській царині мистецький доробок Л. Дичко у кантатному жанрі складає масштабну частку української хорової музики останньої третини ХХ – ХХІ ст. та власне творчості композиторки та охоплює різні змістовно-семантичні моделі жанру (неофольклористичну і світську) й твори, багатогранні за образністю і тематикою, а також драматургічним вирішенням (при опорі переважно на циклічну будову). Кантатні твори авторки презентують індивідуально-авторську кантатну стилістику і можуть слугувати самостійною темою наукового вивчення.

У контексті розгляду питань інтерпретації жанру кантати окресленого періоду важливим постає звернення до творчості харківського композитора і суспільного діяча, доктора мистецтвознавства, професора Т. Кравцова (1922 – 2013), який одночасно сполучав музично-креативну, науково-дослідницьку та викладацьку сфери діяльності. Характеризуючи творчість Т. Кравцова, Н. Очеретовська підкреслила, що «Тарас Сергійович <...> знаходився в авангарді творчих пошуків, поєднував оригінальні теоретичні, філософські, естетичні ідеї з аналітичними розвідками, а також з активною і плідною композиторською творчістю, яка стала своєрідним продовженням розвитку його наукової думки» [148, с. 7].

Вокально-хорова царина послідовника традицій харківської мистецької школи професора М. Тица складає переважну більшість авторської спадщини композитора (біля п'ятидесяти творів із загальної кількості композицій, обсяг яких налічує шістьдесят опусів). У корпусі творів Т. Кравцова, пов'язаних із художнім «перекладенням» й композиторсько-співавторською інтерпретацією поетичного слова, вагомою часткою є власне хорові взірці, що яскраво розкривають особливість творчої свідомості майстра, яка розкривається у своєрідній музично-авторській інтонації.

У хоровій творчості композитора знаходять віддзеркалення його висока професійна майстерність, вираження своєрідності індивідуально-авторського стилю, переданого в типі музичного висловлювання, сповненому емоційної

вікритості, ширості почуттів, світлого пронизливого ліризму тощо. Вокально-хорова складова індивідуальної стилістики харківського митця проявляється у яскраво самобутній й виразній мелодиці кантиленного типу, органічній вокальному звуковираженню. Глибоке знання хорової фактури, відчуття її просторово-фонічної і динамічної функційної специфіки, що прослідковується у чергуванні «ущільненого» й «прозорого» звучання; «включенні» та «виключенні» різних груп хору, «розташуванні на передньому плані певної хорової партії через індивідуалізацію мелодичної лінії чи ритмічного малюнка; полідинамізмі хорової фактури, що створює ефект багатоплановості звучання хору» [172, с. 29].

Стилістичні ознаки, властиві хоровим творам Т. Кравцова, зокрема опора у творах на різноманітний тип хорового письма (акордово-гармонічний, поліфонічний та утворений на їх інтегративній основі) й осучаснені традиції ладогармонічного мислення (поліладовість) в єдності із застосуванням широкої тембрової палітри хорових голосів, вокально-виражальних можливостей співочих партій уможливають вважати його справжнім «хоровим композитором» [172, с. 22].

Хорова спадщина композитора включає в себе три кантати, окремі хори (зокрема розгорнута епіко-героїчна балада «Гриміли залпи над Дінцем» для мішаного хору а cappella на слова В. Сосюри) а також пантеїстично спрямований оригінальний хоровий цикл а cappella «Хорові акварелі» (1974), призначений для виконання різними виконавсько-хоровими складами (мішаним, жіночим, чоловічим). Диференціація останніх зумовлена авторською концепцією, специфікою трактування поетичного першоджерела та структурою твору, що обрамляється прелюдією та постлюдією, та включає дванадцять хорів-частин. Останні складають, згідно ремарці композитора, весняні, літні, осінні, зимові акварелі як своєрідні міні-цикли у єдиній багаточастинній композиційній цілісності твору.

Усі перелічені хорові опуси композитора написані на вірші видатного українського поета В. Сосюри – одного з найулюбленіших поетичних авторів

композитора. Вони демонструють загальну єдність ідейно-художнього спрямування на внутрішній діалог двох авторських свідомостей (композитора і поета), плідно реалізований в музичному тексті. Творчу відданість Т. Кравцова поезії В. Сосюри також засвідчує створений композитором цикл солоспівів для голосу і фортепіано на шість віршів українського класика ХХ ст.

Особливу сторінку хорової творчості Т. Кравцова складають три взірці в жанрі кантати, написані на вербальні тексти В. Сосюри. Серед них, зокрема: кантата-дума «На могилі Шевченка» для соліста (баритон), мішаного хору та симфонічного оркестру (1962) у трьох редакціях (остання редакція 1997 року), кантата-поема «Червона зима» для соліста (тенор), мішаного хору та симфонічного оркестру (1967; друга редакція – 1977), а також сповнена вражаюче щирим патріотичним спрямуванням кантата-заповіт «Любіть Україну» (1979), яка набуває в сучасних умовах особливе звучання.

Внутрішня гармонія, закладена у світі поезії В. Сосюри, зливається зі справжнім ліризмом та конктретною зображальністю образів у композиторській інтерпретації, запропонованій Т. Кравцовим у його хорових опусах. Розвиток поетичної думки В. Сосюри складає внутрішній сюжет і драматургічне вирішення кожного хорового циклу, створеного харківським композитором. Послідовна музична інтерпретація вербального ряду отримала в хоровій версії нові віддтінки та нюанси смислів.

Більшість хорових творів Т. Кравцова, за винятком циклу «Хорові акварелі», надрукованому в 1977 році видавництвом «Музична Україна», й досі залишаються у рукописах. Проте більш щасливою є їх виконавська доля, адже хорові композиції автора (у тому числі в кантатному жанрі) були виконані українськими хоровими колективами, зокрема у Харкові та Києві. Цикл «Хорові акварелі» та його окремі частини є константною складовою репертуару учбових хорів різних начальних закладів України.

Кантата-дума «На могилі Шевченка», кантата-поема «Червона зима», балада «Гриміли залпи над Дінцем», а також мішані хори з циклу «Хорові акварелі» виконувались у концертних програмах студентського хору Харківського інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського (нині Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського) під орудою засл. діяча мистецтв України, професора Ю. Кулика. Цей колектив став першим виконавцем більшості хорових композицій Т. Кравцова.

Прем'єра кантати-заповіту «Любіть Україну» Т. Кравцова прозвучала в Харкові у виконанні камерного хору Харківської обласної філармонії під керівництвом народного артиста України, професора В. Палкіна. Цей колектив у 2002 році (та роками пізніше) здійснив виконання повної версії циклу «Хорові акварелі».

Кантата-поема «Червона зима» для соліста (тенор), мішаного хору та симфонічного оркестру, за авторським визначенням Т. Кравцова, має лірико-героїчний характер. Захоплення поетичними смислообразами, художніми метафорами й асоціаціями, утіленими в поетичному світі В. Сосюри, прагнення створити музику на його вірші, походило у композитора, за його словами, з двох джерел. По-перше – зі спогадів дитинства про легендарний образ українського поета, сформований у родинному середовищі Кравцових, а також під впливом яскравої творчої індивідуальності українського поета, з яким композитор багаторазово спілкувався особисто. По друге – безпосередньо з тексту віршів В. Сосюри, «сповнених мелодичністю й музичним світосприйманням» [102, с. 54].

Кантата-дума «На могилі Шевченка» для соліста (баритон), мішаного хору та симфонічного оркестру на слова В. Сосюри написана С. Кравцовим під впливом враження від одного з найвиразніших взірців цього жанру в українському музичному мистецтві – кантати «Хустина» Л. Ревуцького, вербальною основою якої стала поезія Т. Шевченка.

На етапі доби незалежності України (з 1991 р.) «розпочалася бурхлива хвиля хорового ренесансу» [28, с. 142], обумовлена загальнонаціональним

духовним відродженням, що охопила широке коло діячів музичного мистецтва – митців, виконавців, науковців і музичних критиків, слухацьку аудиторію як учасників музично-комунікативного процесу, та була пов'язана з активним відродженням глибинних шарів вітчизняної культури. У контексті цих культуротворчих процесів помітно зростає роль старовинних сакральних-релігійних жанрів хорової музики східнохристиянської традиції, зростає масштаб композиторської (літургічної та паралітургічної) творчості на духовну тематику, яка складає основу виконавського репертуару, активізується та набуває розвитку регентська діяльність. При цьому, не згасає суспільний і творчий інтерес до фольклорної сфери як джерела художньо-авторської та виконавської творчості. За цих умов, набуває значення подальше заглиблення та переусвідомлення української фольклорно-співочої практики, багатовікової народно-обрядової традиції [28, с. 142].

У динаміці мистецького розвитку хорова музика українських композиторів окресленого етапу, за соціокультурним призначенням та образно-тематичним наповненням, презентована різножанровими творами світської та духовної скерованості.

У 1990-ті–2000-ні вагомим є кантатний доробок таких композиторів, як І. Алексійчук, І. Гайденко, Л. Дичко, Ю. Гомельська, В. Зубицький, І. Карабиця, А. Кушніренко, Ю. Ланюк, О. Польовий, В. Польова, О. Похило, В. Рунчак, В. Сильвестров, Є. Станкович, І. Щербаков, О. Щетинський та ін.

У зверненні до духовно-релігійної проблематики автори звертаються як до сакральних канонічних текстів, так і авторських поетичних і прозових джерел («Сім сльозин» В. Зубицького на слова Б Олійника, 1992), а також поєднують вербальні тексти різного походження («Палімпсести» Ю. Ланюка на канонічні тексти та вірші В. Стуса) в різножанрових контекстах хорової музики відповідно авторській художній меті

Кантатна творчість українських композиторів спрямована на втілення сакральних смислів, які закладені у текстах біблійного спрямування,

розмаїтті тематики й художньої образності світської поезії: проблеми пошуку сенсу життя, призначення людини у світі тощо. Найвищі художні досягнення кантати у хорovій жанровій царині українського мистецтва пов'язані з репрезентацією двох різновидів – а cappell'ного і оркестрово-хорового та найзначніших моделей – духовного та світського спрямування, які розкривають для композиторам і виконавцям безмежні можливості для розкриття творчого потенціалу і створення інтерпретаторських концепцій.

В контексті «неосакральних тенденцій», та духовно-етичних пошуків українських композиторів кінця ХХ – поч. ХХІ ст. в національному музичному просторі активізується мистецький інтерес до глибинних духовно-релігійних традицій, адаптації європейських духовно-музичних жанрів та органічного відтворення християнської образності в авторській творчості. Яскравою ілюстрацією цих тенденцій є звернення митців до Богородичної тематики та католицької музичної традиції «Stabat mater». Створення власної інтерпретаційної концепції католицької молитви в українській хорovій музиці та її реалізація в композиційних традиціях кантатного жанру спостерігається у творчості Г. Гаврилець, А. Караманва, М. Шука, Б. Сегіна, І. Щербакова та ін. [182].

Широту і множинність музично-інтерпретаційних звернень до образно-духовної символіки тексту «Stabat mater» та оригінальність вирішення богородичної тематики в українському музичному мистецтві доби незалежності України презентують духовні кантати, написані на латинський канонічний текст священої католицької молитви («Stabat mater» А. Караманова, І. Щербакова, Г. Гаврилець») [195], а також вірці, створені на авторські поетичні джерела духовно-філософського змісту, в яких духовно-релігійна християнська тематика сполучаються з традиціями української національної духовності, національно-ментальними образами, сюжетами, культурними архетипами, сакральними і фольклорно-музичними традиціями.

У цьому контексті уявляється доцільним звернути увагу на низку кантатно-ораторіальних творів українських композиторів, виникнення яких

інспіровано музично-авторською інтерпретацією вірша видатного вітчизняного поета П. Тичини «Скорботна мати», пронизаного особистісними переживаннями й водночас духовно сповненими Євангеліє ідеями, вкоріненими у національну культурну пам'ять. Чотири частинний за будовою поетичний твір П. Тичини, написаний у 1917 р., присвяченій матері. Текст видатного українського поета слугує вербальною основою декількох композиторських інтерпретацій, здійснених у різні історичні періоди українськими авторами в жанрах кантати і ораторії.

Семантично збагачений, кантатний жанр представлений твором В. Іщенка «Скорботна мати» для сопрано, мішаного і дитячого хорів та симфонічного оркестру (на поетичний текст П. Тичини). Ораторіальний – циклічними взірцями Я. Яциневича (ораторія «Скорботна мати» для хору, соло та симфонічного оркестру на вірші П. Тичини) та Ю. Ланюка (ораторія «Скорботна мати» на слова П. Тичини) [18].

Крізь призму індивідуально трактованої канонічної образності, розглянуті твори із розгорнутими авторськими концепціями, оригінальними лексичними і темброво-хоровими засобами утілюють тему страждання, надаючи їй світового та національного масштабу.

Заглиблення у сакральні смисли Богородичної християнської тематики у поєднанні з рефлексією трагедійних сторінок національної історії, їх узагальнення на художньо-філософському та музичному рівнях сприяє розширенню культурного контексту мистецьких ідей та семантичному збагаченню кантатного жанру. У процесі музично-інтерпретаційного прочитання вербально-текстової основи, ці взірці насичені образною символікою та оригінально утіленою на структурно-композиційному та музично-виразовому рівнях з опорою на ускладнений фактурно-стильовий комплекс й насичену темброво-інтонаційну драматургію.

Трагічним подіям української історії ХХ ст. – Голодомору 1933 року – в кантатному й ораторіальному жанрах присвячені кантати І. Карабиця («Молитва Катерини» для оповідача (декламаторки), дитячого хору та

симфонічного оркестру на вірші К. Мотрич) та Л. Матвійчука («Голод» для мішаного хору на вірші О. Олеся) [18]. Кантатні взірці І. Карабиця, Л. Матвійчука є складовою загальнозначущою для сучасної української культури теми осмислення та узагальнення тернистого шляху української спільноти на шляху національного самовизначення, різнобічно відрефлексовано на музично-художньому рівні в різних жанрових контекстах, зокрема у творчості В. Птушкіна, Л. Дичко та ін. композиторів.

Осягаючи художньо-смісловий простір вокально-хорових творів вітчизняних композиторів, інспірованих однією з найстрашніших трагедій в історії ХХ ст. – Голодомору в Україні, О. Василенко убаचाє наявну в їх структурі «ускладнену жанрову модель та відповідну музичну стилістику [36, с. 206].

Сполучення семантики європейських сакральних жанрів – пасіонів, духовної кантати на текст «Stabat mater» і реквієму, а також стилістики українських сімейно-обрядових жанрів найдавніших фольклорних шарів, зокрема голосінь, пов'язаних з поховальною традицією, вирізняє твір А. Гайденка «Стражденна мати» (1993) для мішаного хору а cappella. Цей оригінальний за художньо-інтегративним вирішенням обраної теми циклічний твір, написаний на вірші українського поета В. Забаштанського і канонічний латинський текст до річниці Голодомору в Україні 1930-х рр., сповнений глибокої рефлексії, скорботних інтонацій та у жанровому аспекті позиціонується композитором як реквієм (що за циклічною структурою належить до кола кантатних взірців).

Своєрідність авторської концепції твору, сформованої в умовах посилення процесів художньої інтеграції, інтертекстуальності, віддзеркалюється на рівні звернення та асиміляції різних духовно-музичних традицій (православної і католицької), композиційних структур, сталих в музичній культурі духовних жанрів, обраних в якості структурно-семантичної моделі, а саме: духовної кантати («Stabat mater»), реквієму, панахиди. Концептуальна єдність цих жанрів забезпечується на

семантичному, образно-змістовному й духовно-символічному рівнях у спорідненості вираження почуттів глибокої скорботи, утілення модусів трагічного, спів страждального. Спільність спостерігається на структурно-композиційному рівні жанрів: в опорі на циклічну будову, контраст частин, виконавський склад (солісти, хор, оркестр). Апелювання до жанрових і лексичних ознак православної (панахида) та католицької (реквієм) традицій засвідчує культурну діалогічність, стильову амбівалентність та інтертекстуальність твору.

Специфічною ознакою композиторської інтерпретації жанрового інваріанту реквієму, здійсненої А. Гайденком, вбачається відмова від атрибутивної для нього інструментальної партії та обрання хорового складу а *capella* в якості темброво-виконавського і фактурно-складового фундаменту твору, носієм музично-драматургічного та образно-семантичного навантаження. Як зауважує О. Василенко, «синтезуючим модусом», який концептуально єднає обрані в якості моделі та переосмислені (відповідно авторській художній меті) жанри західноєвропейської духовно-християнської традиції, постає у реквіємі сучасного автора опора на взірць української народнопісенної архаїки – жанр голосіння, з притаманним йому інтонаційно-стилістичним комплексом (щемлячою малосенундовою інтервалікою, спадаючими *glissandi* тощо) [36, с. 206].

В музичних інтерпретаціях теми Голодомору, на думку О. Василенко, представлених українськими авторами, складається узагальнений образ жінки, який «відповідає архетипу Ославленої Мадонни». За словами дослідниці, «...образ матері-Богородиці» співставляється «з образами страждених українських жінок-матерів», трагічна доля яких «...символізується, відбиває долю рідної країни» [36, с. 207].

Отже, остання третина ХХ – поч. ХХІ ст. в українській хоровій музиці характеризуються інноваційністю образно-тематичних і мовностильових пошуків, зокрема у жанрі кантати, що призводить до утворення низки нових

гібридних форм: кантати-монологу філософської спрямованості, кантати-балади, кантати-думи тощо.

Яскравим свідченням нового трактування кантатного жанру у цей період є звернення до стилістики музичного неофольклоризму, опорою котрої слугують маловивчені фольклорні пласти, старовинні вербальні тексти, обрядові традиції, етнотрадиційний мелос, системно втілений у художній композиції у поєднанні з новими засобами звукоорганізації та сучасними техніками композиторського письма. Характерною ознакою кантатних творів неофольклористичного спрямування є застосування авторами не лише окремих елементів народної музики (інтонаційно-ладових метроритмічних), але й звернення до цілісної системи народного мислення. Репрезентацією цієї лінії творчості в означеному жанрі є поява низки творів з жанровим ім'ям кантата-діяство, зокрема в доробку А. Гайденка, І. Алексійчук, В. Зубицького та ін.

Суттєвим чинником збагачення та модернізації жанру кантати є залучення ігрового начала, принципів театралізації, сценічності завдяки проникненню в жанрову структуру кантати постмодерних тенденцій, залучення реконструйованих дійств (насамперед фольклорно-обрядових), багатопланово відображених вокально-симфонічними, а також вокально-сценічними засобами (завдяки уведенню портретних характеристик і сольних партій: натхнених арій, виразних речитативів тощо, які зближують кантату з оперною сферою.

На межі ХХ – ХХІ ст. українська хорова кантата зазнає семантичний розвиток під впливом постмодерних тенденцій, художніх настанов неосакральності, неофольклоризму тощо, увиразнюється своєрідністю індивідуальних композиторських інтерпретацій. На сучасному етапі жанр кантати в українському хоровому мистецтві характеризується інноваційністю втілень авторських пошуків, визначається складною інтегративністю, синтезом світського і духовного, фольклорного й професійного первнів; впровадженням ознак театралізації та симфонізації; жанровим мікстуванням,

моделювання нових жанрових різновидів й гібридів на ґрунті складного поєднання різностильових ознак та сучасних композиторських технік.

Висновки до розділу

Кантата – один із найзначніших різновидів професійного музичного мистецтва та художній феномен, народжений в європейській музичній культурі Нового часу. Протягом понад чотирьох століть своєї екзистенції викристалізовувалася його структура і жанрова естетика. У жанровій системі європейського музичного мистецтва кантата як різновид музичної творчості, засіб типізації інтонаційно-образного змісту та результат духовного освоєння дійсності, посідає одне з центральних місць. Цей музично-комунікативний феномен, що є виразником руху загальнозначущих художніх ідей та авторських концепцій, з моменту появи на авансцені музичної історії європейської культури засвідчив свою вокально-співочу (передесім сольну, згодом вокально-ансамблеву та колективно-хорову) музично-виразову скерованість, змістовну насиченість, структурну амбівалентність та емпатійність до актуальних потреб часу.

Онтологічна специфіка жанру зумовлена вокально-генетичною природою розкриває його сутність, художньо-смісловий і виражальний потенціал, зв'язки з духовно-співочими і народнопісенними традиціями, відкриваючи широке поле для індивідуальних авторських концепцій.

Акумулювавши жанрові властивості багатьох вокально-хорових, інструментальних та синтетичних різновидів – носіїв культурної пам'яті, кантата протягом декількох історичних епох презентує власні атрибутивні ознаки та водночас демонструє символіку жанрового «дзеркала» певної доби, актуалізуючи через множинність композиторських інтерпретацій широкий контекст загальнозначущих духовних смислів, інтелектуальних прагнень та художніх ідей, які складають ціннісний контекст культури.

Широта змістовно-сміслового наповнення й соціокультурного призначення кантати (світська та духовна), масштабність, гнучкість структури (переважно циклічної, заснованої на ідейно-смісловій єдності частин та одночастинної) є підґрунтям креативності авторських пошуків й свідченням концепційності даного жанру, його спроможності до значних художніх узагальнень та численних авторських інтерпретувань.

В художньо-інформаційному просторі українського професійного мистецтва жанр кантати відіграє особливу роль. Зберігаючи стійкі традиції, жанру, сформовані в європейській художній свідомості Нового часу, та творчо розвинуті на національному мистецькому ґрунті, кантата у своєму національному розгортанні виявляє міцні духовно-семантичні зв'язки з провідними різновидами та типологічними моделями сольної-вокальної, вокально-хорової й вокально-симфонічної творчості, демонструє універсальні властивості, та водночас засвідчує здатність до креативних інновацій та мистецької спадкоємності.

Панорамний огляд історичних реалій буття жанру кантати в українському мистецтві засвідчив наявність сталої традиції означеного виду хорової творчості, широту векторів його розвитку та художнього смислорозгортання.

Кантатна творчість українських композиторів останньої третини ХХ – поч. ХХІ ст. демонструє широту творчих можливостей та притаманних мистецтву доби художніх тенденцій, котрі увиразнюються через складне сполучення різних типів мислення: фольклорного та професійного, принципів театралізації (з посиленням видовищності) та симфонізації. Унаслідок прояву інноваційних мистецьких тенденцій, модернізації хорової музики в кантатній сфері творчості знаходять відбиття ознаки жанрово-стильового і мовного синтезу, практика моделювання нових жанрових різновидів на ґрунті фольклорних (музичних і вербальних) і канонічних текстів та використання в усій різноманітності сучасних композиторських

технік у сполученні з традиційними формами музичного вислову та хорової поезики.

Враховуючи мистецький досвід двох етапів, та осягаючи простір останньої третини ХХ – поч. ХХІ ст., кантати цього історичного періоду за образно-тематичною і стильовою скерованістю можна умовно диференціювати на три різновиди:

- *духовні* (неоскаральні), створені на канонічні тексти (В. Птушкін «Salve Regina», О. Щетинський «Різдво Іоанна Предтечі»);

- *світські*, написані на основі авторських поетичних взірців («Весна» М. Скорика, «Карпатська кантата» Л. Дичко, «Весняні пасторалі» В. Птушкіна, кантати Т. Кравцова на сл. В. Сосюри);

- *неофольклористичні*, створені на народнопісенні тексти («Червона калина», «Пори року» Л. Дичко, «Чотири дійства» А.Гайденка, «Дума про Довбуша» В. Бібіка та ін.).

Утілення універсальної образності (духовно-етичної та фольклорної), актуальної проблематики складають змістово-сутнісну основу кантатних творів у контексті постсучасної реальності.

РОЗДІЛ ІІІ

АВТОРСЬКІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЖАНРУ КАНТАТИ В ХОРОВІЙ МУЗИЦІ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХХ – ХХІ СТ.

Спираючись на концептуально-методологічні положення роботи, розглянемо специфіку композиторської інтерпретації кантатного жанру, презентованого в українській музиці досліджуваного періоду різними моделями (неофольклористичною, неосакральною, світською) та висвітлемо характер виконавських утілень розглянутих взірців на матеріалі творчості А. Гайденка, О. Польового та М. Скорика.

3.1. Композиторська інтерпретація фольклорної образності в кантаті «Чотири дієства» А. Гайденка: досвід неофольклористичного моделювання жанру

Відомий сучасний український композитор, презентант харківської мистецької традиції А.Гайденко – автор інструментальних, зокрема народно-інструментальних і симфонічних творів, а також вокально-хорових опусів.

Значний вплив на творчість митця мають, з одного боку стародавні пласти духовної і народної музики, з іншого – міські побутові пісенно-романсові традиції. У своїй авторській творчості митець активно звертається до глибинних національно-ментальних основ буття, давніх традицій, фольклорної архаїки, демонструючи приверженість неофольклористичним пошукам в мистецтві, поява яких у ХХ ст. виявилася справжнім відкриттям і знаковими феноменом для подальшого розвитку професійної хорової музики. творчим переусвідомленням обраних першоджерел та їх вирішенням з ініціативних позицій, відповідно авторській меті та сучасних настанов композиторської практики.

