

**ВІННИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ
МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО**

**Факультет початкової, дошкільної освіти та мистецтв
Кафедра, музикознавства, інструментальної підготовки та
хореографії**

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

**Розвиток вокально – хорового мистецтва України кінця XX – початку XXI
століття**

Студентка 2 курсу групи 2 ММ

Галузі знань 02 Культура і мистецтво

Спеціальності 025 Музичне мистецтво

Першко Світлани Миколаївни

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,
старший викладач Якимчук О. М

Національна шкала _____

Кількість балів _____ оцінка ECTS _____

Голова комісії _____
(підпис) (ініціали, прізвище)

Члени комісії _____
(підпис) (ініціали, прізвище)

(підпис) (ініціали, прізвище)

(підпис) (ініціали, прізвище)

Вінниця - 2019

ЗМІСТ

Вступ.....	3
Розділ 1 Теоретико-методологічні засади дослідження вокально-хорової творчості українських композиторів кінця XX – початку XXI століть.....	7
1.1. Методологічна база дослідження.....	7
1.2. Загальна характеристика українського музичного мистецтва кінця XX – початку XXI століть.....	10
1.3. Загальна характеристика вокально-хорової творчості українських композиторів кінця XX – початку XXI століть.....	28
Розділ II. Жанрово-стильова характеристика вокально-хорової творчості українських композиторів кінця XX – початку XXI століть.....	35
2.1. Духовні піснеспіви: особливості прочитання канонічного тексту: Псалом Давида 50 для солістів та змішаного хору а capella (2000) В. Польової.....	35
2.2. Фольклорні мотиви у вокально-хоровій творчості Г. Гаврилець: обробка купальської пісні «Ой темна нічка Купайлочка».....	45
2.3. Вокально-хорова музика концертного напрямку: Концерт у блакитно злотавих тонах Ю. Іщенка (1998).....	51
Висновки.....	55
Список використаних джерел.....	56

ВСТУП

Український хоровий спів – перлина національної музичної культури, душа народу, співучого й талановитого. Впродовж століть хорове мистецтво виявляє себе як справжнє творіння таланту українського народу, що втілює цілісність і, водночас, багатогранність внутрішнього світу минулих поколінь і є з давніх часів органічною складовою життєдіяльності людини.

Вокально-хорова музика – найдавніша галузь української культури. Через неперевершені зразки хорового мистецтва світ здавна пізнавав Україну – її музику, історію, культуру. Чимало справжніх перлин хорового мистецтва увійшло до золотого фонду вітчизняних духовних надбань, а ряд композицій – як хорових, так і солоспівів – здобули міжнародне визнання. Українська хорова культура – унікальне музичне явище світового масштабу з багатовіковою історією та традиціями, що сформувалися в глибинах народного і професійного музичного мистецтва.

Хоровий спів завжди відігравав унікальну роль у справі національного та духовного становлення народу і неодмінно був потужним і впливовим явищем розвитку загальнонаціональної культури. Українська хорова культура – це безцінний скарб національного значення. Хорове мистецтво України залишається і в наш час одним із найпоширеніших видів народного мистецтва у музичному побуті країни.

Нині у хоровій творчості виявляється перспективний напрям реконструкції найглибинніших пластів співочої обрядової культури українців. Найбільш виразно він представлений творами сучасних композиторів, які тяжіють до безпосереднього сприйняття інтонаційного пісенного досвіду.

Сучасну хорову музику можна також охарактеризувати такою рисою як стильова толерантність – суміщення багатьох смислів, серед яких найбільш важливими є відновлення пам'яті, воскресіння минулого.

Нарешті, сучасне хорове письмо є потужним стимулом виконавської активності. У процесі пошуку нових (іноді – доволі нестандартних) виконавських та сценічних рішень активізується креативність співаків. Робота над сучасними хоровими творами може проходити в тісному контакті з композиторами. З іншого боку, концертне виконання сучасних композицій нерідко вимагає пошуку нових форм контактів з публікою – коментарів, пояснень, особливих способів вибудови концертної програми. У будь-якому разі, суттєвою у данній ситуації є тісна взаємодія композиторських, виконавських, а також – слухачьких творчих зусиль.

Усе це – грані живого процесу розвитку хорового мистецтва, захоплюючого і пізнавального. Саме тому українське вокально-хорове мистецтво, його стильові, жанрові та інтонаційні особливості є плідною та перспективною цариною для наукових досліджень.

Дослідження проблем сучасної хорової творчості як однієї з найдавніших форм музикування є важливим завданням у процесі осмислення музичної культури сьогодення. На сучасному етапі хорова творчість зацікавлює багатством жанрових модифікацій і виникненням нових жанрів, не пов'язаних своїм походженням з арсеналом класичного хорового мистецтва, а також широким розвитком хорової театралізації. Осмислюючи особливості мотивів створення, якомога глибше занурюючись в музичні тексти й висвітлюючи специфіку їх виконання, можна чіткіше досягнути закономірності подальшого розвитку мистецтва. Такими особливостями часто виступають імпульси до створення хорових творів за врахування специфіки виконавської манери конкретного колективу; знання особливостей різних хорових складів, зокрема – при взаємодії з вокалістами чи солюючими музичними інструментами; складність хорових партитур внаслідок застосування нових технологій тощо. Окрім цього, значні зміни в стильовій системі приносить творчість композиторів, чия творча зрілість починається у 1990-х роках: загострюється відчуття духовності музичних творів, в зв'язку з чим посилюється сповідальність, своєрідне проповідництво, суб'єктивність ліричності й

самоаналіз. Водночас відсутність обмежень в аспекті використання технічних прийомів композиції спричинює небачену досі активність в експериментуванні зі стилістичними, зокрема – сонорно-тембральними засобами та виконавськими складами навіть у сфері традиційно консервативних жанрів.

Об’єктом нашого дослідження є вокально-хорове мистецтво України кінця XX – початку XXI століть.

Предмет дослідження – жанрові особливості вокально-хорової музики українських композиторів кінця XX – початку XXI століть.

Мета дослідження – визначити жанрові особливості вокально-хорової музики українських композиторів кінця XX – початку XXI століть.

Досягнення поставленої мети ставить перед необхідністю постановки й реалізації таких **завдань**:

- охарактеризувати музичне мистецтво кінця XX – початку XXI століть;
- охарактеризувати вокально-хорової творчості українських композиторів кінця XX – початку XXI століть;
- проаналізувати Псалом Давида 50 для солістів та змішаного хору а capella В. Польової (2000);
- проаналізувати обробку купальської пісні «Ой темна нічка Купайлочка» Г. Гаврилець;
- проаналізувати Концерт у блакитно-злотавих тонах Ю. Іщенка (1998).

Матеріал дослідження: Псалом Давида 50 для солістів та змішаного хору а capella В. Польової (2000), обробка купальської пісні «Ой темна нічка Купайлочка» Г. Гаврилець та Концерт у блакитно-злотавих тонах Ю. Іщенка (1998).

Методи дослідження. Для досягнення мети і вирішення поставлених завдань було застосовано когнітивний підхід у вивченні вокально-хорової музики та використано такі методи дослідження: структурно-системний – для вивчення наукових джерел з проблематики дослідження; теоретичний – для вивчення концептуальних та жанрово-стильових засад композиторської практики; історико-типологічний, задіюваний у процесі розгляду історичних

зв'язків та спадкоємності у розвитку вокально-хорових жанрів, виявлення єдності еволюційного ланцюга хорового мистецтва; інтерпретологічний, застосовуваний для вивчення проблематики, пов'язаної з діалогічністю композиторської та поетичної практики у сфері вокально-хорового мистецтва; комплексний – для аналізу музичних творів; компаративний – для порівняння художніх артефактів у процесі вирішення проблеми розуміння конкретних мистецьких явищ та процесів; метод узагальнення – для підведення підсумків дослідження.

Апробація результатів дослідження. За результатами дослідження надрукована стаття.

Структура роботи. Дослідження складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел (77 позицій). Загальний обсяг – 55 сторінок.

РОЗДІЛ 1

Теоретико-методологічні засади дослідження вокально-хорової творчості українських композиторів кінця XX – початку XXI ст.

1.1. Методологічна база дослідження

Українське вокально-хорове музичне мистецтво кінця XX – XXI століть як перспективна галузь дослідження привертає увагу багатьох науковців.

Значущими працями, присвяченими загальним тенденціям розвитку вокально-хорової музики на сьогоднішній день є дисертаційні дослідження Н. Т. Синкевич («Соціокультурні функції українського хорового мистецтва», 2012); І. Л. Бермес («Український хоровий рух у контексті соціокультурних процесів XIX – початку XXI століття», 2014); О. Л. Заверухи («Сучасне хорове письмо: генеза та функціонування (на матеріалі творчості українських композиторів кінця XX – початку XXI століть)», 2014).

Представлений перелік фундаментальних праць доповнюють монографії М. І. Бурбана («Українські хори і диригенти», 2007), І. О. Шатової («Стильові основи Одеської хорової школи», 2013), а також – книги, присвячені питанням хорового мистецтва взагалі та української хорової музики зокрема. Так, базовими роботами для нас стали праця Б. Асаф'єва «Про хорове мистецтво» та посібник В. Живої «Хорове виконавство: Теорія. Методика. Практика» (2002).

Чимало наукової літератури присвячено проблемам та особливостям українського хорового виконавства. Зокрема, дані питання висвітлюють у своїх працях О. Г. Бенч-Шокало («Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції», 2002), І. І. Гулеско («Національний хоровий стиль», 1994). Вартою уваги також є збірка матеріалів VI Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції «Хорове мистецтво України та його подвижники», що відбулася у місті Дрогобич 19 – 20 жовтня 2017 року. Цікавими й актуальними є також регіональні дослідження української хорової творчості та виконавства. Серед них – «Хорова творчість львівських композиторів останніх років»

Л. О. Кияновської (2006), «Хорове виконавство Львівщини. Хори. Диригенти» М. І. Бурбана (1999), «Хорова культура Дрогобиччини» І. Л. Бермес (2004), «Розвиток хорового співу в місті Самборі з 1986 по 2001 роки» О. Городиської (2001), «Розвиток сучасного хорового мистецтва в місті Стрий» У. Молчко (2006), «Становлення хорового виконавства на Поділлі у міжвоєнний період (1919 – 1937)» Л. В. Черкашиної (2013), монографія «Стильові основи Одеської хорової школи» І. О. Шатової (2013).

Досить значне місце в українському музикознавстві належить працям присвяченим творчості Л. Дичко – це, насамперед праці І. Коновалової, О. Письменної, О. Цуранової, Л. Шегди. Натомість, творча спадщина представників більш молодого покоління – В. Степура, Г. Гаврилець та В. Польової є наразі недостатньо дослідженою. Втім, велике значення у контексті нашого дослідження мають розвідки, присвячені вивченню різних аспектів творчості композиторів, твори яких становлять музичний матеріал нашого дослідження, зокрема: статті С. Грици, Н. Костюка та А. Мухи, що торкаються різних аспектів творчості Ганни Гаврилець; стаття «Хорова творчість Віктора Степура в сучасному виконавстві» О. А. Василенка (2018), а також – аналіз 50-го Псалому Вікторії Польової («Сучасна українська хорова музика. Стиль і стильність «Псалом 50 (51)» Вікторії Польової», 2010), а також – стаття О. Баланко («Undeground birds» В. Польової: На перехресті жанрових традицій, 2009).

Визначне місце в хоровій культурі сучасної України належить творчій постаті Ганни Гаврилець. Її композиторська творчість тісно пов'язана з хоровим виконавством України та відображає актуальні теми сьогодення. Оскільки творчий доробок Ганни Гаврилець не є статичним, а перебуває у постійному становленні, саме цю якість розвитку має враховувати будь-яка спроба вивчення творчості майстра як цілісності. Цей підхід має значення загальної закономірності і повинен бути залученим до розробки періодизації хорової творчості композитора.

Особливе значення мають для нас розвідки, присвячені хоровій творчості Віктора Степура – однієї з найбільш помітних фігур в українській музиці кінця XX – перших десятиліть XXI століть. Його творчий шлях і доробок в різних жанрах сьогодні активно осмислюється, приваблюючи яскраво вираженою індивідуальністю увагу як науковців, так і музичних журналістів. Здебільшого це статті, присвячені особливостям світогляду композитора в контексті його творчості («Діалог століть у творчості В. І. Степура» О. Афоніної, «Дивосвіт Віктора Степура» О. Булаш, «Відомий і невідомий Віктор Степура» Н. Волошиної, «Почути Бога в небесах» Л. Кияновської, «Віктор Степура: На стезі Бога люди розуміють одне одного» В. Коскіна, «Маестро Степура з Макарова» Л. Кучеренко, «Віктор Степура: Творче натхнення – це благодать або перст Божий...» А. Луніної), фактам виконання його творів («Київ. Степенні антифони XVII ст. світлої пам'яті святих Антонія та Феодосія Печерських» І. Верстюка, «Світ ще не втрачено, якщо людина може освячувати хліб і воду» О. Дьячкової, «Камерний хор «Київ» презентує» Г. Степанченко). До цієї ж сфери можна зарахувати публікації інтерв'ю з композитором, здійснені в різні роки («Степура В. Почути Бога в небесах», «Степура Віктор. Творчість – це розмова з Богом», «Степура Віктор. Віра, Надія, Любов»). Цікавий ракурс – аспекти вивчення його доробку студентами – містить стаття «Творчість сучасних українських композиторів у дослідженнях студентів ДАКККиМ (на прикладі творчості В. І. Степура)» О. Афоніної.

1.2. Загальна характеристика українського музичного мистецтва кінця XX – початку XXI століть

Українська музична культура на межі тисячоліть переживає період активного стильового пошуку. Внутрішня переструктуралізація музичної творчості, зумовлена соціальною перебудовою суспільства та художньо-естетичною переорієнтацією смислових і змістових акцентів художньої свідомості, стимулює творчий пошук композиторів у контексті формування сучасного стильового простору. Спрямованістю митців до витворення індивідуального стилю як домінантної ознаки постмодерністичної доби проблема духовності мистецтва піднімається на рівень узагальнюючої категорії мистецького процесу сьогодення. Активність творчих експериментів сучасних українських композиторів повноцінно виявляється в усіх галузях академічної музики.

