

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет музикознавства, композиції, вокалу та диригування
Кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування

БАКАЛАВРСЬКА РОБОТА

**Хоровий цикл на основі українських молитв «Згадуючи»
у творчості Івана Небесного**

Виконала Боднарук Христина

студентка 4 курсу, денної форми навчання
спеціальності 025 – Музичне мистецтво
профілізації Хорове диригування

Науковий керівник

доцент кафедри хорового
та оперно-симфонічного диригування

ЛНМА ім. М. Лисенка,

кандидат наук з держ. управління

Байло Наталія Павліна

Рецензент

доцент кафедри хорового

та оперно-симфонічного диригування

ЛНМА ім. М. Лисенка,

кандидат мистецтвознавства

Флейчук Христина Орестівна

Львів - 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ІВАН НЕБЕСНИЙ: ЖИТТЯ ТА ПРОФЕСІЙНЕ СТАНОВЛЕННЯ.....	6
1.1 Біографічні відомості.....	6
1.2 Творчість Івана Небесного: між традицією та авангардом.....	9
РОЗДІЛ 2. ХОРОВИЙ ЦИКЛ «ЗГАДУЮЧИ» В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ХОРОВОЇ МУЗИКИ.....	13
2.1 Музично-теоретичний аналіз хорового циклу «Згадуючи».....	13
2.2 Диригентсько-інтерпретаційні особливості композиції.....	24
ВИСНОВКИ.....	29
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	32

ВСТУП

Актуальність дослідження. Впродовж всієї історії української музики композитори прагнули підтримувати у своїй творчості актуальні теми тих часів, в які жили і творили. Не винятком є й теперішній час, коли наша країна відважно бореться за свою цілісність та незалежність у жорстокій війні.

Композитор Іван Небесний є одним з найталановитіших учнів Мирослава Скорика – видатного маестро та метра Львівської композиторської школи. Творчість І. Небесного притягує до себе увагу не лише мистецької аудиторії Львова, а й усього світу, адже твори композитора неодноразово виконувалися у музичних подіях Чехії, Іспанії, Канади, Китаю, Бельгії, США, Англії. Композитор створив неймовірний доробок творів у різних жанрах, зокрема це: музика до кінофільмів, твори для оркестру та солістів, музика до драматичних вистав та камерні твори.

Іван Небесний як видатний композитор сучасності в теперішніх умовах російсько-української війни також часто звертається до актуальних подій нашого часу, тому окреме місце в його творчості займає музика, написана вже під час повномасштабного вторгнення 2022 року, адже композитор не міг залишитись осторонь трагічних для нашої країни подій. Одним з творів цього сегменту є хоровий цикл на основі українських молитов «Згадуючи».

Об'єктом дослідження є хорова творчість І. Небесного в контексті сьогодення та історичних подій.

Предметом дослідження виступає хоровий цикл на основі українських молитв «Згадуючи» у творчості Івана Небесного.

Мета дослідження полягає у з'ясуванні особливостей диригентсько-виконавської інтерпретації хорового циклу «Згадуючи» у

контексті його значення в сучасній хоровій музиці та в творчості Івана Небесного.

Для вирішення поставленої мети виникли наступні **завдання**:

- окреслити життєтворчий шлях Івана Небесного;
- розглянути творчість Івана Небесного;
- здійснити комплексний музикознавчий аналіз хорового циклу «Згадуючи» Івана Небесного;
- виявити диригентсько-інтерпретаційні особливості хорового циклу «Згадуючи» Івана Небесного;

У роботі використано такі **методи дослідження**:

- *історичний* – для опрацювання джерел та літератури;
- *культурологічний* – з метою дослідження соціокультурного контексту творчості композитора;
- *аналітичний* – для жанрового та стильового аналізу музичного викладу;
- *музикознавчий* – для детального музично-теоретичного аналізу циклу «Згадуючи» Івана Небесного;
- *метод узагальнення та синтезу* – для систематизації здобутих результатів.

Теоретичну базу роботи складає література, яка присвячена українському хоровому мистецтву, сакральній монодії, сучасній музичній культурі. Корисними виявилися інтернет-ресурси та інтерв'ю про життєвий і творчий шлях Івана Небесного. Проведення диригентсько-інтерпретаційного аналізу здійснювалося за працею М. Колесси «Основи техніки диригування».

Практичне значення роботи полягає у можливості використання її матеріалів в курсах «Історія української музичної культури», «Історія сучасної музики», «Історія хорового мистецтва», «Хорознавство».

Матеріалом дослідження є нотний матеріал хорового циклу «Згадуючи» (присвячений «усім, хто втратив своїх рідних під час війни в Україні») Івана Небесного для хору, соло сопрано та дзвіночків.

Структура роботи: дослідження складається із вступу, двох розділів та списку використаних джерел.

У вступі визначається та пояснюється вибір теми, її актуальність, мета та завдання. Основна частина вміщує два розділи. Перший поділяється на два підрозділи, де окреслюється біографічна довідка Івана Небесного та описується його творчий шлях.

Другий розділ присвячений розгляду хорового циклу «Згадуючи» в контексті сьогодення та теж містить два підрозділи, де здійснено музично-теоретичний аналіз твору та виявлено диригентсько-інтерпретаційні особливості.

Висновки узагальнюються результати роботи, де викладені найбільш суттєві тези, одержані у процесі дослідження.

Список використаних джерел налічує 20 позицій.

Загалом, робота складається із 34 сторінок, обсяг основного тексту – 29 сторінок.

РОЗДІЛ 1.

ІВАН НЕБЕСНИЙ: ЖИТТЯ ТА ПРОФЕСІЙНЕ СТАНОВЛЕННЯ

1.1 Біографічні відомості

Іван Небесний є знаковою постаттю у сучасному українському музичному просторі. Композитор, педагог, культурний менеджер – він уособлює собою рідкісне поєднання художника-новатора та глибоко духовної людини, яка відчуває час, народ і місце, в якому творить. Його музика – це мова, якою можна молитися, сперечатися, плакати або мовчати разом зі своїм народом.

Постать митця має не лише творче, а й символічне значення: у час, коли українська культура шукає нові форми, аби зберегти свою автентичність і водночас осмислити трагізм новітньої історії, Іван Небесний є тим, хто не боїться працювати зі складними сенсами, таким як молитва, пам'ять, тиша, голос, внутрішній світ. Це композитор, якого не цікавить музика «для фону», адже кожен його твір наділений сенсом, структурованим емоційним досвідом.