У доробку композитора Л. Шубіна виокремлює три напрями стильової інтеграції у відтворенні фольклорної образності: 1) нефольклорний, який

виявився в групі, так званих, «язичницьких» опусів автора; 2) взаємодії стародавньої, архаїчної традиції з інтонаціями сучасної масової пісенності; 3) синтезуючий окремі елементи фольклорної архаїки із засобами духовно-християнської музики» [228 с. 46].

Розглянемо сутність трактування фольклорної образності в кантаті А. Гайденка «Чотири дійства» для мішаного хору, солістів та симфонічного оркестру (1974), яка є взірцем неофольклористичного моделювання жанру у контексті естетики «нової фольклорної хвилі». Неофольклористичний модус твору А. Гайденка, що є віддзеркалення сучасного діалогу в системі «композитор – фольклор», базується на синтезі архаїки з сучасними композиторськими техніками. Опорою у творі слугують архаїчні тексти, прадавні фольклорні інтонеми, народно-ладові поспівки, етнохарактерні вигуки, характерна для фольклорної стилістики метрична перемінність, а також язичницькі обряди і ритуали, атмосферу яких і манеру народного звучання відтворює автор музичними засобами.

Звернення композитора до принципів театралізації у «Чотирьох дійствах», уможливає проведення мистецьких паралелей із сценічними кантатами класика західноєвропейської музики ХХ ст. К. Орфа, зокрема «Carmina Burana», а також і з хоровою а cappella'ною оперою Л. Дичко «Різдвяне дійство» та музично-сценічним дійством «Золотий камінь посіємо...» Г. Гаврилець. [18].

Твір А. Гайденка є прикладом кантати циклічного типу, що складається з чотирьох частин, розташованих за логікою драматургії контрасту, вирішеному на темповому, динамічному та ін. рівнях. I дійство – «Гей око Ладо» – *Adagio rubato*. II дійство – «Благослови мати» – *Allegro*. III дійство – «Ой зійди, зійди, зірничко весіння» – *Andante sostenuto*. IV дійство – «Купало на Йвана» – *Allegro*.

Дійство перше – «Гей око Лада» в драматургії циклу постає своєрідною експозицією, концентруючи в собі увесь основний інтонаційний комплекс, що отримує розвиток у наступних частинах кантати. Воно пов'язане із

відтворенням купальського обряду та його образно-символічним носієм - давньослов'янським богом Ладо – покровителем кохання, подружжя, шлюбу, ім'ям якого названа ця частини. За даньою традицією, Лада називали Дідом, тому під час заклику весни, під час весняних шлюбних ігор у дівочих піснях звучали звернення «Ой, дід, ой Ладо!».

Текст цієї частини містить звернення також й до інших богів давньослов'янської міфології, які, передусім є покровителями сімейного добробуту: Коляди – богу сімейного добробуту, Купали – уособлювача кохання, продовження роду (етимологія імені якого походить від слова «купа» – поєднання статей, вступ до шлюбу; купайлицею також називається ритуальне вогнище купальського обряду свята, в якому священну роль виконують вогонь і вода як засоби очищення), а також Перуна – батька всіх богів, божества грози, війни

Гей, око Лада, Леле, Ладове,
 Купала, гей око Ладове,
 О Коляда, ой, Леле Ладове,
 Ладо Купала, ніч пропадає,
 Бо око Лада з води виходить,
 Ладове свято нам приносить.
 Гей Ладо! А ти Перуне отче над Ладом,
 Дай дочекати Лада Купала
 Гей око Лада!
 Лада Купала, а кум і кума у нашу хату,
 Гей кум і кумо, солод сітити, медок хмелити,
 Що би внукам пам'ятати,
 Ладо купала!

Розгорнутий оркестровий вступ до першого дійства має два контрастних розділи. У першому (*A, Adagio rubato*, 4/4, 5/4, 4/4) композитор використовує колористичні прийоми, спрямовані на створення образу Всесвіту в його різних формах і виявах, і змальовує етапи створення Світу.

Композитор позначає в тексті ці етапи темповими змінами, авторськими ремарками. Музичною символізацією цих процесів постають висхідні мелодичні рухи у надширокому діапазоні. Процес «народження простору» відбувається також і за допомогою динамічного наростання звучності в інтервальному вирішенні від прими до великої септими через кварту і тритон.



Виникає інтонаема в межах зменшеної кварта, що рухається у висхідному та низхідному напрямках, надалі накладається на кластерне утворення, нашаровується на мелодію імпровізаційного характеру в нижньому голосі (*rubato*). Стрімке *acellerando* на *cis* у різних ритмічних варіантах (6-7 тт.) підводить до шестизвучної вертикалі кварто-терцового складу. Завершується перший розділ вступу остинатною поспівкою.

Другий розділ вступу, контрастний першому (ц. 1, *B, Andante, 2/4, 5/4, 4/4*), побудований у двочастинній репризній форми із акцентуацією стилістики токкатності та принципів остинато, які у розвитку тематизму кантати набувають лейтмотивного значення.

Подальший розвиток відбувається з повторення унісону «*f*» на тихій звучності (2 т., ц. 1, *3/4*) – своєрідного інтонаційного центру, з подальшим обігруванням секунди – різкий динамічний контраст в 6-му такті та кластерне викладення секунди. Поступово кластери розростаються до тризвуків із секундовими вкрапленнями. Далі відбувається розпад кластерів на пасажі (9 т.), де спочатку використовуються секунди, далі квінта + кварта. У верхньому голосі відбувається поступове нарощування нижнього інтервалу – спочатку м.6, потім в.6 при незмінності верхнього інтервалу – ч.4. Завершується ц. 1 частковою кульмінацією – октавами з квінтовими заповненнями на *f*. Оркестрова фактура (ц. 2) диференційована на два пласти (мелодико-остинатний, що виконується флейтою з акцентом кожної долі



, відтворюючи образ малих дзвонів та акордовий, який уособлює великі дзвони).

Новий етап розвитку дзвонності відбувається в 6 т., де вперше з'являється квазі-тональність – h-moll'ний акорд в басовому пласті. У подальшому, на основі квартових акордів (7 т.) звучить пасаж імпровізаційного характеру в низхідному русі. Останні такти (ц. 2) є другою частковою кульмінацією вступу, реалізованою через динамічне *crecendo* й ремарку *pesante*.

Кульмінаційний змінюється епізодом «відстороненою» – тиха звучність, *basso ostinato* чевертними тривалостями в межах великої нони з квартою, на тлі якого звучить похідний тематизм із інтонацій флейтового *soprano ostinato*.

Розділ *C* (*Andante rubato*, 4/4, з 2-ого такт *ad libitum*) починається з оркестрової педалі в *H-dur*. У вокального світ начала вводять два солісти (тенор і сопрано), які вступають між собою в перегукування. З боку Вступ тенора утворює інтонаційне загострення з ознаками політонального утворення вертикалі (*H-dur*'ний акорд в оркестрі в сполученні із «b» партії соліста). Чергування звуків «а-о» в тенора є інтонаційно похідним від дзвонності з оркестрового вступу і символізує благословення любові, що народжується. Окрім того, це є народження слова «Око Лада!», як головного сакрального символу, що з'явиться у хоровому викладі. Низхідна секундова інтонація згодом замінюється трелеподібною висхідною, доки не обривається низхідним *glissando* (в амбітусі октави), характерним для пісень-закличок. Відповіддю тенору слугує тотожна вокальна репліка сопрано, що апелює до «дуету згоди» (як знаку оперної традиції).

Після урочистої теми (*Maestoso*, ц. 4, 4/4), проведеної в оркестрі в хоральній фактурі, виникає мелодія пісенного характеру (Око Лада!), побудована на улюблених композитором кварто-квінтових сполученнях, із октавним подвоєнням нижнього та верхнього пластів. У процесі розвитку формується поліпластова фактура, де перший пласт – фольклорно

збарвлений, з рисами імпровізаційності, являє собою заклички сопрано і альтів; другий – малі дзвони у тенорів; третій – оркестрова педаль як символ великого дзвону.

У темі (Купала гей околадове!, ц.6) відбувається зміна фактури в партії оркестру – верхній голос вступає в контрасті до партій альтів та сопрано. Тенори продовжують виконувати закличні інтонації, а баси беруть на себе функцію педалі, раніше представлені в партії оркестру. Трипластовість фактури зберігається й надалі (5-8 тт., ц. 6): сопрано-*solo* продовжує співати мелодію імпровізаційного складу, тематичний матеріал тенорів переходить до верхнього голосу в оркестрі, а нижній контрапунктує верхнім голосам.

Розділ *D* розпочинається з ц. 7 (4/4, 2/4, 6/4) протиспрямованим рухом чоловічих (угору) і жіночих (вниз) партій хору з їх дублюванням в оркестрі. Цей рух відбувається спочатку в діапазоні малої терції, поступово розширюючи його в процесі варіантно-варіаційного розвитку. В акордово-вертикальному комплексі переважають паралельні септакорди з допоміжними тонами.

Новий етап розвитку виникає на слова «Околада, ой леле ладове», де остинато в партії оркестру і чоловічих голосів накладається на розспів жіночих, викладений паралельними квартами («Ладо Купала, ніч пропада пропадає»).

Розділ *E* (ц. 8-9) є генеральною кульмінацією частини, що змальовує картину світанку, чекання зустрічі із Сонцем – верховним божеством слов'ян. В партії оркестру виникає мелодичне *ostinato* Хору на словах «Бо Околада з води виходить» виконує поступове розщеплення унісону до октавного діапазну з квітковим дублюванням усередені. Нагнітання напруження відбувається динамічними засобами (поступове доведення до *ff*), прискоренням темпу та підвищення емоційної напруги. Кульмінація, що припадає на зону золотого перетину, і пов'язана із прославлення Ладі і Перуна (ц. 9, *Maestoso*, 5/4, 4/4), реалізується рухом хорових голосів паралельними квартсекстакордами у гранично гучній динаміці на фоні

потужних октав в оркестровій партії, що дублюють звучання хору та поступово вступають з ним у контрапунктичні з'єднання.

Тема заключного розділу *F* (ц. 10) є своєрідною кодою частини, що являє собою головний контраст до всієї першої частини кантати. Адже весь попередній матеріал відноситься до сакрального Всесвіту, а тут народження людини, людського Світу. Розділ *Maestoso* – це гімн створеному сакральному Світу, а тут – пісня як символ людського Світу. А ці Світи об'єднує любов і такі музичні символи як дзвоновість, хорові й оркестрові педалі, секундові інтонації.

Заклучний акорд попереднього розділу на *ff* повільно «тане» на ферматі до *p*. На фоні тривалих акордів в хоровій фактурі (рух паралельними квартами у чоловічих голосів), звучить соло сопрано імпровізаційно-оповідального характеру. Заклик Лада Купала на *ff* в октавному викладенні звучить на тлі кварто-квінтової педалі в оркестрі. Після кульмінації всі засоби музичної виразності спрямовані на затухання гучності.

Структура першої частини кантати містить три етапи: оркестровий вступ (розділи *A*, *B*); створення Світу (сакральна частина), (*C*, *D*, *E*); утворення людського Світу (*F*). Функцію об'єднання сакрального і людського світів виконує кода.

Перша частина відтворює ідею стадіальності створення Світу, що відбивається на принципах драматургії, що має наскрізний характер розвитку із рисами симфонічного. Композиційним стрижнем наскрізного розвитку виявляється музичний образ дзвонів, що пронизує як оркестрову, так і всі хорові партії першого дійства. Дійство друге – «Благослови мати», вербальною основою якого є текст веснянки, композиційно вирішено в контрастно-складеній формі: написано на текст веснянки.

Благослови, мати,

Весну закликати,

Зиму проводжати!

*Зима в возочку –
Літечко в човничку,
Благослови мати!*

Вступ (1-13 тт.) – А (1-3 ц.) – В (4 ц.) – С (5-6 ц.) – D (9 ц.) – А (10-12 ц.). За жанровою семантикою II частина – веснянка, що супроводжує весняні гуртові ігри. Починається частина зі вступу (1-7 тт.+ 8-13тт.), побудованому за принципом *ostinato*, яке, починаючи з низького регістру, поступово охоплює всю вертикаль. Це ритмо-мелодичне *ostinato* у розмірі 4/4 (12/8) утворює важливий фактурний першрелемент в оркестровій тканині. Вступ – своєрідна сакральна підготовка до молитви-благословення у зверненні до Матері – як символу праматері Землі. Оркестр у вступі утворює квартово-секстову вертикаль, до якої долучається жіноча частина хору, яку композитор позиціонує як оркестрову темброву барву. Перший заклик – розспіви на «о» (8-13 тт. вступу – 1-3 тт. 5ц.), другий заклик – «Благослови, мати», починаючи з 4 т. ц. 5, – і лише у 8 ц. речення логічно завершено – «Весну закликати». Така побудова демонструє стадіальність, епічність розвитку.

А. Гайденко створив форму, що крещендує за рахунок поступового викристалізування молитви в її повному обсязі.



Цей елемент відіграватиме важливу роль у загальній драматургії частини. А. Гайденко спочатку використовує унісони, потім розгортає їх до октавного подвоєння. В 6-тому такті 2 ц. застосовується *glissando* – характерна риса для веснянок. Сопрано та альти утворюють секунду. Тенори із закликами «Го!» звучать спочатку в унісон з альтами, потім утворюючи квінту разом с басами (9 т., ц. 2). На фоні хорового звучання у партії оркестру виникає активний, протиспрямований рух квартсекстакордами, що є виникає як ремінісценція цього прийому з першої частини. Хор утворює квінтово-

секудову вертикаль. У кульмінаційній зоні, на її вершині (на словах «О-го-гой!») виникає тонально-забарвлене звучання (*e-moll*).

Нова хвиля драматургічного розвитку, розпочата після кульмінаційного злету, в оркестрі підкреслена триольним рухом *ostinato* з першого розділу II частини. Поліпластовість оркестрової фактури спостерігається, починаючи з 6 т. (ц. 4): остинатна велика септима у вигляді триолі у верхньому регістрі; токкатна тема (*p*) із секундовими інтонаціями; органний пункт на «as» в октавному подвоєнні.

Тема, викладена в середньому пласті, стає другим тематичним елементом, який набуває наскрізного значення в розвитку 2-ої частини.



Авторська ремарка *Luqubre* (ц. 5), спів спочатку чоловічого, а згодом й жіночого складу хору на «о» сприймаються як відголоски зими, що ще не минула. Баси та альти (з 4 т. ц. 5) проводять основну тему мікророзділу. Оркестр інтонаційно підтримує хор. У 6 цифрі *subp* з'являється ніжна лірична тема в жіночій частині хору в обсязі пентахорду.



Це третій важливий інтонаційно-тематичний елемент.

В оркестровій партії в низькому регістрі у мідних духових звучать «порожні» квінти, фонічне ускладнені рухом арпеджіато із квартовою інтонаційно-інтервальною основою. Секундова забарвленість *h-moll* та *C*-надає цьому епізодові особливого інтонаційного колориту. Виразне доповнення теми жіночого хору підголосковим викладом у партії чоловікі, полі ладова звукоорганізація посилюють нефольклорну стилістику цього твору.

Поява остинатної триольної теми у хоровій партії (I елемент, ц. 7) зі вступу з поступовим роццерленням з унісону до терції («Благослови мати»). замінюється токкатною темою з 4. ц. (II елемент). Підхід до кульмінаційної зони складається з двох динамічних «хвиль»: хорової (1-5 тт. ц. 8) та

оркестрова, яка починається *subp* і *poco cresc.*, а далі *sf* потужно підводить до *f* і вступу хору «Весну закликати» (ц. 9).

Це генеральна кульмінація частини надає масштабності звучання, посиленого гетерофонним фактурним викладом кварто-квінтовими комплексами на *ff*.

Заключний розділ контрастно-складової форми ґрунтується на I-му елементі в оркестровій партії та доповнюється звучанням хору, тематичною основою якому слугує інтонема, похідна від III елемента, але викладена у хоральній фактурі. У процесі розвитку й насичення звучності шляхом синтезування різних тематичних груп, виникає поліпластовість (7 т., ц. 10): яку утворюють тема пісенного складу і сопрано-соло – похідна від «ліричної теми» у варіантно-варіаційному викладі; контрапунктчне проведення партії тенора, токкатна тема.

Часткова кульмінаційна зона (ц. 11) вибудовується на тлі витриманих акордів в оркестрі *sf*, де звучить тема «Зимочка в возочку», що символізує перемогу весни над зимою. Вторгнення побутового зрізу, із застосуванням скоромовки, токкатності, але на тлі дзвоновості. Поруч з тим, цей тематичний матеріал може бути трактований як зображальний момент – весняне крапання, що зароджується в надрах оркестрового супроводу (ц. 8). Принцип арочної драматургії реалізується на тлі I елемента в ц. 13, а в хоровому викладі А. Гайденко запроваджує гетерофонію, що притаманна прадавнім шарам фольклору.

Дійство третє «Ой зійди, зійди, зірничко весіння»

Ой зійди, зійди, зірничко весіння,

Ой зійди, зійди, дівчино сусідня!

Ой зійшла зоря, все поле освітила,

Вийшла дівчина серденько розвеселила

Ой ти, дівчинонька, ти тихая погодонько,

Дай же ми си чути, як підеш по водоньку;

Ой не так по воду, як підеш з водою,

Постав коновки, поговори зі мною.

Ой зійди, зійди, зірничко весіння!

Третя частина (*Andante*), вирішена у тричастинній репризній формі, є ліричним центром кантати. На це вказує вибраний композитором текст і звернення до соло тенора, тембр якого в історії опери асоціювався з ліричним героєм. Починається дійство з оркестрового вступу у низькому регістрі, утворюючи асоціацію дзвонівості. На його тлі виникає лірична за змістом мелодія «Ой зійди, зійди зірничко весіння» в сольній партії тенора (що відноситься до більш пізніх шарів фольклору), яка чергується із кластерним звучанням хору із характерним фольклорним вигуком «Гу!», підкресленим прийомом нисхідного *glissando*. Багатократне повторення теми соліста в оркестровій партії утворює діалогічну ситуацію (соло – оркестр), посилюючи прояви концертності.

ц. 1 Почергово вступають оркестр із пісенними інтонаціями, далі хор з вигуками «Гу!» (квартові вертикалі з низхідним *glissando*). Оркестрова партія підводить до *cis-moll'*ного акорду з розщепленим основним тоном, на педалі якого продовжує свій розвиток партія тенора. Довгі тривалості в соліста в 7 т. заповнюються сповзаючим хроматичним ходом. У ході подальшого розвитку хоральне викладення музичного матеріалу в партії оркестру слугує фактурно-гармонічною основою для вступу хорової партії (ц. 2).

У середньому розділі «Ой, зійшла зоря» (з ц.2) відбувається активний розвиток тематичних елементів. Фактура уже з перших тактів розподіляється на три пласти: хоровий; сольний (соло тенора); оркестровий. В оркестрі починається підхід до кульмінаційної зони (7 т., ц. 2) за рахунок октавного подвоєння *fis* з кварто-квінтовым заповненням. Кульмінація, вирішена у партії тенора з досягнення вершинного звуку у високій теситурі та подальшим низхідним звуко рухом на слова «Вийшла дівчина» збагачується контрапунктуючою партією хору, жанровою опорою тематизму якого слугує хорал зі словами «Дівчина, гой!».

Мелос хору «Ой, ти дівчино» (ц. 4), побудований на квартих інтонаціях, і ритміці, ініційованою в оркестровій партії, яка слугує інтонаційною підтримкою співочих голосів. Контрапунктичну лінію утворюють низхідні квартові та квінтові ходи в партії басів. Ці оркестрово-хорові засоби змальовують мінливість характеру української дівчини, її граційність. Якщо у II частині кантати створено образ Матері Землі, матері-жінки, то в III – народження весни, поява дівчини. Реприза (ц. 5), акумулює тематичний матеріал партії тенора, інтонації з I розділу, викладені в октавних подвоєннях партій оркестру та хору, які надали утворюють сонорний пласт. З позначки *Andante sostenuto* починається ремінісценція тематичного матеріал I розділу утворюючи, тим самим, важливу драматургічну арку.

В даній частині домінує імпровізаційне викладення сольної партії, контрастом якій постає статичне звучання хору, який виконує у даному епізоді коментуючу функцію.

Четверте дійство – «Купало на Йвана» у художньому контексті циклу відіграє роль стрімкого фіналу кантати, що підкреслено темповими ремарками (*Allegro*) і динамікою *f*.

Де Купало ночувало?

Купало на Йвано!

Ночувало воно у борку на кленку.

Купало на Йвано!

Ой що ж воно да вечеряло?

Купало на Йвано!

Вечеряло ж воно: хрущі в борщі.

Купало на Йвано!

Хрущі в борщі, комарі в ющі.

Купало на Йвано!

Комарі в ющі, жуки в капусті!

Купало на Йвано!

Четверте дійство написано в складній двочастинній репризній формі з ознаками рондальності, що відповідає танцювальним формам весняних ігор. Функцію своєрідного рефрену виконує заклик «Купало на Йвана».

Вступ – А (ц. 1-3) – **В** (ц. 4 – до 7 т. ц. 8) – **А₁** (з 8 т. ц. 8–9 ц.) – **С** (ц.10-11).

Рондальність походить від поетичної основи, вільно трактованої композитором відповідно авторській концепції. Це призводить до асинхронності вербально-текстових повторів з музично-драматургічними.

Композитор створює оригінальну форму завдяки багаторазовим варіантним проведенням наскрізної закличної теми «Купало на Йвана» від партій тенорів і басів (на тлі образу дзвонів у жіночих голосас) до хорового tutti (ц. 3) й антифону між чоловічими і жіночими хоровими партіями (ц. 4-5). А. Гайденко зберігає від народного першоджерела принцип діалогічного висловлювання (за типом чергування запитань – відповідей), що слугує ознакою фольклорно-ігрового навчала й одночасно концертно-хорової стилістики. Діалогічність, притаманна народному гуртовому співу, застосована композитором надзвичайно яскраво й різноманітно.

Частина починається з оркестрового вступу, побудованого на квартових кордових вертикалях (1-10 тт., 4/4). Символізуючи хоровод, виникає колоподібний рух у верхніх голосах шістнадцятими. Подальше фактурно-динамічне крещендо (ц. 7), що позначається і на тембровому рівні (від басів до сопрано і утворення хорового tutti) (ц. 8), сприяє досягненню кульмінації з застосуванням прийому хорового *sprechstimme* з переходом до алеаторики (авторська ремарка – хаотично, без розміру).

Розділ А. (*pesante*) є основою акордової вертикалі стає зчеплення квінт, викладених за принципом сходження вгору. Урочистого характеру надає принцип дзвонівості, що поширюється й на оркестрову, й на хорову



партитури. 2 такти, , які є основою для музичного розвитку (цц. 2-3). В 7 т. 1 ц. вступає хор «О» з тетракордовою поспівкою, в

основі вертикалі утворюються кварто-квінтові побудови, що є імітацією ходи цього божества. Хоровий виклад є неоднорідним: тенори вступають з тетракордовою поспівкою, баси мають витриману ноту та разом з тенорами подають текст: «Купала на Йва(га)но», а в жіночій частини хора звучить остинатна сонористична поспівка.

У ц. 2, на *ostinato* в партії оркестру накладається тема «Купала на Йвана», імітаційно проведена чоловічою і жіночою групами. В процесі розвитку відбувається зміна гармонічного забарвлення в оркестрі при незмінності ритмічної пульсації та фактурного викладу (ц. 3). У хорі з'являється тональний устій – d-moll («Де Купало ночувало»), який нівелюється рухом паралельними секстакордів. Після зміни розміру (4/4, 5/4, 4/4) виникає трикордова поспівка, яка набула варіантного розвитку в хоровій та оркестровій партіях.

Розділ В починається малотерцієвим тремоло (c-es) у верхньому регістрі в поєднанні із гостро-секундовим *ostinato* (as – b), на тлі якого звучить початкова поспівка в чоловічій партії хору, імітована жіночим складом.

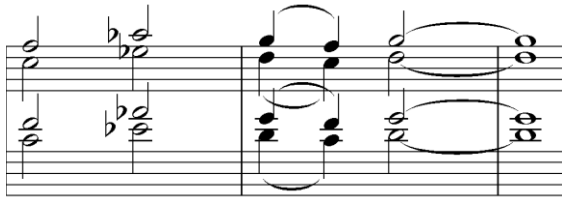


З 6-ої цифри починається активний поліфонічний розвиток поспівки «Ой, що ж воно да вечеряло?» у жіночій партії, перші такти якої побудовані на ритмічному *ostinato*, викладеному шістнадцятими. Далі композитор подає завуальовану дзвонову тему (ц. 7), яка має відносну тональність a-moll. Із аречитативного вступу басів «Купала на Йвано» (ц.7 ц.) йде поступове фактурне накопичення голосів до формування повного хорового чотириголосся, інтонаційно-підтриманого оркестровою партією.