Цікавою та показовою видається ситуація у хоровій галузі. Оновлення цієї музично-мистецької сфери відбувається на всіх рівнях існування зазначеного виду творчості: стильовому, жанровому, композиційному, видовому, інтонаційному тощо. Актуальним залишається також рівень взаємодії традиційного та новаторського, етнонаціонального та загальнохудожнього, духовного та прикладного тощо.

Однією з динамічно оновлюваних сфер вітчизняної хорової музики стає духовно-літургічна її царина. Відбувається не тільки ренесанс церковно-прикладної традиції, а й повноцінне відродження та формування дотичних духовнолітургічних жанрів. Активність цього процесу зумовлена як причинами соціально-державницькими, конфесійними, так і внутрішніми, художньо-стильовими процесами в українській музиці.

У творчості сучасних українських композиторів різних поколінь уже досить чітко сформувалися жанрово-галузеві пріоритети.

Можна виділити так званих композиторів-«універсалів», чия творчість є стрижневою, спрямовуючою в усіх жанрових виявленнях. Це, насамперед,

Є. Станкович та Л. Дичко, творча діяльність яких характеризується «класичністю» як у крупних інструментальних жанрах, так і в хорових.

Для цих митців визначення «композитор-хоровик», типове для східноєвропейської музичної традиції, є таким же природним та відповідним, як і визначення «композитор-симфоніст». Таке, який справді є твердження особливо стосується Є. Станковича, який справді є митцем-універсалом: він абсолютно вільно оперує всією жанровою палітрою сучасної музичної культури. До цього переліку можна також долучити і В. Сильвестрова, який від початку століття демонструє неабияку зацікавленість хоровою музикою, залишаючись при цьому вірним своєму давно сформованому жанровому полю.

Серед композиторів молодшого віку, які демонструють яскравий жанровий універсалізм та сформовану стильову індивідуальність, слід назвати Г. Гаврилець, І. Щербакова, В. Степурка та інших. Останній, без перебільшення, у хорових жанрах працює найактивніше і найплідніше.

Покоління молодих композиторів, що мають сформований індивідуальний стиль, також представлене надзвичайно талановитими митцями. Вони теж демонструють жанровий універсалізм. Це, насамперед, В. Польова, С. Луньов, В. Рунчак, О. Козаренко, К. Цепколенко. Для В. Польової та С. Луньова увага до хорових, особливо духовно-літургічних жанрів, є вже усталеною традицією, своєрідною духовною потребою. Яскравий індивідуальний стиль цих композиторів оригінально виявляється й у хорових жанрах. Вони звертаються як до крупних жанрів – меси, кантати, так і до хорової п'єси, хорового циклу, синтетичних вокально-інструментальних жанрів.

Розвиток музичного мистецтва доби незалежності характеризується суперечливими тенденціями. Нова соціокультурна реальність сформувала такі умови, які не завжди сприяли розвитку цього виду мистецтва: ідеться про руйнування мистецьких закладів, брак коштів, відсутність достатньої державної підтримки тощо. Виникла досить тривожна тенденція глибокого розриву між композиторами і слухачами, навіть професійного кола, через нестачу нотних

видань, фірмового аудіо- та відео запису сучасної української музики. Але розвиток музики, зумовлений, власне, музичними іманентними закономірностями, внутрішніми процесами, значно активізувався, став різноспрямованим. Йому притаманні експерименти і пошуки в жанровій сфері, музичній мові, розширення проблематики та образного змісту музичних творів.

Через зміну ідеалів, переоцінку цінностей і формування їх нової системи перед суспільством постала проблема духовності, яка знайшла відбиття і в музиці. Про це свідчить, передусім, актуалізація релігійно-духовної тематики в сучасному музичному мистецтві. До найвеличнішого жанру духовної музики – літургії – звертається в 90-ті роки ХХ століття Леся Дичко. У її «Літургії Іоанна Золотоустого» традиції української духовної музики прочитані крізь призму сучасних тенденцій. Авторка синтезує прийоми традиційного хорового письма з сучасними засобами організації музичної тканини, у творі своєрідно втілена інтонаційність різних шарів української музичної культури – пісні-романсу, думи, партесного концерту, давньоруського (знаменного) розспіву тощо. Оригінальний підхід до церковної музики засвідчив Мирослав Скорик у «Панахиді» для солістів і мішаного хору. Постмодерністична неоднозначність цього твору прихована композитором завдяки використанню підкреслено простих мовних засобів. Композитор звернувся до інтонаційної сфери побутового музикування, зокрема стилістики старогалицької елегії, спираючись на типові сентиментальні інтонації «зітхання», романсові ходи. Крім того, він наповнив твір характерними для барокової європейської музичної культури музичними фігурами. Низку духовних творів створив у 90-ті роки і В. Камінський. Його кантата-симфонія «Україна. Хресна дорога» на слова Ігоря Калинця була вперше виконана у Львові 1993 році. Поетичний текст твору зіставляє трагічну історію українського народу із символікою та сюжетом Біблії. Лейтмотивом кантати-симфонії є тема розп'ятого Христа, яка втілює її головну ідею: віру в духовність як вищу гармонію. Концепція твору досить традиційна – від мороку

до світла. Духовну лінію у творчості композитора продовжила ораторія «Іду. Накликую. Взиваю» на слова проповідей митрополита Андрея Шептицького в поетичній обробці Ірини Калинець (1998). У цьому монументальному творі, написаному для змішаного хору, оркестру, солістів та читця, вільно поєднується Слово проповіді з поетичними роздумами над долею й особистістю духовного наставника нації. В. Камінський орієнтується на багатий досвід давнього українського церковного співу та на жанр канта, за допомогою яких і передає образи покаяння, покори, моління і благословення. В іншому руслі написана ним «Літургія Іоанна Золотоустого» (2000). У творі панують радісні, піднесені, урочисті настрої й образи. Композитор акцентує увагу на єдності канонічного слова і музики, цілком свідомо звертається до традицій української духовної музики різних часів: від монодійного розспіву до барокового концерту та духовного концерту XVIII століття, поєднуючи минуле й сучасне, традицію й новації.

Духовна тематика відзначає «Українську месу» композитора Ю. Захожого-Катренка. Полікультурні засади твору дозволили композиторові звернутися до культових і світських наспівів, об'єднаних темою «Божого суду», а також до моделі реквієму. Синтезуючи культурні основи твору, підкреслює і наявність у ньому народної мелодії «Спи, Ісусику, спи», використання текстів Євангелія та оригінальних віршів С. Реп'яха. Відродження жанрових моделей релігійно-духовної музики притаманне також твору І. Щербакова «Стабат Матер», який є новим варіантом прочитання канонічних текстів. Двоплановість, культурна амбівалентність (Україна – Європа), що закарбована в поєднанні католицької латини з українською мовою, є своєрідним відбиттям усвідомлення української культури як органічної складової частини культури світової. Релігійно-духовні начала втілено й у творі композитора В. Рунчака «Господи, Боже наш». Широке використання засобів поліфонії, антифонів, уведення в музичний контекст декламаційного читання євангелічних текстів виводять твір за межі концертного буття й наближають до сфери християнської обрядовості. Власне визначення сутності церковної

музики запропонував В. Сильвестров у «Реквіємі» на канонічні латинські тексти та вірші Т. Г. Шевченка українською мовою для мішаного хору, солістів та оркестру (1999).

Таким чином, творча практика України в роки незалежності засвідчує, що істотно зросла зацікавленість митців духовно-релігійною музикою. Крім наведених прикладів, це підтверджує відродження жанру духовного концерту у творі В. Польової «Піснеспіви», який характеризується тонкою, іконографічною манерою письма, близькою до православного хорового співу, у концерті «Господи, Владико наш» (1998) та в творі «Нехай прийде царствіє Твоє» (2000) Є. Станковича. До духовно-сакральної тематики звернувся Ю. Іщенко в концерті «У блакитно-золотавих тонах», до духовних текстів – В. Степурко («Отче наш», «Благальна Єктенія», «Вірую»), Є. Станкович (Псалми №№ 22, 27, 83), В. Сильвестров («Отче наш»), В. Птушкін («Salve Regina») тощо. Цій же тематиці присвячений твір Ю. Ланюка «Палімпсести» на канонічні вірші та вірші В. Стуса.

У роки незалежності українська музика, входячи в контекст світового музичного процесу, була зорієнтована на новизну, на експериментаторство, на пошуки чогось надзвичайного. Це відбилося в концептуально-образних новаціях музичного мистецтва. Констатуючи це, не можна не назвати вокально-симфонічну творчість композитора О. Козаренка, в якій панує тонка мініатюра, камерність, відмова від монументальних форм і великих виконавських складів. Кантата композитора «П'єро мертвопетлює» (прем'єра відбулася 1994 року) – гімн самотності та рефлексії. Перша частина – «Я покажу вам безліч світів» – відтворює типову для музичного мислення доби класицизму антиномію імперативного та ліричного. Друга частина насичена типово романтичною темою самотності людини в контексті соціуму, втілює картину мегаполісу, байдужого до людини. Концепційна основа Третьої частини наближена до експресіоністського світобачення, у ній домінують ірреальність, жахлива гротесковість, фантастика та безтілесна ідеальність, що розщеплюють свідомість героя. «Скорботним гімном» самотності є Четверта частина – «Я

сам». Кода-епілог (П'ята частина) «Ми прийшли до останнього пункту» підтверджує трагічне світосприймання людини на зламі епох, трагічну двоїстість і самотність людини в сучасній культурній ситуації. Не менша масштабність змісту, широта його втілення притаманні «Швейцарським фрескам» Л. Дичко – твору, написаного для читця, меццо-сопрано, дитячого хору, змішаного хору, органу та ударних (світова прем'єра відбулася на Musik-Fest – 2002).

Композиторська творчість у незалежній Україні, як ніколи, живиться джерелами народної спадщини. Так, фольклорні засади зумовлюють сутність і музичну мову сценічної кантати В. Зубицького «Ярмарок», ораторії О. Яковчука «Скіфська пектораль» з її наочним потягом до відтворення архаїки. До народної музичної культури звертається Л. Шукайло в кантаті для хору а capella «Пори року» (1993), написаної на слова народних пісень і наповненої витонченими, ліричними, пейзажними образами. В хоровому циклі «Пори року» М. Скорика (1994), навпаки, словесний ряд відсутній – в основі кожної частини циклу назва пори року, одне слово, композитор діалогізує з традицією, тому робить для твору підзаголовки «Майже за Вівальді».

Для українських митців, зокрема композиторів, на зламі XX – XXI століть набуває актуальності прагнення досягнути історичний шлях українського народу. Одним із прикладів цього є «Український реквієм» В. Птушкіна (на слова С. Сапеляка). У це ж русло вписується монументальний макроцикл Є. Станковича «Страсті за Україною», до якого увійшли різні твори, об'єднані однією ідеєю: Каддиш-реквієм «Бабин Яр» на слова Д. Павличка, «Чорна елегія» на слова П. Мовчана, «Єктенія заупокійна», «Панахида за померлими з голоду» для солістів, двох змішаних хорів, читця та симфонічного оркестру на слова Д. Павличка (1992). В «Панахиді», що складається з 15-ти частин, композитор відтворив образно-сміслову атмосферу заупокійного богослужіння. Церковне дійство переривається вторгненням трагічних епізодів Голодомору, супроводжуваних голосом Читця-коментатора. Як наслідок, драматургічне розгортання «Панахиди» підкоряється законам кіномонтажу,

раптового перемикання кадрів. Розгортання сюжету відбувається на двох рівнях, у двох смислових площинах: у замкнутому просторі, де панує вічність, і в смисловому полі історії, де слухач занурюється в трагічну реальність.

Інтерес до історії свого народ спонукає митців рухатися по осі часу в глибину віків, звертаючись до давніх культурних пластів. Так, не вперше давні часи української культури приваблюють Є. Станковича (балет «Ольга», музика до кінофільму «Ольга»), який у 2001 році звернувся до видатної пам'ятки давньоруської літератури – «Слова о полку Ігоревім», створивши масштабну вокально-інструментальну композицію для сопрано, тенора, баритона, баса, змішаного хору та симфонічного оркестру. Українська культура XVIII століття, а саме – визначна постать філософа та поета Г. Сковороди, привернула увагу композитора Л. Грабовського. Його п'ятичастинна кантата «*Temnere mortem*» (1991) написана на уривки з латинського вірша Сковороди «Про вічність», в яких торкається вічних питань життя та смерті, віри та сили духу людини. Відсторонений, підвищений характер твору дозволяє провести аналогії зі середньовічною музикою, з поліфонією строгого письма.

Змістовно-проблематичне ускладнення музичного мистецтва обумовило звернення сучасних українських композиторів до складних музичних форм і жанрів. Симфонія як один із найскладніших концептуальних жанрів і, водночас, один з способів бачення й осягнення світу не змогла не привернути до себе уваги. В Україні, з одного боку, продовжує розвиватися «велика» симфонія – масштабна за формою і багата за задумом, з другого – актуальною залишається симфонія камерна, невелика, близька до камерно-інструментальної музики. Слід відзначити, що зменшення масштабів симфонічних творів не означає полегшення їх змісту: більшість камерних симфоній утілюють складні драматичні колізії, філософську лірику, медитативні образи, а їхня лаконічність дозволяє композиторам перенести акцент з побудови великої форми на експерименти в галузі музичної мови, зосередитися на технологічних завданнях, апробувати нові техніки композиції. Окреме місце в процесі розвитку симфонії належить сьогодні створенню творів, які народжуються на

перетині кількох жанрів – так звані жанри-міксти. Наприклад, симфонія-ораторія, до якої органічно входять солісти й хор, симфонія-балет, що передбачає сценічну хореографічну інтерпретацію, симфонія-меса, що містить риси культової музики тощо. Дуже часто в таких випадках для конкретизації свого задуму композитори використовують програмні найменування.

Останнім часом симфонічний жанр зазнав плідного розвитку у творчості Л. Колодуба та Є. Станковича. У 1993 році на фестивалі «П'ять столиць» прозвучала симфонія № 5 Л. Колодуба з рисами масштабного реквієму, присвячена пам'яті жертв голодомору та репресій 30-х років XX століття. Характерна ознака твору – яскрава та мальовнича темброва палітра, яка дозволяє говорити про „оркестр Колодуба” зі збільшеним складом духових, великою групою ударних інструментів, арфою, челестєю та фортепіано. Свою Шосту симфонію митець присвятив австрійському композитору початку XX століття, лідеру авангардної течії А. Шенбергу, із творчістю якого цю симфонію єднає відчуття зламу епох. Симфонія відтворює пошукову атмосферу на межі епох – пошук нової системи ціннісних орієнтацій, де одне з чільних місць посідають художні цінності та весь досвід музичного мистецтва.