Народившись 15 липня 1971 у самому серці Галичини – місті Тернополі, Іван Небесний змалку перебував у середовищі, де побутова музика тісно перепліталася з релігійною, а традиції народного співу переходили з покоління в покоління. Тернопіль – це не лише місто на карті, а й певний духовний контекст, де вишиті рушники зберігаються поруч із нотними зошитами, де ще звучить тиха пісня дідів і бабусь у вечірній молитві. У такому середовищі майбутній композитор відчув музику не як науку, а як органічну частину буття.

Іван Небесний в одному з інтерв'ю згадує: «Так, я народився на початку 70-х і старт мого свідомого життя припав на кінець 80-х — початок 90-х років. Це був період «перебудови» та розпаду СРСР.

Оскільки мої батьки були українськими політв'язнями, то цілком природньо, що в моїй сім'ї до всього «російського» чи «радянського» ставилися без особливого ентузіазму. Звичайно, що я освоїв тодішню шкільну програму, потім програму музичного училища, де познайомився з надбаннями російської культури, але для мене особисто ці надбання не виглядали якимись особливими в порівнянні зі здобутками інших народів. Навпаки, ми, тодішні молоді люди, активно цікавилися інформацією з західного світу, яка несподівано стала доступною і виявилось, що, наприклад, вже десятиліттями існують новітні композиторські техніки, а ми про них нічого не знаємо, оскільки вони не вписувалися в систему радянської освіти. І така сама ситуація була щодо всіх інших аспектів життя» [8].

У Тернопільському музичному училищі, нині ТМФК імені Соломії Крушельницької, юний Іван вивчав не лише теорію музики, але й почав формувати власний стиль мислення. Тут, під керівництвом викладача Богдана Климчука, він робить перші спроби композиції. Саме в цей період у нього формується особливе розуміння музики як феномену, який має не лише форму, а й «післязвуччя», як описує це сам композитор [6].

Згодом, у 1990 році Небесний вступає до Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка. Потрапити у клас Мирослава Скорика – це не просто щаслива випадковість. Це зустріч поколінь, діалог між традицією і пошуком нового. М. Скорик був для нього не лише викладачем композиції, а й певною духовною опорою, людиною, яка вміла поєднувати фольклорну основу з модерними стилями письма. Саме ця школа глибини і свободи, яку давав йому наставник, стала основою подальшої естетики творчості І. Небесного.

Навчання продовжується в аспірантурі, де Іван Небесний працює вже як молодий композитор, котрий шукає власний голос. У ці роки він знайомиться з найновішими тенденціями європейської музики, захоплюється експериментальними формами, шукає діалог між

академічною традицією і новими медіа. Також він активно співпрацює з іншими молодими музикантами, серед яких – виконавці, режисери, диригенти, котрі шукають нові формати звучання.

У 1996 році Іван Небесний створює ансамбль «Кластер» – одну з перших формацій в Україні, яка послідовно займається виконанням сучасної академічної музики. Завдяки йому в Україні вперше прозвучали твори композиторів XX століття із Великої Британії, Франції, Канади, Італії, Польщі, США. Але найголовніше – пролунали нові українські імена. «Кластер» став не лише мистецькою платформою, а й символом відкритості, новаторства, пошуку.

Особливої уваги заслуговує творча діяльність Івана Небесного як композитора театру. Його музика звучить у виставах Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка, Національної опери України, Національного драматичного театру імені Марії Заньковецької, Львівського національного академічного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької та інших. У ній поєднується багатоголосе коріння українського співу, електроніка, інтуїтивне письмо, шумові елементи, і при цьому – завжди відчуття людського голосу як осердя.

Важливе місце у життєтворчості Івана Небесного займають його нагороди. Це свідчення визнання з боку держави, колег, міжнародної спільноти. Премія імені Левка Ревуцького, імені Лятошинського, театральна премія «Київська пектораль», премія «ГРА» та почесне звання Заслуженого діяча мистецтв України – це маркери великого професійного шляху.

Згідно з національним рейтингом «Інфобум: Класична Музика 2024», складеним Укрінформом, Івана Небесного було визнано «композитором року». Це визнання ще раз підкреслює не лише його популярність чи актуальність, а й глибину та неповторність його музичного голосу.

У сучасному світі, де музика часто стає споживчим продуктом, Іван Небесний створює простір для глибокого осмислення. Його музика вимагає прислухатись, зупинитись та вдихнути. Вона є відповіддю на питання, які ми часто боїмось поставити: «Ким ми є?», «Чому ми молимося?», «Що залишиться після нас?».

І тому для нас, слухачів, дослідників, співвітчизників, є честю – жити, слухати й думати в один час з такою видатною особистістю.

1.2 Творчість Івана Небесного: між традицією та авангардом.

Творчість Івана Небесного – це простір постійного пошуку, діалогу та експерименту. Вона охоплює широкий спектр жанрів: від камерної та симфонічної музики до електроакустики, театрального саунд-дизайну, вокальних циклів та хорових партитур. Але що робить його творчість унікальною — це глибоке вкорінення в український культурний код, а також відкритість до новітніх форм і технологій, що дозволяє йому поєднувати сакральне з сучасним, інтимне з глобальним.

Іван Небесний належить до покоління митців, які відмовляються від усталених категорій. Його стиль важко описати у межах одного напрямку. У його музиці можна почути натяки на мінімалізм і відголоси постмодернізму, глибинну експресивність, що межує з інтуїтивним звучанням. Він використовує нетипові фактури, поєднує голос і шум, текст і паузу. Для нього тиша – це не відсутність, а простір сенсу. Часто у його творах важливішим є не «що звучить», а «як це звучить і чому». Іван Небесний експериментує з резонансами, обертонами, просторовим розміщенням звуку, що наближає його музику до мистецтва інсталяції. Він часто звертається до молитовних інтонацій як свідомо, так і підсвідомо. Для нього голос не просто носій тексту, а медіум емоційного стану. Звідси особлива увага до вокальних і хорових жанрів.

Серед камерних творів Івана Небесного можна виділити низку робіт, написаних для нетипового інструментального складу: флейта,

ударні, акордеон, електроніка. Ці твори виступають «пошуковими лабораторіями», в яких композитор розглядає кожен інструмент не як звукову функцію, а як персонажа, який розповідає свою історію. Його оркестрові твори виступають звуковими полотнами, наповненими філософським підтекстом. Музика не лише зображує, а й думає. Оркестр у композитора часто подається не як маса, а як поліфонічна спільнота, де кожен голос має значення. Серед осередку камерних творів композитора на різноманітні твори згадаємо «П'ять хвилин після виходу з бомбосховища» для камерного ансамблю, попури на світові коляди «Різдвяні фантазії» (інша назва – «Різдвяні симфонізми»), «Повітряна музика-1» для квартету флейт, групи вокалістів та ударних, «Повітряна музика-2» для кларнета і саундтреку, «Ескіз для голосу Дитини» для сопрано, дитячого голосу, саундтреку та камерного ансамблю, «Сім послань дикої природи» для камерного ансамблю, «Тіні Чорної Гори» для камерного ансамблю, «Про що промовчав Заратустра» для скрипки, фортепіано, ударних та саундтреку, «Останній обряд старого ворожбита» для чоловічого голосу, альт-саксофона, віолончелі та електроніки, «10 скульптур Часу» для кларнета, МІДІ-альта та електроніки, «Implication» для камерного ансамблю, «Діалог з власним відображенням у дзеркалі» для струнного квартету і саундтреку.