Після часткової кульмінації частини, що припадає на музичний матеріал (ц. 8) із тональним центром As-dur, генеральна кульмінаційна вершина вирішена артикуляційними та динамічними засобами, тембральною складовою жіночих голосів, у хоровій партії яких поспівки скандування у партії жіночих на словах «На Йва(га)но, На Йва(га)но».

Остинатна тема (8 т., ц. 8) символізує початок репризного розділу A1, в якому акордовий виклад змінюються рухом шістнадцятих, що слугує відображенням колокольності завдяки фактурному дублюванню й накладанні на остинатні квінтакорди. В ц. 9 повторюється перша поспівка – «А що ж воно вечеряло?», проголошена у партії тенорів, яка звучить на фоні устою «с» в оркестровій партії.

Розділ С починається рухом октавно дубльованих квартових вертикалей «Вечеряло ж воно» (ц. 10). виконаних мішаним складом хору в гетерофонному викладі. Його змінює нова тема у партії хору «Хрущі в борщі», що отримує розвиток за рахунок ритмічного варіювання.



Надалі (15т., ц. 10) ця хорова тема проводиться у зменшенні в акордово-грамонічній підтримці оркестровій партії. Її повторне проведення (ц. 11) на словах «Купало на Йва(га)но!» звучить на оновленому фоні, утвореному витриманим Des-dur, що слугує басовою основою стрімкого руху висхідного струнних.

Хорова творчість А. П. Гайдєнка демонструє плідність сучасної взаємодії фольклорного та композиторського типів мислення та оригінальність композиторської інтерпретації жанру кантати, що виявляється на основі здійснення композиційно-драматургічного, інтонаційно-стильового і жанрового аналізу циклу «Чотири дійства». Стиль хорового письма автора,

розглянутий на матеріалі кантати «Чотири дійства» унаочнює прояви неофольклоризму та опору на сучасні техніки композиторського письма.

Здійнений аналіз дозволяє дійти висновку про багачення поетики хорової кантати нетрадиційними засобами хорового письма (з акцентом на поліфонічну, мішану, поліпластову та поліскладову фактуру), які розширюють уявлення про виразові можливості утілення хорових творів.

Твір демонструє ускладнення хорової лексики та хорової фактури, її деталізацію, функційне оновлення у структурі цілого, використання різноманітних міксувань гармонічних вертикалей і поліфонічної тканини в поліпластовій площині творів; розмежування хорових партій (*divisi*), часткова відмова від їх паритетності з акцентуацією діалогічності хорового висловлювання (як наслідку впливу принципів концертності), виокремлення нових типів їх варіантних співвідношень. Аналітика кантати А. Гайденка засвідчує посилення темброво-кolorистичних, темброво-сонорних можливостей хорового звучання, появу нових виконавсько-хорових та артикуляційних прийомів як чинників збагачення хорових взірців, сполучення у тексті кантатних творів принципів інструменталізму, сольного, ансамблево-вокального та хорового типів мислення.

3.1.1. Кантата «Чотири дійства» А. Гайденка: аспекти виконавської аналітики

Кантата «Чотири дійства», створена композитором у студентські роки як дипломна робота, була вперше виконана на випусковому іспиті в залі Харківської державної філармонії. Після здійснення декількох редакцій, твір неодноразово звучав у концертних програмах: у 1995 р. в Києво-Могилянській Академії на ювілейному концерті, присвяченому 60-річчю композитора, де відбулася презентація 2-ї редакції твору. Двічі кантата в новій редакції виконувалась у Харкові: у виконанні симфонічного оркестру і хору Харківської обласної філармонії під керівництвом В. Гнедаша та нар.

артиста України, лауреата Шевченківської премії, засл. діяча мистецтв В. Палкіна; а також силами зведеного хору філармонії й академії культури та симфонічного оркестру під орудою В. Гуцала і хормейстерів В. Палкіна й В. Ірхи [19].

Кантата «Чотири дійства» А. П. Гайденка, написана для солістів, хору та симфонічного оркестру – традиційного виконавського складу для класичної кантати, вимагає, у виконавському процесі, перш за все, досягнення ансамблю між усіма виконавцями. Досягнення такої узгодженості потребує високого професіоналізму та ретельної попередньої роботи концертмейстера з солістами, хормейстера з хором, коректурних репетицій диригента з оркестром. На репетиціях із різними виконавськими складами важливо розкрити перед солістами, артистами оркестру і хору семантичну сутність обрядових дійств, що покладені в основу змісту кантати, та оригінально інтерпретовані композитором. Так, оспівування бога любові Ладо, поступове виникнення у солістів і хору цього магічного імені з голосних «о» й «а», потребує відчуття обрядових заклинань у I дійстві. Поступове виникнення молитви «Благослови, мати» з II дійства має створювати атмосферу неспішності плину часу, а наполегливе закликання в IV дійстві «Купало на Йвана» вимагає акцентованої подачі тексту.

Використання композитором голосних звуків «а», «о», різних вигуків («Гу!», «Гой!», «Огоу!»), характерних для найдавніших пластів музичного фольклору, створює язичницький колорит, необхідний для розкриття сутності обраних А. Гайденко обрядових дійств. Окрім того, цьому сприяє й запровадження композитором принципу остинатності, що надає сугестивного впливу на слухачів. Виконавська специфіка твору, обумовлена відношенням композитора до акордової вертикалі (використання кварто-квінтових, кластерних вертикалей, поліакордики та політональності), застосування алеаторики, сонористики, прийому хорового *sprechstimme* потребує наполегливої праці під час репетиційного процесу для досягнення художньо-досконалого результату в концертному втіленні.

Великого значення для створення різноманітних обрядових дійств мають штрихи, що позначені композитом – *legato, non legato, marcato, staccato*. Вражає динамічне розмаїття твору – *від pp до ff*.

Постійна зміна метру, запровадження мішаного розміру 5/4 створює безперервність руху обрядових дійств і вимагає досягнення внутрішньодольової пульсації в артистів оркестру й хору. Жест диригента має сприяти організації в єдине ціле творчого колективу виконавців задля відтворення образів прадавніх часів.

Хор і оркестр упродовж усього твору вступають в різні співвідношення: вони то доповнюють одне одного, то композитор використовує контрапунктичні з'єднання між ними, іноді хор додає сонористичного забарвлення до звукового ареалу оркестру. Наприклад, у II частині кантати за допомогою хору виконується імітація звуків природи.

Для хорової партитури характерні темброво-кolorистичні варіювання. Композитор майстерно «грає» тембрами, використовуючи звучання то окремих хорових партій, то чоловічого та жіночого хорових складів, то хорового tutti, то застосовує хорові тембри в якості оркестрових барв.

Завдяки глибокому розумінню А. Гайденком усної народної традиції, в кантаті запроваджуються такі засади народного гуртового співу як заспів соліста – вступ-«підхват» хору, діалогічність висловлювання «питання-відповідь». Між групами хору відбуваються то «змагання», то діалоги. Наприклад, протилежний рух одне одному, почерговий вступ з однією темою, запитання, виконане одним хоровим складом, відповідь – іншим. А. Гайденко в кантаті «Чотири дійства» запроваджує своєрідне використання концертного принципу між: хором і оркестром; чоловічою групою хору – жіночою; хором і солістами.

Хоровий чинник у кантаті «Чотири дійства» А. Гайденка виконує наступні драматургічні функції: 1) дієву (як активний учасник подій) (I, II, IV частини); 2) коментуючу (III частина).

Кожна з частин, окрім III дійства, має декілька кульмінаційних зон.

У I дійстві дві часткові кульмінації (перша припадає на ц. 1, друга – на кінець ц. 2). Генеральна кульмінація I дійства це ц. 8-9. Важливо, що кульмінація приходить на «золотий перетин», що свідчить про звернення композитора до класико-романтичних і барокових традицій.

II дійство має дві кульмінації. Часткова знаходиться наприкінці частини (ц. 11), а генеральна, більш емоційно напружена, у ц. 9.

III дійство, що постає ліричним центром циклу кульмінація кульмінаційну зону, що охоплює 2-гу – 4-ту цифри.

IV дійство повторює принцип II дійства – дві кульмінації, з подібною пропорцією та місцеположенням. Часткова кульмінація починається з 8-го такту 10 цифри. Генеральна кульмінація припадає на ц. 8.

Хормейстер і диригент повинні виробити єдину інтерпретаторську концепцію кантати «Чотири дійства» А. Гайденка, узгодити темподинамічну драматургію, віднайдення угруповань в мішаному розмірі, виявити драматургічні функції оркестру й хору, вибудувати стратегію утілення художнього цілого за рахунок підпорядкованості часткових кульмінацій генеральній.

3.2. Авторське тлумачення Різдвяної тематики в кантаті О. Польового «Різдвяна»

На етапі активізації культуротворення за умов потужності та масштабності процесів формування нового культурного простору для сучасної української музикології актуалізуються дослідження щодо співвідношення традицій та новацій. Особливої наочності проблема «традиційного-новаційного» набуває у творах, концептуально-образної тематики, музичною зерниною яка є вічним тематичним маркером музичного мистецтва України. Різдвяна тематика демонструє безмежний потенціал утілення національного начала крізь призму сучасних стильових і жанрових новацій. Резонуючи із сучасними тенденціями творчого світобачення й

осмислення художнього спадку як цілісності, різдвяна тематика постає як символ спадкоємності, що чітко вписана в художню панораму творчості композиторів поч. ХХІ ст.

Аналіз останніх досліджень і публікацій доводить наявність потужного дослідницького напрямку, спрямованого на висвітлення образно-тематичної, стильової та жанрової специфіки сучасного українського музичного мистецтва кінця ХХ – поч. ХХІ ст. Різдвяна тема репрезентована розвідками зокрема такими композиторами як: В. Дорофєєвої, О. Опанасюк, С. Садовенко, А. Чібалавшвілі, О. Уманець. Проте фактично неопанованими в них є питання щодо визначення змістовно-концептуальних центрів сучасного українського музичного мистецтва, зокрема різдвяної тематики. За поодинокими випадками означена тематична лінія перебуває на периферії уваги дослідників попри численність її стильових, жанрових, композиційно-структурних інтерпретацій у творчості В. Кармінського, Ю. Саєнка, І. Тараненка, М. Скорика, І. Небесного, М. Денисенко, О. Щетинського, О. Козаренка, В. Степурка, Ю. Алжнєва, Ю. Ланюка, О. Польового.

Особливостями актуальності первинної теми для українських митців є її «відкритість», значний змістотворний потенціал як символ національного начала та здатність до переміщення в різні стильові та жанрові контексти при збереженні концептуальної, семантичної основи. Це проблематизує вибір методологічних принципів дослідження тематики, потребує передусім панорамного бачення й узагальнення напрямів її композиторського прочитання, а також висвітлення специфіки її конкретних втілень у контексті провідних стильових та жанрових тенденцій інтерпретації у творчості сучасних композиторів.

Один із сучасних зразків інтерпретації різдвяної тематики – кантатний твір «Різдвяна» О. Польового. Фактична відсутність твору в нечисленних розвідках українських науковців, присвячених творчості композитора, обумовлює звернення до її аналітики.

Одним з найбільш востребуваним нині у вітчизняній виконавській практиці є хорова творчість українського композитора Олега Григоровича Польового – представника одеської композиторської школи. Хоровий доробок митця вражає жанровим розмаїттям. Значне місце в структурі творчості композитора посідає жанр кантати.

Випускник Одеської державної консерваторії імені А. В. Нежданової (як спеціаліст 1997 р., клас Б. Ніколаєва, як магістр – 2001, клас О. Сокола), він прагнув заявити про себе у різних царинах музичного мистецтва. Цьому сприяла і праця в ансамблі «Пролісок», і керування ансамблем народної пісні Одеського національного університету імені І. Мечникова, і викладання в Одеській школі хорового мистецтва ім. С. Крижановського, і на кафедрі прикладної і теоретичної культурології Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Уже 1998 р. О. Г. Польового було прийнято до Національної спілки композиторів України. З 2002 р. композитор обіймав посаду відповідального секретаря правління Одеської відділення цієї спілки.

Музика О. Польового відома в Україні та за її мкжами. Зокрема, митець провів у різних регіонах України понад 25 авторських концертів.

Творчість О. Г. Польового репрезентувала українське мистецтво у різних країнах світу – в Європі (Франція, Чехія, Італія, Турція, Польща, Болгарія) та Азії (Південна Корея). Композитор брав участь у численних конкурсах і фестивалях, зокрема у Франції (XIV міжнародний фестиваль «Духовне мистецтво», 2004 р.), Італії (Міжнародний конкурс-фестиваль хорового мистецтва «Поліфоніко», 2008) тощо.

Пріоритетною в різножанровому доробку сучасного українського композитора є вокально-хорова сфера. Вона представлена, зокрема такими жанрами, як пісня (сольна та хорова з інструментальним супроводом), хорова п'єса, обробка українських народних пісень, кантата (у тому числі для дитячого хору), ода, меса, хоровий концерт. Значну частину хорового надбання О. Польового складають композиції для дітей. Серед них:

фортепіанні твори, сольні та хорові пісні, кантати (а caprell'ні та з інструментальним супроводом). для дитячого та мішаного хорових складів.

До вокально-симфонічних, зокрема оркестрово-хорових творів майстра відносяться – «Урочиста Меса» для солістів, дитячого хору, камерного оркестру й органу (2014), Ода «Слава Одесі» для меццо-сопрано, баритону, дитячого хору та духового оркестру (фортепіано) на вірші Романа Бродавка (2004); Ода «Перлина планети» для меццо-сопрано, баритону, дитячого хору та духового оркестру (фортепіано) на слова Віктора Мамонтова (2006). Кантата «Веснянки» на вірші І. Франка в чотирьох частинах (2004) являє собою акапельну хорову композицію.

Різноманітно за образним змістом і тематикою представлений у творчості композитора пісенний жанр ліричними, обрядовими, жартівливими композиціями а caprella та у супроводі фортепіано. Серед них: «Мама» на вірші Е. Машковської (1988), «Щедрий вечір», слова народні (2004); «Ой, на Івана Купала» а caprella на вірші Є. Заславської (2008); «Колискова» а caprella, на вірші Р. Бороденко для двох солістів і дитячого хору (2010); «Якби мені черевики» а caprella, вірші Т. Шевченка (2012).

Доробок О. Польового для мішаного хору а caprella містить як хорові п'єси, так і циклічні композиції духовного і світського напрямів. Серед циклічних творів – хорові концерти («Давидові псалми» № 1 та № 2 на вірші Т. Шевченка для баса, тенора, мішаного хору а caprella, 2014). Жанр хорової п'єси представлений творами на вірші Т. Шевченка: «Молитва» (1999); «Чого мені тяжко» (1999); «Думка» (2008).

Окрім звернення до поезій Кобзаря, творчість митця у хоровому жанрі представлена вільними авторськими обробками народних пісень а caprella: «Ой, летіла зозуленька, летячи кувала» (1997); «По тім боці, у толоці» а caprella (1998). що втілюють концептуальні та музично-естетичні засади одного зі знакових стильових явищ в українській музиці другої половини ХХ ст. – «нової фольклорної хвилі». Ці твори можуть бути визначені і як оригінальні композиції, оскільки О. Г. Польовий обирає в якості поетичної

основи народні тексти, та які створює авторські мелодії, вибудовує хорову тканину відповідно образному змісту пісень, керуючись власним самоусвідомленням фольклорної музичної стилістики.

Вивчення української хорової кантати на основі історичного та теоретичного підходів відіграє роль сталого напрямку в системі вітчизняного хорознавства. Натомість, на сучасному етапі розвитку хорознавчої науки не осягнута цілком сферу утворюють ті художні взірці, що з'являються упродовж перших двох десятиліть ХХ століття. Зокрема, кантатна творчість українського композитора Олега Польового ще й досі не дістала поглибленого вивчення у вітчизняному музикознавстві.

Означена проблемна ситуація в українській науці про музику загалом, та хорознавстві зокрема є протилежною реаліям виконавського мистецтва: кантати О. Польового, як і інші хорові твори композитора набули широкого слухацького визнання, затребувані у виконавській практиці різних творчих колективів, складають основу їх репертуару, звучать у програмах фестивалів, конкурсів, концертів. Утім, незважаючи на широку популярність творів композитора у сучасній концертно-виконавській практиці, теоретичне осягнення особливостей його композиторського, зокрема хорового стилю й специфіки хорового письма О. Польового, яскраво презентованого у взірцях кантатного жанру, постає відкритим питанням для сучасного музикологічного знання.

Особливостями актуальності первинної теми для українських митців є її «відкритість» значним змістотворним потенціалам як символам національного начала та здатність до переміщення в різні стильові та жанрові контексти при збереженні концептуальної, семантичної основи. Це проблематизує вибір методологічних принципів дослідження тематики, потребує передусім панорамного бачення й узагальнення напрямів її композиторського прочитання, а також висвітлення специфіки її конкретних втілень у контексті провідних стильових та жанрових тенденцій інтерпретації у творчості сучасних композиторів.

Один із сучасних зразків композиторської інтерпретації духовної тематики у сфері кантатного жанру – «Різдвяна» О. Польового. Фактична відсутність аналітики твору в нечисленних розвідках українських науковців, присвячених творчості композитора обумовлює необхідність її окремого розгляду.

У зв'язку з цим, метою даного підрозділу є висвітлення концептуально-змістовної, стильової, жанрової та структурно-композиційної специфіки «Різдвяної» у творчості О. Польового, розглянутої в контексті провідних тенденцій трактування кантатного жанру духовної спрямованості і трактування різдвяної теми українськими композиторами кінця ХХ – поч. ХХІ ст.

«Вкорінена» в ментальних настановах українського народу, Різдвяна тематика, яка вбирає в себе християнські настанови, традиції фольклору та, завжди зацікавлювала українських митців в академічній музичній творчості. У кінці ХІХ – першій пол. ХХ ст. контури її інтерпретування визначалися домінуванням жанру обробки (хорової та сольної) колядок та щедрівок [94].

У середині ХХ ст. музичне інтерпретування теми Різдва Христового проявлялось у неофольклористичному та імпресіоністичному спрямуванні. Нових обріїв існування, що окреслюються у зв'язок із кардинальним розсуненням меж функціонування, Різдвяна тематика набуває в середині ХХ ст. Знаковими творами щодо камерності та оркестрової трансформації стали Різдвяна увертюра із фінальним хором «Колядниця» для симфонічного оркестру С. Людкевича, «Українська різдвяна увертюра» В. Безкоровайного, концерт для оркестру «Українські колядки, щедрівки» В. Кікти.

Актуальність інструментального, симфонічного інтерпретування різдвяної тематики на поч. ХХІ ст. відображають «Різдвяний» концерт для скрипки з оркестром та камерний концерт «Що то за предиво» В. Камінського, цикл «Симфонічне щедрювання» І. Тараненка, симфонічна сюїта «Різдвяна фантазія» Ю. Саєнка, «Різдвяні симфонізми» І. Небесного, «Симфонія колядок» М. Скорика, «Два різдвяних канони» для струнних,

фагота, кларнета та фортепіано М. Денисенко, «Різдвяна сюїта» В. Самолюка. Характерною рисою цих репрезентацій Різдвяної теми є експерименталізм музичної мови, інструментальних складів й досягнення різдвяної пісенності як цілісного шару духовної народної музичної культури.

Первинна синкретичність Різдвяної тематики, глибинність настанов загальнолюдської духовності в її сакральному і фольклорному побутуванні, значущість театральної складової в її відтворенні, а також художніх інтерпретацій в системі професійній музиці стали для сучасних митців імпульсом «повернення» до джерел академічного опрацювання та поєднання музики зі сценічним дійством (закладених оперою «Різдвяна ніч» М. Лисенка). Яскравим свідченням цих інтенцій є поява низки різножанрових та міксових у своїй основі творів, у числі яких: «Різдвяне дійство» Л. Дичко, балет «Ніч перед Різдвом» Є. Станковича, «Різдвяне дійство» Ю. Алжнева (для хору, солістів, симфонічного оркестру).

Інтерпретації Різдвяної тематики в контексті музичного театру містять й тенденції її осмислення, пов'язані як з актуалізацією аутентичного начала, так і з постмодерністським осмисленням культури в цілому. Так, у «Різдвяному дійстві» Л. Дичко чинниками «полікультурної» драматургічної та змістовної об'ємності, розгортання містеріальної дії є «зіткнення-співіснування» знаків сучасної музичної мови.

Культурна «полішаровість», позначена повноправністю складових (музично-театральної, вербально-поетичної) у музичному мистецтві сучасності, забарвлює «Різдвяне дійство» Ю. Алжнева. Це наочно відображає притаманні сучасному музичному мисленню полілогічність та тяжіння до концептуального синтезу. В межах усвідомлення взаємодії різних систем та музично-стильових шарів, тема Різдва стала для композиторів основою для презентації новітніх композиторських творчих втілень» [62].

Резонуючи із тенденцією «релігійного ренесансу» в українській культурі різдвяна тематична лінія повертається й у сферу релігійної музики. У зв'язку з цим Т. Кривицька акцентує, що «найширшим полем для творчого

експерименту в українській музиці останнього десятиліття стали світські концерти та паралітургійні жанри, інструментальні твори, пов'язані з духовною тематикою» [109, с. 9]. Це відбилося у таких творах, як «Різдвяна літургія» О. Козаренка, «Різдвяний тропар» В. Степурка (для мішаного хору *a capella*), «Різдво Христове» С. Зеленського (на сл. В. Рєви).

На межі ХХ-ХХІ ст. специфічною лінією трактування різдвяної тематики є її повернення у сферу дитячого виконавства. Зазначимо, що ця тенденція позначена винятковим універсалізмом. З одного боку, у зв'язку із відновленням фундаментальної значущості національного начала вона демонструє опору на фольклорні джерела, притаманну українському музичному мистецтву. Саме неофольклористичні та неокласицистичні спрямування [52, с. 263] сьогодні «залишаються модусом оновлення художніх засобів виразності, принципами музичного мислення і тональної організації у творчості композиторів України. Саме неофольклоризм є символічним центром української музичної культури» [173, с. 176].

Незважаючи на запрограмовану призначеність для дитячого виконавства, тематика Різдва активно використовується в музиці. Напрямами інтенсивних пошуків сучасних українських митців відтворення поглибленої тематики Різдва, полягають у різноманітних сферах: мелосу, гармонії, композиції, тембру. Л. Шегда акцентує, увагу на «збагачення стилістичної площини, що зумовлюється, введенням в музичний пласт характерної фольклорної ладовості та прийомів ритміки. Запровадження новітніх композиторських технік, особливої уваги приділяється прийомам сонористики. Відчутним є й оновлення традиційної системи пісенно-хорової композиції, часто в результаті внесення нової інтонаційної змістовності в традиційні жанри та яскравості авторських концепцій, що особливо характерно для творчості останньої третини ХХ ст.» [225, 168].

Утіленнями спадкоємного зв'язку епох, нерозривного єднання традицій та новацій в різних співвідношеннях є «Різдвяний триптих» для дитячого хору М. Стецюна на сл. О. Марченка, кантата «Різдво Предтечи» для

дитячого хору з ансамблем ударних О. Щетинського, Концерт-кант для дитячого та мішаного хору «Оспівуючи Різдво Господнє» В. Рунчака, що виявляє ознаки кантатної стилістики.

Духовно-релігійне начало та автентичний мелос в його яскраво сфокусованому варіанті (на інтонамах пісенності буковинського села Барбівці), синтезовані в ораторії «Барбівська коляда» Г. Гаврилець (для дитячих хорів, мішаного хору, народних інструментів й ударних), яка являє собою «видовищний фольклоризований обряд привітання із святами Різдва, Василя та Йордану» [141, с. 190].

Особливо наочним є апелювання до витоків національної духовності у світлі сучасних реалій в ораторії «Небесний щедрик» І. Небесного (для дитячого та мішаного хорів, дзвонів та симфонічного оркестру). Як відповідь вічної духовності на політичні та соціальні колізії українського соціуму, твір демонструє «вторгнення» звуків реальності (звучання із реальним звукописом подій Революції Гідності).

Хоровий цикл «Різдвяна» О. Польового демонструє «накладання» тенденцій інтерпретування Різдвяної тематики та водночас синтезування знаків музичної культури різних епох на різних рівнях.

Однією із сутнісних особливостей твору на макро-рівні – кола щодо його концепції засобів виразності – є фактична відсутність авторських позначок щодо динаміки, саме такий підхід дає можливість до інтерпретування як знак звернення до традицій музичного мистецтва Середньовіччя та Ренесансу. Динамічна «невизначеність», надає виняткових можливостей інтерпретування, що притаманно сучасній свободі виконавця як репрезентанта суб'єктивного творчого світобачення. Знаком вагомості в концепції твору, як синтетичного образу культури в єдності її академічної та народної традицій та втілення єдності епох, є й своєрідність структури. Цикл мініатюр на основі народної пісенності, співвідноситься із традиціями романтизму та кантатного жанру.