Плідно працює в жанрі симфонії і Є. Станкович. Композитору належать одночастинні («Sinfonia Larga», «Lirica») і багаточастинні (симфонія «Dictum» складається з 11 частин), драматичні й ліричні за своїм образним наповненням твори. Восьма симфонія композитора з програмною назвою «Мов бризки піни з гір» (уперше виконана на «Київ-Musik-Фест-98») є лірико-філософською, метафорично-символічною за своїм змістом. Основу твору становлять зіставлення та взаємодія двох образів, двох ликів буття, двох смислових полюсів – людського голосу та інструментальної стихії. Окрім «великих» симфоній, Є. Станкович постійно звертається до жанру камерної симфонії. До особливостей цього жанрового різновиду, в цілому – до стилю композитора слід віднести тяжіння до програмності. Прикладом є Камерна симфонія № 5, написана у 1995 році, яка має назву «Потаємні поклики». Принципи камерного симфонізму композитор продовжує в Камерній симфонії № 9 для фортепіано

соло і струнного оркестру (2000). Для подібного складу – оркестру й сольного інструмента (віолончелі) написана й Камерна симфонія № 4 В. Губаренка (1994–1996), яка продовжила лінію камерних симфоній у його творчості.

У руслі програмного симфонізму написана Четверта симфонія В. Золотухіна, названа композитором «Іспанська балада». Літературною основою твору став роман Леона Фейхтвангера, тому розгортання музичних подій в образно-символічній, узагальненій формі відтворює хід сюжету. Композитор відмовився від традиційної побудови симфонічного циклу і створив семичастинний цикл, в якому частини мають програмні назви: Пролог – Надії – Протистояння – Війна – Любов – Крах – Епілог.

На межі симфонічної та камерної музики створений „Покаянний вірш” композитора І. Щербакова. Стрижнева ідея твору – Особистість і Світ – вирішена в етично-стверджувальному плані. Твір вельми специфічний за своєю жанровою природою. Він містить ознаки симфонії-драми, яка „стиснута” до одночастинної композиції, риси інструментального концерту, поеми тощо.

До оригінального жанру – симфонії-балету – звернувся в 90-ті роки В. Губаренко. У 1992 і 1997 роки композитором були написані симфонії-балети «Зелені святки» і «Liebestod». Драматургія чотиричастинного циклу «Зелених святків» безконфліктна, ґрунтується на принципі контрастного перемикавання. Частини мають програмні найменування: «Вулиця», «Русалки», «Звірячі ігри», «Благослови, мати». 1-а – жанрово-побутова сцена, 2-а – пейзажно-психологічна замальовка, 3-я – жанрово-фантастичне скерцо, 4-а – обрядовий фінал. Риси жанру симфонії виявляються в чотиричастинній побудові циклу, у використанні наскрізних тем, які сприяють тематичній єдності циклу. Риси балету – у наявності узагальненого сюжету, у зверненні до рельєфного, виразного і пластичного тематизму. Крім того, композитором була створена симфонія «De profundis» («Із безодні благаю» – перші слова католицької молитви) для тенора, сопрано, симфонічного оркестру на вірші Т. Г. Шевченка

(1995), яка демонструє інше трактування жанру: поєднання власне симфонії та вокально-хорових жанрів.

У сучасній українській музичній культурі інтенсивно розвивається жанр інструментального концерту в його різновидах: великого концерту для сольного інструмента з оркестром, камерного концерту для сольного інструмента з оркестром, концерту для оркестру. Останній пов'язується найчастіше з відродженням старовинної музики, зокрема барокової жанрової моделі – *concerto grosso*. Орієнтація на нього спостерігається, наприклад, у Концерті для двох скрипок, двох флейт, органа, клавесина та камерного оркестру В. Камінського (1996). На зв'язок із бароковою моделлю вказує оригінальний склад оркестру та структура циклу, що схожа на сюїту: Увертюра – Lamento – Канони – Антифони. У Концерті широко використовуються стильові та стилістичні ознаки бароко: поліфонічні засоби, типово барокова мелодика, що поєднується з сучасним композиторським письмом (із принципами додекафонії, сонористики, алеаторики). Діалог сучасності та бароко відтворює також Концерт для струнних і клавесина М. Денисенко, сучасності та романтизму – Фортепіанний концерт В. Камінського пам'яті В. Барвінського – одного з найоригінальніших митців Галичини першої половини XX століття.

У концерті останніх двох десятиліть набагато розширилась образно-емоційна палітра, збагатившись трагічними, гостро драматичними, медитативними, філософськими, просвітленими, покайнними образами («Чорнобильський концерт» О. Костіна, «Процес» С. Луньова, фортепіанний концерт В. Камінського із сольною каденцією-молитвою, «Молитва» із Третього концерту для фортепіано з оркестром М. Скорика тощо). Спостерігається також тенденція до розширення його інтонаційної сфери завдяки використанню стилістики джазової музики, фольклорних інтонацій, лексем бароко та ін.

Особливого поширення в музиці останнім часом набуває ліричне начало – родове для української музичної традиції. Різні грані лірики реалізовані в

Другому фортепіанному концерті В. Золотухіна – від ніжних, тонко імпресіоністичних до повнозвучних, романтично глибоких і повнокровних. Лірика насичує й одночастинні композиції поемного типу, які спираються на традиції романтичного мистецтва: «Ліричну поему» для фагота зі струнним оркестром (1992), «Арію» для кларнета та струнного оркестру (1996), «Адажіо» для гобоя та струнного оркестру (1998) В. Губаренка, «Елегійну поему» для струнного оркестру та фортепіано Л. Шукайло (2000).

Камерно-інструментальна музика на межі століть – це сфера пошуків та експериментів у галузі композиційно-драматургійних закономірностей, музичної форми, засобів виразності, технологічних прийомів і трактування жанру. Невеликий, рухомий виконавський склад у камерних жанрах передбачає майстерну композиторську роботу, увагу до кожної деталі музичного тексту. Спрямування на індивідуальне в кожному випадку жанрове вирішення є характерною особливістю камерно-інструментальної музики, а в цілому – усього музичного мистецтва другої половини ХХ століття. Композитори навіть відмовляються від жанрового найменування (тріо, соната, сюїта і под.), переважно називаючи твори «Музика для...», «Маленька камерна музика» тощо. Як правило, у таких творах поєднуються риси кількох жанрів. Своєрідним орієнтиром для слухача в умовах міжжанрового синтезу є програмність, програмне найменування. У цілому змістовний діапазон камерної музики дуже широкий – від творів трагедійного, драматичного, філософського плану до жанрових, ігрових, життєствердних опусів.

Певною прикметою часу стає трагедійне переосмислення митцями буття свого народу. Така концептуальна основа визначає, наприклад, «Музику рудого лісу» Є. Станковича для скрипки, віолончелі та фортепіано. Трагедійна публіцистичність притаманна й струнному тріо № 1 «Вісім трагічних картин» композитора В. Губи, кожна з яких має програмний підзаголовок та символізує етапи розгорнутого трагедійного дійства. Твір символічно відбиває конкретні історичні події, у ньому домінує експресивно-трагедійна лексика, керована алеаторика та, водночас, опора на фольклор.

Орієнтація на формування нової музичної мови з'являє себе в «Гімні» для оркестру Я. Губанова, де сполучено сонорику та серійність, в «Misterioso» для кларнетиста В. Сильвестрова, у Другій скрипковій сонаті М. Скорика тощо.

Експериментаторство 90-х років спрямоване й на опанування «механічного звучання» в музиці. Так, у творі М. Ковалінаса «Брутто ді аббакаре» («Плід безплідних фантазій») «авторський пласт» поєднаний із фонограмою автентичного фольклору Полтавщини та спрямований на відтворення тонкої іронії та самоіронії. Ю. Ланюк у «Сонаті чекання» поєднує «живі» партії віолончелі та фортепіано з магнітофонним записом хору, і при цьому виникає парадоксальна перестановка акцентів – живе виявляється механічним і навпаки, що стирає грані з власне світом людської духовності та техногенними цивілізаційними процесами. Гранично експресивною є композиція В. Рунчака для двох метрономів і двох фортепіано «Розмова з часом», насичена просторовими, часовими та фонічними ефектами.

Програмність стала характерною ознакою багатьох камерних творів останніх років. Нагадаймо, що основою твору «Музика небесних музикантів» Є. Станковича для квінтету духових інструментів (1993) стала «Тибетська книга померлих»: душі померлих, що перетворилися на звуки, мандрують землею і не можуть знайти спокою. В оригінальній за задумом творі «Медальйони» В. Золотухіна для камерного ансамблю представлена галерея жіночих образів – Наташа Ростова, Солоха, Кармен, Міледі, Маргарита. Музичні силуети відомих літературних героїнь утворюють сюїту з контрастним чергуванням номерів. Узагальнений програмний задум характеризує твір «Дві Пасакалії для століть, яке приходить і яке відходить» Є. Станковича (1998).

Саме камерна музика останнім часом стала панівною цариною у творчості багатьох митців. Це підтвердив і VIII фестиваль Київської організації Спілки композиторів України «Музичні прем'єри сезону» 1998 року. На ньому було презентовано багато якраз камерних творів: «Вісник» для синтезатора і струнних В. Сильвестрова, «Смиренна пастораль» для скрипки, ударних та віолончелі та «Ідилія» для флейти й фортепіано Є. Станковича, декілька творів

В. Губи – Тріо № 2 «DesCH» для скрипки, віолончелі та фортепіано, Соната-елегія «Між спогадів і почуттів» для віолончелі та фортепіано, «Префаціоне» для флейти та ударних Л. Колодуба, «Складаниця» для шести виконавців В. Шумейка тощо.

У сфері камерної музики зберігає свою значущість фольклор у поєднанні з сучасною музичною мовою, прикладом чому можуть бути «Рапсодія у стилі «Гопак»» Я. Лапинського і «Вінок посвят» В. Губи.

Наприкінці 90-х років народилася тенденція певної «інтелектуалізації» музичних творів. Це виявляється у творах С. Зажитька (з його ексцентричним балансуванням на межі хепенінгу та перформансу, естетизму та алегоричного памфлету з політичним підтекстом – «Збігнев Батюк» – сцена для співака-актора, туби та балерини), М. Денисенко (інтелектуальний симфонічний етюд № 3 «Amadeus – Ama Deum»), О. Козаренка (Соната квазі для скрипки та фортепіано) та ін. Яскравим прикладом сучасної музичної інтелектуальної гри є твір «Мудреці» М. Ковалінаса, прем'єра якого відбулась на фестивалі «Київ-Musik-Фест» у 2003 році. П'єса написана для фортепіано в 6 рук, тобто три виконавці грають на одному інструменті, що створює ігрову ситуацію, передбачає певну театралізацію, де кожний виконавець – це «маска», «роль». Кількість виконавців у творі є символічною, кореспондує трьома лейтмотивами, трьома розділами композиції та трьома типами фактури, які використовує композитор, а в цілому символіка числа «три» продиктована роком створення п'єси – 2003 рік.

Злам віків став досить важким періодом у долі українського музичного театру: ідеологічний тиск згори припинився, але натомість прийшли економічні негаразди, до яких митці практично не змогли пристосовуватися. За цих умов репертуар оперних театрів звівся до кількох найбільш популярних назв, які не відбивають справжньої картини сучасної творчості. Але, незважаючи на досить складні умови, український музичний театр продовжує розвиватися, і це виявляється в розширенні його тематики і

пошуку нових жанрових рішень. Тенденції, характерні для музичного театру останніх років, видаються такими.

Передусім, це процес його камернізації, яка почалася від середини ХХ століття. Камерні, невеликі за масштабом (одна дія чи кілька сцен) та виконавським складом опери (від одного до трьох-чотирьох солістів та інструментальний ансамбль або камерний оркестр) виявилися актуальними в сучасних умовах. Як правило, вони мають лірико-психологічні сюжети з акцентом на психологічних началах, суть яких полягає в розкритті суб'єктивного світу людини, що зумовлено інтересом до внутрішнього світу особистості, прагненням досягнення його суб'єктивного «Я». Важливим чинником, який забезпечив стійкий інтерес до камерної опери, є її мобільність, менша, на відміну від великої опери, скрутість умовностями та вимогами традиції, широкі можливості для композиторських експериментів у галузі композиції, драматургії, музичної мови, вокального інтонування. Нарешті, постановки камерних опер не вимагають залучення великої кількості виконавців, використання складних декорацій, а за відсутності фінансування вони можуть бути виконані в концертному варіанті.

У 1990-ті роки свої останні камерні опери створив визнаний корифей музичного театру В. Губаренко. У 1993 році він написав монооперу для тенора з оркестром «Самотність» за «Листами невідомої» П. Меріме, а 1998 – оперу «Монологи Джульєти», котра визначається як «ліричні сцени» за В. Шекспіром (лібрето М. Черкашиної-Губаренко), цікава тим, що це фактично перша інтерпретація, де відсутній послідовний розвиток сюжету.

До камерної опери звернулася й Кармела Цепколенко, опера якої «Портрет Доріана Грея» (лібрето С. Ступака) була поставлена в 1990 році. Прагнення оновити оперні форми відчутне в її міні-моноопері «Між двох огнів» за мотивами «Степного вовка» Г. Гессе, також вона апробує форму перформансу. Камерний ракурс бачення музичного театру визначає «Час покаяння» О. Козаренка – мала камерна опера, написана на вірші Л. Горки, І. Величковського, І. Максимовича, Г. Сковороди.

Водночас, український музичний театр приваблює опера велика, масштабна за задумом і формою, здатна втілити серйозні універсальні концепції. Справжньою подією в українській музиці останнього десятиліття стала опера Л. Колодуба «Поет» (1998, лібрето О. Біляцького та З. Сагалова), яка являє собою масштабне полотно, що складається з майже окремих картин, стрижнем яких є образ Кобзаря різного віку, його почуття, переживання, мрії, сподівання.