Іван Небесний є одним із перших українських композиторів, який системно працював з електроакустичною музикою та саунд-дизайном у театрі. Він не використовує електроніку як ефект. Навпаки, вона стає органічним інструментом вираження внутрішнього стану, психологічної атмосфери сцени.

У театральних постановках його музика нерідко стає повноправним учасником дії. Вона «грає» на рівні з акторами, змінює ритм сцен, підкреслює мовчання та доводить, що Іван Небесний є режисером звуку.

Окремої уваги заслуговує вокально-хоровий пласт творчості Івана Небесного, в якому постає нова парадигма духовної музики. Це не

класичне канонічне письмо і не банальне «осучаснення» сакрального, а переосмислення самого акту молитви. У творах на духовні та медитативні тексти він уникає пафосу, награної урочистості чи риторики. Натомість в його музиці з'являється тиша, ламаний ритм, нерівномірне дихання, інколи навіть відверто болісне звучання. Усе це робить його хорові композиції щемкими, особистими й водночас універсальними. Серед цих творів згадаємо цикл колядок для чоловічого хору «Ген високо», «Чотири старовинні ірмоси» для сопрано і чоловічого хору, «Достойно є» для мішаного хору, «Різдвяні переспіви» для хору та хоровий цикл «Згадуючи», який ми аналізуємо у роботі. У ньому особливо яскраво простежується естетика І. Небесного: поєднання текстів українських молитов із сучасною композиторською мовою, занурення в емоційно-духовну пам'ять народу, експерименти з формою та звуковою енергією.

Не менш значущою є роль Івана Небесного як композитора театру. Він створив музику до десятків вистав: драматичних, музичних, експериментальних. Його музика часто живе окремим життям, трансформується у саундтреки, електроакустичні треки, радіоп'єси. Найбільше музики до драматичних вистав митець написав для Львівського національного театру української драми ім. М. Заньковецької: «Із життя комах», «Гуцульський рік», «Невольники», «Три товариші», «Сільва», «Любов і мундир», «Амадей», «Кайдашева сім'я» тощо. На замовлення Львівської національної опери Іван Небесний створив дитячу оперу «Лис Микита» за мотивами однойменної казки Івана Франка та балет «Тіні забутих предків» на основі однойменної повісті Михайла Коцюбинського.

Сам композитор про співпрацю з театральними жанрами висловлюється так: «Театр для мене – це синтетичний вид мистецтва, де, на мій погляд, на перший план виходить вміння працювати в команді. В театральній постановці немає окремо вдалої музики чи окремо вдалого

режисерського сценічного рішення, окремо геніальної гри актора чи окремо чудово зробленої сценографії чи костюму. Усі компоненти постановки повинні якісно працювати задля втілення основної ідеї вистави. Тільки у такому випадку театральна постановка може розраховувати на довге сценічне життя та прихильність аудиторії» [8].

Його твори неодноразово звучали за кордоном: у Польщі, Німеччині, Нідерландах, Литві. Таким чином, він є також послом української нової музики у світі. Не через державну програму, а через якість, глибину і правдивість своєї творчості. «Сьогодні, на мою думку, українська сучасна академічна музика, поряд з іншими видами українського мистецтва, повинна бути одним із засобів задля досягнення нашої загальнонаціональної мети – збереження української державності» – висловлюється Іван Небесний [8].

Іван Небесний – це композитор, якого не можна вписати в жоден шаблон. Його твори одночасно складні і щемливо прості, інтелектуальні й глибоко емоційні. Його музика – це не про естетику, а про буття.

Для української культури ХХІ століття композитор є важливою постаттю, який поєднує у собі:

- зв'язок із традицією (учень Скорика, опора на молитву, голос);
- відкритість до сучасного (електроніка, саунд-дизайн, театральність);
- здатність мислити категоріями простору, часу, контексту.

Творчість митця – це дзеркало нашого часу. Саме в ній звучить відповідь на питання, яке ми всі собі ставимо: «Як звучить Україна сьогодні?».

РОЗДІЛ 2.

ХОРОВИЙ ЦИКЛ «ЗГАДУЮЧИ» В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ХОРОВОЇ МУЗИКИ

2.1 Музично-теоретичний аналіз хорового циклу «Згадуючи»

Хоровий цикл «Згадуючи» сучасного українського композитора Івана Небесного написаний для мішаного хору із солістами – це глибоке духовне музичне полотно, присвячене усім, хто втратив своїх рідних під час війни в Україні. Твір складається з трьох частин – хорових мініатюр, написаних на основі українських молитв. Цикл є прикладом сучасного українського духовного мистецтва, яка не лише осмислює трагедію втрати, але й знайти шлях до зцілення через молитву і пам'ять. Кожна з них будується на новому тематичному матеріалі, однак всі несуть спокійний і повільний загальний темп, характерний для роздумів. Крізь цикл проходить головна ідея: віра як опора в найтемніші часи. Навіть серед болю і втрат звучить надія, яка оживає в музиці, приносячи слухачам розраду і підтримку.

Перша частина – «Молитва ранішніх намірів» – є своєрідним духовним пробудженням, в якому мольба до Бога виражає прагнення прожити день із смиренням, гідністю та вірою. Текст, покладений на музику, відображає стан внутрішнього зосередження, де кожне слово стає частиною медитації:

«Господи, дай мені достойно прожити цей день.

Дай мені віддатися на волю святу Твою...

Ти керуй моїми думками щодо всіх людей...

Дай надію тим людям, яких люблю...

Господи, дай нам силу перенести втому і події цього дня,

Дай нам силу вірити...»

Дана молитва складається із шести віршованих рядків, які за типом викладу, зміною фактури і тонального плану формують просту двочастинну безрепризну форму АВ. Окрім того, в першій частині присутній вступ, що змальовує образ людини, яка готується вранці до прочитання молитви. Варто зауважити, що композитор детально прописує настроєві та агогічні зміни. Тональний план частини попри виписані ключові знаки не є чітко поданий, однак відчувається опора на *h-moll*.