У 1 частині циклу змістотворну та композиційно-структурну роль відіграє остинатність, яка «відсилає» до епохи бароко та проявляється на різних рівнях музичної тканини. На мікро-рівні – це ритмічне остинато, зумовлене пануванням витримуваної протягом першого та третього розділів ритмічної фігури. Відзначимо, що дискретність основної ритмонемі (пунктирна фігура, яка відокремлена паузою, та чітка послідовність тривалостей) формує внутрішню складову твору «Різдвяна». Відчуття напруженого руху формується й завдяки інтонаційній остинатності. Повторювана інтонація також є не однорідною – чергування в ній висхідних та низхідних рухів складає своєрідний простір інтонаційного коливання.

Інтонаційна природа мелосу першої частини пов'язана з фольклорними джерелами. Про це свідчить вузький амбітус інтонації, ефект емпізи (перенесення акценту в мелодиці на безударний склад вербального тексту), прояв моторно-дансантичного характеру мелосу. Зазначимо, що гранична простота мелосу та кола засобів виразності (притаманні творіві загалом), до яких апелює О. Польовой у творі «Різдвяна». Звернення до мінімалістських пошуків українських композиторів, спрямованість на концептуальність, сакральність, естетичні та мистецькі ідеали минулого, сприяє усвідомленню безперервності зв'язку часів, минулого та теперішнього що спостерігається в творчості О. Польового. Саме інтуїтивна орієнтованість принципів «повернення до гармонії, рівноваги традицій і новаційності, відновлення й оновлення національного дає змогу чітко охарактеризувати стильові риси та направленість письма О. Польового.

Мінімалістичність кола засобів виразності у першій частині «Різдвяної» компенсує поступове підключення партій хору від альтів до сопрано в першому розділі, що створює ефект розширюваного простору. Його внутрішня побудова твору, виняткова рухливість при повторюваності провідної інтонаційної та ритмічної фігури є результатом поглибленого вивчення та освоєння народніх традицій. При ритмічних розбіжностях у партіях мерехтливе коливання створює й постійне чергування різних типів

звуковедення – *stacatto ma legato*. Зазначимо, що ритмічно нестабільна атмосфера при дотриманні метричних основ уможливорює проведення паралелей із свінгуванням як характерною ознакою джазового музичного мислення. Доцільність та природність такої паралелі детермінована й використанням хору в інструментально-сонорній функції, що підтверджується фактичною відсутністю вербального тексту.

Стабільність, повторюваність кола засобів виразності детермінує потенційну нескінченність розширення простору звучання, уможливорює фіксацію значущості прийому остинатності на рівні структурно-композиційної організації першого розділу. Значущим у драматургії та композиційній організації 1-ї частини твору є принцип контрасту, котрий обумовлює ефект гри просторами, напрямками інтонаційного руху, фактурами. Передусім контраст виявляється на межі першого та другого розділу між частинами в раптовому обриванні раніше невинного руху. Контраст є й визначальним засобом формування музичної тканини 2-го розділу. Про це свідчить функціональна диференціація фактури («педальна» звучність альтів та тенорів, мелодична – сопрано) та відмінність засобів звуковидобування та звуковедення в партіях хору та їх функціональна відмінність. Так, партії альтів та першого сопрано передбачають морморандо із активізацією головного резонатора, співом з подальшим переходом до вокалізації на голосну «А», що засвідчує їх використання в сонорно-інструментальній функції. Партія сопрано постає у власній вокальній функції, композитор віддає сопрановій партії статус носія вербального тексту. Зв'язок між першим та другим розділами створюється завдяки ритмічному розширенню провідної пунктирної ритмонемі.

У третьому, репризному розділі поєднано прикмети першого розділу – ритмічна остинатність з супроводом, принцип поступового підключення голосів у (варіантному вигляді) та мелос 2-го розділу. Продовжуючи гру просторами та фактурами, можна трактувати як апеляцію до первинної ігрової природи різдвяної обрядовості в контексті фольклору. Митець

застосовує принцип зворотного руху – поступового розчинення звучання у просторі.

Специфіка структурно-композиційної організації кантатного циклу повною мірою виявляється на межі першої та другої частин. З одного боку, відсутність межі між частинами засвідчує акордове «зависання» партії хору наприкінці 1-ої частини. Тональна невизначеність хорового пласта «вимагає» подальшого руху, та все більшої дискретності, «розрідженість» у просторі реплік трикутника, котрі позначені потенційною продовжуваністю. Безпосередність зв'язку між частинами забезпечується й відновленням остинатного ритму тамбурина. З іншого боку, після гальмування руху, пріоритетності вокалізації та витримування акордової вертикалі хором, наприкінці першої частини ефект раптового контрасту створює моторність ритмічного остинато, фактичного декламування мелосу та антифонні «перегуки» партій хору. Це дозволяє визначити принципи значення остинатності та контрасту на макро-рівні як формотворних засобів виразності у творі «Різдвяна»

Значимість остинатності у 2-ій частини підкреслює й застосований О. Польовим ефект розширення простору шляхом поступово долучення партій хору та розширення діапазону звучання. Тривалість педальної звучності перших альтів (у середньому розділі), відтворення інтоном (у варійованому вигляді), «зависання» хорової акордової вертикалі на дисонантній звучності характеризує твір як театралізоване дійство. Значимість принципу контрасту у другій частині твору виявляється між першим та другим розділами в раптовій зупинці руху мелодії, зміні метрики, заміні моторики – статикою, хорового декламування – розспівністю. У другому розділі спостерігається частинна внутрішня контрастність (як і в 1-й частині «Різдвяної»). Принципом контрасту являє собою відображення в деталізованому розшаруванні хорової звучності. Соліст виконує мелодичну функцію, в той час як сопрано – на *mormorando*, і перші альти – відіграють функцію педалі на *mormorando*. Сонорно-ритмічна, звукозображувальна

функція партії других альтів обумовлюється вербальною нейтральністю інтоном та дозволяє провести паралелі з тенденцією сучасного інструментального інтерпретування голосу. Сонорна кластерність, дисонатність, з одного боку, підтверджує значущість звукопису у творі, з іншого – містить у собі певний імпульс подальшого розвитку.

С. Бородавкін зауважує, що «мабуть, найголовніша, основна риса творчості композитора – це доступність його музики для широких верств слухачів» [32]. У третій частині «Різдвяної» – ця риса повною мірою реалізується в ігровому, світлому та натхненному фіналі. Ігрове начало, первинно атрибутивне для фольклорних підвалин різдвяної тематики, виявляється у перегуках хору та трикутника. Звучність партії хору, інструментальна природа якої відображається у вербальній нейтральності та дискретним стакатто на рівні звуковедення та звуковидобування, створює загальну «ауру» дзвонів. Зазначимо, що її поступове розширення у просторі (шляхом поступового підключення партій хору з мінімальними затримками у часі) створює арку із 1-ю та 2-ю частинами та скріплює цикл у цілісність.

Своєрідним гімном Різдву є фінальне скандування-декламування хору та соліста. Підкреслена витриманість міні-коди – хорової вертикалі, яка контрастує із попередньою дискретністю звуковедення. Фінал «Різдвяної» можна трактувати як символ соборного єднання хору – славіння Різдва. Зазначимо, що специфіка цієї хорової вертикалі дозволяє накреслити й певні зв'язки із фольклорними джерелами Різдвяної тематики. Про це свідчить дисонантність терцового тону C-dur'ного тризвуку, що співвідноситься з нетемперованим звуковидобуванням в народно-пісенному співі.

3.2.2. Виконавське прочитання кантати «Різдвяна» О. Польового

Контекст задекларованого дослідження обумовлює звернення до питань виконавсько-хорової інтерпретації аналізованих у роботі творів з акцентуацією на питаннях хорової виконавської поетики та диригентсько-

хорових аспектів утілення образного змісту. За цих умов звернемося до означеного ракурсу аналітики та матеріалі твору О. Польового.

Кантата «Різдвяна» О. Польового написана для жіночого хору *divisi*, солістки та ударних інструментів (тамбурину та трикутника). Подібний виконавський склад є джерелом додаткових виконавських завдань, позначених вже на етапі розучування твору. Це зумовлено необхідністю проведення хормейстером окремих репетицій почергово з ударною групою та солісткою, без участі хору, і вже на заключному етапі підготовки до концертного виступу поєднати усі партії учасників виконавського процесу.

Перша частина твору починається зі вступу тамбурину (пульсація шістнадцятими тривалостями), до якого у такті 3 доєднується трикутник. У такті 5 вступають другі альти на вербальний склад «*na*». Партія других альтів насичена складними ритмічними синкопованими структурами; втім, слід зауважити, що партія трикутника має подібний ритм і може слугувати для співаків ритмічною опорою. У такті 9 на початкову фактурно-горизонтальну лінію нашаровується партія перших альтів, яка ритмічно подібна до партії других альтів, але проводиться із «запізненням» на тривалість однією шістнадцятою; на засадах реалізації техніки горизонтально-рухомого контрапункту, із застосуванням принципу комплементарної ритміки.

Такти 13 та 17 позначені вступом відповідно перших та других сопрано із тотожним ритмічним малюнком, заснованим на розвитку початкового ритмічного патерну. Аналіз інтервальної побудову мелодичних ліній та застосовані композитором ритмоформули уможливають дійти висновку, що О. Польовий прагнув відобразити дзвін засобами нашарування партій, імітаційного повторення ритмічних малюнків та інтонаційної побудови мелодичних ліній у межах терцієвого діапазону. Задля кращого засвоєння складних ритмічних структур доцільним у репетиційному процесі є необхідність почергового впровадження даних елементів під час розспівування хору.

Здебільшого, у першому епізоді першої частини хормейстеру необхідно сконцентрувати увагу саме над ритмічним ансамблем як окремих партій хору, так і загального ансамблю, утвореного хоровими партіями та ударними інструментами, що слугуватимуть у даному випадку ритмічною константою.

У другому епізоді хорові партії вже не містять складних ритмічних структур. Композитор вдається тут до особливого вокально-виконавського прийому *mormorando* – співу із закритим ротом. Терпкі секундові нашарування хорових партії слугують гармонічною підтримкою для партії солістки («Зірка в небі засіяла»). Зручному виконанню прийому *mormorando* хоровими партіями сприяють обрані зручні (серединні) теситурні умови.

У даному епізоді важливим для здійснення виконавської інтерпретації є необхідність хормейстерської роботи передусім над гармонічним строем хору та ансамблем, утвореним між солісткою та хором. Поява ударних інструментів у такті 33, партія яких точно повторює початок твору, дозволяє визначити даний епізод можна умовно як коду першої частини. Відмінність ремінісценції полягає у відмові від виконання хором вже функції дзвонів («Янголи пісні співали»). Починаючи з такту 41, з моменту вступу сольної партії («Про народження Христа»), звучання хору стає більш статичним, що підкреслюється мінімальним застосуванням інструментів ударної групи (залишається лише трикутник). Також слід зауважити пониження теситурних умов у хорових партіях. У зв'язку з цим варто звернути увагу на інтонування партії першого сопрано у тактах 41–42: низхідний хід по малих секундах необхідно виконувати дуже обережно, щоб не втратити високої співацької позиції.

Друга частина розпочинається зі вступу тамбурина, як і у попередній частині. У першому епізоді (такти 1–12) хорові партії складаються із коротких силабічних однотокових фраз-реплік. Перша з них звучить у такті 5 у партії других сопрано («Снігом заповишені дерева»). У такті 7 партія сопрано звучить вже у повному складі, у такті 9 до партії сопрано доєднуються перші альти, і врешті-решт у такті 11 («Нам дарує чарівне

Різдво) хорова фактура доповнюється партією других альтів. У даному епізоді для хормейстера важливо витримати єдиний темп, і на межі першого та другого епізоду не піддатися спокусі зробити *rallentando*; партія ударних інструментів тут продовжує остинатний рух шістнадцятими тривалостями у єдиному темпі.

У другому епізоді хоровий колектив виконує функцію гармонічної підтримки для солістки та співає *mormorando*, як і у першій частині. Хормейстеру необхідно звернути увагу на партії першого та другого сопрано, що рухаються паралельними терціями: рух партій у даний інтервал є достатньо складним для утримання якісного гармонічного строю. З метою досягнення інтонаційної єдності та чистоти важливо чітко вивіряти кожен терцію під час розучування твору.

У такті 19 на складі «*па-ба-дам*» вступає партія других альтів, що у діапазоні великої секунди зображує дзвін.

Заключний епізод є своєрідною інтонаційною аркою до першого епізоду, тому хормейстерові після спокійного середнього розділу необхідно дати енергійний афтакт для ударної групи і невеликим, але концентрованим жестом почергово запрошувати до вступу хорові партії. Також у крайніх епізодах слід попрацювати над дикцією, адже мелодичні лінії хорових партій рухаються шістнадцятими тривалостями, під час виконання дуже важливо швидко та чітко промовляти текст.

У третій частині, як і у попередніх, вступ хору підготовляється групою ударних інструментів. У такті 5 вступає партія других альтів з короткою двотактовою поспівкою. Необхідно звернути увагу, що композитор застосовує штрих *staccato* лише для окремих звуків, а в інших випадках повинно звучати *legato*, що має чітко відобразитись й у диригентському жесті. У такті 9 вступають перші альти та другі сопрано в терцію. Над даним епізодом необхідно попрацювати окремо з метою досягнення гармонічного та тембрального ансамблю. Важливо відмітити, що у партіях першого альта та другого сопрано також наявний штрих *staccato*. Хормейстеру варто

звернути увагу на останні звуки в тактах, позначені штрихом *staccato*, що може провокувати співаків на недоцільне «виштовхування» звуку. Під час репетиційного процесу слід наголошувати на тому, що остання восьма не має «вистрілювати», адже це не відповідає завданням фразування.

Загалом теситурні умови третьої частини зручні для всіх партій. Утім, починаючи із такту 33 починається поступове підвищенням теситурних умов як результат наближення до генеральної кульмінації твору («Різдво!», такти 40–41). Під час співу у високій теситурі необхідно уникати форсованого звучання, адже це може призвести до неточного інтонування. Високі ноти варто виконувати на гарній опорі та у високій співацькій позиції.

Слід зазначити, що у жодній із трьох частин твору композитор не залишає чітких ремарок щодо характеру динаміки та градацій музичної нюансування. Таким чином, хормейстер, орієнтуючись на власну художню інтуїцію, індивідуальне розуміння виконавської концепції трактування образно-змістовного наповнення вербального тексту (як першооснови музичної концепції), розуміння характеру його інтонаційного втілення та специфіку його фактурно-хорового викладу, самостійно вибудовує динамічну драматургію авторського твору.

3.3. Інтерпретація інтонаційної символіки в кантаті «Веснянки» Олега Польового

Історія створення хорової кантати «Веснянки» (2008) Олега Польового обумовила властиву твору жанрову неоднозначність, композиторське тяжіння до жанрового синтезу. Від розрізнених пісень-веснянок для вокального соло із супроводом фортепіано – до окремих хорових п'єс *a cappella* й, нарешті, до хорового циклу – таким був шлях перетворень жанрового задуму твору. Ця ситуація вплинула на остаточне функціонування як циклу, що обумовило його виконавське буття. Поступове оформлення циклічного задуму від цілком самостійних завершених творів як сольних пісень та хорових п'єс обумовило

їх відносно незалежне функціонування й у межах циклічної концепції кантати. Показово, що порядок послідовності частин кантати за часів їх виникнення як самостійних творів не змінився під час їх циклізації. Пронизаний наскрізними музично-поетичними ідеями, спільною тематикою, що посилюється завдяки зверненню композитора до творчості Івана Франка, вірші якого в свою чергу належать до одного поетичного циклу – «Веснянки», твір набув авторського жанрового визначення – кантата.

Цілісності кантатного задуму хорових «Веснянок» Олега Польового сприяє й присвята циклу Лесі Василівні Дичко, що має багатозначну змістовність. Це – визнання творчих досягнень однієї з найвидатніших композиторок сучасної України у розвитку національного музичного мистецтва, відданості хоровому мистецтві як взірцю національної музичної ментальності, традиції театралізації «хорових сцен».

Перетворенню чотирьох веснянкових хорових сцен на кантатний цикл сприяла не тільки образно-тематична єдність, властива віршованому першоджерелу, але й елементи наскрізної інтонаційної драматургії, що об'єднує окремі «номери» музичного твору. Йдеться про семантику «гімнічного ходу» (за визначенням композитора), тобто висхідної чистої кварта, яку закладено в основу інтонаційної драматургії кантати. Своєрідність виконавського призначення кантати, написаної для чотирьох голосного дитячого хору (1 й 2 сопрано, 1 й 2 альти), обумовила специфіку втілення загальної весняної тематики як відображення семантики ніжної тендітності, тембральної легкості, властивої пробудженню весняної природи.

Вищезазначений «гімнічний хід» має поліфункціональне значення у контексті «Веснянок» як кантатно-хорового циклу, надаючи йому семантику викликання весни, постаючи як символ її триумфу. «Гімнічний хід», за визнанням композитора, набуває значення об'єднання не тільки частин циклу, але й українського народу. Але, як демонструє подальший аналіз інтонаційної драматургії хорової кантати О. Польового, поруч із урочистим привітанням весни, квартовий хід символізує й трагедію українського

народу, її подолання й передчуття відродження, весни, тепла, сонця, що перемагає страждання і смерть. В інтонаційній концепції кантати втілено християнську ідею «смертю смерть поправ», в розгорненні якої значну роль відіграє саме «гімнічний хід».

Чотири частини кантати постають як картини природи, що відображають не лише «весняний гум», але й почуття ліричного героя (образ якого втілений в хоровій драматургії), подані крізь споглядання пейзажу.

Головна художня ідея першого номеру кантати набуває розкриття через співставлення зимової та весняної образності. Поетична форма першої «Веснянки» підпорядкована виразу інтонаційного задуму композитора. Про це свідчить, зокрема, уведення прелюдії та постлюдії як своєрідних хорових «пісень без слів». Саме у них знаходить безпосереднє втілення художньої ідеї суперництва зими та весни, втіленої на рівні хорової драматургії. Тут звучать голоси самої природи: зими, що знаходить свій вираз у такому прийомі, як хорове гліссандо в партіях I-х та II-х альтів (на слогах «Ши... – Шу...») та I-х і II-х сопрано: в їх партіях на інтонуванні слогів «Дан... Дан...» втілюється звуковий образ передчуття весни, інтонаційним символом якої постає дзвонове *ostinato*. Перший інтонаційний символ весни у вигляді дзвонового *ostinato* випереджає її «появу» в віршованому тексті.

Домінування в 1-й частині кантатного циклу світлої, пасторальної тональності *A-dur* символізує неминучу перемогу сил весни в її суперництві з зимою.

Якщо в безсловесній прелюдії «гімнічний хід» відсутній, то з появою слова в інтонаційній драматургії з'являється й така ознака пробудження весни, як множинні квартові утворення. В першій частині відбувається формування семантичного «ореолу» гімнічної квартали як другого інтонаційного весняного символу. Стійка присутність лейтінтонації чистої квартали спостерігається в її множинних проявах – мелодичному та гармонічному. Заповнена інтонаційного ходу чистої квартали (у висхідному та низхідному рухах) постає своєрідним віддзеркаленням у «зменшенні» до

масштабів «*minima*» знака «кола» як інтонаційного символу природного циклу – повернення весни.

Драматургічний розвиток номеру оснований на поєднанні чистої кварта в акордовому викладі як елементу хорової фактури («а» – «е») та в мелодійному русі, в наслідок чого «гімнічний хід» набуває мелодійно-гармонійного функціонування, символізуючи поширення весняних сил. Поступове збільшення кількості квартових зворотів різного роду упродовж розгорнення інтонаційної драматургії номера першого символізує поширення тепла, весни, що набирає сили.

Характерною ознакою хорової драматургії першої частини твору є синхронний виклад двох інтонаційних символів весни – дзвонового *ostinato* і гімнічного ходу. Наявність двох фактурних шарів сприяє утворенню поліпластовості хорової драматургії, ознакою якої є й контрапунктичне підпорядкування семантизованих фактурних шарів.

У першому номері відбувається концентрація інтоном-символів, які є наскрізними для усього хорового циклу. Поруч із весняною дзвонівістю, варіантами гімнічного ходу, у першій частині кантати формується ще один наскрізний інтонаційний смислообраз весни – рух шістнадцятими тривалостям, який входить до структури мелодично оформленої кварта, пропонується визначити як аналог солов'їної трелі, символ передчуття майбутнього весняного розквіту. Підкреслимо, що інтонаційний символ солов'їного співу також має функцію випередження його словесного втілення, що відбудеться лише в другій частині.

У II частині кантати («Веснянії пісні, веснянії сни ...») відбувається процес пересемантизації інтонаційних символів весни, сформованих на початку кантати. Це обумовлено поглибленням трагічного світосприйняття, закладеним у вірші Івана Франка.

Хоровий вступ до II-ї частини вирішується на виконавському прийомі *mormorando*. З єдиного звуку («а» першої октави) поступово «народжується» підголоскова фактура, що, поступово поширюючись, досягає полішаровості у

діапазоні двох октав. Образна символіка, закладана композитором у вступ до II частини, обумовлена створенням атмосфери усеохоплюючого поширення весни, від землі до небес.

Початковий розділ II-ї частини кантати базується на співвідношенні двох інтонаційних варіантів квартового інваріанту: сформованого в першій частині образу-символу весняного дзвону і образності весняних снів, що виникають у другій частині.

Основний розділ II-ї частини кантати змальовує картину безутішних весняних снів, що закривають сонце та радість від поетичної душі ліричного героя кантати, відкриваючи, натомість, й образ людського лиха. Метафоричним втіленням людського страждання постає музично-поетичний образ солов'я: всупереч втішним співам інших птахів, солов'їні трелі постають символом співчуття українському народу. Розвиток музичної драматургії частини приводить до кульмінації, тлумаченої композитором як генеральна у масштабах усієї кантати. Показово, що у цій Веснянці найвищий прояв нелюдського страждання всупереч всезагальної радості природи, набуває композиторського тлумачення наймасштабнішої кульмінації. Таке тлумачення кульмінації сприяє формуванню художньої концепції твору: її сутність полягає у втіленні образних полюсів – весняної радості природи і трагічного людського буття.

Заключний розділ II-ї частини вирішений композитором на основі вертикального поєднання образно-семантичних світів весняної дзвонності із вступу до I-ї частини (перші й другі альти) та початкової теми II-ї Веснянки. Уведений до синтетичної репризи другої Веснянки образ солов'я набуває іншого значення по відношенню до його функції у генеральній кульмінації. Щебетіння солов'я набуває значення одного з голосів весняної природи, краса якої немов би витісняє спогади про страдництво українського народу.

В основі інтонаційної драматургії II частини кантати композитор заклав пісенну поспівку, в основі якої – мелодійне заповнення чистої кварта низхідним або висхідним поступовим рухом. У підсумку заповнена чиста

кварта постає як мелодичний варіант того «гімнічного ходу», що, за задумом композитора, є символом весни, що торжествує. Отже, «гімнічний хід» набуває варіативних інтонаційних тлумачень (приміром, його заповнений варіант постає лейтсимволом «весняних безвідрадних снів», «людського болю»), набуваючи наскрізного розвитку.

Третя частина кантати базується на створення образу любові, що пробуджується весною. Значну роль у формуванні інтонаційно-образної драматургії III-ї частини кантати відіграє музично-поетичний образ солов'я, який набуває значення символа та покровителя любові. У відповідності до образно-сислової основи частини та її символіки, до хорової драматургії проникають численні трелі, що символізують просвітлену любов навіть тоді, коли в поетичному тексті образ нічного птаха не згадується.

Знаком триумфальної ходи весни, що охоплює Всесвіт, постає інтонаційний образ весняних дзвонів, що у середньому розділі III-ї частини контрапунктує до двох верхніх голосів, партія яких основана на розвитку «гімнічного ходу». Наявність образів «весняного суму» у заключному розділі третьої Веснянки, що контрастують переживанню радості весни, сприяють проясненню авторського задуму композитора: II і III частини утворюють своєрідний кантатний «центр», який характеризують спільні музично-інтонаційні та поетичні образи.

Четверта Веснянка відтворює й узагальнює увесь образний спектр кантати, її своєрідний весняний мікрокосм, що діалектично поєдує радість і печаль, світло і темряву. У відповідності до образно-сислового узагальнення, властивого Фіналу кантати, наскрізний «гімнічний хід» у IV Веснянці символізує інтонаційний комплекс хорової кантати. Слід підкреслити, що у Фіналі «квартівий хід» доповнює «хід квінтовий»: весняна гімнічність досягає величного масштабу. Виникає концентрація змістів інтонаційної драматургії. Чиста кварта в IV-й частині Веснянок породжує безліч інтонаційно-змістових символів, інтонаційних «арок»; інтонама-твердження має запитальну функцію, в той час як питання і є відповіддю.