З постаттю Шевченка пов'язаний ще один музичний твір, що належить В. Губаренкові. Це опера-ораторія (тобто твір, що має риси і опери, і ораторії) «Згадайте, братія моя» за творами Т. Г. Шевченка (1991, лібрето М. Черкашиної-Губаренко). Лібрето ґрунтується на уривках із поем «Гайдамаки», «І мертвим, і живим, і ненародженим...», із циклу «В казематі», віршів «Молитва», перекладах псалмів Давида, прозових коментарів до «Гайдамаків». У тексті об'єднуються драматичний та епічний типи висловлювання, що й визначило жанрове вирішення твору – опера-ораторія, у побудові якої наявною є опора на античну трагедію.

Для втілення серйозного сюжету до жанру опери-ораторії звертається й М. Скорик. Його оперу «Мойсей» благословив папа Римський Іоанн Павло II.

Характерною тенденцією розвитку музичної культури років незалежності слід вважати пожвавлення фестивального і конкурсного руху. Він охоплює різні напрямки і сфери музичного мистецтва: класичну і сучасну, джаз, рок- та поп-музику. Власні славетні традиції, які склалися за майже півтора десятка років існування, має фестиваль «Київ-Musik-Фест, заснований у 1990 році. Головною його ідеєю є підтримка вітчизняної музичної культури, зокрема, творчості сучасних українських композиторів, твори яких завжди представлені у фестивальній програмі. Сучасна музика стала темою Міжнародного фестивалю «Контрасти», який щорічно відбувається у Львові, об'єднуючи видатних композиторів і виконавців України і всього світу. Численну аудиторію збирають традиційні Харківські асамблеї, тематика яких охоплює різні епохи, стилі й композиторські імена: «Бароко і XX століття», «Ф. Шуберт

та український романтизм», «Фелікс Мендельсон-Бартольд і та просвітництво», «Бах – Бетховен – Брамс», П. І. Чайковський, Ф. Лист, Г. Перселл тощо. Універсальна спрямованість Асамблей знайшла відбиття в концертній програмі, яка включає твори минулого й сучасності, що належать західноєвропейській, російській та українській музичним культурам. Харківські концертні майданчики щороку стають масштабною акцією «Харків мистецький», який охоплює різноманітні заходи: концерти, в тому числі харківських композиторів, презентації, майстер-класи тощо. Уже увосьме в 2006 році відбувся в Харкові фестиваль «С. В. Рахманінов та українська культура», який зібрав солістів і музичні колективи з багатьох куточків світу. «Родзинкою» фестивалю є досить різнопланова програма, в якій активно беруть участь молоді і зовсім юні виконавці і композитори. Вітчизняне музичне мистецтво від середньовіччя до сучасності репрезентує фестиваль «Золотоверхий Київ». Його концертні програми вміщують зразки давньоукраїнського церковного співу, хорові концерти М. Березовського, А. Веделя, твори композиторів XIX і XX століть.

Численні фестивалі присвячені зв'язкам української музики зі світовою музичною культурою. Згадаймо фестиваль «Музика українського зарубіжжя», який проходив у Львові і презентував твори А. Гнатчишина, І. Соневицького, З. Лавришина, М. Кузана і В. Балея, відомих пропагандистів української музики за кордоном. Фестиваль «Україна-Франція» у Харкові познайомив слухачів з сучасною французькою і українською камерною музикою, фестиваль української і американської музики відбувся у Львові, у Харкові постійно відбуваються концерти, майстер-класи, презентації у рамках культурного обміну між нашою країною і Німеччиною.

У проекті «Музичні вечори в Андріївській церкві» у Києві були представлені дуже цікаві акції. У 2001 році відбувся фестиваль «Дмитро Бортнянський і його епоха – до 250-ї річниці від дня народження», присвячений видатному українському композиторові. У 2002 році фестиваль був присвячений 160-річчю з дня народження фундатора української

композиторської школи і професійної музичної освіти, видатного культурного діяча М. В. Лисенка. Назва фестивалю відбила ідею зв'язку поколінь, нерозривності традиції: «М. В. Лисенко – від його епохи до сучасності». Початок вересня 2006 року відзначений фестивалем «Золоті сторінки вокального мистецтва». Основною темою його стала дата, яку святкував музичний світ у цьому році – 250-та річниця з дня народження В. А. Моцарта. Восени 2006 року в Києві відбувся камерно-інструментальний фестиваль до 100-річчя з дня народження Д. Шостаковича; пройшов фестиваль «Україна – видатним діячам музичної культури» за участю симфонічної капели «Ренесанс» та інших художніх колективів України.

Останні роки все більше проводиться акцій, пов'язаних з рок- та поп-культурою. Не намагаючись дати повної картини фестивального і конкурсного життя в цій сфері музичного мистецтва, згадаймо IX Всеукраїнський рок-фестиваль «Тарас Бульба», який збирає фанів українського року зі всієї країни, фестиваль-конкурс «Гніздо», присвячений поп-року. Елементом індивідуальності останнього є конкурс молодих виконавців. Прикладом фолк-фестивалю може бути «Країна Мрій», що пройшов на Співочому полі у Києві на свято Купала влітку 2006 року. Метою фестивалю, як вважає один із його співзасновників О. Скрипка, стала ідея збереження етнічного скарбу української культури, актуалізація цієї проблеми в суспільстві.

Популярності набуває відкритий, «народний» конкурс «Караоке на Майдані», завдяки якому були «знайдені» дійсно талановиті молоді люди. Загалом слід відзначити, що протягом останніх п'ятнадцяти років українська естрадна та рок-музика досягла значних успіхів, про що свідчить перемога Руслани на конкурсі «Євробачення», проведення його в нашій країні, популярність гуртів «Океан Ельзи», «Табула Раса», «Воплі Відоплясова» та ін. не тільки в Україні, а й за її межами.

Якщо говорити про конкурси академічного напрямку, то слід назвати Міжнародний конкурс юних піаністів В. Крайнева, який відбувається в Харкові, Міжнародний конкурс піаністів імені В. Горовиця (м. Київ), Всеукраїнського

конкурсу молодих композиторів і виконавців «Жива музика» (м. Київ), Міжнародний конкурс вокалістів імені І. Алчевського (м. Харків), Міжнародний конкурс балету імені Сержа Лифаря, Національний конкурс диригентів імені С. Турчака, конкурси хорових диригентів, конкурс хорових колективів імені М. Леонтовича та багато ін. У 2006 році був проведений Перший всеукраїнський конкурс молодих диригентів, присвячений 100-річчю від дня народження відомого диригента Н. Рахліна. Досягнення у сфері композиторської творчості відзначаються присудженням щорічної премії імені Б. Лятошинського. Активний конкурсний рух сприяє виявленню і подальшому росту молодих виконавців, диригентів, композиторів, творчість яких є вагомим внеском у культурний розвиток вільної України.

Отже, можна зробити висновок, що, незважаючи на складні умови, музичне мистецтво років незалежності характеризується появою значних музичних творів, які втілюють нові тенденції розвитку музичного мистецтва, спрямовані на оновлення музичної мови й розширення тематики, деякі мають відверто експериментальний характер. Однією з головних особливостей сучасної композиторської творчості є вільне оперування традицією, створення на цьому ґрунті своєрідного синтезу сталого та новаторського. Особливого значення набуває звернення до вітчизняної музичної традиції (знаменного розспіву, партесного концерту, духовного концерту, канту, пісні-романсу тощо) й органічне використання певних елементів давніх пластів національної музичної культури в умовах сучасної музичної мови. Це забезпечує безперервний розвиток національної музичної традиції, її збереження, а також міцний зв'язок поколінь упродовж століть.

У цілому художні досягнення українських композиторів на зламі XX-XXI століть дають змогу говорити про те, що українська професійна музика вийшла за межі власне національної культури й набула європейського і світового значення. Про це свідчить участь наших митців у престижних міжнародних конкурсах, форумах, майстер-класах, фестивалях, концертах і висока оцінка їх мистецтва критиками.

1.3. Загальна характеристика вокально-хорової творчості українських композиторів кінця XX – початку XXI століть

Сучасні українські композитори велику увагу у своїй творчості приділяють хоровим творам. Є майстри, що зосередились на хоровій літературі, є ті, хто займаються написанням творів для різних виконавських складів, проте варто відзначити, що майже кожен композитор сучасності має в своєму творчому доробку бодай один хоровий твір. Подібний вибір зумовлений насамперед значною кількістю хорових колективів, високий рівень виконавської майстерності котрих дає змогу відтворити найскладніший авторський задум.

Хорові колективи існують майже у всіх вищих навчальних закладах, навіть не мистецького спрямування, в той час, як у музичних академіях, консерваторіях, музичних інститутах та університетах їх може бути декілька.

Випускники навчальних хорових колективів, згодом займають провідні посади в професійних колективах України. Отже, дослідження специфіки сучасної хорової літератури є актуальним завданням, яке попри велику кількість наукових розробок залишає простір для дослідження в контексті сучасної музикознавчої практики.

Серед композиторів, котрі пишуть хорові твори, не можна оминати класика київської композиторської школи – Лесю (Людмилу Василівну) Дичко, яка є автором трьох симфоній, трьох хорових опер, трьох балетів, творів для фортепіано, проте сфера творів для хорового складу є надзвичайно широкою та розгалуженою – чотирнадцять кантат, хорові концерти, ораторії, літургії, хорові поеми, тощо. Варто зазначити, що стиль Л. Дичко є багатоманітним: в ньому поєднуються культурний досвід попереднього розвитку української музики та новітні композиторські техніки. Творчий доробок Лесі Дичко підпадає під стилістичну традицію неофольклоризму, адже композиторка долучилась до формування нової «фольклорної хвилі» 60-х років і продовжує слідувати цим принципам і в сучасних умовах.

І. Ю. Коновалова досить влучно і яскраво змальовує особливості хорової творчості Л. Дичко: «Усі хорові твори Лесі Василівни є складними художніми текстами й віддзеркалюють актуальні тенденції постмодерністичного синтезу, що виявляється на лексичному, формотворчому й фонічному рівнях. Їм властива багатоманітна й оригінальна музична мова, яка має значний образно-виражальний і композиційно драматургічний потенціал».

Леся Дичко однією з перших звернулась до написання духовних творів на канонічні тексти. Так, значне місце у творчому доробку композиторки надається різним хоровим складам – змішаним, жіночим, чоловічим, дитячим. Кожного разу, створюючи неповторні та новаторські образи, Дичко наслідує духовним традиціям закладеним фундаторами національної композиторської школи, а саме: поєднання мелосу української народної пісенності та елементів київського (знаменного) розспіву. Про це досить яскраво зазначає сама композиторка: «Чудо народних інтонацій, що тисячоліттями випрацьовував український народ, неповторну красу київського розспіву я хотіла поєднати з глибиною духовних текстів Біблії, духовного світу людини-християнина».

Варто відзначити, що серед композиторів, як класиків, так і сучасних, досить мало є тих, хто пише твори, пов'язані з «дитячою» тематикою і ще менше тих, хто створює музику для дітей. Л. Дичко приділяє у своїй творчості увагу дітям, не лише пишучи твори для виконання дитячими хоровими колективами, але й музику для мультфільмів. В своїх «дитячих» кантатах – «Сонячне коло» на вірші Д. Чередниченка (для дитячого хору та симфонічного оркестру, 1975), «Здрастуй, новий добрий день» на вірші Є. Авдієнка (для дитячого/жіночого хору, 1976), «Весна» на вірші Є. Авдієнка (для дитячого хору та симфонічного оркестру, 1980) авторка втілює досить розмаїту образність, яка досягається різними виразовими засобами. Для Лесі Дичко характерне поєднання яскравих звучностей, які при цьому досить зручні для вокального виконання. Інтонації народних пісень взаємодіють з сонорними комплексами, що досягаються зазвичай внаслідок поєднання досить простих лінійних шарів. Таким чином колористичні зіставлення двох тональних

центрів можуть бути підготовлені поступово, що не викликає труднощів для виконання дитячим складом. В хорових творах досить важливе місце надається мовній інтонації.

Доречно зазначити, що жанр кантати є складним та монументальним, проте у творчій інтерпретації видатної композиторки вона набуває рис циклу. Леся Дичко орієнтується на типову пісенну мелодику усталених жанрів, також створює цікаві поєднання. Л. Шегда зазначає: «Кантати для дітей Л. Дичко наділені стійкими ознаками складного жанру: тут створено непросту дискретну жанрову структуру з характерними перервами в перцептивному часі; більшість частин відповідає типізованим вимогам основного жанру та володіє певною самостійністю (тобто допускає окреме виконання); за достатньої художньої єдності всієї композиції функцій ний взаємозв'язок між частинами має переважно типологічний характер. При цьому складножанрова структуризація здебільшого відповідає закономірностям пісенно-хорових циклів, що виразно виявляється навіть у жанрі кантати».

Творчості Лесі Дичко притаманне ліричне начало, образність пов'язана з поєднанням релігійного і пантеїстичного світосприйняття, яким просякнуті світські твори. Змалювання картин природи в контексті зображальності досягається по-різному. Досить часто начебто колористичний епізод відіграє роль не вторинну, фонову, а тематичну. Лінеарність мислення композиторки створює унікальну поліфонію, засновану на народному мелосі. Авторитетний дослідник О. Цуранова вказує: «Ряд індивідуальних особливостей гармонічної побудови творів Л. Дичко зумовлені значним впливом на авторку народнопісенної вокально-хорової культури з її мелодико-інтонаційним характером утворення горизонталі. Слід відзначити, що переосмислюючи глибоко ґрунтовні народнопісенні елементи, використовуючи новітні засоби сучасної музики, композитор не відкидає також традиційні мовно-виразові прийоми, які сформувались у однойменних, однотерцевих тональностей» [70, с. 78]. Спираючись на фольклорні зразки і поєднуючи їх з професійною

композиторською технікою, Леся Дичко змогла створити свій неповторний стиль, в якому яскраво проявляються національні риси.

Дослідити особливості сучасної хорової літератури можна, звернувши увагу на творчість авторів, які відносяться до різних композиторських шкіл. Спробуємо проаналізувати специфіку хорової творчості В. Степура, де більшість становлять твори пов'язані з духовним началом. Це такі твори, як «Літургія Святого Іоана Златоустого» (2011), «Різдвяний тропар» (2002), «Літургія сповідницька» світлої пам'яті гетьмана Івана Мазепи, духовна меса «Богородичні догмати XVII століття», ораторія «Києво-Могилянська академія», псалми, твори написані на тексти книг пророків.