Вступ до молитви є досить розлогий, написаний у формі неподільного періоду типу розгортання та виконується хором на складі «у». Іван Небесний подає ремарку: «Медитативно, з внутрішнім спокоєм», в повільному темпі, де чверть = 50-54.

Музичий розвиток починається з проникливого звучання других тенорів на динаміці *pp*, де народжується звук «g», який нагадує перший промінь ранішнього сонця. На нього накладається «*cis*» у першого тенора, формуючи по вертикалі тритон – інтервал, що вносить напругу і дисонанс. Поступово вступають інші голоси: у другого альту з'являється «*d*», а в басів «*fis*» – інтервал тонічної сексти, що слугує розв'язанням тритону. Однак, і тритон, і розв'язання звучать одночасно, створюючи співзвуччя нетерцієвої структури, що нагадує пошук душевної рівноваги.

Подальший розвиток вступу – це багатоголосе накладання голосів, кожен з яких має власну тривалість та напрямок руху: перші альти, сопрано, басы і тенори змінюють свої заліговані тривалості, створюючи кластери, які переплітаються у щільну звукову фактуру. Попри відсутність чіткої гармонічної послідовності, у цій звуковій масі «проблискують» тризвуки та септакорди, серед яких можна виділити: DD6 (C-dur), VII4\3 (a-moll), t6\4 (h-moll), DD6 (C-dur). Їх можна трактувати двосторонньо: як опори в основній тональності *h-moll* або ж як відхилення, що лише посилюють образ душевного поглиблення. Закінчується вступ тонічною бурдонною квінтою «*h-fis*», що є ознакою українського фольклору та одночасно передає стан спустошеної душі.

Таким чином, вступ є не лише прелюдією до основного тексту молитви, а й музичною ілюстрацією внутрішнього стану людини, яка намагається віднайти спокій та надію в особистому духовному зверненні до Бога.

Як пише композитор, «Медитативно, з меланхолією» починається перша частина А простої двочастинної форми, що визначає загальний настрій: задумливий, споглядальний, з легким відтінком суму. Розділ написаний у формі періоду з чотирьох речень повторної побудови. Кожне з них є тонально завершеним, охоплює чотири такти (окрім останнього) і розгортається на основі однієї інтонаційної теми, яку виконує соло-сопрано.

17 **1** Медитативно, з меланхолією
 $mf = 54-58$
 Сопрано (соло)
 С. Го-спо-ди, дай ме-ні до-сто-йно про-жи-ти цей день.
 А. Го-спо-ди, Го-спо-ди...
 ХОР Го-спо-ди...
 Т. Го-спо-ди...
 Б. Го-спо-ди...

Рис. 1. I частина, розділ А (основна тема молитви)

Початкове звернення «Господи» виконується на нюансі *mf*, утворюючи щирість і силу внутрішнього поклику. Мелодична лінія виростає із пониженого II ступеня «с», що природно тяжіє до терцієвого тону «d», і знову повертається на вже натуральний ступінь «cis». Такий інтонаційний хід викликає алузії до емоційної нестабільності, ніби внутрішньої боротьби між сумнівом і вірою, відображаючи тривожний стан душі. На тлі цієї мелодії хор утримує бурдонну квінту, що створює стійку гармонічну основу. У нижньому регістрі другі сопрано імітаційно

повторюють звернення «Господи», однак в іншій метро-ритмічній формі, що нагадує відлуння.

Від такту 19 починається основна частина молитви – текст прохання, який виконує солістка. Усі чотири речення мають подібну структуру: мелодія побудована на низхідних секундових інтонаціях, що нагадують зітхання. Попри «мінімалістичний» розвиток, тема є кантиленною, проникливою, з лаконічним, але чітко окресленим сконцентрованим емоційним станом. Опорним тоном виступає «*cis*», що забарвлює загальний образ лагідної, сповненої віри молитви.

Супроводом для соло є повторення звертання «Господи» на половинних і залігованих цілих тривалостях. В першому і третьому реченні гармонічне тло тяжіє до *h-moll*, адже з'являється терцієвий тон, а в другому і третьому реченні з'являється коротке відхилення до *G-dur* через септакорд VI ступеню, що вносить просвітлення. Однак, кадансується кожне речення в основній тональності *h-moll* повним тонічним тризвуком, що є ознакою стійкості – як емоційної, так і структурної.

До другого розділу форму наявна невелика зв'язка-перехід від 34 до 36 такту: солістка повторює початковий мотив звернення «Господи», однак в його основі оспівування II ступеню в натуральному виді мінору, що свідчить про віднайдення душевної рівноваги. В цей час хор тримає повний тонічний тризвук, а в партії басів проводиться низхідний рух від «*h*» до «*a*», утворюючи таким чином функцію тонічного секундакорду.

Розділ В характеризується новою композиторською ремаркою: «З надією, сподіваючись». Він написаний у формі періоду з двох речень повторної побудови, які не контрастують з попереднім матеріалом, натомість є логічним продовженням попереднього матеріалу. Розвитку зазнає мелодія у соло-сопрано та хорова фактура, адже в різних голосів з'являються підголоски, що імітаційно повторюють фрагменти з тексту

молитви. Вони виконуються різними партіями і тембрами, що створює ефект діалогу, багатоаркової молитви.



Рис. 2. I частина, розділ B

Тональний план максимально наближений до другого і четвертого речення із першої частини А: початок звучить в *G-dur* (VI7 по *h-moll*), але завершення кожного речення кадансується в основній тональності. Мелодична лінія на словах «Дай нам силу» будується на двох ланках секвенції, в основі якої стрибок на інтервал септими, що вносить щемливий і трепетний характер. Власне, на цьому тексті на нюансі *piano* в партії других альтів, перших тенорів та других сопрано по черзі з'являються підголоски, що викладаються четвертними тривалостями і створюють внутрішній динамічний рух.

Друге речення є розширеним. Музичний матеріал повторюється, однак композитор зазначає: «Поступово драматичніше, з елементами войовничості». Цього характеру він досягає шляхом поступового нашарування підголосків на тексті «Дай нам силу вірити». Голоси вступають по черзі поступово від найнижчих до найвищих голосів і

виконують висхідний мотив із чотирьох звуків, що звучить як символ внутрішнього піднесення і мужності.

Кульмінаційна зона молитви припадає на четверте повторення фрази, коли майже всі голоси виконують четвертні тривалості, виходять у високий регістр і поступово збільшують динаміку до нюансу *ff*. Таким чином втілюється вказаний композитором характер «Драматично, з войовничою строгістю». Дві останні четвертні тривалості акцентуються, що додає патетичності. Разом з тим, в цей момент виразно окреслюється тризвук *G-dur*, який «проблискує» в акордовій фактурі, як надія в зверненні до Бога.