3.3.1. Специфіка диригентсько-хорового трактування кантати О. Польового «Веснянки»

Звернення до питань виконавської інтерпретації кантатно-хорових творів, обраних в якості матеріалу дисертаційного дослідження, актуалізує диригентсько-хоровий ракурс осмислення заявленої проблеми. У цьому контексті, розглянемо специфіку диригентсько-хорового тлумачення кантати О. Польового «Веснянки».

У першій Веснянці композитором було обрано змішаний розмір $\frac{5}{8}$. Завдяки цій ситуації, диригентові на початковому етапі роботи над твором необхідно обрати відповідну схему диригування. Оскільки темп твору є досить швидким (замість термінологічного позначення темпу композитор вказує значення метроному для четвертої тривалості: $MM = 105$), диригувати необхідно за дводольною схемою.

На початку твору хормейстерові слід протактувати додатковий порожній такт для відчуття артистами хору обраного диригентом темпу. У перших двох тактах «Веснянки» партія альтів виконує звукозображальну функцію: у межах нюансу *pp* за допомогою глісандованого складу «*шии*» перші та другі альти по чергово зображують вітер. Окрему складність являє собою рівномірність виконання цього недетермінованого за звуковисотністю *glissando*, за допомогою якого зображуваний «вітер» має переходити з партії перших до партії других альтів, і у зворотному напрямку. Необхідно звернути увагу на ритмічне групування всередині *glissando* (восьма – половинна тривалості), яке, згідно до ремарки композитора, необхідно виконувати в межах нюансу *pp* з невеликим *crescendo* до половинної тривалості та подальшим *diminuendo*.

У такті 3 хормейстеру необхідно звернути особливу увагу на вступ партії сопрано: артистки хору мають вступити в нюансі *pp* на склад «дан» на звуці e^2 , що є зоною перехідних нот для даної партії. У даному випадку хормейстерові слід скористатись затриманим ауфтактом і лаконічним жестом

запросити партію до співу. Вже у четвертому такті в партії сопрано відбувається *divisi*: другі сопрано отримують власну низхідну лінію, у той час як партія першого сопрано має виконувати остинантно повторюваний звук e^2 , функція якого полягає у створенні своєрідної гармонічної педалі. Хормейстеру необхідно уважно поставитися до інтонаційної складової даного епізоду (такти 3–7), адже через поєднання гармонічної педалі у партії перших сопрано та низхідної мелодії в партії других сопрано утворюються різноманітні, у тому числі й дисонуючі інтервали від великої секунди до чистої квінти. Для більш якісного виконання даного епізоду хормейстер може використовувати його як основу для попереднього розспівування хору.

У такті 7 у партії альтів звукозображальне *glissando* змінюється на вокальну партію (вперше у творі з'являється змістовна вербальна складова: «Дивувалась зима»). Складність виконання полягає передусім в тому, що мелодична лінія написана у достатньо низьких теситурних умовах у нюансі *pp*; тому хормейстеру необхідно попрацювати над якістю дикції артисток хору. Під час розучування твору з хором для покращення дикції можна промовляти слова неначе ритмізовану скоромовку, перебільшено чітко вимовляючи приголосні звуки. Також в даному епізоді хормейстерові слід звернути увагу на динамічний та тембровий ансамблі під час поєднання двох звукових пластів. На нашу думку, у даному випадку необхідно звернутися до прийому штучного ансамблю (зокрема, через те, що інтервальна відстань між альтами та другими сопрано становить октаву, між альтами та першими сопрано – дуодециму). Слід зазначити, що застосована композитором інтерваліка додає звучанню архаїчності, але поряд з цим є достатньо складною для виконання з точки зору вибудовування ансамблю.

У такті 10 («На широкій річці?») композитор змінює метр на $\frac{6}{8}$, що свідчить про побудову музичних фраз в залежності від вербального тексту. З такту 15 на тлі довгих тривалостей у партії перших сопрано та альтів звучить тема у виконанні перших альтів та других сопрано. Під час

роботи над даним епізодом необхідно якісно співати матеріал як окремими партіями та групами хору, так і вибудувати загальний гармонічний стрій.

До початку репетиційного процесу хормейстеру необхідно визначити для себе усі місцеві та генеральні кульмінації. Варто підмітити, що з такту 10 до такту 31 (генеральної кульмінації твору) композитор не залишає жодних ремарок щодо динамічних відтінків; тому можна припустити, що хормейстер має можливість вибудовувати динамічну драматургію підходу до кульмінації на власний розсуд. На нашу думку, починаючи із такту 25, задля підготовки генеральної кульмінації у такті 31 («Шуря-буря пройшла») доречним було би поступове застосування *crescendo*, яке вимагає від хормейстера економного та концентрованого жесту. Композитор використовує однакові теситурні умови протягом семи тактів, тому кульмінаційну вершину можна виділити лише за допомогою динаміки. У виконавському процесі важливо уникати форсованого звучання у нюансі *ff*, співати на міцній опорі дихання, користуючись високою співацькою позицією.

У виконавському процесі відтворення авторської концепції диригент-хормейстер, як інтерпретатор і аналітик, має звернути пильну увагу на особливості динамічної драматургії, закладеної автором у тексті хорového твору. Зосередженість на чинниках динамічно-звукового розгортання музичного матеріалу та аналітично-хорової деталізації параметрів авторського тексту сприятиме порозумінню авторського твору, розбудови його виконавсько-інтерпретаторської концепції, а також розуміння вмотивованості професійно-хорового відтворення. Так, наприклад, фактори різкої зміни динаміки – з потужного звучання максимальної сили, зокрема у вирішенні генеральної кульмінації, на відтінок *mf* вимагає від диригента відповідного контрастного аффтакту задля підготування хору до подібних динамічних перетворень. Важливим аспектом виконавської уваги у процесі подальшого музичного розгортання звукообразу та, відповідно обраній концепції, нюансування в динаміці *p*, постає збереження природної співацької опори дихання.

Довершеності виконавської концепції та забезпеченню цілісності сприйняття музичного образу, сприятиме хорова реалізація сповненої фонічних ефектів, звукообразжальності й асоціативності (із «шумом вітру»), завершальної будови першої Веснянки (в партії альтів), що є репризою вступу й підставою утворення «аркової» композиційної побудови.

3.4. Особливості виконавської інтерпретації поеми-кантати «Гамалія» М. Скорика (на матеріалі прочитання твору зведеним хором під орудою А. Савчука)

Сучасне хорове виконавство позначене зацікавленістю колективів у найрізноманітніших жанрах хорової музики – від ліричних мініатюр до масштабних духовних творів. Подібна тенденція, характерна як для представників світової хорової спільноти загалом, так і, зокрема, для українських хорових колективів, результує передусім у необхідності чітко визначити специфіку виконавських завдань, що постають перед виконавцями в процесі інтерпретації тих чи інших хорових творів, а також шляхи їх вирішення у відповідності до жанрової моделі обраного твору. Особливої уваги дослідників вимагає специфіка виконавських завдань, що постають перед сучасними інтерпретаторами тих творів, які за своєю жанровою генезою належать до жанру кантати. Цей різновид музичної творчості, що веде свій початок від XVII ст., з часом зазнав різноманітних трансформацій та модифікацій, які призвели до появи низки синтетичних жанрових моделей – симфонії-кантати, кантати-балади, поеми-кантати тощо, кожна з яких передбачає наявність відповідного підходу до виконавського прочитання.

Однією із найскладніших для виконавської інтерпретації версій кантатного жанру є поема-кантата, що знайшла яскравий прояв у творчості українських композиторів. Не оминув своєю увагою цей жанр і Мирослав Скорик (1938–2020) – визнаний класик сучасності, чия творчість стала знаковою для українського мистецтва другої половини XX – початку

XXI століть. Поема-кантата «Гамалія» (2003) митця за двадцять років свого існування стала об'єктом численних інтерпретацій – як виконавських, так і наукових. Натомість, самі виконання твору досі не стали об'єктом музикознавчих досліджень.

Жанр кантати у творчості М. Скорика представлений трьома творами, що охоплюють різні періоди його композиторської діяльності: це кантати «Весна», «Людина» та поема-кантата «Гамалія».

Поема-кантата «Гамалія» (2003) М. Скорика написана на однойменну поезію Т. Шевченка. Незважаючи на композиторську вказівку щодо джерел жанрового синтезу, у вітчизняних статтях, на афішах та у анотаціях до концертів можемо зустріти наступні визначення жанру «Гамалії»: кантата, вокально-симфонічна поема, кантата-симфонія. Все це може спричинити певну плутанину у сучасному музикознавчому дискурсі.

Більшість композиторів звертались лише до фрагментів поеми Т. Шевченка, у той час як твір М. Скорика включає більшість тексту шевченкового твору. Я. Бардашевська називає даний підхід новим етапом у традиції музичних втілень шевченківських творів [11, с. 51]. Структура твору сформована автором у відповідності до побудови поетичного першоджерела. За О. Майчиком, композиція твору складається зі вступу, шести розділів та коди. Показово те, що у своєму аналізі структури поеми-кантати О. Майчик спирається першою чергою на поетичний текст: вступ «Ой нема, нема» (I розділ, *Andante*) є наближеними до думи (слідування синтаксичної та ритмічної організації мелодики за структурою вербального ряду, наскрізна форма, заспів унісоном басів). На думку дослідника, соло сопрано «Отак у Скутарі козаки співали» виконує роль декламаційної зв'язки-коментаря до наступного розділу [125]. Натомість, В. Драганчук надає даному епізоду великого значення, вважаючи що він «розкриває кордоцентричний, жіночий, оплакувальний стан» [54, с. 73].

Наступний розділ «Застогнав широкий» (II розділ, *Piu mosso*) являє собою живописну картину бурхливої водної стихії, що відтворюється

за допомогою висхідних імітаційних нашарувань тріольних тремоло на тлі мартелятних фігурацій акомпанементу. В. Драганчук визначає коротке імітаційне проведення фрази у сопрано і тенора як підґрунтя до наступної побудови у виконанні чоловічої групи «У туркені по тім боці» (III розділ, *Moderato con moto*), активної, енергійної, мужньої та танцювальної водночас. «Це показ відомого козацького гумору, легко-сороміцького в своїй основі, в якому починає виявлятися сприйняття майбутньої битви як свята, як бенкету», – зазначає дослідниця [54, с. 73].

Контрастуючою є пейзажна споглядальність розгорнутого пісенно-кантиленного *solo* тенора «Пливають собі, співаючи» та подальшої картини морської бурі у виконанні повного хорового складу.

Зв'язка сопрано *solo* підводить до молитовно-хорального епізоду «О милий Боже України!» (V розділ, *Andante*), в якому композитор використовує ефект «етичного просвітлення» [54, с. 74] та бурхливої батальної сцени «Ріж, бий, катуй» у рондо-варіаційній формі. О. Майчик зазначає, що «стихія бою приводиться у паралель з буремною стихією, поступово трансформуючись у ритмічно мірне маршове скандування (театралізація подій, змальованих в поемі, підкреслюється тембрально: слово коментатора передає чоловіча група, текст героя – повний склад хору, яничар – інтервальна паралель солістів)» [125, с. 62].

Фінальний епізод «Наш отаман Гамалія» є символом потужного переможного начала. Це досягається за допомогою ізометрії акордової фактури, завуальованої танцювальності з використанням ритмоформул гопака і метелиці, а також за шляхом використання стилістики прославленого канту у хоровій партії.

Кода-епілог виконується солістами, в партіях яких поєднано оповідь-речитацію, піднесене ствердження та подальший спад-завмирання на тлі баркарольних фігурацій. В. Драганчук називає тихе завершення поеми-кантати «Гамалія» М. Скорика катарсисом, очищенням після кривавих подій і водночас світлою радістю за визволення із неволі побратимів-козаків [54, с. 77]. Цікаво, що

Л. Кияновська порівнює коду поеми-кантати М. Скорика із завершенням Високої меси Й. С. Баха, що, на нашу думку, є влучним та справедливим [103].

В. Драганчук виділяє архетип козацтва, що проходить через усі епізоди поеми-кантати. На думку дослідниці, символіка козацтва найяскравіше представлена у хорі невольників «Ой нема, нема ні вітру, ні хвилі», у козацькому хорі «У туркені на тім боці», у соло тенора «Пливають собі, співають», у молитві козаків «О милий Боже України», у сцені бою «Ріж! Бий! Катуй невіру бусурмана!», у соло тенора «Реве, лютує Візантія», у гімні «Наш отаман Гамалія» [54, с. 72].

Специфічною ознакою хорového твору «Гамалія» М. Скорика є органічне поєднання жанрових рис поеми та кантати. Так, поемність твору визначається зверненням до жанру літературної поеми як до першоджерела. Втім, даний факт є не єдиною поемною ознакою твору. Показовими рисами «Гамалії» М. Скорика, характерними для жанру поеми, є фольклорні джерела, тісний зв'язок музики та ілюстрованого нею віршованого слова, епічний наратив, філософська зосередженість, драматичні кульмінації. Важливою, суто поемною рисою, є наскрізний інтонаційний розвиток твору.

Поєма-кантати «Гамалія» М. Скорика є репертуарним твором і досить часто виконується професійними колективами України. Розглянемо поєму-кантату у виконанні зведеного хору у складі академічного камерного хору «Чернівці» та Академічного камерного хору Тернопільської філармонії, академічного симфонічного оркестру Чернівецької філармонії під орудою А. Савчука, *solo* сопрано – Б. Зайцева, *solo* тенора – В. Фісюк (2020). Розпочинається поєма-кантата «Гамалія» двотактовим оркестровим вступом, після якого вступають баси. Заспів «Ой, нема, нема ні вітру, ні хвилі» звучить суворо, рівно, витримано, що відповідає його символічній функції (плач невольників). Тенори продовжують темброво-образну сферу басів, максимально наближуючись до них за якістю звучання в цілому. Потужно звучить *tutti* чоловічої групи хору «Ой, заграй, заграй». Увесь чоловічий розділ звучить різноманітно з точки зору динамічних відтінків та агогіки, що

свідчить про досконале дотримання виконавцями усіх композиторських ремарок у нотному тексті.

Розділ II характеризується вступом мішаного складу хору та солістів. Спів Б. Зайцевої вирізняється інтонаційною чистотою, чіткою дикцією та вишуканим тембром голосу. Солістка має драматичний тип голосу і добре озвучує та наповнює залу звуком, як у високій, так і в низькій теситурі.

Хорові *tutti* «Застогнав, широкий» та «Зареготався дід наш дужий» втілені монументально за рахунок дублювання хору оркестровою партією. Підкреслені вигуки «Чую!» додають драматичного напруження й гостроти звучання. Вдале прочитання поліфонічного епізоду «Загула» визначено наявністю необхідного штриху та якістю промови тексту.

Розділ III представляє собою похідну пісню козаків, яка виконується виключно чоловічою групою хору, що відповідає образу мужніх козаків, та, безумовно, позначається на загальному образно-емоційному контексті. Слід зазначити, що чоловічий склад зведеного хору добре укомплектований. Особливо це стосується тенорової партії, представники якої володіють поставленими, тембрально насиченими голосами. Велика увага приділена артикулюванню вербального тексту та вимові закінчень слів, які чітко промовлені.

У Розділі IV, що змальовує картину спокійної Візантії, викладення основного тематичного матеріалу доручено партії альтів. Артистки хору, що виконують альтову партію, мають виразні, тембрально забарвлені, масивні голоси та з легкістю озвучують фактуру. Співоча партія насичена великою кількістю напружених хроматичних ходів, які в даній виконавській версії прозвучали інтонаційно чисто й наповнено. Наявністю хроматичних ходів також характеризує й тенорове *Solo*, що спричиняє суттєву вокально-інтонаційну складність, і потребує високої виконавської майстерності від співаків.

Поява Solo сопрано наприкінці розділу є уособленням болю козаків. Солістка виразно інтонує та доносить значення кожного слова тексту, передаючи голосом емоції та страждання поневолених запорожців.

У хорі-молитві з Розділу V, вирішеному автором у темпі *Andante*, образ полонених козаків утілюється поступовим, розміреним рухом хорového звучання із проспівуванням кожної тривалості (від восьмої до залігової половинної) у нюансі *p*, що виконується озвучено, на опорі. Звуки у високому регістрі оповиті м'яким теноровим фальцетом. Застосоване у даній виконавській версії щільне *legato*, ланцюгове дихання, гранична градація динамічних відтінків переконливо демонструє наявність усіх ознак високого рівня вокально-хорової виконавської майстерності.

Найважливішим у цьому епізоді є саме текст молитви «О, милий Боже України», якому приділено велику увагу. Цей факт унаочнюють, зокрема вимова голосних в єдиній співацькій манері, особливо під час озвучення довгих тривалостей, чітке й лапідарне артикулювання приголосних наприкінці слів, якісна дикція (що свідчить про розуміння синтезу вербального й музичного текстів як диригентом, так і виконавцями-співаками). Під час виконання відчувається широта динамічної та емоційної перспективи, наявність внутрішньо-дольової пульсації. Яскравий нюанс досягається вже на словах «І сором тут, і сором там», а кульмінаційне проведення «І перед всіма у кайданах стать козакові...» звучить підкреслено драматично. Завдяки продуманій інтерпретаційній концепції та її високопрофесійному хоровому втіленню виконавцям у цьому епізоді вдалося створити відповідну сюжетній лінії й образності емоційно-психологічну атмосферу, сповнену відчуття пригніченості невольників, котрі перебувають на чужині, та водночас їх прагнення довгоочікуваної свободи (що підкреслено в музичному утіленні особливого молитовного стану).

Генеральну кульмінацію поеми-кантати «Гамалія» М. Скорика, розташовану у зоні «золотого перетину» – VI Розділі – побудовано за логікою драматургії контрасту, виявленої на фактурному і тембровому рівнях шляхом діалогічного типу викладу хорових і сольних «реплік» (що є знаком стилістики концертності). Емоційно-виразне втілення образності досягає у цьому розділі своєї вершини завдяки активно-динамічному розвитку

музичного матеріалу і експресії хорового виконання. Драматичний характер кульмінації посилюється гранично напруженим звучанням хорових партій (у високій теситурі) та підкреслюється темброво-колеристичним контрастом почергового співу жіночого та мішаного хорів (на словах «Ріж, бий, катуї невіру-бусурмана!»). Гостроту кульмінаційного епізоду в інтонаційно-виконавському процесі підкреслюють застосовані композитором прийоми хорового письма, фактурна нестабільність (співставлення гармонічного та поліфонічного складів з опорою на імітаційний виклад), метрична перемінність, досконало втілені в аналізованій виконавській інтерпретації.

У контрастному за характером образності, типом музичного висловлювання та емоційною виразністю Розділі VII, що є наступним етапом музичного смислорозгортання у масштабі художнього цілого, в епічній манері відбувається своєрідна музична рефлексія завершеної перемогою битви козаків. Основними «оповідачами» виступають у цьому розділі солісти – сопрано та тенор. Високі теситурні умови потребують від співаків висококваліфікованого вокального виконання, адже промова тексту у верхньому регістрі є найскладнішою. Солісти співають акцентовано, підкреслено (на основі силабічного принципу вокалізації тексту) з поступовим переходом до мелодично виразного озвучення поетичного тексту великого Кобзаря.

У Розділі VIII представлений переможною, урочисто-маршовою піснею запорожців, хорове виконання якої стилістично та за манерою звуковидобування наближається до народного козацького співу. Піднесений настрій запорожців підхоплює увесь мішаний хор та продовжує виконання у відповідній співацькій манері.

Фінальний розділ поеми-кантати «Гамалія» завершується умиротвореним співом *solo* тенора та сопрано. У процесі музичного розвитку початково наспівні мелодії сольних партій суттєво змінили свій характер внаслідок появи бурхливого ритму. Солістам колективів вдалося майстерно відтворити ці ритмо-інтонаційні перетворення, та завершити твір, відповідно

наданої їм місії музичних спікерів-оповідачів. Поява у фіналі м'якого оркестрового супроводу у прозорій фактурі, що найвідповідніше втілена у звучанні арфи, слугує завершенням твору.

Підсумовуючи, зазначимо, що у розглянутій інтерпретації органічним постає синтезування двох хорових колективів, високий професійний рівень яких уможливив вирішити поставлене перед виконавцями художнє завдання щодо утілення авторської концепції поеми-кантати «Гамалія» М. Скорика.

Кантата-поема є одним із найскладніших синтетичних різновидів кантатного жанру, представлених в українській музичній культурі. Сформований на основі низки семантично значущих жанрів (партесного концерту, панегіричного канту, хорової поеми та низки західноєвропейських вокально-симфонічних форм), цей різновид знайшов яскраве втілення в авторській інтерпретації видатних українських композиторів (С. Людкевич, К. Стеценко, М. Скорик та ін.).

Поема-кантата «Гамалія» на вірші Т. Шевченка, жанрову специфіку якої утворює органічний синтез поеми та кантати, є однією з вершин творчості М. Скорика. Поемність постає у даному творі домінуючою жанровою якістю, становить сутність його загальної концепції. Жанрово-стилістичні риси кантатності, що формують співвідношення виражальних засобів твору, певною мірою, є його «зовнішньою атрибуцією». Сміслові наповнення внутрішньої структури твору забезпечується впливом низки музичних жанрів: думи, пісні, аріозо, монологу, музично-сценічних і симфонічних взірців та літературних моделей (поема). Проте визначальними жанровими моделями для даного твору залишаються поема та кантата.

Виконавська інтерпретація твору зведеним хором у складі академічного камерного хору «Чернівці» та Академічного камерного хору Тернопільської філармонії, академічного симфонічного оркестру Чернівецької філармонії під орудою А. Савчука (2020) вирізняється органічним поєднанням двох хорових колективів. Слід відзначити стилістичну відповідність манери звуковидобування та задіяних у творі

жанрових моделей, виважену та продуману динамічну драматургію, темброву насиченість та звуковий баланс. Об'єднання двох високопрофесійних колективів сприяє художньо-ціннісному вирішенню творчих завдань щодо виконавського трактування авторського тексту поеми-кантати «Гамалія» М. Скорика.

Висновки до розділу

З метою унаочнення різноспрямованості тенденцій інтерпретації жанру кантати в українській хоровій музиці останньої третини XX – XXI ст., було здійснено аналіз його композиторських та виконавських версій на матеріалі творчості А. Гайденка, О. Польового та М. Скорика. Представлені версії презентують світську, нефольклорну та неосакральну моделі кантатного жанру та виявляють аспекти складного жанрово-стилістичного синтезу.

Новаторські риси в інтерпретації жанру кантати цими митцями є наслідком глибинного порозуміння фольклорних і сакральних перджерел, вербальної основи як вагомого чинника кантатної драматургії, що забезпечує вокально-поетичний синтез особливого типу та впливає на концепцію творів, їх образну семантику, символіку, інтонаційну своєрідність..

Виявлено, що неофольклорне забарвлення визначає композиторську інтерпретацію жанру кантати в творчості А. Гайденка. Композитор запроваджує в кантаті принципи драматургії циклічної кантати і фольклорного дійства з наявним синтезом народної поезії, фольклорного співу, прадавніх ритуалів та магічних заклинань. Аналіз твору виявив, що кантата «Чотири дійства» пов'язана з осучасненням фольклору, а саме – з використанням архаїчних текстів, ладових поспівок, метричної перемінності – характерних для язичницьких часів.

Розробку неофольклористичної авторської концепції А. Гайденка виявляється на різних рівнях організації художнього цілого та зумовлена утіленням сучасного діалогу «фольклорного й професійного» начал

поданням обрядовості; театралізації; символізації; жанрового синтезу; моделювання нових жанрових різновидів на ґрунті фольклорних текстів та сучасних композиторських технік.

На основі здійснення музикознавчої аналітики висновуємо, що кантата «Чотири дійства» А. Гайденка належить до типу оркестрово-хорових кантат, з ознаками неофольклорної стилістичної моделі та видового синтезу з подійним жанровим кодуванням (кантата-дійство).

Осмилення виконавської інтерпретації кантати виявило необхідність порозуміння сутності створеного композитором обрядово-магічного дійства, вибудування художньої цілісності на основі образно-тематичного, темпового контрасту, підпорядкованості часткових кульмінацій генеральній.

Апелюючи до національної духовної спадщини, О. Польовий у «Різдвяній» у вимірах постмодерністських тенденцій акумулює знаки різних культурних традицій. Зі світом фольклору «Різдвяну» пов'язують глибинні засади тематики, особливості мелосу, ритміки, значимість ігрового начала, опосередковане втілення специфічних ознак народнопісенного виконавства.