Власне вибір хорових творів, як пріоритетних для композиторського спадку, зумовлений також диригентсько-хоровою діяльністю В. Степура. Проте відбувається певне переосмислення хору, який починає трактуватись оркестрово. Цікавою є думка Я. Бардашевської, яка вказує на те, що у творах композитора відбувається постійне розширення звичних меж хорового твору, переосмислюється семантика різних шарів музичної тканини. «Хорова творчість, як носій гармонійності виявляє стійку здатність до збільшення масштабів і значень власних жанрово-стильового і семантичного полів, де темброво-акустичні знахідки є засобами для побудови нових смислових сфер». Музична мова В. Степура знаходиться в межах національної української традиції і має тісні зв'язки із фольклорним началом та знаменним (київським) розспівом. В доробку автора є досить багато обробок та аранжувань, до того ж, у творах, пов'язаних із світським началом, він здійснює повне або часткове використання фольклорних текстів, внаслідок чого відбувається зв'язок з поетичною образністю народних пісень.

Авторський стиль Степура у сфері хорової творчості має досить яскраву індивідуальну забарвленість. Він, як композитор, що є представником наступного покоління (по відношенню до Л. Дичко) є прихильником яскраво колористичних та сонористичних комплексів, які створюються за умови вільного володіння хоровими голосами. Це кольорові полотна, в яких

зростають виразові можливості людського голосу, що використовується начебто в мезових діапазонах – від надвисоких до наднизьких, при цьому виникає ефект звучання великого симфонічного оркестру з різними інструментами, різно-тембровим звучанням та різними прийомами гри на них. Використовується велика кількість незвичних методів звуковидобування – яскраві гліссандо, клекіт, шепіт, туркотіння. Досить часто яскравим прийомом постає хорове *crescendo* або *diminuendo* одного звукового комплексу, що наближує його стиль до мінімалізму. При цьому в основі твору може бути як розширена тональність так і певний лад.

Я. Бардашевська вважає, що продовжуючи у власній хоровій творчості окремі тенденції композиторів-представників «нової фольклорної хвилі», В. Степурко привнесенням елементів християнської тематики оновлює первинне фольклорне «коло», демонструючи поступове поглиблення концепції співіснування з ним національних міфопоетичних джерел. Такий підхід зближує його концепції з пошуками покоління шістдесятників, які дедалі активніше зверталися до романтичних і неоромантичних принципів, при цьому не звужуючи хронологічної відстані до барокових констант.

Серед сучасних українських композиторів молодого покоління, які, сповідуючи «жанровий універсалізм», водночас надають перевагу хоровим творам, що було характерно і для творчості Л. Дичко та В. Степурка, можна згадати В. Польову. Увага до хорових духовно-літургійних жанрів, стає в певному сенсі гарною традицією. В доробку В. Польової, так само як у Лесі Дичко, є ряд інструментальних творів (різноманітні симфонічні твори, для камерних складів, для фортепіано), вокально-інструментальних, так і виключно для хорових складів.

Значна кількість творів тісно пов'язана з духовною тематикою, котрі переважно написані на канонічні тексти. Частково використовуються народні тексти та дуже рідко – слова відомих поетів. Сама композиторка таким чином коментує значення канонічних текстів у своїй творчості: «Для мене важливіше не самовираження, а самоусвідомлення, і саме молитовні тексти дали мені

можливість рухатись внутрішньо, проживати й вирощувати крізь звук свою суть. Артистична складова з'являється, коли виникає виконавець із його баченням: тоді ти себе відділяєш і починаєш розуміти, що так, ти композитор, ти написав. А спочатку слово сіється в тебе і проростає музикою».

Духовні твори демонструють великий розмах жанрів «класичних», таких як «Літургія Іоанна Златоуста», кондак, тропар, стихира, молитви. Також в творчості Польової велика увага надається триптихам та іншим циклам. Власне хорова музична мова досить різноманітна. В ранній період переважала естетика авангарду та полістилістика, проте згодом музика стала тяжіти до «сакрального мінімалізму». В класичних духовних творах досить часто можна простежити зв'язок зі знаменним розспівом. Музика пишеться з урахуванням акустики храму, яка дозволяє насолодитися кожним звуком, повільним перетіканням одного співзвуччя в інше. Звук стає основною одиницею виміру, своєрідним будівельним матеріалом, з якого зростає потім весь твір. О. Торба, аналізуючи твір «Помилуй мене, Боже» Псалом 50, зазначає таке: «Головним засобом виразності у цьому творі стає сонор. Він – в усій своїй природній красі та тембровому розмаїтті – усталеним кореспондуванням через виконавське висвітлювання зі слухацькою емоцією захоплює та підкорює з перших секунд звучання. Для хорового письма композиторки ставлення до звуку є показовою, характерною рисою індивідуального стилю. Звук у неї живе своїм самодостатнім життям» [67]. Основною логікою розвитку твору є лінеарність, яка переважає над гармонічною вертикаллю. Для В. Польової звук постає як результат взаємодії зі словом. Часом вона навмисно пише для виконавців так, щоб співати і грати їм було незручно: дуже високо, або дуже низько. Це надає великі можливості для втілення композиторських ідей, а з іншого боку стає своєрідним викликом для виконавців, які повинні долати власні межі можливого.

Отже, хорова література в сучасній музиці представлена досить різноманітно. Навіть при побіжному огляді специфіки хорової мови трьох майстрів сьогодення можна зробити висновок, що кожний з них має свій

неповторний індивідуальний стиль. Прийоми письма, своєрідність подачі матеріалу, ставлення до звуку є різним. Основною ланкою може бути певна поспівка, звукокомплекс або певний звук. Проте всіх їх об'єднує велика творча майстерність, що допомагає писати твори як духовного так і світського спрямування. Певною традицією є звернення до класичних жанрів духовної музики – кондаки, тропари, псалми. Своєрідною константою для національної композиторської школи є інтонаційна спорідненість з українською народнопісенною творчістю, знаменним розспівом. Але кожен автор переосмислює їх по-різному, перетворюючи на неповторні та унікальні твори, які стають справжніми репертуарними прикрасами для сучасних хорових колективів.

РОЗДІЛ 2

Жанрово-стильова характеристика вокально-хорової творчості українських композиторів кінця XX – початку XXI століть

2.1. Духовні піснеспіви: особливості прочитання канонічного тексту: Псалом Давида 50 для солістів та змішаного хору а capella (2000) В. Польової

Вікторія Валеріївна Польова народилася у 1962 році. Відома українська композиторка є також лауреатом Премії Л. М. Ревуцького (1995), конкурсу «Псалми Третього тисячоліття» (2001), Премії імені Б. М. Лятошинського (2005), Муніципальної премії «Київ» імені Артемія Веделя (2013), має численні міжнародні нагороди і відзнаки.

Композиторка працює у симфонічному, хоровому, камерно-інструментальному жанрах. Ранній період творчості Вікторії Польової пов'язаний з естетикою авангарду та полістилістикою (балет «Гагаку», «Трансформа» для симфонічного оркестру, «Anthem» для камерного оркестру, «Епіфанія» для камерного ансамблю, кантати «Ода Горація» і «Світе тихий»). З кінця 1990-х її музика стилістично тяжіє до так званого «сакрального мінімалізму» (Арво Пярт, Генрик Гурецький, Петеріс Вакс, Джон Тавенер). Значний період творчості Вікторії Польової пов'язаний із вивченням та втіленням у музиці богослужбних текстів.

Одним з найяскравіших зразків творчого доробку композиторки є Псалом Давида 50 для солістів та змішаного хору а capella, написаний у 2000 році.

Взагалі для української вокально-хорової творчості періоду зламу тисячоліття актуальною подією стало піднесення жанру псалма, котре стимулювало колективний творчий пошук композиторів у царині духовної хорової традиції, у відновленні втрачених національних духовних витоків. Одним зі шляхів такого відновлення стало очищення від міфу вчорашньої соціалістичної дійсності через поновлення зв'язку з історично-культурним

минулим та підняттям християнської Віри, знекровленої радянським часом. Як наслідок, починається відродження духовно-релігійної галузі вітчизняного музичного мистецтва, генетично стрижневої для української культури, і, відповідно, поновлення художньо-музичної традиції – композиторської, виконавської, слухацької. Це приводить до стимулювання стильового пошуку у витворенні стрижневих ознак сучасного духовно-хорового стилю на основі синтезу традиційного та новаторського, канонічного та індивідуального підходів.

Саме слово «псалом» (від грецького ψαλμός – спів під супровід струнного щипкового інструменту, від грецького ψάλλω – щипати струни) означає: «вокальний твір із супроводом інструмента». У ньому втілено старозавітну традицію виконання релігійних пісень. Псалми виникли в іудейській релігійній ліриці не раніше VI століття до н. е. Відзначаються жанровим розмаїттям¹. Швидко увійшли до християнського богослужіння. Зібрані у Псалтирі – власне зібранні псалмів (усього 150).

У християнському богослужінні псалми закріпилися приблизно в II ст. н. е. і до початку XVI ст. побутували в монодичній пісенній традиції. Першим поліфонічним твором став мотет Жоскена Дебре на 50-й Псалом (приблизно 1504 р.). Книга псалмів, яка належать до складу Священного Писання, – «невичерпне джерело багатьох поетичних та музичних творів». «Псалтир становить одну із найважливіших книг християнської церкви – з перших віків псалми були невід’ємною частиною різних типів відправ» [16, с. 83]. О. Шевчук вважає псалом «найдавнішим жанром християнської гімнографії давньоіудейського походження» [73, с. 90] з величезними жанровими відгалуженнями, які сформувалися у I тисячолітті н. е. Із XV століття і до цього часу псалми і похідні від них жанри займають центральне місце в постійному складі добових служб [див.: 73].

Ю. Ясиновський зазначає: «Головним джерелом формування християнської гімнографії були старозавітні тексти, а також, треба думати, і їх мелодична сутність. Насамперед це Давидові псалми, біблійні пісні та деякі

інші тексти» [77, с. 67]. Він же вказує: «Проте старозавітні тексти донесли християнам не тільки словесну сутність біблійних псалмів і пісень. Із глибини тисячоліть вони передають нам сакральну ауру богообраного народу, особливу святість, форми і способи прославлення Бога» [77 с. 67]. Характер музичного втілення текстів Псалтиря у християнському православному богослужінні відзначається розмаїтістю – від речитації-псалмодіювання до мелізматичної розспівності. Саме через постійне залучення текстів Псалтиря і, водночас, їхній сюжетно-образний емоційний потенціал, до певної міри зберігалася канонічність, стабільність самої суті християнського богослужіння, що дало можливість досить помірковано включати властиві іншим епохам стильові новації. Починаючи з XVI століття, Псалтир стає однією з найпопулярніших церковних книг, оскільки саме реформаційний рух стимулював і переклади Біблії різними мовами, і активне залучення парафіян до християнської відправи.

В українській християнській традиції еволюція Псалтиря відбувалася під впливом західноєвропейських процесів. З'явилися перші переклади (80-ті рр. XVI ст.). Водночас «в Україні багатоголосні пісні – віршовані псалми не дістали визнання – духовна лірика тут розвивалася іншим шляхом», – відзначає Н. Герасимова-Персидська [16, с. 84]. Дослідниця вказує на поширеність псалмів у побуті, називаючи їх «маскультурою» епохи [16, с. 84]. Особливо яскраво псалми розкрилися у партесному концерті. Незважаючи на те, що псалми використовуються у канонічній православній відправі, «Псалтир став поштовхом до створення саме концерту – як нового мистецького явища» [16, с. 85]. Партесний концерт увібрав не тільки образноемоційну сферу Псалтиря, а й уплинув на формотворчі особливості. Переважаюча двочленність будови псалма стимулювала парні та подвійні проведення, принцип заспіву та приспіву, що призводило до кристалізації формотворчого принципу повторності як складової віршового принципу.

«Можна припустити, що композитори вловили (можливо, інтуїтивно) глибинну сутність Псалмів – як співаної поезії» [16, с. 89]. Також від псалмів як

богослужбового жанру взяв початок інший жанр – духовний вірш. Духовні вірші – це «шедеври середньовічної духовної лірики, пройняті надзвичайно сильним індивідуальним почуттям» [16, с. 86].

Вплив псалмів, поряд із ірмосами, стихирами та акафістами, позначився і на розвиткові української паралітургічної (духовно-кантової) творчості. Як зазначає Ю. Медведик, за свідченням рукописних джерел, «...псалми слугували джерелом для створення кантів здебільшого на ранньому етапі творення паралітургічної лірики. Власне, у цей період розвитку духовно-кантової творчості вони найчастіше переспівувалися творцями жанру» [52, с. 71]. Сучасники усвідомлювали важливу роль псалмів у християнсько-музичній творчості. Досить вказати, що в першому українському друкованому зібранні кантів – Почаївському богогласнику (1790–1791) – кожному з чотирьох розділів збірника передувал епіграф зі Псалтиря. Псалми активно використовувалися переважно у пісенних збірниках XVII – початку XVIII століття. Як основа кантів, псалми використовувалися «у двох іпостасях: у прямому перекладі чи цитатному використанні... а також у самій згадці про головного псалмотворця царя Давида – важливого персонажа духовних кантів різдвяного змісту» [52, с. 71].

Еволюція псалмів у християнській православній музиці досягає кульмінації у творчості композиторів другої половини XVIII століття – у жанрі духовного концерту. М. Березовський, Д. Бортнянський, А. Ведель та інші здебільшого використовували псалми як поетичну основу цього жанру. Особливого значення тексти псалмів набувають у творчості Д. Бортнянського та А. Веделя. Переважну більшість духовних концертів цих композиторів написано на тексти Псалтиря. Псалми надалі активно використовуються не тільки в церковно-богослужбовому вжитку, а й у побуті.

Активно звертаються до Псалтиря і російські композитори початку XX століття (В. Аллеманов, М. Іпполитов-Іванов, О. Нікольський, О. Архангельський та інші; «Псаломконцерт» був відроджений у творчості О. Гречанінова). На думку Н. Гуляницької, «орієнтиром для композиторської

практики XX століття, можливо, була почасти творчість Бортнянського, який широко використовував псалмові тексти у своїх знаменитих хорових концертах» [24, с. 39]. «Таким чином, найдавніший вид гімнографії – псалом – виявився “вічним” жанром, який мав властивість уміщувати музичні образи, створювані рукою композиторів різних стильових “нахилів”, здатним розкривати свій потенціал у різний історичний час», – додає дослідниця [24, с. 39].