Драматично,
з войовничою строгістю

ві - ри - ти, дай нам си - лу ві - ри - ти!

лу, си - лу ві - ри - ти!

дай нам си - лу ві - ри - ти!

лу, си - лу ві - ри - ти!

лу, си - лу ві - ри - ти!

Рис. 3. І частина, кульмінація

Після такого драматичного моменту настає тиша – тривала пауза, що має вагоме символічне навантаження: це момент роздуму, зупинки. Як відлуння початку, соло-сопрано знову повторює звернення «Господи» як вперше, з пониженим II ступенем. Позначка «Не спішучи, з внутрішнім

спокою»вказують на впевнений людський стан. На нюансі *pp* солістку «підтримує» хор, які виконують тонічну бурдонну квінту *h-moll* з додаванням другого ступеню замість третього, що створює легке напруження, як очікування відповіді на прохання.

Друга частина циклу – «Молитва воїна», для якої композитор відразу задає тон: «Спокійно, без лишніх емоцій, з внутрішньою строгістю». Це не плач, не криш душі – це зосереджене, зібране звернення до Бога посеред бою, написане з відчуттям гідності й підтримки. Твір вкладений у куплетно-варіаційну форму A1A2A3, де кожен куплет будується на однаковому тематичному матеріалі. Таке повторення надає музичній структурі статичності та одночасно підкреслює монотонність і ритуальність. Виклад молитви є досить стриманим – *molto rubato*, (чверть = 68-72). Основна тональність – *e-moll*, що вносить смутний, навіть дещо похмурий настрій. Протягом всієї молитви через такт звучить дзвіночок, що нагадує віддалені вибухи.

5 Спокійно, без лишніх емоцій, з внутрішньою строгістю
Molto rubato
 ♩ = 68-72

53

Т. *p* poco accel. *mp* poco rit. *p* poco accel. *mp* poco rit.
 Ти по-будь тут, мій Бо-же, ти по-будь тут зі мно-ю

ХОР *pp*
 У(оу)...

Б.

Sleigh Bells (віночки)

Рис. 4. II частина, куплет A1 (основна тема молитви)

Особливістю даної молитви є поділ фактури музичної тканини на пласти. Перший, власне, є зверненням воїна до Бога посеред поля бою. Його прості і щирі слова мають «силу» завдяки стриманості: і них нема патетики, натомість – стисла і правдива людська молитва:

«*Ти побудь тут, мій Боже,*

*Ти побудь тут зі мною.
 В цьому полі в розпал бою,
 Серед світу, серед болю.
 Та не дай упасти в розпач.
 Ти не дай пізнати страху
 Посеред руїни й краху.
 Боже, ти побудь тут, зі мною
 Серед світу, серед болю.
 Ти побудь тут, зі мною.
 Вірю!»*

Куплет А1 написаний у формі періоду, що складається з чотирьох речень. Кожне з них охоплює по два такти і характеризується змінним розміром 4\4 – 5\4. Основну тему проводить група тенорів на динаміці *p* на фоні витриманого тонічного органного пункту у партії басів і баритонів. Мелодія охоплює діапазон малої терції і будується на звуках «*e-g*» та «*e-fis*». Вона вражає своєю стриманістю, строгістю, та внутрішнім переживанням. Окрім того, короткі фрази є багатими на агогіку: перед останнім словом кожного рядка вказано *rossoaccel.*, а після озвучення першого складу – *rosso rit*, що формує рух фрази. Музичний матеріал ідентично повторюється чотири рази. На початок кожного нового речення Іван Небесний додає легке і тихе звучання дзвіночка, що утворює своєрідну музичну метафору перебування на фронтовій межі.

Куплет А2 будується на точному повторенні мелодичної лінії у партії тенорів та тривалого тонічного органного пункту у басів та баритонів. Період також складається із чотирьох речень з однаковою структурою та агогікою. Однак, у соло-сопрано з'являється другий пласт фактури, що паралельно накладається на тему у тенорів. Новий голос є символічним: він втілює молитву матері, дружини або ж дитини – тих, хто залишився чекати, надіятися й тривожитися в безпеці. Текст цього звернення звучить як щира, майже пошепки висловлена мольба:

«Будь для кожного з них ти силою і міццю, вірною опорою,

Світлим обрієм у сутінках загроз.

Господи, помилуй їх, Господи помилуй...

Господи помилуй їх і збережи їх, Господи...»

Мелодія в сопрано будується на повторенні звуку «е», виклад переважає шістнадцятими тривалостями, що нагадує тиху і зосереджену молитву. Така ритміка нагадує безупинне, тихе і зосереджене благання.

Куплет А3 є кульмінаційним моментом усієї частини. Тут композитор вводить ефект багатоголосого моління: усі жіночі голоси (сопрано та альти) по черзі, у довільному порядку повторюють звернення *«Господи, помилуй їх, Господи помилуй... Господи помилуй їх і збережи їх, Господи...»*. Це нагадує голос народу, що спільно звертається до Господа з надією на порятунок.

7 Витончено, тендітно,
з делікатністю poco accel.

(дані послідовності повторювати у довільному порядку,
у довільному темпі ad libitum)

69

Сопрано (соло) *pp* Госпо-ди, по-ми-луй їх, Госпо-ди, по-ми-луй їх,
(дані послідовності повторювати у довільному порядку,
у довільному темпі, кожен виконавець ad libitum)

С. I. *pp* Госпо-ди, по-милуй їх. Збере-жи їх, Госпо-ди.
(дані послідовності повторювати у довільному порядку,
у довільному темпі, кожен виконавець ad libitum)

С. II. *pp* Збе-ре-жи їх, Госпо-ди, по-милуй їх.
(дані послідовності повторювати у довільному порядку,
у довільному темпі, кожен виконавець ad libitum)

А. I. *pp* Госпо-ди, по-милуй Госпо-ди, по-ми-луй і збе-ре-жи їх.
(дані послідовності повторювати у довільному порядку,
у довільному темпі, кожен виконавець ad libitum)

ХОР

А. II. *pp* Го-спо-ди, по-ми-луй їх. Збере-жи їх, Го-спо-ди.
(дані послідовності повторювати у довільному порядку,
у довільному темпі, кожен виконавець ad libitum)

Т. *p* Ти по-будь тут, мій

Б. *U(oy)...*

Sleigh Bells (Звіночки)

Рис. 5. II частина, кульмінація

На фоні цього хорового плетива в басів і баритонів з'являється інтервал малої терції «*cis-a*». Водночас, у тенорів повторюється основна тема, однак діапазон розширюється до кварта «*e-a*». Таким чином, утворюється відхилення у тональність *A-dur*, що вносить надію і сподівання. Варто зауважити, що структура речень і розмір залишаються початковими, однак метро-ритм стабілізується – зникає агогіка і музичний матеріал набирає стійкого, зосередженого характеру.