Світ академічного музичного мистецтва у творі репрезентований численними ілюзіями та зв'язками. З академічним музичним мистецтвом Середньовіччя та Відродження «Різдвяну» пов'язує динамічна нейтральність, з епохою бароко – значимість принципу остінатності, з романтичною традицією – специфічність циклу мініатюр. Характерні для хорового циклу О. Польового мінімалізм та виняткова змістовна концентрованість кола засобів виразності, експериментальність інструментального шару, інструментальне, сонорне, звукообразувальне трактування хору «вписують» твір у контекст таких визначальних тенденцій музичного мислення сучасності, як стильова гра музичними цитатами та алюзіями, звуковими архетипами, з використанням візуально-акустичних елементів театралізації. Концептуальним стрижнем культурної полілогічності «Різдвяної» О. Польового слугує саме різдвяна тематика, яка в такому культурному втіленні набуває статусу позачасового символу духовної

пам'яті та концентрує в собі сформовані в українському музичному мистецтві традиції та новації її інтерпретування.

Для кантати О. Польового «Веснянки» важливою ознакою хорової драматургії стає взаємодія характерної циклічної та наскрізної структур, що сприяє встановленню рис хорового симфонізму. Ознаками наскрізної драматургії постають уведення звукового дзвонового образу весни упродовж трьох перших частин та поліваріантне застосування «гімнічного ходу». У контексті кантати обидві тематичні утворення набувають значення лейтсимволів весни. Означені теми відіграють суттєву роль у процесі формотворення хорової кантати.

Специфіка створення хорового циклу полягає в його конструюванні від одного концепційно-інтонаційного «зерна», яким постала «Веснянка», що в кантаті йде за № 1, до величного «древа» метациклу, поява якого – справа майбутнього. Подібно до того, як природне дерево відроджується навесні, так само і формування майбутнього «природнього» метациклу композитор розпочав з веснянкового «кола».

Дослідження має певні перспективи при подальшому вивченні принципів ладо-гармонічного мислення, взаємодії різних технік письма, застосованих у кантатному жанрі на композиційному та формотворчому рівнях; специфіки хорової фактури, що є виявом характерних рис композиторського стилю і кантатної стилістики.

Виконавська інтерпретація поеми-кантати «Гамалія» М. Скорика на вірші Т. Шевченка, презентована зведеним хором у складі академічного камерного хору «Чернівці» та Академічного камерного хору Тернопільської філармонії, академічного симфонічного оркестру Чернівецької філармонії під орудою А. Савчука (2020), виявила органічність і стилістичну відповідність обраної манери звуковидобування задіяних у творі жанрових моделей, виважену та продуману динамічну драматургію, темброву насиченість та звуковий баланс. Засвідчено, що об'єднання двох високопрофесійних колективів сприяло художньо-ціннісному вирішенню творчих завдань щодо виконавського трактування складного цього синтетичного твору видатного українського митця.

ВИСНОВКИ

Загальним підсумком дисертації є концептуалізація особливостей інтерпретації жанру кантати в українському хорovому мистецтві останньої третини ХХ – ХХІ ст.

Концептуалізацію здійснено при опорі на фундаментальні засади і концепції музикології, наукові позиції сучасної теорії жанру та інтерпретології, на основі вивчення широкого емпіричного матеріалу, узагальнення масштабного досвіду сучасної аналітики жанрової сфери хорovої музики, зокрема української, і залученні інтегративної методології.

Кантата розглянута в історичному, теоретичному, інтерпретаційному аспектах та індивідуально-стильових проявах. Виявлено специфіку кристалізації жанру кантати в європейському та національному музичному мистецтві, здійснено панорамний огляд шляхів його історичної еволюції в українській музиці як художнього феномену та мистецького жанру з національними ознаками, та розглянуто закономірності функціонування кантатного жанру в українській музичній культурі на сучасному етапі.

Мета дослідження – визначити та концептуалізувати особливості інтерпретації жанру кантати в українському хорovому мистецтві останньої третини ХХ – ХХІ ст. – досягнута. Поставлені завдання – вирішені.

Під час дослідження були досягнуті наступні результати.

1. Розглянуто провідні жанрові теорії та аспекти вивчення інтерпретологічної проблематики в концептосфері сучасної музикології, які стали вагомим джерелом розбудови теоретичної концепції дисертації та розуміння характеру осягнення музично-творчих процесів.

2. Осмислено традиції експлікації та контексти сучасного розуміння жанру кантати в музикознавчому дискурсі. Доведено, що загальнозначуща та принципово важлива для осягнення сутності явищ музичного мистецтва – проблема жанру – актуалізується у вивченні кантати як значеннєвого

різновиду, наукова інтерпретація специфіки якого зосереджена у сфері досліджень хорової, камерно-вокальної та вокально-симфонічної музики.

3. Визначено жанрово-семантичну і типологічну специфіку кантати у вимірах хорового мистецтва. Розглянуто етимологію центрального для дисертаційного дослідження поняття і явища – «кантата» та здійснено термінологічну дескрипцію його жанрового імені. Розкрито сутність і властивості кантати в хоровій музиці в парадигмі кантатних різновидів музичної творчості, визначено, що принциповою ознакою та детермінантою її культурного функціонування є хоровий чинник, колективна вокально-темброва складова. Запропоновано внутрішньожанрову класифікацію кантати із хоровою компонентою та аргументовано визначення двох провідних типів (а cappella-но-хорового та оркестрово-хорового), сформованих на засадах темброво-семантичної та виконавської диференціації. Виокремлено жанрово-стильові різновиди кантат цих типів (неофольклорний та неосакральний) за змістовним і стильовим критеріями типологізації та аргументовано їх специфіку в контексті інтегративних жанрово-стильових тенденцій окресленого в роботі періоду, проявів неофольклоризму, неосакральності, актуалізованих під впливом ідеї національного духовного відродження та мистецько-художніх детермінант.

Розкрито музично-драматургічні особливості кантат окреслених типів та визначено риси жанрової стилістики кантати у хоровій сфері, зокрема національної. До наукового обігу музикології уведено та аргументовано поняття «кантатність», «кантатно-жанрова стилістика»;

4. Доведено, що методологія дисертації обумовлена предметом і об'єктом дослідження, його концептуальними засадами, є комплексною та ґрунтується на поєднанні фундаментальних загальнонаукових (історичного, системного, компаративного) і спеціальних (мистецтвознавчого) підходів, а також методів, серед яких важливими стали діалектичний, дедуктивний, історико-типологічний, історико-генетичний, інтерпретаційний, аксіологічний, семантичний, термінологічного аналізу і операціоналізації понять.

Спеціальний (мистецтвознавчий) підхід, спроектований у дисертації на царину музикології спирається на фундаментальні теорії і концепції музикології (теорії музичного жанру, музичного стилю, музичної семантики та інтерпретації музики). Мистецтвознавчий підхід передбачає використання сукупності фундаментальних методів теоретичного, історичного та виконавського музикознавства, зокрема: цілісного, музично-аксіологічного, жанрово-семантичного, стильового, інтонаційного та композиційно-драматургічного, музично-інтерпретологічного, текстологічного фактурного, а також виконавського, зокрема виконавсько-хорового аналізу.

5. Простежено шляхи історичної кристалізації жанрової моделі кантати та етапи еволюції жанру в європейській художній свідомості Нового часу. Розкрито специфіку формування світського та духовного різновидів кантатного жанру. Підкреслено історичну роль жанру кантати в просторі музичної культури, її формування під впливом постренесансних тенденцій на основі мадригалу, як альтернативи інструментальному жанру (сонаті). Значено еволюцію жанру від сольного-вокального (з наскрізною побудовою та опорою на аріозні й речитативні форми) до оркестрово-вокально-хорового із ускладненням змістовного, структурного і тембрового чинників та утворення двох структурних моделей (циклічної та одночастинної). Зазначено отримання високого культурного статусу (духовні кантати І. С. Баха) та ціннісний сенс кантатою, масштабність творчої реалізації у даному жанрі та множинність його композиторських інтерпретацій в європейській практиці Нового і Новітнього часів. Доведено поступове формування рис хорової кантати в європейському просторі, аспекти її актуалізації на різних історичних етапах та неоренесанс в музиці ХХ ст., що виявляє життєздатність та універсальність даного жанру та властивих йому художньої принципів.

6. Окреслено динаміку історичного розвитку кантатного жанру в українському хоровому мистецтві ХІХ – 1-ї половини ХХ ст. та формування його національної версії, класичних взірців (М. Лисенка, К. Стеценка,

С. Людкевича), характерних різновидів (циклічна кантата, кантата-поема), що засвідчують системні зв'язки з національною фольклорною та академічною традицією, ментально-значущими жанрами (кант, хоровий концерт). Підкреслено поширення в українській хоровій музиці до сер. ХХ ст. урочисто-славильної кантати, сформованої біля витоків зародження жанру, яка пройшла складний еволюційний шлях, але зберегла свою соціальну функцію, практику побутування, жанровий зміст і стилістику, в основі якої закладено оспівування, віншування та героїчний пафос. Зазначено, що одним із найважливіших і найскладніших різновидів кантати, представлених в українській музичній культурі, є кантата-поема, що має синтетичні ознаки та виявляє подвійно-жанровий семантичний потенціал. Доведено значущість цієї моделі як прояву національної музичної ментальності та її функціонування на усіх історичних етапах розвитку жанру в українському мистецтві.

Серед значущих тенденцій розвитку кантатного жанру як віддзеркалення його композиторської інтерпретації у просторі 1-ої половини ХХ ст. визначено: 1) розширення концептуальних і структурно-композиційних меж жанру внаслідок ускладнення жанрового мислення; 2) динамізація та розширення масштабів хорової кантатної композиції, трансформація кантатно-хорового циклу, переосмислення жанру в аспекті симфонізації і драматизації як наслідок інтенції до глибоких філософських узагальнень актуальної героїко-патріотичної, воєнної тематики; 3) синтетичне інтерпретування сталих жанрових моделей як віддзеркалення нового типу авторської свідомості і мислення, відповідного історико-культурним реаліям часу, що спричинило прояву жанрово-семантичного синтезу (кантата-поема, кантата-симфонія, кантата-фреска); 4) репрезентація в кантатних творах різноманітної образності і тематики та засобів її утілення з використанням принципів конфліктної драматургії, контрасту зіставлення, наскрізного розвитку образності і типів вислову (епіки, лірики, героїки).

Доведено, що характерною особливістю динамічного розвитку кантатного жанру стало формування його численних модифікацій, спричинених авторською інтерпретацією вихідної моделі у контексті національного світобачення, з урахуванням етноментальних засад та художніх (стильових та жанрових) традицій української національної композиторської школи.

Зазначено, що у ході історичної детермінації і розвитку, кантата продемонструвала стійкість атрибутивно-жанрових характеристик, виявила стабільні та мобільні ознаки, амбівалентність та здатність адаптуватися у різних художньо-історичних контекстах, що забезпечило постійне функціонування цього жанру та появу його численних модифікацій. Характерними тенденціями останніх є, з одного боку, тяжіння до камернізації, з іншого – симфонізації; збереження циклічної структури та розвиток у бік одночастинної композиції наскрізного поемного типу.

Зберігається властивий хоровій кантаті жанровий стиль, що засвідчується домінуванням вокально-хорового начала, хорового чинника як засадничого у драматургічному, темброво-фонічному, мовновирізовому аспектах, забезпечується вокально-поетичним синтезом, концерною репрезентативністю, що підкреслює властиві жанру концепційність і масштабність у вирішенні художньої образності.

7. Виявлено тенденції жанрово-стильової модернізації кантати (дифузії та міксування) та обґрунтовано розширення її семантичного простору в контексті трансформаційних процесів в українській музиці останньої третини ХХ – ХХІ ст., впливових на динаміку художнього розвитку вокально-хорової сфери творчості. Здійснено періодизацію українського мистецтва окресленої доби, визначено три етапи (1960-ті – 1991-й; 1991–2022; 2022 – третій завершення не отримав), та охарактеризовано специфіку розвитку та тенденції інтерпретації кантатного жанру у межах двох етапів. Визначено аспекти розширення семантичного простору кантати в українській хоровій музиці досліджуваного періоду та розглянуто основні вектори жанрово-

стильової модифікації жанру, які характеризують сучасний стан екзистенції кантатно-хорової творчості українських авторів та засвідчують оригінальність проявів композиторської інтерпретації вихідної структурно-семантичної моделі цього жанру, появу нових та переосмислення сталих жанрових моделей (неоскаральної та неофольклорної), розмаїто презентованих в авторській творчості.

8. Розкрито сутність композиторської інтерпретації фольклорної образності в кантаті «Чотири дієства» А. Гайденка у досвіді неофольклористичного трактування жанру та здійснено виконавську аналітику твору. Охарактеризовано хорову творчість А. П. Гайденка в аспекті взаємодії фольклорного та композиторського типів мислення та визначено специфіку авторського тлумачення жанру кантати на основі композиційно-драматургічного, інтонаційно-стильового і жанрового аналізу циклу «Чотири дієства». Визначено у стилі хорового письма автора прояви неофольклоризму та сучасних композиторських технік.

9. Уведено в науково-дослідницьке поле української музикології та здійснено мистецтвознавчий аналіз творів О. Польового в кантатному жанрі («Різдвяна», «Веснянки»). Розкрито особливості їх формоутворення, фактури та музичної семантики. На основі створеної панорами інтерпретацій різдвяної тематики у творчості українських композиторів та окреслення провідних шляхів її репрезентації виявлено специфіку трактування означеної теми О. Польовим у кантаті «Різдвяна» та розглянуто аспекти виконавського прочитання твору.

Відзначено, що в «Різдвяній», у вимірах постмодерністських тенденцій, сконцентровано знаки фольклорної традиції та академічного музичного мистецтва Середньовіччя, Ренесансу, бароко та романтизму. Підкреслено значущість у творі сучасних тенденцій – мінімалізму музичної мови, експерименталізму інструментального, сонорно-звукотворного трактування хору, а також концептуального статусу різдвяної тематики як позачасового символу традицій, духовної пам'яті, який водночас містить

новаційний потенціал. Апелюючи до національної духовної спадщини, О. Польовий у «Різдвяній» кантаті у вимірах постмодерністських тенденцій акумулює знаки різних культурних традицій. Зі світом фольклору «Різдвяну» пов'язують джерела тематики, особливості мелосу, темпоральності, значимість ігрового начала, опосередковане втілення специфічних ознак народнопісенного виконавства.

Доведено, що світ академічного музичного мистецтва у творі репрезентований численними алюзіями, діалогічними зв'язками, стильовими і жанрово-семантичними перетинами. З академічним музичним мистецтвом Середньовіччя та Відродження «Різдвяну» пов'язує динамічна нейтральність, з епохою бароко – значимість принципу остінатності, з романтичною традицією – специфічність циклу мініатюр. Характерні для хорового циклу О. Польового мінімалізм та змістовна концентрованість кола засобів виразності, експериментальність інструментального шару, інструментальне, сонорне, звукозображувальне трактування хору «вписують» твір у контекст таких визначальних тенденцій музичного мислення сучасності, як стильова гра музичними цитатами та алюзіями, звуковими архетипами, з використанням візуально-акустичних елементів театралізації.

Визначено, що концептуальним стрижнем культурної полілогічності «Різдвяної» О. Польового слугує саме різдвяна тематика, яка в такому культурному втіленні набуває статусу позачасового символу духовної пам'яті та концентрує в собі сформовані в українському музичному мистецтві традиції та новації її інтерпретування.

10. Визначено специфіку інтерпретації інтонаційної символіки в кантаті «Веснянки» О. Польового та осмислено аспекти виконавського трактування цього твору та підходи до його здійснення з позицій диригентсько-хорової практики.

11. Виявлено особливості виконавської інтерпретації поеми-кантати «Гамалія» М. Скорика (на матеріалі прочитання твору зведеним хором у складі академічного камерного хору «Чернівці» та Академічного камерного

хору Тернопільської філармонії, академічного симфонічного оркестру Чернівецької філармонії під орудою А. Савчука (2020), Доведено органічність і стилістичну відповідність обраної манери звуковидобування в ході виконавська інтерпретація задіяних у творі жанрових моделей, виважену та продуману динамічну драматургію, темброву насиченість та звуковий баланс. Засвідчено плідність об'єднання двох високопрофесійних колективів у художньо-ціннісному вирішенню творчих завдань щодо виконавського трактування складного синтетичного твору видатного українського митця.

Доведено, що результатом процесу інтерпретації жанру кантати в українській хорovій музиці останньої третини ХХ–ХХІ ст. стає:

- масштабність репрезентації національної версії жанру кантати, представленої в музиці останньої третини ХХ –ХХІ ст. у різних модифікаціях; віддзеркалення в ній актуальних тенденцій у сфері музичного мислення та вписаність траєкторії її розвитку у вітчизняний та світовий художній процес;

- концептуальна трансформація та динамізація жанру кантати, детерміновані соціоісторичними чинниками, плюралістичністю характеру світовідчуття та бачення картини світу в умовах пост- і метамодерну, загальнокультурними (глобалізаційними та глокалізаційними) тенденціями, міжкультурною взаємодією, інтенціями на тотальний синтез та універсалізацію мистецького простору, інтегративними художніми процесами, трансформацією історико-стильових систем композиторської (хорової) творчості та діалогічною спрямованістю авторської свідомості митців;

- збереження провідної ролі кантати в національній музичній культурі та вихід жанру на принципово новий рівень жанрового розвитку в діалектиці «традицій та новаторства» при збереженні вихідного, історично сформованого структурного інваріанту (циклічної кантати та наскрізного типу розвитку) із суттєвим збагаченням його смислового і виразового потенціалу;

- розширення семантичного простору кантати, оновлення її жанрової стилістики і лексичного діапазону в художньому контексті останньої третини ХХ – поч. ХХІ ст. під впливом інтегративних процесів в музичній культурі та специфіки національного розвитку хорової та вокально-симфонічної музики;

- зміна образно-тематичних пріоритетів у сфері кантати доби незалежності України порівняно з попередніми історичними етапами, поступовий відхід від пафосу урочисто-славільної, офіційно-панегіричної та революційної тематики і переорієнтація у бік утілення одвічних у мистецтві тем і сюжетів (євангелієвських), національних, ментально значущих образів і культурних архетипів, що мають духовно-символічне значення (Народу, Вітчизни, Козака, Батька, Матері, Поета), акцентуація пантеїстичної та етнофольклорної (передусім прадавньої) образності;

- семантичне збагачення кантати внаслідок жанрового міксування, інкорпорованості у кантатні твори знаків і стилістики інших різновидів європейської (опера, ораторія, мотет, пасіони, реквієм, симфонія) та вітчизняної (партесний концерт, кант, псалом, панахида) духовної та світської музики, а також національних фольклорних жанрів (дума, історична пісня, пісня-романс, голосіння тощо);

- оновлення змістовного шару світсько-орієнтованих кантат різноплановою тематикою: національної пам'яті, історичної ролі і трагічної долі українського народу (події Голодомору 1933), філософсько-екзистенціальною проблематикою в дихотоміях «людина – світ», «буття – небуття», «людина – природа», темами глобального масштабу (екологічної катастрофи), актуалізації теми дитинства;

- переусвідомлення національно-фольклорної тематики і образності, концепційне узагальнення інтонаційно-мовних і жанрових носіїв української етнічної картини світу в кантатній творчості в руслі тенденцій «нової фольклорної хвилі», інтеграція етнофольклорного та релігійно-духовного пластів у площину авторських творів;

- кристалізація нового в національній музиці жанрового різновиду – неорелігійної духовної кантати, що є наслідком образно-змістовного розширення творів духовно-християнською тематикою (Богородичною, Різдваною) і сакральною символікою, та віддзеркалює релігійний тип свідомості;

- апелювання до західноєвропейських традицій духовно-хорової кантати доби бароко, канонічних взірців кантатного типу (пасіонів, режієму, *Stabat Mater*), а також православних духовних жанрів а *carrell*'а (панахида, духовний концерт, кант) в авторському переосмисленні та синтезуванні, що свідчить про прояви екуменізму та виявляє «соборне розуміння християнства як світоглядної орієнтації спільноти» (Матійчин);

- репрезентація в українській музиці «національних аналогів європейських духовних жанрів» [108, с.15] кантатного типу («*Stabat Mater*» І. Щербакова, А. Карамонова, І. Алексійчук, «Панахида» та ін.);

- стильове урізноманітнення і ускладнення кантатних творів в аспекті залучення авангардних, нефольклорних, неосакральних, необарокових, неокласичних, неоромантичних, постмодерних тенденцій, звернення до полістилістики, інтертекстуальності (цитатація та складне переплетення різностильових інтонаційних лексем: думної речитації, арій *lamento*, сакральних монодій, риторичних фігур барокової доби, українських народнопісенних зворотів, романсу тощо);

- оновлення жанрової естетики, поетики і стилістики кантати через залучення різних мовно-лексичних, жанрових (опера, ораторія, хоровий концерт, хорова симфонія, балада, дума, пісня тощо) та етнонаціональних стильових елементів, прояви полістилістики та інтертекстуальності;

- поглиблення тенденцій жанрово-стильового синтезу на засадах акумулювання художньо відрефлексованого музичного досвіду попередніх епох, втіленого у тексті кантатно-хорових творів українських композиторів (І. Алексійчук, В. Бібік, Г. Гаврилець, А. та І. Гайденко, В. Зубицький, В. Камінський, В. Мужчиль, О. Польовий, О. Яківчук, І. Щербаков);

- поява оригінальних авторських концепцій та мікстових модифікацій кантатного жанру з інтеграційними властивостями, подвійним кодуванням та ускладненою семантичною програмою, зафіксованою у жанровому імені (кантата-дума, кантата-притча, кантата-симфонія, кантата-дійство, кантата-балада тощо);

- ускладнення жанрово-стилістичного, виражально-виконавського й фактурно-хорового комплексу звукової організації кантат як результату композиторської інтерпретації жанрового інваріанту кантати та стильової індивідуалізації на рівні художньої цілісності;

- формування нових жанрових різновидів кантати (неофолькорного, неосакрального) як переосмислення національних та європейських духовно-музичних традицій, а також сучасного жанрового моделювання в контексті національного духовного відродження та неостильових тенденцій (неофольклоризму, неосакральності);

- актуалізація ідеї жанрового синтезу, здійсненого шляхом інтеграції в кантатну сферу рис мислення інших жанрів та розширення жанрового поля кантати драматургічними принципами, стилістикою і знаковістю оперно-сценічної, фольклорно-обрядової (дійства) та ораторіальної музики (речитативність, наративність, оповідність), а також жанрів концерту, симфонії, вокального циклу. Проявами такого синтезу слугують різноспрямовані й полярні тенденції: театралізації, драматизації, інструменталізації, симфонізації, діалогізації, камернізації кантатного простору як ознаки його збагачення;

- художня відкритість, діалогічність, здатність втілювати актуальні ідеї, провідні концепції сучасності та асимілювати художній потенціал різних мистецьких традицій та жанрово-стильових явищ у синхронії та діахронії музичної культури;

- концентрація в оперуванні комплексом мовно-лексичних, композиційно-технологічних та виконавсько-виражальних засобів вокально-хорової та інструментальної музики, актуалізованих у сучасній

композиторській практиці, та відповідних парадигмі музичного мислення сучасної доби;

- широта контексту художніх ідей, смислова узагальненість, звернення до загальнозначущої, позачасової (філософської, духовно-релігійної) та сучасної (глобальної і соціальної) проблематики, пантеїстичної і фольклорної образності;

- індивідуалізація задуму та формування авторських стильових концепцій жанру із проєкціями на усталену та творчо переусвідомлену жанрово-семантичну модель кантати (за участю хору);

- оновлення вокально-поетичного синтезу, застосування в кантатних творах авторських, фольклорних, канонічних духовних текстів, новітніх сполучень (фонематичної техніки) у різних варіантах;

- збереження постійної актуалізації поезії Т. Шевченка в українській хоровій музиці та множинність її інтерпретаційних утілень у кантатному жанрі;

- збагачення виконавської поезики хорової кантати нетрадиційними засобами хорового письма (з акцентом на поліфонічну, мішану, поліпластову та поліскладову фактуру), які розширюють уявлення про виразові можливості утілення хорових творів;

- ускладнення хорової лексики та хорової фактури, її деталізація, функційне оновлення у структурі цілого, використання різноманітних міксувань гармонічних вертикалей і поліфонічної тканини у поліпластовій площині творів; розмежування хорових партій (divisi), часткова відмова від їх паритетності з акцентуацією діалогічності хорового висловлювання (як наслідку впливу принципів концертності), виокремлення нових типів їх варіантних співвідношень;

- посилення темброво-колористичних, темброво-сонорних можливостей хорового звучання, поява нових виконавсько-хорових й артикуляційних прийомів як чинників збагачення хорових взірців;

- сполучення у тексті кантатних творів принципів інструменталізму, сольного, ансамблево-вокального та хорового типів мислення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрова О. Духовно-семантичний підхід до вивчення музичного твору. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Вип. 46 / ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків : Вид-во ТОВ «С.А.М.», 2018. С. 154–165.
2. Андрос Н. Музична інтерпретація поезії Шевченка (на матеріалі хорових творів українських радянських композиторів). Київ : Музична Україна, 1985. 70 с.
3. Андрос Н., Дженков В., Семененко Н. Українська хорова література. Ч. 1. Київ : Музична Україна, 1986. 134 с.
4. Бабенко О. «Дума про Довбуша» В. С. Бібіка в аспекті діалогу композитора з фольклором. Музикознавчий універсум : зб. статей. Вип. 38–39 / Львівська нац. муз. академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2016. С. 93–105.
5. Бабенко О. Жанровий синтез поеми і симфонії в українській хоровій музиці. Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка : зб. ст. Вип. 30 / Луганська держ. акад. культури і мистецтв. Луганськ, 2014. С. 5–13.
6. Бабенко О. Звуковий простір «Хорових картин» В. Бібіка на слова О. Вишні і С. Васильченка як об'єкт виконавської інтерпретації // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. ст. Вип. 44 / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, Харків : ХДУМ, 2015. С. 218–230.
7. Бабенко О. «Ода братерству» В. Бібіка: специфіка поліфонічного мислення в хоровому жанрі // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. ст. Вип. 3. Харківська держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2020. С. 13–18.
8. Бабенко О. Хорова творчість Валентина Бібіка: жанрова парадигма та риси індивідуального стилю : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 Музичне мистецтво / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків : ХНУМ, 2021. 20 с.