Псалми Б. Фільц, Ю. Іщенко, Г. Гаврилець, М. Волинського, В. Гайдука, В. Стеценка, В. Степура, поєднуючи найкращі ознаки традиційного українського сакрального хорового письма з сучасними засобами мелодико-гармонічної виразності, свідчать про художньо-естетичну та онтологічну відповідність музичного вирішення поетично-духовному першоджерелу. Долучення до цього музичного ряду псалмів Є. Станковича, В. Степура, їх духовних творів інших жанрів разом із духовною музикою Л. Дичко та В. Алжнева, робить можливим припущення про початок певної стильової стабілізації у вітчизняній духовно-хоровій галузі після активного пошуку нових засобів та спроб їх узгодження із забутими традиціями у 80–90-ті роки попереднього століття.

Хорове письмо В. Польової позначене не тільки надзвичайною цілісністю та специфічністю. Йому притаманна така рідкісна якість, як стильність. У розгляді визначеної проблеми визначальними є не стільки аналітичні міркування, пов’язані з такою непересічною проблемою музикознавства як стиль, скільки ситуативний контекст його виявлення та поле дії. У тому числі й на початкових етапах безпосереднього сприйняття музичного твору.

Псалом Давида 50 для солістів та змішаного хору а capella В. Польової (2000) можна за усіх підстав назвати «найстильнішим» у царині цього жанру. Даний твір характеризується виокремленістю із загального стильового річища і водночас відповідністю втілення змістовно-жанровій ідеї. Ще в кінці 1970-х років А. Муха висловився наступним чином: «...у нашу епоху особливо підвищується значення оригінального підходу. Він стосується і

вибору теми, ідеї, сюжету та пошуків їх утілення» [54, с. 190]. Псалом 50 композиторки повністю підтверджує наведену думку. Тема, ідея і сюжет твору «запрограмовані» а priori, і в даній ситуації на перший план виступає насамперед авторське вирішення творчого завдання у межах установлених загальних жанрових параметрів.

Зазначений Псалом можна вважати справжнім стильовим відкриттям. Та попри всю його неординарність, засоби, які використала композиторка, аж ніяк не можна назвати «ультрасучасними», а скоріше навпаки – загальноновживаними, традиційними. Музично-художнє вирішення Псалма В. Польової відзначається скромністю, а порівняно з іншими псалмами – навіть аскетичністю стильової палітри.

Головним засобом виразності у цьому творі стає сонор. Він – в усій своїй природній красі та тембровому розмаїтті – усталеним кореспондуванням через виконавське висловлювання зі слухацькою емоцією захоплює та підкорює з перших секунд звучання. Для хорового письма композиторки ставлення до звука є взагалі показовою, характерною рисою індивідуального стилю. Звук у неї живе своїм самодостатнім життям. Тому текст самого Псалма не несе безпосереднього смислового навантаження. Радше – приховане семантичне поле, відсилаючи до глибинних шарів духовної та культурної пам'яті. Бо «...пам'ять – інструмент мислення в сучасному, хоча її змістом є минуле ... Це – глибинна основа актуального процесу свідомості», – зазначає Ю. Лотман [45, с. 384]. Весь Псалом В. Польової спрямований на актуалізацію цієї глибинної пам'яті в теперішньому та у безкінечному – у молитві-покаянні.

Слід звернути особливу увагу на контекстне тло Псалма В. Польової. Більш традиційні засоби, вживані у псалмах інших композиторів з акцентом переважно на рівень ускладненості гармонії, повністю «ігноруються» у творі авторки. Її Псалом розгортається за іншими параметрами – на основі лінійного сполучення тембро-фактурних пластів – партій хору та солістів. Уже це виокремлює його з усіх творів даного жанру. Тому перша стадія сприйняття даного музичного твору утворює граничний «ефект несподіванки» між

очікуваним та почутим. Відповідно сам процес безпосереднього сприйняття твору спонукає до більш уважного «вслухування» в музику.

Основу тричастинної композиції з динамічною репризою та невеликими вступом і завершенням складає чіткий структурний принцип – витриманий звук «мі». Навколо цього звуку «мі», що безперервно тягнеться як своєрідний *cantus firmus* в окремих хорових партіях або кількох партіях одразу, розгортається все «сонорне дійство».

Інтонаційну основу Псалма складають три мелодичні мотиви, які мають спільне інтонаційне ядро. Перший (*a*) – низхідний пентахорд переважно в басів (I–IV ступені), у терцієвому подвоєнні (обов’язково іншим хоровим тембром) із постійними фактурними розшаруваннями хорових партій. З нього починається вступ та на ньому будується весь перший розділ, який має експозиційний характер. Перший мотив має кілька варіантів уже в межах експозиції. На варіанті *a1* будується перша кульмінація – *cantus firmus* у басів – своєрідне «розкачування» від основного тону до низхідної квінти (IV ступеня, цифра 79) [60]. Другий елемент – висхідний гамоподібний хід від I ступеня (сопрано й тенори, цифра 20). На ньому будуватиметься третя, генеральна кульмінація. Перший елемент також активно співдіє з третім елементом у серединній, розробковій частині. Третій елемент – оспівування основної тональної опори Псалма – звука «мі». На ньому ж (тільки вже після «зсуву» опори на звук «сі») побудовано репризу. Звучання остинатних мотивів не припиняється до кінця твору. Таким чином виникає ефект живої пульсації музичної тканини, яка чутливо реагує на зміст тексту. Так, уперше цей прийом уводиться на початку другого середнього розділу, він пов’язаний зі словом «серце» (Вірш 12: «Серце чисте створи в мені, Боже...»). Слід відзначити, що сам текст Псалма не завжди диференціюється слухом. Композиторка виділяє найбільш важливі за змістом слова – у солістів чи хору. Тому саме сонорний план розвитку передає його емоційний зміст та власне утворює стан покаяння, відчуженої зосередженості. Особливою виразністю позначене метричне вирішення. Постійна зміна метру начебто уособлює биття серця, його реакцію на молитву.

Композиторка майже повністю використовує текст псалма, вилучаючи лише п'ятнадцятий вірш. Цікавою є форма музичного вирішення твору.

Перший розділ – вісім віршів, другий розділ – шість, реприза – чотири вірші. Крайні розділи побудовано за спільним драматургічним принципом – речитатив на звуці «мі» баса solo на тлі хорового остинато (першого та другого елементів). У середньому, розробковому розділі спостерігається активізація розвитку. Тут зосереджено і три фази кульмінації твору. Solo переходить до альту, і текст псалмодіюється (також на звуці «мі»). Символ серця все більше динамізує музичну тканину через ритмічне «прискорення» – чвертки, тріолі, вісімки. Уводяться нові солісти – тенор і сопрано. У підході до першої кульмінації звучить тріо на фоні хору.

У трьох фазах кульмінації досягається граничне емоційне напруження. Усі вони доручені хорові. Виділяються три ключові – «Верни мені радість» (перша кульмінація), «Визволь мене» (друга кульмінація), «язик мій звістить Тобі хвалу» (третя кульмінація). Перші дві кульмінації йдуть послідовно, не розділяючись цілотактовою паузою. Друга починається коротким solo альту (знову псалмодіювання на «мі»). Ключові слова другої кульмінації повторюються тричі – з опорою на перший мотивний елемент. Від *ff* динаміка стихає до *pp*. Чотиридольний такт паузи відмежовує початок генеральної кульмінації. Тенор та бас soli починають висхідний рух, поступово підхоплений усіма партіями хору. Залучення сопрано solo до дуету солістів підводить до емоційної вершини твору. Уся висхідна мелодична лінія кульмінації – від *tr* до *f* – охоплює діапазон від «мі» великої до «до» третьої октави, і ключова фраза звучить тільки в сопрано solo. П'ятидольний такт паузи відокремлює репризу. У репризі повертається експозиційний тип викладу. Перший рядок вісімнадцятого вірша в баса solo псалмодіюється і переходить у речитатив. Хорова фактура розряджається – остинатний фон складає третій елемент у басів, на який накладається пульсація «серця» початку другого розділу. Саме в ньому об'єднуються обидві семантичні лінії основних лейтмотивів – низхідна та висхідна, свого роду грішне та праведне – утворивши від центру «мі»

симетричну структуру. Тональна опора (баси) змінюється на «сі» при витриманій пульсації тонічного квартсекстакорду тональності e-moll в інших хорових партіях.

Цікавим у плані смислового розкриття тексту є поліритмічне втілення тексту: речитатив – проголошення тексту псалма до кінця; жіночі партії – перший рядок вісімнадцятого вірша, яким починається реприза («Боже, жертви Ти не прагнеш», пульсація «серця», чвертки); чоловічі партії (цілими долями) – перший рядок дев'ятнадцятого вірша – «Жертва Богу – зламаний дух» (Задля симетричності поетично-складової структури – 2+2+4 – композиторка скорочує оригінальний варіант слова «Богові» на «Богу» в хоровій партії, залишаючи правильний варіант у соліста.). Звучання поступово затихає. Восьмидольна пауза відділяє заключний «Амінь» на кластерній структурі a-h-e-fis із контурною квінтою h-fis, «знявши» тим стрижневе значення звука «мі».

«Художні якості мистецького твору залежать від естетичного і всього духовного багатства його автора. Так чи інакше у творі завжди виявляється культура суспільства, до якого належить композитор, культура художня і, зокрема, музична, ідейно-естетична позиція композитора і склад його художньообразного мислення», – пише О. Костюк [41, с. 19]. Вікторія Польова – особистість неординарна, яка живе Вірою та Творчістю. І щирість її світовідчуття знаходить цілком природне виявлення у хорових партитурах – на літургічні, народні чи поетичні авторські тексти. Стельність же Псалма 50 – насамперед в органічному володінні звуком та відчутті вокальних можливостей голосу й хору як сукупності голосів. Темброва специфіка навіть у межах партії – для композитора також важлива барва, що дає можливість індивідуалізувати кожну мить звучання. Тому поетичне першоджерело втрачає свій реальний, однозначно-континуальний зміст. Смысл, текстова сторона для В. Польової – загальне спрямовуюче через «ключові слова», той самий стильовий стрижень, який і дає їй можливість усе ж таки не тільки залишитися в сучасній стильовій царині, а й утілити вікову спадкоємність. Особливо у духовній музиці, у якій як ніде «текст має здатність зберігати пам'ять про свої попередні контексти» [45,

с. 21]. Тому фінальний – результуючий – етап сприйняття музичного твору, коли у нашій уяві утворюється нова художня цілісність як кінцевий результат ознайомлення зі Псалмом В. Польової, утворює потенційно нову «модель» інтерпретації цього жанру у вітчизняній хоровій традиції.

«У сфері культури, чим більш неочікуваним є той чи інший феномен, тим сильнішим є його вплив на культурну ситуацію п і с л я того, як він реалізувався» [45, с. 328]. На відстані майже двох десятиліть після появи цього твору можна зробити припущення, що стильність Псалма 50 Вікторії Польової поступово й послідовно трансформується у нові стильові нормативи, коригуючи тим самим вітчизняний хоровий стиль; водночас вона залишається характерною рисою індивідуального стилю композиторки. «Свідомість – завжди вибір» [45, с. 327], але наш вибір детермінований не лише особистісними пріоритетами та вподобаннями, а також сучасним музичним середовищем, його стильовими проекціями.

2.2. Фольклорні мотиви у вокально-хоровій творчості Г. Гаврилець: обробка купальської пісні «Ой темна нічка Купайлочка»

Пісенний фольклор є своєрідним фундаментом «третього пласту» (за В. Дж. Конен). Без української пісні як першоджерела неможливим було б написання творів великої форми. Звертаючись до фольклорних першоджерел, Г. Гаврилець використовує майже всі фольклорні жанри. Композиторка охоплює своєю увагою повне коло календарно-обрядових пісень, а також ліричні та побутові пісні.

Фольклорні мініатюри Г. Гаврилець представлені обробками українських народних пісень та оригінальними творами на народні тексти. Використання різних фольклорних жанрів визначає відповідний виконавський склад.

Обробка «Ой, темна нічка Купайлочка» (тональність G-dur – C-dur) належить до купальської пісні. Це є вільний тип хорової обробки, оскільки автор поставив перед собою мету створити на основі невибагливого, архаїчного народного наспіву запальну атмосферу, дух нічних ігрищ молоді на свято Івана Купала, коли природа у своєму буянні полонить людей красою своїх кольорів, мальовничістю краєвидів і теплом. Тому народна мелодія, сама не зазнаючи змін, стає поштовхом до музичного розвитку, навіть симфонізує його. Невелика, амбітусом у кварту, вона має синкоповану ритміку, що було використано в інструментальній за значенням партії басів (початковий розділ). Її вступ у вигляді ритмічного остінато на тонічній квінті асоціюється з притишено-таємничим звучанням ударних інструментів. На цьому фоні у тенорів одноголосо проводиться тема (перший та другий куплети), чергуючись із остінато басів; її третя поява в однойменному g-moll розпочинає першу хвилю розвитку на словах «Треба ноченьку доточити»: акордова фактура спрямовується у верхній регістр на ритмічній основі вихідного мотиву теми, інтонаційно ж вона по секвенції служить переходом до повернення в основну тональність. Це, четверте, проведення теми виконується у сексту першими басами і другими тенорами, обрамлюючись

віддаленими одна від одної хоровими педалями на «g» (велика і перша октава). Цим досягається цікавий ефект стереофонічності фрагменту, який швидко переходить тональним зміщенням Es-dur у нову хвилю розвитку на словах нового куплету («Наталку мати прутом біла»). Наступний куплет закріплює цю тональну сферу: тема у терцію віддана тенорам, тоді як її протискладення у перших басів споріднене із попереднім епізодом. Перехід через домінанту у g-moll приводить до бітонікального осмислення теми (g-moll – B-dur) із гроном паралельних тризвуків у фактурі. Наскрізність розвитку проявляє себе у завершальному розділі обробки, коли повернення ритмічного остінато на тонічній квінті, будучи ознакою репризності, водночас стає так званим домінантовим предиктом, підготовкою викладу теми у C-dur («Ой ти, зозулько рябенькая»). Навіть останнє проведення теми у G-dur не закріплює тональність, залишається відчуття ладової двозначності C-dur – G-dur.