Фінальні два речення теми повертається до вихідного діапазону терції, але вже великої «*e-gis*», тоді як баси тримають бурдонну квінту «*e-h*», що надає глибини і міцності. Відтак, модуляція у *E-dur* виконує роль кульмінаційного світлового спалаху – духовного оновлення.

Останнє «Вірую» відтворюється на функції тонічного тризвуку *E-dur* у впевненому і стверджувальному характері, що є ствердним підтвердженням віри у Божу присутність, силу й захист.

Третя частина циклу «Молитва до Ангела Хоронителя» – є фінальною, і водночас найбільш контрастною серед усіх частин твору. Центральним образом виступає ангел, що не лише оберігає, а й тихо супроводжує, мов тінь у кожному кроці життя в будь-яку пору доби:

*«Ангеле Хоронителю мій,
 Ти завжди при мені стій...
 Рано, ввечір, вдень, вночі,
 Будь нам всім до помочі.
 Ангеле Хоронителю мій,
 Ти завжди при мені стій...
 Ангеле...»*

Музичний характер цієї частини медитавний, прозорий, майже застиглий у часі, «Піднесено, з елементами урочистості» – як зазначає композитор. Вона наче звучить поза межами земної реальності, створюючи відчуття небесної чистоти й умиротворення. Плавний

звуковий потік, повторювані звертання і майже статична гармонія – все це занурює слухача в стан духовного спокою, тиші та легкості. Така музика не драматизує, а навпаки втішає.

Молитва вкладає у прості тричастинну форму АВА. Композитор свідомо обирає «симетричність», підкреслюючи цим ідею духовного кола, безперервного звернення до вищого захисту. Кожна з частин написана у формі періоду типу розгортання. Варто зауважити, що тут відсутня виразна мелодична лінія, на перший план виходить фактура і загальна звукова палітра – витончена, з опорою на світлі регістри, м'які заліговані тривалості і плавне голосоведення. Основна тональність – *A-dur*.

Крайні розділи форми – це абсолютно точне повторення музичного матеріалу. Вони є дзеркальними за структурою, фактурою та змістом. Відтак, перший період є модулюючим – від *A-dur* до *E-dur*. Гармонічна тканина збагачена функціями тонічного квартсекстакорду, тризвуку подвійної домінанти, тризвуку та секстакорду субдомінанти, септакорду III ступеню та домінантового секстакорду. Варто зауважити, що переважно на першу долю в одному з голосів припадають затримання, що на перший погляд створює легкий дисонанс. Однак, він враз розвіюється і далі продовжує панувати умиротворений, світлий характер.

8 Піднесено, з елементами урочистості
♩ = 58-62

С. А - н - ге - ле Хо - ро - ни - те -

А. А - н - ге - ле Хо - ро - ни - те - лю мій,

Т. А - н - ге - ле Хо - ро - ни -

Б. А - н - ге - ле Хо - ро - ни -

Рис. 6. III частина, розділ А (основна тема молитви)

Середній розділ В будується на новому тематичному матеріалі та характеризується зміною темпу (*Molto rubato*). В партії соло-сопрано з'являється витончене і ніжне звернення «Ангеле» у високому регістрі на звуці «е», в той час як у хорі акордова фактура: четвертні тривалості, що перериваються паузами. З точки зору тонального плану, музичний матеріал спочатку тяжіє до *D-dur*, а згодом вже з'являється *E-dur*, який наприкінці застигає. Такий прийом викликає відчуття зависання у часі.

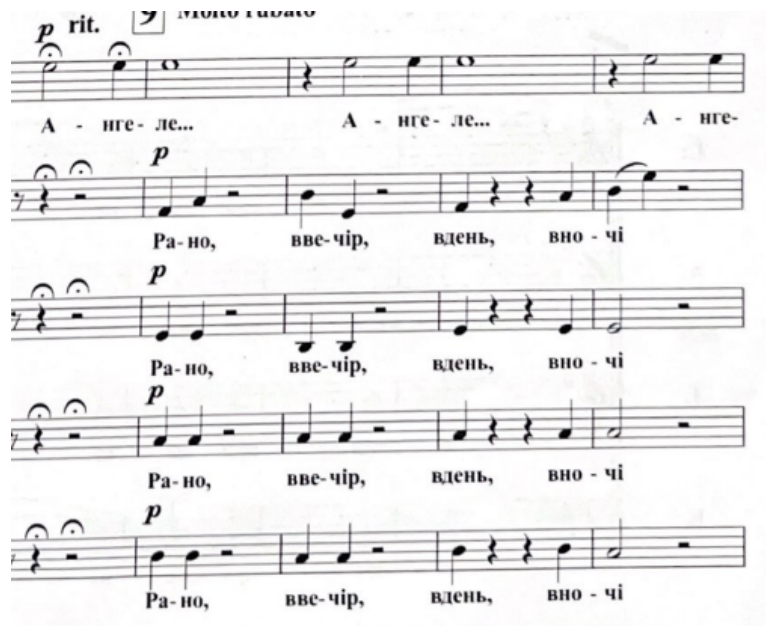


Рис. 7. III частина, розділ В

Завершує частину і весь цикл загалом невелика кода, що будується на зверненні «Ангеле» в хорovому *tutti*. Кода звучить тихо, але впевнено, як остаточне ствердження віри, де вже не потрібні слова – лише Божа присутність і поміч.

2.2 Диригентсько-інтерпретаційні особливості композиції

Перш за все, перед початком диригування даного твору диригенту необхідно внутрішньо зібратися, проявити зібраність, строгість та спокій, як цього вимагає читання молитви.

Оскільки **перша частина** містить розлогий вступ, де по черзі вступають різні голоси, необхідно точно показати вступ кожному із них. Диригенту слід використовувати м'який жест legato, без жодних різких рухів. Отже, точка буде не виразною. Так як всі голоси тримають довгі заліговані тривалості, вони не потребують диригування всіх долей. Достатньо буде завжди «підмарковувати» першу долю, та дещо меншим жестом по горизонталі виділити третю відносно-сильну долю, але лише в тих випадках де це потрібно. Зважаючи на тиху динаміку, жест повинен бути невеликим та виразним, диригент має «дихати» разом з хором.