9. Базіна Н. Композиторські та виконавські інтерпретації жанру: на прикладі сонати для скрипки та фортепіано М. Равеля // Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 62. Том 1. Дрогобич, 2023. С. 54–60.
10. Бакумець А. Жанрово-стильові особливості хорових циклів українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... д-ра філософії : 17.00.03 Музичне мистецтво / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2021. 253 с.
11. Бардашевська Я. Образно-стилістичні і жанрові концепції в українській вокально-хоровій музиці на основі поезій Т. Г. Шевченка // Молодий вчений. 2015. №12 (27). Частина 4. С. 50–54.
12. Бардашевська Я. Хори а саррелла Віктора Степурка на біблійну тематику: псалми. Наукові записки. Серія : Мистецтвознавство. №1. Вип. 34. Київ, 2016. С. 43–50.
13. Барт Р. Від твору до тексту // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Слово. Знак. Дискурс / За ред. С. Зубрицької. Львів : Літопис, 2002. С. 491–496.
14. Батичко Г. Хоровий концерт в контексті сучасної хорової культури : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. / Київська держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1993. 18 с.
15. Батовська О. Жанрова побудова системи сучасної академічної хорової музики а саррелла. Музичне мистецтво і культура. Вип. 28. Кн. 2. Київ, 2019. С. 95–105.
16. Батовська О. Сучасне академічне мистецтво а саррелла як системний музично-виконавський феномен : автореф. дис. ... д-ра мистецтвозн. : 17.00.03 Музичне мистецтво / Одеська держ. музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2019. 34 с.
17. Батовська О. Сучасна хорова музика а саррелла: толерантність стильових напрямів. Культура і сучасність. 2016. № 2. С. 47–52.
18. Берегова Н. Українська композиторська творчість 1990—2000-х років у координатах національного самовизначення та європейської інтеграції

- // Інтегративні процеси в музичній культурі ХХ–ХХІ століть. Київ, 2009. 141-150 с.
19. Бенч О. Трансформація засад «Нової фольклорної хвилі» у хоровій творчості Лесі Дичко // Вісник Прикарпатського університету ім. Стефаника. Мистецтвознавство. Вип. 21–22. Івано-Франківськ, 2011. С. 207–213.
20. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції. Київ : ред. журн. «Український світ», 2002. С. 124–136.
21. Беркій О. Stabat Mater в аспекті жанрово-стильової динаміки : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 Музичне мистецтво / Львівська держ. муз. академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2006. 253 с.
22. Белік Н. Оперно-хорова творчість українських композиторів 80-90-х років ХХ ст. Харків : Крок, 2003. 106 с.
23. Белік-Золотарьова Н. «Золотослов» Л. Дичко як оперно-хоровий феномен // Вісник Прикарпатського університету ім. Стефаника. Мистецтвознавство. Вип. 21–22. Івано-Франківськ, 2011. С. 224–228.
24. Біла К. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. Колодуба). Київ – Ніжин : Видавець ПП Лисенко М. М., 2011. 140 с.
25. Бондар Є. Жанровий простір в творчості Л. Дичко. // Вісник Прикарпатського університету ім. Стефаника. Мистецтвознавство. Вип. 21–22. Івано-Франківськ, 2011. С. 196–201.
26. Большакова Т. Біографічні відомості; Загальна характеристика творчості А. Гайденка; Виконавсько – стильовий аналіз концертних творів для баяна А. Гайденка // Концертні твори для баяна А. Гайденка [ноти] / [сост] Т. Большакова. Харків, 2007. С. 5–23.
27. Боршуляк А. Семантика музичної мови духовних кантат Й. С. Баха пасіонного типу // Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство. Вип 42. Київ, 2020. С. 89–96.

28. Берегова О. Хорова музика та кантатно-ораторіальний жанр у 1990-2000-ні роки // Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі ХХ–ХХІ століть : монографія. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2013. С. 141–151.
29. Білогубка А. Співвідношення слова і музики в хорових творах як виконавська проблема // Українське музикознавство : наук.- метод. зб. Вип. 10. Київ : Муз. Україна, 1975. С. 202–219.
30. Бондар С. Музична Шевченкіана у творчості сучасних харківських композиторів // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Вип. 42. Харків : ХНУМ, 2015. С. 279–288.
31. Бондар С. Нова сакральна музика: художньо-стильовий синтез традицій та новацій (латиномовний аспект). Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової. Вип. 19. Одеса, 2014. С. 254–264.
32. Бородавкін С. Хорові концерти Олега Польового // Студії мистецтвознавчі. Число 1. Київ, 2015. С. 87–95.
33. Варакута М. Жанр хорової мініатюри в сучасній українській музиці (на прикладі творчості В. Зубицького) : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 Музичне мистецтво / ОДМА ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2011. 17 с.
34. Варакута М., Яковенко А. Композиційні особливості кантати «Дай нам, Боже» Г. Хазової. Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 23. Том 3, Дрогобич, 2019. С. 14–17.
35. Василенко О. Специфіка жанрового синтезу рапсодії та думки у вокально-хоровій творчості Лесі Дичко. Київське музикознавство. № 55. Теоретичні проблеми мистецтвознавства у дзеркалі культурології. Київ. С. 42–61.
36. Василенко О. Тема голодомору у хорових творах українських композиторів ХХ–ХХІ століть // International scientific and practical conference. November 27–28. Venice, Italy, 2020. С. 204–208.
37. Верещагіна О., Холодкова Л. Історія української музики ХХ століття : навч. посіб. Київ : «Освіта України», 2008. 268 с.

38. Герасименко Л. Перспективи Шевченкових псалмів у музичних втіленнях Лесі Дичко та Олега Польового. [Ел. ресурс], 2016. Режим доступу : http://musikology.com.ua/upload-files/vip_2/gerasimenko.pdf
39. Герасименко Л. «Давидові псалми» Т. Шевченка в аспекті жанрових втілень (на прикладі української хорової музики). Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Вип. 47 / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. С. 15–30.
40. Герасименко Л. Сакральне слово Т. Шевченка в прочитаннях О. Яковчука та О. Імаметдинової (на прикладі Псалма 12). Музична наука на початку третього тисячоліття. Вип. 6./ ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2018.
41. Герасимова-Персидська Н. Деякі питання текстологічного аналізу // Питання методології радянського теоретичного музикознавства : зб. ст. Київ : Музична Україна, 1982. С. 37–54.
42. Герасимова-Персидська Н. Нове в музичному хронотопі кінця тисячоліття // Українське музикознавство. Вип. 28. Київ, 1998. С. 32–39.
43. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII ст. Київ : Музична Україна, 1978. 180 с.
44. Герасимова-Персидська Н. Концерти і мотети покаянні — проблеми пов'язання тексту і музики // Духовний світ бароко : зб. ст. / Національна муз. академія України ім. П. І. Чайковського. Київ : Курс, 1997. С. 12–33.
45. Гриця С. Леся Дичко в житті і творчості. Київ : Просвіта, 2012. 272 с.
46. Гордійчук М. Українська радянська музика. Київ : Держвидав. образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1960. 192 с.
47. Гузеєва В. Вокальна симфонія. Класична модель та різновиди жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. / 17.00.03 Музичне мистецтво / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 1997. 24 с.
48. Гулеско І. Національний хоровий стиль : навч. посібник. Харків : ХДІК, 1994. 107 с.

49. Гусарчук Т. До проблеми індивідуально-особистісного в хоровій творчості Лесі Дичко // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 19. Кн. 3. Леся Дичко: Грані творчості : зб. ст. Київ, 2002. С. 13–39.
50. Гусарчук Т. «Духовний концерт» Мирослава Скорика: концепційна трансгресія та її інтонаційне втілення. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : Історія в особистостях (до 100-річчя Київської консерваторії). Вип. 86. Київ, 2013. С. 419–436.
51. Дерев'янченко О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 Музичне мистецтво / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 23 с.
52. Дорофєєва В. Формування сучасного музичного стильового простору на прикладі творчості українських композиторів // Музичне мистецтво і культура. Вип. 23. Київ, 2016. С. 260–268.
53. Драганчук В. Національна ментальність і рівні її відображення в музиці // Музикознавчі студії: Наукові збірки ЛНМА ім. Лисенка. Львів : Сполом, 2008. Вип. 18. С. 11–18.
54. Драганчук В. Символіка архетипу лицарства-козацтва у шевченкіані Мирослава Скорика та Віктора Камінського // Наукові збірки Львівської нац. муз. академії ім. М. В. Лисенка. 2013. Вип. 29. С. 70–81.
55. Драганчук В. Архетип Ославленої Мадонни у музичному дискурсі: кордоцентризм української не-долі. Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. 2015. Вип. 7. С. 65–75.
56. Драч І. С. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності : монографія. Суми, 2002. 228 с.
57. Єрмоєнко А. Творча постать Анатолія Гайденка у сучасному українському баянному мистецтві : монографія. ФОП : Цьома С. П. Суми, 2023. 210 с.
58. Жанр музичний. Українська музична енциклопедія / С. Шип / Гол. редкол. Г. Скрипник / НАН України; Інститут мистецтвознавства,

- фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ : Вид. ІМФЕ НАН України, 2008. Том 2. С. 67–72.
59. Жарик А. Митець епохи Українського Відродження // Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Вип. 32. Львів, 2014. 257–265 с.
60. Жданов М. Принципи циклоутворення хорової кантати А. П. Гайденка «Чотири дійства» як предмет герменевтичного дослідження. *Культура України. Серія : Мистецтвознавство : зб. наук. пр.* Вип. 61. Харків : ХДАК, 2018. С. 86-93. DOI : <https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.09>
61. Жданов М. Інтонаційна символіка хорової кантати О. Польового «Веснянки» (на вірші І. Франка) // *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. № 3 / Харківська держ. академія дизайну та мистецтв*. Харків : ХДАДМ, 2019. С. 87–91. DOI 10.33625/2409-2347-2019-3-87-91
62. Жданов М. Хоровий цикл «Різдвяна» О. Польового в контексті традицій і новацій різдвяної тематики. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. пр. № 3 / Харківська державна академія дизайну та мистецтв*. Харків : ХДАДМ, 2020, С. 19–24. DOI 10.33625/2409-2347-2020-3-19-24.
63. Жданов М. Еволюція кантатно-ораторіального жанру у творчості українських композиторів // *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка*. Вип. 37. Том 2. Дрогобич : дім «Гельветика», 2021. С. 11–15. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/37-2-2>
64. Жданов М. Специфіка виконавської інтерпретації поеми-кантати «Гамалія» М. Скорика. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка*. Вип. 61. Т 2. Дрогобич : дім «Гельветика», 2022. С. 52–57. DOI

<https://doi.org/10.24919/2308-4863/61-2-8>

65. Жданов М. Хорова музика в авторській свідомості О. Щетинського. Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики : матер. ІХ Всеукр. наук.-практ. конф., 29 жовт. 2020 р. / під ред. проф. Белік-Золотарьової Н.А. та доц. Батовської О.М. Харків : ТОВ «Планета-Прінт», 2020. С. 105–106.
66. Жданов М. Інтеграційні процеси в контексті семантичної еволюції жанру кантати в українській хорovій музиці останньої третини ХХ–ХХІ ст. // Культурологія та соціальні комунікації : інноваційні стратегії розвитку : матер. міжнар. наук. конф. (26-27 лист. 2020 р.). Харків : ХДАК, 2020. С. 367–368.
67. Жданов М. Напрями розвитку хорovої кантати у творчості українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ ст. // Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики : матер. ІІ всеукр. наук.-практ. конф. (25 жовт. 2018 р.) / Харківський нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського, ХХV Міжнар. муз. фестиваль «Харківські Асамблеї». Харків, 2018. С. 82–85.
68. Жданов М. Жанрові пріоритети хорovої творчості О. Г. Польового. Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матер. всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 18–19 квіт. 2019 р. / Харківська держ. академія культури. Харків : ХДАК 2019. С. 93–95.
69. Жданов М. Жанр кантати у творчості харківських композиторів останньої третини ХХ століття // «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики : матер. ІІІ Всеукр. наук.-практ. конф. (31 жовт. 2019 р.) / Під ред. проф. Белік-Золотарьової Н. А. та доц. Батовської О. М. Харків : ТОВ «Планета-Прінт». С. 81–83.
70. Жданов М. Принципи внутріжанрової диференціації хорovої творчості А. П. Гайденко // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матер. міжнар. наук. конф. (23–24 лист. 2017 р.). Харків : ХДАК, 2017. С. 318–319.

71. Жданов М. Модифікації жанру кантати в українському хоровому мистецтві // II Міжнар. науково-практ. конф. «MODERN ISSUES OF PRACTICE AND THEORY», 17-19 січня, 2022, Лондон, Великобританія. Мистецтво.
72. Заверуха О. Філософський концептуалізм творчості В. Мужчиля: співвідношення світогляду та хорового письма // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук пр. Харків : ХДУМ, 2014. № 40. С. 356–368.
73. Зосім О. Західноєвропейська богослужбова музика нового часу у вимірах «нової сакральності». Мистецтвознавчі записки. Вип. 28. Київ : «Міленіум», 2015. С. 99–110.
74. Зосім О. Сакральна музика в музикознавчому дискурсі: питання термінологічної дефініції. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. Вип. XXXIV. Київ, 2015. С. 261–270.
75. Іванова Ю. Ю. Жанр хорової поеми як синтез музичного та поетичного мистецтва (на прикладі творів українських композиторів XIX–XXI ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 / Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2014. 17 с.
76. Ігнатенко Є. «Високий стиль» хорового концерту кінця XVII–XVIII ст.: до проблеми музично-поетичної цілісності : автореф. дис. ... канд. мист. : спец. 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 22 с.
77. Іонов В. Категорії жанру і стилю у контексті історіографічного дослідження музично-творчого процесу. Культура і сучасність. № 2. Київ, 2014. С. 88–94.
78. Історія української музики : В 6 т. Т. 3. Кінець XIX – початок XX ст. / ред. кол. тому М.П. Загайкевич (відп. ред.), А. П. Калениченко, Н. Ф. Семененко. Київ : Наукова думка, 1990. 424 с.

79. Історія української музики : В 6 т. Т. 2. Друга половина ХІХ ст. / ред. кол. тому Т. П. Булат (відп. ред.), О. С. Олійник, А. К. Терещенко. Київ : Наукова думка, 1989. 463 с.
80. Історія української радянської музики : учб. посіб. Київ : Музична Україна, 1990. 294 с.
81. Кантата // Енциклопедія Сучасної України [Ел. ресурс] / А. К. Терещенко / Редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2012. Режим доступу : <https://esu.com.ua/article-9350>
82. Кантата. Українська музична енциклопедія / А. Терещенко / Гол. редкол. Г. Скрипник / НАН України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ : Вид. ІМФЕ НАН України, 2008. Том 2. С. 316–319.
83. Кантати і поеми для хору // Історія української музики : в 6 т. / Пархоменко Л. О. / під ред. М. М. Гордійчука. Київ : Наук. думка, 1989–1992. Т. 3 : Кінець ХІХ – початок ХХ ст. Київ, 1990. С. 119–140.
84. Капічіна О. Музичний текст і твір у контексті семіотичного аналізу. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. № 1. Київ : НАККіМ, 2013. С. 6–10.
85. Каширцев Р. Композиторська інтерпретація: діалектика внутрішніх та зовнішніх чинників. Аспекти теоретичного музикознавства. Харків, 2020. Вип. 21. С. 193–217.
86. Ковалик П. Виконавські проєкції як ефективна форма підготовки диригентів-хормейстерів // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. пр. Вип. 47 : Виконавське музикознавство. Київ, 2005. С. 153–161.
87. Козаренко О. Феномен національної музичної мови : монографія. Львів : Наукове товариство ім. Шевченка у Львові, 2000. 284 с.
88. Кириленко Я. Тенденції розвитку українського хорового концерту 1980–2010 років національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку

- : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 Музичне мистецтво. Харків, 2012. 17 с.
89. Коменда О. Духовні (релігійні) жанри в українській музиці кінця ХХ ст. – поч. ХХІ ст. Духовна культура як домінанта українського життєтворення : зб. матер. Всеукр. наук.-практ. конф. 22–23 грудня 2005 р. Ч. І. / ДАКККіМ. / Київ : ДАКККіМ. 2005. С. 315–321.
90. Коменда О. Камерна кантата в українській музиці 2-ї пол. ХХ ст. Основні напрямки і тенденції розвитку жанру // Проблеми педагогічних технологій. Вип. 1 (31). Київ, 2006. С. 22–26.
91. Коменда О. Поняття жанру в сучасному музикознавстві. Музична україністика : сучасний вимір : зб. наук. ст. пам'яті композитора й музикознавця, д-ра мистецтвозн., проф. Антона Мухи. Вип. 3. / Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. С. 120–141.
92. Коновалова І. Особистісно-стильові детермінанти хорової творчості Л. В. Дичко // Культура України. Вип. 47. Харків, 2014. С. 220–230.
93. Коновалова І. Феномен композитора в часопросторі європейської музичної культури ХХ століття: модуси теоретичного осягнення : монографія. Харків : ТОВ «Планета-Принт», 2018. 480 с.
94. Коновалова І. Феноменологія музичної обробки (на матеріалі хорових творів українських композиторів ХІХ –ХХ ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. 17.00.01 / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2007. 17 с.
95. Конькова Г. Традиції та новаторство в розвитку жанрів сучасної української музики (симфонія, кантата, ораторія 60-х –70-х рр.). Київ : Музична Україна, 1985. 79 с.
96. Корній Л. Історія української музики. В 3 ч. Ч. 3 (ХІХ ст.) : підручник для вищ. муз. навч. закл. Київ ; Нью-Йорк : М. П. Коць, 1996. 314 с.
97. Корній Л. Проблема національного в українській духовній музиці різних історичних періодів. Мистецтвознавство України. Вип. 11. Київ, 2010. С. 33–37.

98. Корній Л., Сюта Б. Історія української музичної культури : підр. для студ. вищих навч. закладів. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. 736 с.
99. Королюк Н. Полум'яне слово Шевченка в музиці // Хорова творчість українських композиторів / Редакція Ірини Коханик. Київ : Видавництво ім. Олени Теліги, 1995. 197 с.
100. Коханик І. До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві. Теоретичні та практичні питання культурології. Вип. 9. Мелітополь, 2002. С. 70–82.
101. Коханик І. Методологічні та теоретичні проблеми стильового аналізу сучасної музики. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського / ред.-упор. О. С. Тимошенко. Вип. 29. Київ, 2003. С. 181–189.
102. Кравцов Т. Згадуючи Володимира Сосюру // С. Рахманінов: на зламі століть. Вип. 7 : Мистецтво як засіб збереження пам'яті народу (до 65-річчя перемоги у Великій Вітчизняній війні). Ч. I : Наукові статті учасників VII Міжнар. наук.-теорет. симпозіуму «С. Рахманінов: на зламі століть». Харків : ФОП Носань В. А., 2010. С. 54–64.
103. Кияновська Л. Мирослав Скорик : людина і митець : монографія. Львів : Незалежний культурологічний журнал «І», 2008. 588 с.
104. Кияновська Л. Національний образ світу в українській професійній музиці. Вісник НТШ. Львів, 2007. Число 38. С. 15–19.
105. Кияновська Л. Оновлення принципів програмності в музиці ХХ сторіччя. Українська музика. Традиції та сучасність : зб. ст. Львів : Вищий держ. муз. інститут ім. М. Лисенка, 1993. С. 37–57.
106. Кияновська Л. М. Скорик // Стильова еволюція Галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. Тернопіль : Астон, 2000. С. 294–319.
107. Кияновська Л. Українська музична культура. Львів: «Тріада плюс», 2008. С. 254–260.
108. Криворукова О. Ораторії на різдвяний і страсний сюжети останньої чверті ХХ століття в аспекті діалогу традицій : автореф. дис. ... канд.

- мист. : 17.00.03 / Харківський держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 20 с
109. Кривицька Т. Різдвяна тематика в українській хоровій та сценічній музиці періоду незалежності : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 Музичне мистецтво / Одеська держ. муз. академія ім. А. В. Нежданової. Одеса : ОДМА, 2008. 18 с.
110. Кузьмінський І. Доба становлення партесного багатоголосся // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. Вип. 23. Київ : Міленіум, 2013. С. 10–22.
111. Куколь І. Стиль мислення та стиль опери. До проблеми становлення неаполітанської опери-seria // Музична культура Італії та Франції : від бароко до романтизму (проблеми стилю та міжкультурних контактів) : зб. наук. пр. Київ: КДК ім. Чайковського, 1991. С. 3–16.
112. Кумеда Т. Особистість композитора в українській музичній культурі ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01. Теорія та історія культури; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ: КНУКіМ, 2006. 22 с.
113. Лаврова З. Драматургія ораторії Ю. Ланюка «Скорбна мати». Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство. Збірка статей. Вип. 47. Київ : КІМ ім. Р.М. Глієра, 2013. С.161–170.
114. Ластовецька Л. Жанрово-стильові парадигма кантати Миколи Ластовецького «Пісня про Чорновола» // Українська культура: минуле та сучасне. Вип. 28. Київ, 2018. С. 260–265.
115. Лашенко А. Новітні тенденції сучасного хорового мистецтва України // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. пр. Вип. 18 : Музичне виконавство. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2001. С. 8–25.
116. Легенький І. Музичний нонконформізм як феномен української художньої культури другої половини ХХ – початку ХХІ століть: філософсько-антропологічний аналіз : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.04 / Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2017. 21 с.

117. Леонтьєв С. Кантата «До 50-х роковин смерті Тараса Шевченка» Миколи Лисенка в українській музичній шевченкіані // Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях ; Національна муз. академія України ім. П. І. Чайковського Київ : НМАУ, 2022. С. 191–194.
118. Лисенко О. Музичне виконавство: генезис, категорії, система (історико-теоретичний та мистецтвознавчий аспекти) : монографія. Київ : НАККіМ, 2017. 318 с.
119. Ліва Н. Сакральне крізь призму європейської музичної ментальності ХХ століття. Мистецтвознавчі записки. 2014. Вип. 26. С. 130–139.
120. Лігус О. Теоретичні аспекти співвідношення музичного стилю і жанру // Вісник КНУКіМ. Вип. 35. Київ, 2016. С. 129–137.
121. Літвінова С. «Псалми Давидові» Тараса Шевченка в інтерпретаціях українських композиторів (жанрова палітра). / Бібліотека. Наука. Комунікація. Стратегічні завдання розвитку наукових бібліотек : тези доп. Міжнар. наук. конф. Київ, 2017. URL: <http://conference.nbu.gov.ua/report/view/id/1100>.
122. Лотман Ю. Текст у тексті / Авнтологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Слово. Знак. Дискурс / За ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 2002. С. 581–595.
123. Людкевич С. Про композиції до поезій Шевченка. Станіслав Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Львів : Вид-во М. Коць, 1999. Т. 1. С. 238–242.
124. Ляшенко І. Історико-стильові та етнофольклорні джерела формування української композиторської школи // Українська художня культура : навч. посібник. Київ : Либідь, 1996. С. 235–258.
125. Майчик О. Індивідуальні риси хорової творчості Мирослава Скорика крізь призму жанрово-тембральної семантики // Українська музика. Вип. 3 (29). Київ, 2018. С. 58–65.