Як зазначає А. І. Іваницький, святкування часу літнього сонцестояння, а саме свято Івана Купала, було центральним святом давніх слов'ян. У цей час часто відбувались сватання та весілля тому – це також свято молоді. Композитор відтворює язичницький період в історії слов'ян, оскільки свято Івана Купала мало ритуальне значення: купальські вогні вважались жертковними та очищувальними. Перший номер частини – це музично-хореографічний епізод «Заклинання. Жертвоприношення», а останній – обробка пісні «Що Петрівочки дві неділечки». Поява християнської тематики (Петровський пост, який закінчується 12 липня на свято святих первоверховних апостолів Петра і Павла) свідчить про перехідний духовний період в історії слов'ян від язичництва до християнства, де поступово відбувалося проникнення церковного календаря у обрядовий. Композитор в цій частині використовує купальські пісні «Сьогодні Івана, а завтра Купала», «Купалочка», які виконувались під час святкування язичницького свята весняного рівнодення, що співпадало за церковним календарем із християнським святом Різдва Іоанна Хрестителя.

«Купайлочка» є одним з прикладів жанру купальських пісень. Загальний зміст пісні, як і самого свята, має язичницько-обрядову спрямованість. Це стародавні вірування, ворожіння, жертвоприношення, обрядові ігри молоді – дівчат та парубків, що відображається у тексті – «перше військо – хлоп'яточка, друге військо – дівчаточка, третє військо – молодиці», що є свідченням використання принципу ігрового хорового театру, як засобу розвитку драматургії.

Унікальним є композиторське рішення обробки пісні. Вона написана для соло народного голосу у супроводі тріо дерев'яних духових (флейта, гобой, англійський ріжок). Використання цих інструментів, з одного боку передає традицію використання у музичному фольклорі сопілок, з іншого, – духові дерев'яні інструменти більш близькі до хорового звучання. Співставлення вокального голосу з ансамблем інструментів складає удаване змагання. Інструментальний ансамбль має риси хорового виконавства (зручна теситура, хорова фактура, плавне голосоведіння), що дає змогу надати йому назву «інструментальний хор». Три інструменти створюють темброву персоніфікацію і символізують три групи учасників купальського дійства. Флейти – дівчата, гобої – молодиці, англійський ріжок – хлопці.

Обробка являє собою форму варіації на мелодію-остінато, де основний мелодичний матеріал у незмінному вигляді викладений в партії солістки, а варіанти композитор створює за рахунок розвитку інструментальної партії, що в сукупності складає оригінальну композиторську трактовку твору. Починається обробка з інструментальної педалі гобою та англійського ріжка, які утворюють між собою інтервал чистої квінти, що є основою інструментального супроводу українського музичного фольклору (волинка, ліра, дуда). Використання форшлагу в партії гобою є передвісником інтонаційного матеріалу приспіву пісні, який базується на малосекундовій інтонації. Тема (т. 4) звучить одноголосно в вокальній партії, як це притаманно для аутентичного виконання, де спочатку співає один голос, а наступні куплети, або приспів підхоплює весь фольклорний гурт. Вокальна

партія складається з двотактового заспіву та чотиритактового приспіву. Мелодичний матеріал теми є незмінним на протязі всіх варіацій. Мелодія має мінорний лад (*a-moll*) з гармонічним різновидом, про що свідчить наявність у приспіві сьомого підвищеного щаблю. Заспів будується на основі стрибків на чисту кварту вниз та висхідну малу сексту вгору з поступовим заповненням, що є закличною інтонацією, яка притаманна для заспівів. Приспів базується на малосекундовій інтонації вниз та вгору, передвісником, якої була інтонація гобою у вступі.

У першій варіації (т. 10) поступово до голосу додаються інструменти, спочатку гобой на витриманому звуці «а», потім англійський ріжок – звук «е», що складає з партією солістки інтервал чистої квінти і виконує функцію гармонічної основи (тоніка, домінанта), що було використано у тритактовому інструментальному вступі обробки.

У другій варіації (т. 16) Г. Гаврилець залучає до розвитку імітаційний вступ дерев'яних духових, які інтонаційно базуються на головному музичному матеріалі. В цій строфі до інструментальної групи додається партія флейти, яка припадає на приспів і складає втору з вокальним голосом, що є характерним прийомом для народного двоголосся. Завершення їх звучання в унісон також свідчить про бажання композитора зберегти в обробці особливості народного виконавства. «Хорова» педаль англійського ріжка на устої «е» (домінанта) підтримує вокальну партію.

Тема третьої варіації (т. 22) звучить на фоні унісону англійського ріжка (устій «d» субдомінанта) та гобою («a» тоніка). У приспіві при наявності чотирьох інструментальних партій фактично звучить триголосся, де партія флейти та гобою базуються на одних звуках, але в різній ритмічній організації. Якщо у попередніх строфах композитор використовувала тонікодомінантові устої, то у заспіві четвертої – використовується опора на субдомінанту основної тональності *a-moll*, а у приспіві звучать основні гармонічні функції – субдомінанта, домінанта, тоніка. Субдомінанта

використовується у вигляді неповного септакорду четвертого щаблю (т. 24), відсутність терції в акорді надає звучанню архаїки.

Четверта варіація (т. 28) звучить на тонічній основі у вигляді чистої квінти, яку створює партія гобою та англійського ріжка. Також композитор використовує затриманий неакордовий звук «ре» в партії гобою, який потім переходить у «е» (V щабель). Партія флейти вторить вокальному голосу як в попередніх варіаціях.

П'ята варіація (т. 32) поєднується з попередньою звучанням тонічного звуку, як органний пункт, в партії англійського ріжка. Відбувається збільшення акордової вертикалі до чотириголосся. Вперше в обробці використовується мелодичний різновид мінору (партія гобою).

У заспіві шостої варіації (т. 40) композитор насичує фактуру за рахунок мелодизації партії гобою, використовує дрібні тривалості та хвильоподібний рух. Приспів повторює приспів попередньої варіації.

Сьома варіація є заключною. Вперше динаміка інструментального ансамблю змінюється з *p* на *mf*, а в партії голосу збільшується від *mp* до *f* (т. 46). Гучна динаміка, висока теситура партії гобою та англійського ріжка, використання темпового позначення *allargando* наприкінці приспіву, а також *tenuto* в партії гобою свідчать про наявність кульмінації обробки. Надалі, після смислової коми (т. 51) починається реприза. Про її наявність свідчить повторення текстової фрази першої строфи «Купалочка з Купал іде, Купала на Йвана, Купала на Йвана», повернення темпу (*a tempo*), динаміки *mp*, повернення інструментального складу та звучання чистої квінти як у вступі. *Diminuendo* та *ritenuto* наприкінці останнього приспіву свідчать про поступове згортання драматургічного розвитку обробки. Інструментальне закінчення базується на звучанні тонічної квінти з використанням форшлагу як на початку обробки, а потім – звучання одного звуку «е» (V щабель).

У драматургічному плані композитор використовує прийом звукоімітування. Динамічний план обробки (рух від *p* до *f*) імітує поступовий рух молодіжної ходи, яка наближається до місця свята. В тексті оспівуються

дії хлопців, як правило вони виконували ігрову функцію, дівчата співали, молодіці плакали, бо за традицією вже не приймали участь в іграх молоді. Тому саме на текст, де мова йдеться про них «Молодиці йдуть плачучи» припадає кульмінація обробки, як втілення жалю молодих заміжніх жінок про їх юність, яка пройшла, як проходить молодіжна хода повз них.

У процесі аналізу встановлено, що обробка «Купайлочка» має низку композиторських рішень, які свідчать про приналежність Г. Гаврилець до творців Новітнього Відродження. Серед них точне збереження першоджерела з одного боку та музично-драматургічний розвиток з іншого. В обробці відбувається поєднання особливостей українського музичного фольклору (унісон, втора, імітування звучання дуди) з професійними композиторськими методами (принцип імітаційного розвитку, гармонізація, використання затриманих звуків, темброве рішення) та індивідуально-творчим трактуванням (таке драматургічне рішення як імітування наближення молодіжної святкової ходи, використання текстової, змістовної, тембральної репризи, що є ренесансним символом кола).

2.3. Вокально-хорова музика концертного напрямку: Концерт у блакитно-злотавих тонах Ю.Іщенка

Іщенко Юрій Якович (нар. 1938 р.) – український композитор, заслужений діяч мистецтв України. Закінчив Київську державну консерваторію ім. П.І.Чайковського по класу композиції А. Штогаренка й аспірантуру при ній. Нині професор кафедри композиції та оркестрування Національної музичної академії України ім. П. Чайковського, кандидат мистецтвознавства, лауреат Премії ім. Б. Лятошинського, лауреат Премії ім. М. Лисенка, лауреат Всеукраїнського конкурсу композиторів «Духовні псалми». Член НСКУ.

У хоровому доробку композитора: кантати на вірші Л. Костенко «У просвіті хмар», «Скорботна Мати», на вірші П.Тичини «Блажена людина, що витерпить пробу», хоровий концерт на канонічні тексти, «Елегійний концерт» для чоловічого хору (без слів), хоровий концерт (без слів) «Вічна пам'ять»; хори а cappella для різних складів хору на слова Т. Шевченка, М. Рильського, П. Тичини, В. Симоненка, О. Пушкіна, О. Блока, М. Волошина та інших; псалми, дитячі хори.

«Концерт у блакитно-злотавих тонах» (1998) відображає сучасне розуміння композитором жанру духовного хорового концерту.

Ю. Іщенко вдається до тричастинної циклічності, вибудованої за принципом темпового контрасту. Духовну символіку образності відтворює назва (у блакитно-злотавій кольоровій гамі, за православним каноном, часто зображують образ Божої Матері) і завершальні співзвуччя твору із залученням слова «Alleluia!», хоча загалом у концерті немає тексту. За окремими музика перегукується з жанровим архетипом: принцип просторовості, виражений у тембрових зіставленнях сопрано і альтів (виокремлення партії сопрано на фоні альтів), фактурні згущення й розрідження, упровадження мотиву зітхання в головних тематичних утвореннях (перша частина). Домінуючою в циклі є роль поліфонії – друга частина фуга, лінеарність як провідний формотворчий чинник та імітаційність у її різновидах.

Концерт сповнений суб'єктивних філософських роздумів, пов'язаних з духовною сутністю нашого буття, заглибленням автора у процес творення. Зважаючи на політональність, поліритмію, на вибагливість метроритму, активну інструменталізацію й поліфонізацію фактури, індивідуальзацію художніх образів, незвичні звукосполучення, хроматизми й інші сучасні засоби, цей твір досить не простий для виконання.

Перша частина має лірико-психологічний характер і вирізняється надзвичайною індивідуалізацією образних характеристик. Широке застосування всіх видів поліфонії, зокрема й поліфонії пластів, надає автору можливість вільно варіювати тематизм, а також активно використовувати драматургію тембрів та регістрів.

Виконавські завдання. Оскільки твір не має вербального тексту і виконується як вокаліз, хорова фактура якого надзвичайно інструменталізована, голосові завдання виконавців пов'язані з тембрально – колористичною сферою. Необхідно продумати фонічні можливості різних голосних і відповідно до них віднайти можливості для виявлення потрібних обраних характеристик, опрацьовувавши надалі тембрально-артикуляційний ансамбль.

Складне і відповідальне завдання – поєднати політональні утворення. У цьому конкретному випадку потрібно спочатку опрацьовувати окремо дві самостійні в тональному і фактурному відношення групи альтів і сопрано. На цьому етапі бажано максимально індивідуалізувати їх тембральні характеристики і працювати над складними елементами вокально-хорової техніки. Тендітно-чутливий ліричний образ, носієм якого є група сопрано, важливо підкреслити інструментально прозорим кантиленним звучанням, сповнивши його змістовних інтонацій. Мотиви зітхання акордів альтової партії, які вносять елемент віддаленої тривоги і психологічного напруження, потребують насичених грудних тембрів, округлої артикуляції, підкреслення мікродинамікою, відпрацьованості *sforzando* і *tenuto*. Виявивши таким чином звучання окремих груп, хормейстр має забезпечити їх вільне поєднання в звучанні *tutti*.

У процесі подальшого активного драматургічного розвитку надзвичайно важливо знайти художньо переконливу, емоційно забарвлену інтонацію кожної мелодичної репліки – запитання чи відповідь, смуток чи надія, схвилюваність чи спокій. Усвідомивши логіку розвитку музичного матеріалу, слід підкреслити виконання детальним виразним фразуванням і бездоганно рівним звуковеденням, здатним забезпечити звучання досить розлогого музичного матеріалу. Подальший пошук засобів виразності має відповідати уже визначеним характеристикам і вирішувати комплекс складних виконавських завдань.

Друга частина – розвинена фуга, у якій декламаційно впевнені інтонації теми, експресивно забарвленні енергійним висхідним мелодичним рухом, мають піднесений характер, виявляючи сферу суб'єктивно-філософських авторських роздумів.

Виконавські завдання. Щоб увиразнити тему, слід опрацювати стійке, точне інтонування широких висхідних інтервалів, знайти опорні звуки в кожному голосі поліфонічної фактури, підкреслити мірність і поступальність руху штрихом *non legato*. Зосереджуючись на розвитку теми, у тісному зв'язку з нею треба розглядати і опрацьовувати інші супроводжуючі її голоси й характерні для фактури зміни – ладові, тональні і регістрові перетворення. Упевнене виявлення й виконання хроматизмів, дисонансів і незвичних сполучень підкреслять експресивний характер частини. Окремого опрацювання потребує останнє, стретне проведення теми, надання їй умиротвореного, просвітленого характеру звучання, яке, уповільнюючись тихо, розчиняється в акустичному просторі.

У нижній імпровізаційній тканинці третьої частини переливи пасажів нагадують легке коливання полум'я свічок у храмі, які мерехтять у таємничій тиші сакрального спокою. Імпровізаційний рух імітацій х їх вільним регістровим фразуванням активно впливає на подальший розвиток, стрімке наростання якого логічно приходить до активної кульмінації твору згущенням хорової фактури з підключенням урочистого вигуку «Alleluia!»