Щоб показати динамічну хвилю crescendo та diminuendo протягом 5-8 такту можна використати ліву руку. Задля цього звернемося до праці М. Колесси «Основи техніки диригування». Автор пише так: «Під час диригування лівою рукою побіч ступеня інтенсивності жесту вирішальну роль відіграє відповідне положення долоні та відповідні зміни висотного рівня руки. Повільне піднесення лівої руки з долонею, зверненою догори, і одночасне напруження її (немовби на ній якийсь важкий предмет) означають поступове посилення динаміки, crescendo; таке ж саме повільне опускання руки із зверненою в бік хору долонею та одночасне розслаблення руки означають поступове послаблення динаміки, diminuendo» [12, с. 182].

У даному вступі можна помітити секундкові ходи, які знаходимо в кожному такті у партії різних голосів. При роботі з хором можна попросити виділити їх більшою динамікою (для прикладу – *mp*).

Коли ж вступає солістка, диригент повинен її уважно слухати і створити для неї належний, так званий, супровід. Хор повинен зійти на мінімальну динаміку, а довгі звуки тримати «з тенденцією до підвищення» та високо «в позиції», щоб вони не «з'їхали» в інтонаційному плані. Окрім того, хористам потрібно наголосити про ланцюгове дихання.

Варто звернути уваги, що в партії других сопрано як відлуння після солістки повторюється звернення «Господи» (такт 18). Диригенту слід підтримувати з виконавцями зоровий контакт і звернутися до них більшим

жестом, «дихнути» на першу, третю і знову на першу долю разом із зміною складу.

Подальше диригування розділу А відбувається за описаним принципом і не викликає особливих технічних труднощів.

Однак, частина В будується на різких змінах динаміки: *crescendo* та *subito piano*, що потребує від диригента миттєвої реакції. Микола Колесса пише: «Піднесена на мить із затисненим кулаком ліва рука означає раптове зміцнення (посилення) динаміки, а швидкий рух у бік уст диригента із зверненою до хору долонею – раптове послаблення динаміки» [12, с. 182]. Отже, правою рукою диригенту слід тактувати схему, а лівою – контролювати динаміку.

Окрім того, у різних голосів у кожному такті прослідковується підголосок, який в плані динаміки має бути голоснішим від інших голосів та виконуватися штрихом *non legato*, але надто відривистим, а скоріше наближеним до декламаційної мови. Диригент повинен звернутися до відповідної групи голосів більшим жестом та показати рух фрази до першої долі наступного такту.

З наближенням до кульмінації поступово посилюється динаміка, з'являється позначений комбінований штрих (*legato – non legato*), підголоски дублюються, а останні тривалості акцентовані, що відповідають зазначеному характеру. Відповідно, диригент повинен швидко реагувати на зміну штрихів. Внаслідок цього точка буде увиразнюватися, а амплітуда жесту збільшуватися. Заключні акцентовані тривалості, що припадають на третю і четверту долі, можуть бути виконані в одну точку, після якої буде слідувати виразне відбиття. Остання доля потребує зняття: «Знімати звучання можна різними способами, залежно від індивідуального уподобання і навичок диригента. Найчастіше це роблять за допомогою жесту у вигляді кривої або, у спокійних темпах, у вигляді малої петлі, яку виконують у сильній динаміці кистю і ліктьовою частиною руки, в слабкій – самою кистю» [12, с. 99]. Оскільки дане зняття відбувається в динаміці *ff* після першої долі, доцільно

буде зняти великим жестом вниз та використати при цьому кисть і ліктьову частину руки. Після відбиття руку потрібно зафіксувати так, щоби на динаміці pp «поставити» останній акорд, і показати хору *diminuendo*. Він не потребує тактування, хор повинен повинен бачити чіткий замах в малій амплітуді як до вступу, так і до зняття.

Основна складність **другої частини** хорового циклу «Згадуючи» Івана Небесного полягає у чергуванні змінних розмірів: $4/4$ - $5/4$. Оскільки характер виконання є спокійним, слід використовувати м'який та зв'язний жест *legato*. Диригенту слід лише уміти швидко і впевнено змінювати схему залежно від зміни розміру, що вимагає доброї попередньої підготовки і швидкої орієнтації. Власне, такт $4/4$ слід диригувати за дводольною схемою, а от такт $5/4$ може викликати труднощі.

Перш за все, варто зауважити, що вимірна ритмічна вартість не змінюється (чверть = чверті). Це означає, що кожна доля має тривати однаково, а жести повинні бути однаково довгими. Що ж стосується поділу схеми, то потрібно звернути уваги на групування саме в хоровій партії (в даному випадку у партії басів): композитор виписує половинну та заліковує її з половинною з крапкою, де ставить фермату. Отже, схему в розмірі $5/4$ слід поділити на $2+3$. Оскільки 3-5 долі – це виписаний звук із ферматою, вони не потребують диригування кожної долі окремим великим жестом. Диригенту слід дати виразний, «з диханням» замах на третю долю по горизонталі, затримати її, а потім перевести на першу долю такту $4/4$. Окрім того, не слід забувати про артистка, який грає на дзвіночках, адже він потребує замаху, кивка голови та візуального контакту, щоб вступити вчасно.

Всі агогічні відхилення – *rosso accel.* та *rosso rit.* необхідно робити продумано та «в міру», скорочуючи або розтягуючи жест, відповідно до дихання та ведення фрази у партії тенорів. Динаміка *piano* буде зберігатися за рахунок невеликого жесту та низької позиції рук. Нюанс *piano* можна показати і однією лівою рукою.

У куплеті А3 кожній жіночій групі потрібно «роздати» вступи точно; ними диригувати не потрібно, але слід контролювати. Основна мелодична лінія зберігається у тенорів, тож вести необхідно їх. Щоб зняти хаотичне повторення молитви у жіночої групи і перевести хор на заключне «Вірую», необхідно їх підготувати. Останній такт розміру $5\backslash 4$ диригується за такою ж схемою $2+3$, де 3 доля затримується. Однак, в цьому такті слід пасивним жестом перевести фермату на четверту долю, а на п'ятій намалювати петлю і дати замах до першої долі «Вірую». Тоді хористи зрозуміють, в який момент потрібно «зняти». Контролювати потрібно лиш сопрано-соло, щоб її «Господи» співпало із перевенням на склад «ру» останнього «Вірую!».

Третя частина «Молитва до Ангела Хоронителя» не викликає особливих труднощів в диригуванні, оскільки використовуються вже описані прийоми з першої частини. В розмірі $4\backslash 4$ слід диригувати в чотиридольний схемі. Для змалювання зазначеного характеру «Піднесено, з елементами урочистості» та зважаючи на фактуру (половинні та заліговані тривалості) в нюансі ріано, потрібно використовувати також м'який, зв'язний і невеликий жест на ріано.

Диригенту слід добре вивчити кожну партію і в репетиційному процесі наголосити, що з більшою динамікою можна провести низхідні і висхідні фрази, в той час як інші голоси підтримують гармонічну основу.