126. Малий Д. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 Музичне мистецтво / Харківський нац. ун-т ім. І. П. Котляревського. Харків : ХНУМ, 2018. 218 с.
127. Мануляк О. Сакральна творчість львівських композиторів кінця ХХ – поч. ХХІ ст. у контексті провідних тенденцій сучасної релігійної музики : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 Музичне мистецтво / ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2009. 21 с.
128. Маркова О., Смирнова Л. До питань теорії виконавської інтерпретації // Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. Чайковського. Київ, 1999. Вип. 1. С. 126–134.
129. Мартинюк А. Хорова творчість Лесі Дичко в контексті сучасного українського виконавства // Вісник Прикарпатського університету ім. Стефаника. Мистецтвознавство. Вип. 21–22. Івано-Франківськ, 2011. С. 202–206.
130. Марченко М. Інтерпретаційна модель партесного твору в українській виконавській культурі на межі ХХ – ХІ ст. : дис. ... канд. мистецтвозн. : 26.00.01 Теорія та історія культури (мистецтвознавство) / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського Київ : НМАУ, 2021. 245 с.
131. Марченко М. Інтерпретаційна модель партесного твору як інструмент відтворення партесної спадщини в реаліях сучасної виконавської культури // Innovative Solutions In Modern Science. № 6 (42), 2020. Р. 188–203.
132. Марченко М. Принципи роботи диригента-хормейстера з українським партесним твором в контексті сучасної вітчизняної виконавської культури // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. Вип. 35. Київ : Міленіум, 2019. С. 330–336
133. Маскович Т. Тенденції до сакралізації жанрів в українській музиці останньої третини ХХ ст.: передумови і контекст (на прикладі творів Г. Гаврилець) // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтво. № 36. Івано-Франківськ, 2017. С. 21–25.

134. Матійчин І. Ораторія, кантата, опера в хорovій творчості українських композиторів (модифікація жанрів) // Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 43. Т. 2. 2021. С. 40–45.
135. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. 134 с.
136. Москаленко В. Про специфіку музичної інтерпретації // Проблеми музичної інтерпретації / Київське музикознавство : зб. ст. Вип 2. Київ, 1999. С. 4–14.
137. Москаленко В. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації : автореф. дис. ... д-ра мистецтвозн. : 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ, 1994. 25 с.
138. Мостова Ю. Театралізація хорovих творів як метод художньої інтерпретації : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.01 / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2003.
139. Муха А. Композитори України та української діаспори: довідник. Київ : Музична Україна, 2004. 352 с.
140. Новакович М. Проблема музичного втілення поезії Шевченка в минулому та сьогодні. Українська музика : Науковий часопис. № 1 (11). Львів, 2014. С. 34–43.
141. Нискогуз І. Особливості трактування українського фольклору в ораторії «Барбівська коляда» Ганни Гаврилець // Наукові збірки Львівської нац. муз. академії імені М. В. Лисенка. Вип. 32. Львів : ЛНМА, 2014. С. 183–191.
142. Ніколаєвська Ю. Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть. Харків : Факт, 2020.
143. Ольховський А. Нарис історії української музики / Підгот. до друку, наук. ред, вст. ст., комент. Л. Корній. Київ : Музична Україна, 2003. 512 с.
144. Омельченко-Агай Кухі Г. Сольна кантата барокової доби: проблема визначення жанрового інваріанту // Київське музикознавство. Вип. 58.

- Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, КМAM ім. Р. М. Глієра, 2019. С. 20–30.
145. Омельченко-Агай Кухі Г. Жанр сольної кантати європейської традиції в історичному розвитку (XII – XXI століття) : дис. на здобуття : канд. мистецтвозн. : 17.00.03 Музичне мистецтво / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2020. 227 с.
146. Опанасюк О. Сильова динаміка та особливості розвитку української музики XX – початку XXI століть // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. Вип. 26. Київ : Міленіум, 2011. С. 209 –219.
147. Ораторія. Українська музична енциклопедія А. Терещенко / Гол. редкол. Г. Скрипник / НАН України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ : Вид. ІМФЕ НАН України, 2016. Том 4. С. 471–476.
148. Очеретовська Н. Наукова концепція Т. С. Кравцова про багатомірність інтонаційного в музичному мисленні. Вип. 39. Харків, С. 6–16.
149. Панкевич Г. Духовні композиції Мирослава Скорика. Слово. 2009. № 2 (39). С. 32–33.
150. Пархоменко Л. Обриси творчого шляху Лесі Дичко // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. Вип. 19. С. 6–12.
151. Пархоменко Л. Українська хорова п'єса : типологія, тематизм, композиція. Київ : Наукова думка, 1979. 218 с.
152. Пастеляк Н. Поємність в українській фортепіанній музиці першої половини XX ст. як принцип художнього мислення : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Музичне мистецтво / Львівська нац. музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2009. 20 с.
153. Пахомова Є. Неофольклористичний контекст оперної творчості Лесі Дичко (на прикладі опер «Золотослов» та «Різдвяне дійство»). *Київське музикознавство* ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського ; Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра. Вип. 46. Київ, 2013. С. 106–116.

154. Письменна О. Музична мова хорових творів Лесі Дичко : автореф. дис. .. канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Музичне мистецтво / Львівська держ. муз. академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2005. 19 с.
155. Письменна О. Трансформація українського фольклору в кантаті Лесі Дичко «Сонячне коло» // Наукові записки. Сер. : Мистецтвознавство. Тернопільський держ. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. Вип 2 (7). Тернопіль : ТДПУ, 2019. С. 22–31.
156. Письмена О. Хорова музика Лесі Дичко. Львів : Наук. товариство ім. Т. Шевченка, 2010. 268 с.
157. Півторацька Л. Відтворення поетики «Давидових псалмів» Т. Шевченка у творах українських композиторів ХХ–ХХІ століть : дис. ... д-ра філософії : 025 Музичне мистецтво / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, ХНУМ, 2023.
158. Півторацька Л. Переспів Псалма 12 Т. Шевченка в сучасних композиторських прочитаннях : до проблеми омузикалення сакрального слова Кобзаря. Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство. Вип. II (11). Київ : ІДЕЯ-ПРИНТ, 2018. С. 254–259.
159. Півторацька Л. Вербально-текстова поліфонічна техніка в українській хоровій музиці (на прикладі творів на слова Тараса Шевченка). Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 132. Київ, 2021. С. 152–165.
160. Поема музична. Українська музична енциклопедія / Калениченко А. / Гол. редкол. Г. Скрипник / НАН України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Том 5. Київ : Вид. ІМФЕ НАН України, 2018. С. 285–292.
161. Польська І. Національна специфіка австрійської та німецької музичної культури доби романтизму. Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 72.

162. Приходько О. Хорова музика а *carpella* другої половини ХХ — початку ХХІ ст.: теоретичне осмислення і виконавські підходи : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 255 с.
163. Пучко Ю. Сучасна хорова музика: до питання інтерпретації // Київське музикознавство : зб. ст. Вип. 23. Культурологія та мистецтвознавство / Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського, Київське держ. вище муз. училище імені Р. М. Глієра. Київ, 2007. С. 184–192.
164. Пясковський І. До питання національної ідентифікації в музичному мистецтві. Українське музикознавство. Вип 35. Київ, 2006. С. 300–303.
165. Пясковський І. Музична культура України у 60-80-ті роки / І. Пясковський, О. Шреєр-Ткаченко // Історія української радянської музики. Київ : Муз. Україна, 1990. С. 167–174.
166. Пясковський І. Поліфонія в українській музиці : навч. посібн. (до 100-річчя Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського). Київ : НМАУ, 2012. 272 с.
167. Ржевська М. Категорія національного та процеси самоутвердження і самопізнання української музичної культури (перша третина ХХ століття). Українське музикознавство. Київ, 1998. Вип. 28. С. 80–90.
168. Романюк І. А. «Картина світу» в системі категорій аналізу музики (на прикладах української музичної культури) : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Музичне мистецтво / Харк. держ. університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 16 с.
169. Романюк І. Хорова Симфонія О. Щетинського «Узнай себе» як вираження національної української картини світу. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. Вип. 25. Харків : ХДУМ ім. І.П. Котляревського, 2009. С. 26–46.
170. Романюк І. Принципи будови музичної драматургії у хорових творах українських композиторів сьогодення. Українське музикознавство, музична педагогіка і виконавство у загальноєвропейському контексті :

- матер. III Всеукр. Наук.-практ. конф. Сєвєродонецьк, 11.12.2021 р. Сєвєродонецьк : ПП «ВКП «Петіт», 2021. С. 47–50.
171. Рябуха Н. Звуковий образ світу : онто-сонологічне дослідження фортепіанного мистецтва ХХ – початку ХХІ с. : монографія. Харків : ФОП Бровін О.В., 2016. 336 с.
172. Савельєва Г. «Хорові акварелі» Т. Кравцова у репертуарі камерного хору Харківської обласної філармонії // Вип. 39. С. 21 –31.
173. Садовенко С. Неофольклоризм у контексті музичної культури України другої половини ХХ – початку ХХІ століття // Культура і сучасність : альманах. № 2. Київ : Міленіум, 2010. С. 173 –177.
174. Самітов В. Специфіка інтерпретаційного мислення музиканта-виконавця (психофізіологічний аспект) : монографія. Київ : ДАКККіМ, 2007. 200 с.
175. Самойленко О. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. ... доктора мистецтв. / Нац. муз. акад. ім. П.І.Чайковського. Київ, 2003. 36 с.
176. Самойленко О. Естетико-культурологічні виміри композиторської творчості другої половини ХХ – початку ХХІ ст. // Вісник Прикарпатського університету ім. Стефаника. Мистецтвознавство. Вип. 21–22. С. 186–189.
177. Серганюк Л. Світоглядні домінанти образної системи творчості Лесі Дичко // Вісник Прикарпатського університету ім. Стефаника. Мистецтвознавство. Вип. 21–22. Івано-Франковськ, 2011. С.190–195.
178. Серганюк Л. Стилїстика української акапельної хорової опери (на матеріалі творчості Лесі Дичко : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 Музичне мистецтво / Інститут мистецтвозн., фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2004. 233 с.
179. Скорик М. Хорові твори / Вст. слово Ю. Чекана. Київ : Камерний хор «Київ», 2005. С. 6–9.

180. Соломонова О. Асоціативний музичний текст: дефініція, методологія, дослідження. II Міжнар. наук. конф. «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» 11–12 лист. 2020 р. Київ, С. 139–141.
181. Спасокукоцкий Л. Жанр кантаты в творчестве советских украинских композиторов : автореф. дис. ... канд. искусств. Киев, 1951. 24 с.
182. Стабат Матер // <https://uk.wikipedia.org/wiki>
183. Степаненко Н. Хорові твори Л. Дичко «И нарекоша имя Киев» та «У Києві зорі». Питання поезики : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. Київ, 1996. 19 с.
184. Степурко В. Аналіз музичних творів : навчальний посібник. Київ : НАКККіМ, 2020. 140 с.
185. Степурко В. Вияви мистецької інтроверсії у творчості композиторів України другої половини ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: 26.00.01. Теорія та історія культури / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ : КАККіМ, 2008. 21 с.
186. Стоянова А. Нові модифікації жанру кантати у творчості сучасних українських композиторів. Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка. 2016. Вип. 38–39. С. 31–42.
187. Сумарокова В. Композиторська творчість як об'єкт виконавського музикознавства. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І Чайковського. № 110. Київ, 2014. С. 7–22.
188. Сухомлінової Т. Хорова творчість Ганни Гаврилець у контексті Новітнього Відродження національного музичного мистецтва : дис. ... канд. мистецтвознав. ; 17.00.03 Музичне мистецтво / Харківський нац. ун-т. мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2016. 259 с.
189. Сухомлінова Т. Наслідування українських музичних традицій у творчості сучасного українського композитора Ганни Гаврилець // Традиційна культура в умовах глобалізації: проблема наслідування культурного коду нації : матер. міжнар. наук.-практ. конф. (21-22 грудня 2006 р.). Харків : П. Якубенко, 2006. 244 –253.

190. Сухомлінова Т. Псалом у хорівій творчості Ганни Гаврилець // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка : зб. наук. праць / Луганськ. держ. ін-т культ. і мистецтв; заг. ред. В. Л. Філіпова. Вип. 22. Луганськ: Вид-во ЛДІКМ, 2012. С. 227–237.
191. Сухомлінова Т. Проблеми періодизації хорової творчості Ганни Гаврилець // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. Вип. 36 / Харківський нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків: Вид-во «С. А. М.», 2012. С. 338–348.
192. Сухомлінова Т. П. Особливості втілення змісту псалма Давида № 67 у хорovому концерті Г. Гаврилець «Нехай воскресне Бог» // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Вип. 28–29. Ч. 2. Івано-Франківськ, 2014. С. 18–22.
193. Сухомлінова Т. Художній світ хорової музики Ганни Гаврилець // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. Вип. 42 / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків : Вид-во ТОВ «С. А. М.», 2015. С. 288–300.
194. Сухомлінова Т. Музично-поетичний всесвіт хорової творчості Ганни Гаврилець (на прикладі циклу «Три хори на вірші Олександра Олесь») // Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство. Київ : Міленіум, 2014. Вип. II (3). С. 256–262.
195. Сухомлінова Т. Символіка-SACRA в хорівій кантаті Г. Гаврилець «Stabat Mater»: герменевтичний підхід // Культура України. Серія : Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Вип. 57. / Харківська держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2017. С. 155–164.
196. Сухомлінова Т. Типологічні ознаки Відродження як історичного періоду розвитку музики в системі мистецтв // Культура України. Серія : Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Вип. 61. / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2018. С. 210-222
197. Сухомлінова Т. Хорова творчість Ганни Гаврилець як символ соборності України (на прикладі музично-сценічного дійства (Золотий

- камінь посіємо) // *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. Вип. XVII: Мистецтво: Жінка за межами звичайного / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків : ХНУМ, 2019. С. 44–59.
198. Сухомлінова Т. Періодизація українського Відродження. *Науковий вісник // Музичне мистецтво і культура*. Вип. 30. Книга 2. / Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. С. 244–257.
199. Сухомлінова Т. Новітнє Відродження в національному музичному мистецтві: періодизація та ознаки // *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького держ. пед. ун-ту імені Івана Франка*. Вип. 63. Том 2. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2023. С.74–80.
200. Сюта Б. Поняття «жанровий тип» як метамовна одиниця сучасної теорії музики. *Термінологічний вісник*. Вип. 5. Київ, 2019. С. 188–195.
201. Сюта Б. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини ХХ століття: дослідження. Київ : Видавничий дім «Академперіодика» НАН України, 2004. 120 с.
202. Сюта Б. Жанри музичної мови: постановка питання // *Українське музикознавство*. Київ, 2012. С. 138 –159.
203. Терещенко А. Українська радянська кантата і ораторія (1945–1974). Київ : Наукова думка, 1975. 175 с.
204. Терещенко А. Українська радянська кантата і ораторія (1917–1945). Київ : Наукова думка, 1980. 214 с.
205. Ткаченко А. Духовні твори сучасних українських композиторів : до проблеми переосмислення канонічних традицій // *Музичне мистецтво* : зб. наук. ст. / Донецька держ. муз. академія ім. С. С. Прокоф'єва, Львівська нац. муз. академія ім. М. В. Лисенка. Донецьк–Львів : Юго-Восток, 2010. Вип. 10. С. 165–173.
206. Торба О. Українська хорова творчість останньої третини ХХ ст. та проблема жанру // *Науковий вісник* : зб. наук. ст. Культурологічні проблеми

- української музики (наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка). Вип. 16 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. С. 278–296.
207. Тукова І. Про смислоутворюючу роль музичного жанру. Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. Вип. 2 (11). Київ, 2009. С. 213–218.
208. Тукова І. Теория жанра и музыкальная практика XX – начала XXI столетий // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського : зб. наук. статей. Вип. 81. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2009. С. 20 –26.
209. Тукова І. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини XX століття : автореф. дис. канд. мист. : 17.00.03 Музичне мистецтво / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 19 с.
210. Уманець О. Музична культура України другої половини XX століття. Харків : Регіон-інформ, 2003. 192 с.
211. Фільц Б. Народна обрядовість у творчості Л. Дичко (на матеріалі кантат для дитячих хорів) // Матеріали до українського мистецтвознавства. Вип. 3. Київ, 2003. С. 112 –116.
212. Флейчук Х. Хорова шевченкіана кінця XX – початку XXI століть : соціокультурний та диригентсько-інтерпретаційний аспекти (на матеріалі хорових творів М. Скорика, В. Камінського) : автореф. дисерт. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2011. 17 с.
213. Хорова творчість // Історія української радянської музики : посібн. / ред. кол. О. С. Зінкевич, І. Ф. Ляшенко, І. Б. Пясковський, О. Я. Шреєр-Ткаченко. Київ, 1990. С. 186–198.
214. Хуторська А. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики) : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 19 с.

215. Цалай-Якименко О. «Заповіт» Тараса Шевченка в музиці. Співвідношення форми та змісту в музичних інтерпретаціях «Заповіту». Львів, 2014. 403 с.
216. Цехмістро О. Стилїстика хорової творчості А. Гайденка в контексті сучасних неофольклорних тенденцій // *Культура України : зб. наук. пр. Вип. 15 / Харківська держ. акад. культури*. Харків : ХДАК, 2005. С. 415–429.
217. Цехмістро О. Сучасна українська кантата та ораторія в контексті діалогу культур : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 Музичне мистецтво / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. 23 с.
218. Чайка О. Національна характерність як семантична властивість виконавської інтерпретації : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. 17.00.03 Музичне мистецтво / Одеська держ. муз. академія ім. А.В. Нежданової. Одеса : ОДМА, 2007. 20 с.
219. Черкашина Л., Пушкіна М. Символіка дохристиянських вірувань українців та її втілення у кантаті Л. Дичко «Чотири пори року» // *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 19. Кн. 3. Леся Дичко: Грані творчості : зб. статей. Київ : НМАУ, 2002. С. 136–143.
220. Шаповалова Л. Духовна реальність музичного твору і методи його пізнання. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Вип. 40. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. С. 11–32.
221. Шаповалова Л. Проблеми жанрової типології. *Музика*. 1984. № 3. С. 4–5.
222. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка). Вип. 16. Київ, 2002. С. 154–177.
223. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.

224. Шумська Л. Про деякі риси індивідуального хорового стилю Л. Дичко (на прикладі втілення фольклорних першоджерел у фактурі кантати «Чотири пори року» // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 19. Кн. 3. Леся Дичко: Грані творчості : зб. статей. Київ : НМАУ, 2002. С. 64–72
225. Шегда Л. Вплив жанрових традицій та нових стилістичних тенденцій на композиторську творчість у галузі музики для дітей другої половини ХХ століття // Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії : зб. наук. пр. № 9 / НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2009. С. 161–169.
226. Шегда Л. Жанрові константи і специфіка драматургії в кантатах для дітей Л. Дичко // Вісник Прикарпатського університету ім. Стефаніка. Мистецтвознавство. Вип. 21–22. Івано-Франківськ, 2011. С. 243–248.
227. Шепеленко Н. Втілення жанрового канону ораторії у творчості західноєвропейських і вітчизняних композиторів XVII–XXI століть : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. 219 с.
228. Шубіна Л. Фольклорно-стильові метаморфози хорових творів А. Гайдено // Традиція і сучасне в українській культурі : тези доповідей міжнар. наук.-практ. конф., присв. 125-річчю Гната Хоткевича / Харківський нац. технічний ун-т «ХПІ»; Харківський нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна; Харківський держ. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2002. С. 45–46.
229. Шульгіна В. Нариси з історії української музичної культури: джерелознавчий пошук. Київ : ДАКККиМ, 2007. 276 с.
230. Шумська Л. Про деякі риси індивідуального стилю хорової творчості Л. Дичко (на прикладі втілення фольклорних першоджерел у фактурі кантати «Чотири пори року») // Вісник національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 19. Кн. 3 : Леся Дичко. Грані творчості. Київ, 2002. С. 64–73.

231. Чібалашвілі А. Концептуальний синтез у сучасній українській художній культурі (на матеріалі камерної музики) : автореф. ... канд. мистецтвозн. : 26.00.01. Київ, 2015. 16 с.
232. Якимчук О. Шевченкові переспіви Давидових псалмів у творчості Олександра Яковчука: екзегетичне осмислення тексту. URL: <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/>
233. Якуб'як Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич : монографія. Львів : НТШ, 2003. 264 с.
234. Ярмо М. Українська камерна кантата: інваріант жанрової форми . Дрогобич : Ред-вид. відділ ДДТУ ім. І. Франка, 2009. 160 с.
235. Ярмо М. Алгоритм аналізу етнонаціональної ідентичності української музичної творчості як філософсько-методологічна проблема // Проблеми гуманітарних наук. Серія «Філософія». Вип. 37. Дрогобич, 2017. С. 105 – 120.
236. Batovska Olena, Grebenuk Natalia, Byelik-Zolotaryova Nataliya, Ivanova Yuliia, Sukhomlinova Tetiana, Kaushnian Iana. Traditions and innovations in contemporary vocal and choral art. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai*. 2022. Iss. 67. № 2. P. 73-98.
237. Batovska O., Grebenuk N., Kyrylenko Y., Tesler T., Hasanov R. Syncretic trends in contemporary Western European vocal and choral art: the challenge of today. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai*. 2021. № 2. P. 157-177.
238. Batovska O., Grebenyuk, N., Savelieva, H. Italian Vocal and Choral Music of the Twentieth Century as a Phenomenon of Artistic Traditions. *Journal of History Culture and Art Research*, 2020. Vol. 9 (4). P.205-216.
239. Bessler H. *Das musikalische Hören der Neuzeit*. Berlin, Akademie-Verlag, 1959. S. 12–14.
240. Blume J. *Geschichte der mehrstimmigen Stabat-Mater-Vertonungen B.1* // München-Salzburg, 1992. 288 s.
241. Leahy A. The opening chorus of cantata BWV 78, “Jesu, der du meine Seele”. *Bach*, 30(1), 1999. Pp. 26–41.

242. Tiersot J. Cantates françaises du XVIII-e siècle // Le Menestrel. 1893.
№ 519.
243. Jakoby R. Die Kantate. Köln, 1968. 125 p.

ДОДАТКИ

*Додаток А***СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ*****Наукові праці, в яких опубліковані основні результати дослідження:***

1. Жданов М. Принципи циклоутворення хорової кантати А. П. Гайдена «Чотири дійства» як предмет герменевтичного дослідження // *Культура України. Серія : Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Вип. 61.* Харків : ХДАК, 2018. С. 86-93. DOI : <https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.09>.

2. Жданов М. Інтонаційна символіка хорової кантати О. Польового «Веснянки» (на вірші І. Франка) // *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. № 3 / Харків. держ. акад. дизайну та мистецтв.* Харків : ХДАДМ, 2019. С. 87–91.

3. Жданов М. Еволюція кантатно-ораторіального жанру у творчості українських композиторів // *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка. Вип. 37. Том 2.* Дрогобич : Видав. дім «Гельветика», 2021. С. 11–15. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/37-2-2>.

4. Жданов М. Специфіка виконавської інтерпретації поеми-кантати «Гамалія» М. Скорика // *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка. Вип. 61. Т 2.* Дрогобич : Видав. дім «Гельветика», 2022. С. 52–57. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/61-2-8>

Наукові праці, які засвідчують апробацію результатів дослідження:

5. Жданов М. Хорова музика в авторській свідомості О. Щетинського // *Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики : матеріали ІХ Всеукр. наук.-практ. конф. (29 жовт. 2020 р.) / Харків. нац. ун-т мистецтв*

ім. І. П. Котляревського / під ред. проф. Белік-Золотарьової Н.А. та доц. Батовської О.М. Харків : ТОВ «Планета-Прінт», 2020. С. 105–106.

6. Жданов М. Інтеграційні процеси в контексті семантичної еволюції жанру кантати в українській хорovій музиці останньої третини ХХ–ХХІ ст. // Культурологія та соціальні комунікації : інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (26–27 листоп. 2020 р.) / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2020. С. 367–368.

7. Жданов М. Напрями розвитку хорovої кантати у творчості українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ ст. // Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики : матеріали ІІ Всеукр. наук.-практ. конф. (25 жовт. 2018 р.) / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, ХХV Міжнар. муз. фестиваль «Харківські Асамблеї». Харків, 2018. С. 82–85.

8. Жданов М. Жанрові пріоритети хорovої творчості О. Г. Польового // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали Всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених (18–19 квіт. 2019 р.) / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2019. С. 93–95.

9. Жданов М. Жанр кантати у творчості харківських композиторів останньої третини ХХ століття // Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики : матеріали ІІІ Всеукр. наук.-практ. конф. (31 жовт. 2019 р.) / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського / під ред. проф. Белік-Золотарьової Н. А. та доц. Батовської О. М. Харків : ТОВ «Планета-Прінт». С. 81–83.

10. Жданов М. Принципи внутріжанрової диференціації хорovої творчості А. П. Гайденко // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (23–24 листоп. 2017 р.) / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2017. С. 318–31.

11. Жданов М. Модифікації жанру кантати в українському хорovому мистецтві // The ІІ International Scientific and Practical Conference «Modern

issues of practice and theory» (January 17–19, 2022). London, Great Britain, 2022. P. 38–41.

12. Жданов М. Синтез традиційного та новаторського у хорових творах Карла Дженкінса // The VIII International Scientific and Practical Conference «Current challenges of science and education» (April 8–10, 2024). Berlin, Germany, 2024. P. 219–221.