Виконавські завдання. Занурення у містичний настрій частини допоможе виконавцям віднайти колорит вокального звуку. Чуттєва, суб'єктивно сповідальна лірика, вишукане мереживо фактурного викладу прагне витонченості, прозорості інструментального звучання, підкресленого ненав'язливим фразуванням і мікродинамікою. У тендітному русі бажано виявити все багатство колористики і надзвичайно пластичного звуковедення, закладеного в образній характеристиці цієї частини. У процесі роботи над пудужною акордовою фактурою фіналу слід зосередитись на опрацюванні динамічного, метроритмічного і артикуляційного ансамблів, а головне – знайти тембральне забарвлення і емоційний стан, які нададуть фіналу піднесеного звучання і увиразнить його урочисто-екстатичний характер.

Зважаючи на стилістичну складність музичної мови Ю.Іщенка, диригенту надзвичайно важливо сформувати нове ставлення до звукової палітри і можливостей вокально-хорової техніки, спрямувати роботу до сміливого експериментування у сфері колористики. Не менш важливо досягти вільного володіння усіма особливостями поліфонічної фактури з підкресленням у її розвитку контрастних регістрів, незвичних гармонічних сполучень, дисонансів хроматики. Усе це надасть можливість виконавцям у повній мірі виявити різнобарвність фактурного звучання, свідомо вистроїти процес формобудування та розкрити образну сферу твору.

ВИСНОВКИ

У даному дослідженні було здійснено загальну характеристику українського музичного мистецтва кінця XX – початку XXI століть. Були окреслені основні напрямки його розвитку, чільні жанрові відгалуження, стисло змальовано творчі портрети найяскравіших композиторів кінця XX – початку XXI століть.

Окремо в загальних рисах було проаналізовано вокально-хорову творчість українських композиторів кінця XX – початку XXI століть, виявлені основні її тенденції, окреслено жанрово-стильовий спектр зазначеного періоду.

Центральну увагу у даному дослідженні було приділено аналізу трьох вокально-хорових творів кінця XX – початку XXI століть. Матеріал нашого дослідження становили:

Псалом Давида 50 для солістів та змішаного хору а capella В. Польової (2000); Хорова обробка купальської пісні «Ой темна нічка Купайлочка» Г. Гаврилець; Концерт у блакитно-злотавих тонах Ю. Іщенка (1998).

Зазначені твори були відібрані відповідно до основних жанрових напрямів українського вокально-хорового музичного мистецтва зазначеного періоду. Так, у якості зразка духовної хорової музики нами був задіяний твір В. Польової, купальська пісня «Ой темна нічка Купайлочка» Г. Гаврилець служила прикладом фольклорного жанрового напрямку, а твір Ю. Іщенка – ілюстрацією світського концертного жанрового напрямку.

Проведений загальний та вибірковий жанрово-стильовий аналіз дозволив дійти висновку, що сучасна вітчизняна вокально-хорова творчість знаходиться у стадії свого розквіту й репрезентована сьогодні розмаїттям жанрів і течій, що у своїй сукупності утворюють індивідуальний і неповторний національний стиль.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Асафьев Б. В. О хоровом искусстве. Л. : Музыка, 1980. 188 с.
2. Бенч-Шокало О. Г. Український хоровий спів : Актуалізація звичаєвої традиції. К. : Український світ, 2002. 440 с.
3. Берегова О. М. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80–90-х років ХХ сторіччя : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. К., 2000. 204 с.
4. Берегова О. М. Постмодернізм в українській камерній музиці 80–90-х років ХХ століття. К. : НПУ, 1999. 141 с.
5. Бермес І. Спецкурс «Хорова культура Дрогобиччини» // Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. Чайковського. Вип. 35. К., 2004. С. 170-179.
6. Бермес І. Л. Український хоровий рух у контексті соціокультурних процесів ХІХ – початку ХХІ століття : автореф. дис... д-ра мистецтвознавства: 26.00.01 – Теорія та історія культури / Ірина Лаврентіївна Бермес. К., 2014. 36 с.
7. Бермес І. Л. Український хоровий спів як соціокультурне явище. Дрогобич : Посвіт, 2013. 432 с.
8. Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. Москва : Музыка, 1970. С. 231.
9. Богачевська І. Притча як об'єкт релігієзнавчого дослідження. Вісник Житомирського державного університету. Житомир, 2011. Вип. 59 : Філософські науки. С. 3–8.
10. Бурбан М. Українські хори і диригенти : монографія. Дрогобич : Просвіта, 2007. 586 с.
11. Бурбан М. Хорове виконавство Львівщини. Хори. Диригенти : посібник-довідник. Дрогобич. Львів, 1999. 420 с.
12. Василенко О. А. Хорова творчість Віктора Степурка в сучасному виконавстві // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2018. № 2. С. 30-40.
13. Верещагіна О. Є., Холодкова Л. П. Історія української музики ХХ століття. Київ : Освіта України, 2008. 253 с.
14. Гарднер И. Богослужбное пение русской православной церкви. Т. 1: Сущность, система и история. Типогр. Преп. Иоана Почаевского. Gordanville. NewYork. 13361. U.S.A., 1978.
15. Гарднер И. Церковное пение и церковная музыка : сб-к статей. // О церковном пении / [сост. О. Лада]. М., 2001.
16. Герасимова-Персидська Н. Псалтир в музичній культурі України ХVІ-ХVІІ ст. // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 4 : Музика і Біблія : зб. наук. праць. К., 1999. С. 83-89.

- 17.Горбенко С. С. Дитяче хорове виховання в Україні. К., 1999. 250 с.
- 18.Гордійчук М. Леся Дичко. К. : Музична Україна, 1978. 79 с.
- 19.Городиська О. Розвиток хорового співу в місті Самборі з 1986 по 2001 роки. Самбір, 2001. 11 с.
- 20.Григорьева Г. Музыкальные формы XX века. Курс анализа музыкальных произведений: учебное пособие для студенческих вузов. Москва : Гуманитар. издат. центр «Владос», 2004. 175 с.
- 21.Грица С. Спираючись на фольклорну основу. Композитор Ганна Гаврилець. Творчий портрет // Літературна Україна. 1999. 21 січня.
- 22.Грінченко М. О. Історія української музики. К. : Спілка, 1992. 278 с.
- 23.Гулеско І. І. Національний хоровий стиль. Харків: ХДІК, 1994. 108 с.
- 24.Гуляницкая Н. Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М. : Языки славянской культуры, 2002. 432 с.
- 25.Гуркова О. Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини XX століття : дис. ... канд. мист-ва : 17.00.03. К., 2016. 324 с.
- 26.Дерев'янченко О. О. Звукові світи українського музичного авангарду 1960-х років. Музичне мистецтво : зб. наук. статей. Донецьк, 2008. Вип. 8. С. 29–40.
- 27.Єрмакова Г. Іван Карабиць. К. : Муз. Україна, 1983. 48 с.
- 28.Живов В. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика : учебное пособие. М. : ВЛАДОС, 2003. 272 с.
- 29.Заверуха О. Сучасне хорове письмо: генеза та функціонування (на матеріалі творчості українських композиторів кінця XX – початку XXI століть) / О. Заверуха : дис. ...канд.. мистецтвознавства : спец. : 17.00.03 – музичне мистецтво. – Х., 2014. – 300 с.
- 30.Загайкевич А. Стильові домінанти творчості Юрія Іщенка: естетико-теоретичний аспект. Юрій Іщенко та сучасний музичний простір: зб. статей. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 94. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. С. 20 – 23.
- 31.Зинькевич Е. Валентин Сильвестров. URL: <http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/a-zinkevich-silvestrov.html>
- 32.Інтерв'ю з композитором Степурко В. І. 28 січня 2015 року (з архіву автора).
- 33.Калузька Н. Драматургічні аспекти аранжування обрядового фольклору (Канти і псалми О. Кошиця) // Українське музикознавство. Вип. 30. К., 2001. С. 28-94.
- 34.Калузька Н. Б. Мистецька діяльність О. Кошиця в контексті музики XX ст. : Автореферат дисертації. К., 2001.
- 35.Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття. Івано-Франківськ : Тіповід, 2012.
- 36.Кияновська Л. О. Хорова творчість львівських композиторів останніх років // Хорові твори сучасних галицьких композиторів / ред.-упор. Л. В. Ластовецька. Дрогобич, 2006. С. 3-4.
- 37.Кияновська О. Українська музична культура : навчальний посібник. К., 2002. С. 37.

38. Корній Л., Сюта Б. Українська музична культура. Погляд крізь віки. К. : Музична Україна, 2014. 592 с.
39. Корольок Н. Корифеї української хорової культури ХХ ст. К., 1994.
40. Костюк Н., Муха А. Г. Гаврилець // Українська музична енциклопедія. Т. 1. К., 2006. С. 426.
41. Костюк О. Сприймання музики і художня культура слухача. К. : Наук. думка, 1965. 124 с.
42. Кошиць О. Про українську пісню й музику. К. : Музична Україна, 1993. 48 с.
43. Кузик В. Українська лірична пісня. К. : Наукова думка, 1980. 112 с.
44. Литвинова О. Камерно-вокальний цикл як різновид жанру. Музика. 1979. № 5. С. 4–5.
45. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М. : Языки русской культуры, 1996. 464 с.
46. Лунина А. Композитор в зеркале современности. В 2-х томах. Том 1. К. : ДУХ І ЛІТЕРА, 2015. 504 с.
47. Лунина А. Композитор в зеркале современности. В 2-х томах. Том 2. К. : ДУХ І ЛІТЕРА, 2015. 472 с.
48. Лунина А. Композитор – маленькая планета. К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2013. 736 с.
49. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства. К. : Музична Україна, 1990. 182 с.
50. Масний Семен Миколайович // М. Бурбан. Хорове виконавство Львівщини : посібник-довідник. Дрогобич – Львів, 1999. С. 240-241.
51. Масний Семен Миколайович // М. Бурбан. Хорове виконавство України. Ч. II. Диригенти : довідник. Дрогобич, 2004. С. 163.
52. Медведик Ю. До питання дослідження впливу сакральної монодії на українську барокову паралітургічну творчість (джерелознавчий погляд) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 15 : Православна монодія: її богословська, літургічна та естетична сутність : зб. статей. К., 2001. С. 71-77.
53. Молчко У. Розвиток сучасного хорового мистецтва в місті Стрий. // Молодь і ринок. 2006. № 2(17). С. 82-86.
54. Муха А. Процесс композиторского творчества (Проблемы и пути исследования). К. : Музична Україна, 1979. 272 с.
55. Муха А. І. Композитори України та української діаспори : довідник. К. : Музична Україна, 2004. 352 с.
56. Народное музыкальное творчество: учебник. СПб. : Композитор, 2005. 285 с.
57. Невенчанная Т. С. Игорь Шамо. К. : Музична Україна, 1982. 86 с.
58. Нестьева М. Музыка Валентина Сильвестрова. Беседы. Статьи. Письма. Харьков : Акта, 2012.
59. Павлишин С. С. Валентин Сильвестров. Київ : Муз. Україна, 1989. 88 с.
60. Польова В. «Помилуй мене, Боже». Пс. 50 (51) : партитура. К. : Хорова б-ка кам. хору «Київ», 2001. 15 с.
61. Публіка Т. В. Культурне життя на Поділлі в 20 – 30-ті роки ХХ ст. // Наукові записки ВДПУ імені М. Коцюбинського. Вип. 10. Серія: Історія. Вінниця, 2006. С. 248-252.

- 62.Редя В. Я. Тема «Схід-Захід» у сучасній українській музиці: пошук нових стильових синтезів. Українська культура в контексті сучасних наукових досліджень та практичних реалій : матеріали Всеукр. науково-практ. конф., част. 2. К., 2007. С. 320-324.
- 63.Синкевич Н. Т. Соціокультурні функції українського хорового мистецтва : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 – Теорія та історія культури / Наталія Тадеївна Синкевич. К., 2012. 20 с.
- 64.Старюченко Н. Інтеграційні процеси в камерно-вокальних творах Ю. Іщенка, написаних на інонаціональні тексти. Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. Чайковського. К. : Національна музична академія України. URL: ukrainika.odessa.uaa-syuta-youngkrcjmp.html
- 65.Субтельний О. Україна. Історія. К. : Либідь, 1991. 374 с.
- 66.Сюта Б. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини ХХ століття : дослідження. К., 2004. 120 с.
- 67.Торба О. Сучасна українська хорова музика. Стиль і стильність «Псалом 50 (51)» Вікторії Польової. К. : Науковий вісник. Випуск 85. Духовний твір у сучасному просторі: новий погляд, 2010.
- 68.Харнонкурт Н. Музика як мова звуків. Суми : Собор, 2002. 184 с.
- 69.Хорове мистецтво України та його подвижники : матеріали VI Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції (м. Дрогобич, 19 – 20 жовтня 2017 року) [Електронний ресурс] / Редкол. : І.Л. Бермес, В.В. Полюга. Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ ДДПУ ім. І. Франка, 2017. 358 с.
- 70.Цуранова О.О. Щодо питання мовно-стильових особливостей духовно-музичної творчості Л. Дичко / Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Випуск 1. Х.: Харківська гуманітарно-педагогічна академія. 2015. С. 77–80.
- 71.Черкашина Л. В. Становлення хорового виконавства на Поділлі у міжвоєнний період (1919 – 1937) URL: <http://www.statonline.org.ua/obraz/33/2229.html>.
- 72.Шатова И. А. Стилевые основы Одесской хоровой школы : монография. Одесса : Астропринт, 2013. 180 с.
- 73.Шевчук Е. Псалмы в украинском монодическом пении // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 4 : Музика і Біблія : зб. наук. праць. К., 1999. С. 90-107.
- 74.Шип С. В. Иконические жанровые модели музыкальной культуры. Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство : зб. статей. К., 2004. Вип. 13. С. 3-13.
- 75.Шип С. В. Музыкальная речь и язык музыки. Одесса : Изд-во Одесской гос. консерватории имени А. В. Неждановой, 2001. 296 с.
- 76.Щербакова Н. Принципи композиційної цілісності у вокальній творчості Ю. Іщенка : автореф. дис. ... канд. мист-ва : 17.00.03. К., 2009. 20 с.
- 77.Ясиновський Ю. Старозавітні тексти в українській сакральній монодії // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 4 : Музика і Біблія : зб. наук. праць. К., 1999. С. 66-72.