В середній частині потрібно «дихати» разом із солісткою, іти за нею та зберігати відповідну динаміку.

ВИСНОВКИ

Іван Небесний є знаковою фігурою українського сучасного музичного мистецтва, в тому числі і хоровому. Його постать поєднує в собі композитора-новатора, духовного мислителя, педагога й культурного менеджера. Творчість митця резонує з глибокими сенсами сучасної української ідентичності. Музика Івана Небесного ґрунтується на синтезі традицій й новаторства: композитор тонко поєднує елементи фольклору, сакральної музики та сучасних композиторських технік, створюючи своєрідний звуковий світ, де тиша молитва й пам'ять стають повноцінними художніми засобами.

Життєвий і творчий шлях І. Небесного тісно пов'язаний з українським контекстом – культурним, історичним і політичним. Вплив родини, середовища Галичина, а також досвід навчання у Мирослава Скорика сформували його естетичну й духовну позицію. Його діяльність охоплює широкий спектр жанрів – від камерної та електроакустичної музики до саунд-дизайну театру і хорових партитур, де кожен твір має філософське підґрунтя й емоційний резонанс. Поштовхом для розвитку нової української музики та актуального мистецтва стало створення ансамблю «Кластер».

Особливе місце в творчості Івана Небесного займає вокально-хорова музика, в якій він переосмислює сакральне звучання, надаючи йому інтимного, особистісного виміру. Через поєднання сучасної мови та молитовних інтонацій композитор створює парадигму духовної музики. Він мислить музику як буттєву категорію, а не просто художню форму. Його твори звертаються до слухача з філософськими питаннями, вимагають осмислення і співпереживання, розкриваючи складні емоційні, екзистенційні та духовні пласти. Визнання Івана Небесного в Україні та за її межами підтверджує не лише його професійний рівень, а й вагу його музики як голосу сучасного українського духу.

Хоровий цикл «Згадуючи» композитора вирізняється емоційною стриманістю, витонченістю звукової палітри та виваженим поєднанням традиційних і сучасних прийомів хорового письма. Композитор демонструє глибоке розуміння тексту й здатність трансформувати його емоційний зміст у виразові музичні структури.

У циклі переважає складна, переважно поліфонічна фактура, яка періодично чергується з гомофонно-гармонічними площинами для створення контрасту й динаміки. Іван Небесний часто застосовує імітаційну поліфонію, особливо у розділах, пов'язаних із спогадами і внутрішнім монологом. Завдяки цьому музика набуває камерного характеру та підкреслює особистісність переживань. Окрім того, відчутна його орієнтація на традиції української духовної музики та народного мелосу в поєднанні з сучасними техніками та модерною музичною мовою, використанням квартових співзвучь та кластерів. Мелодика переважно є лінійною, співучими, з опорою на вузький інтервальний склад (секунди, терції). Часто зустрічається декламаційний тип ведучої партії, через що створюється чітка артикуляція на змістові наголоси.

Ритмічна організація циклу вільна, наближена до природної мови. Часті зміни метру, зміщення акцентів, синкопи та паузи створюють ефект «живої» мови. Такі прийоми допомагають передати коливання, психологічну глибину внутрішнього світу ліричного героя. Композитор майстерно працює з регістрами, створюючи об'ємність та прозорість звучання. Часто використовується розширене регістрове поле – від басових ліній до сяючих верхівок сопрано. Це дає змогу сформувати ефекти «внутрішнього простору» та «відлуння».

У циклі «Згадуючи» Іван Небесний застосовує як традиційні хорові прийоми, так і розширені: наприклад, шепіт, речитатив, вокалізація без слів, хаотичне накладання фраз. Такий прийом надає музиці відчуття сучасності та зв'язку з новітніми тенденціями у хоровому мистецтві. Попри використання

лише хорового складу, композитор досягає вражаючої звукової палітри. Варіативність у трактуванні голосів, динамічне розташування груп, розщеплення голосів і темброві контрасти забезпечують відчуття багатшаровості та драматичної глибини.

Загалом, художньо-виразова мова хорового циклу «Згадуючи» – це поєднання глибокого психологізму, інтелектуальної витонченості та вкоріненості в українську традицію. Іван Небесний створює музику, що водночас є інтимною і метафізичною, розмовою з собою і зверненням до слухача.

Диригування даного твору вимагає від диригента внутрішнього зосередження, стриманості й тонкого відчуття звукового балансу, що притаманно духовно-медитавному характеру. Основними завданнями є передача змісту й суті молитв через м'який, зв'язний жест, що відповідає тихій динаміці й плавному, споглядальному характері фраз. Важливим є точний показ вступів, уважний контроль сольний партій та створення виразного супроводу, що не перекриває, а підкреслює сольний тембр. Значну роль відіграють динамічні хвилі, які диригент має передавати насамперед лівою рукою, дотримуючись положень, описаних у праці М. Колесси.

Особливу увагу слід приділити штрихам та артикуляції: legato, non legato та їх комбінаціям, чистоті інтонування, ланцюговому диханні, ансамблі та балансі. Разом з тим, диригент повинен володіти навичками роботи із змінними розмірами, впевнено змінюючи схеми диригування відповідно до побудови фрази. Робота з агогікою ґрунтується відповідно до дихання й фразування.

Загалом, диригування хоровим циклом «Згадуючи» Івана Небесного вимагає високої музичної культури, уважного ставлення до деталей і внутрішньої дисципліни, що дозволяє тонко й природно передавати складну духовно-емоційну тканину твору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бондар Є. Художньо-стильовий синтез: взаємодія «свого» та «чужого» в сучасній хоровій музиці. Музичне мистецтво і культура. 2014. Вип.20. С. 316-326.
2. Дерев'янченко О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині XX ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17. 00. 03. Київ, 2005. 19 с.
3. Дизерінк Х. Імагологія та питання етнічної ідентичності. Літературна компаративістика. Вип. IV: Імагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми. Ч. II. Київ, 2011. С. 382 – 395.
4. Драганчук В. Відображення національної ментальності у сучасній хоровій музиці на основі трансформованої української пісенності. Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство. 2012. Вип.2. С. 49-53.
5. Іван Небесний – Біографія. URL: <https://www.pisni.org.ua/persons/832.html> (дата звернення 15.04.2025).
6. Іван Небесний – заслужений діяч мистецтв України. URL: <https://opera.lviv.ua/personel/iwan-nebesnyi/> (дата звернення 12.04.2025).
7. Іван Небесний – композитор. URL: <https://philharmonia.lviv.ua/collective/ivan-nebesnyi/> (дата звернення 12.04.2025).
8. Іван Небесний: важливо створити якісний конкурентоздатний на світовому ринку продукт. URL: https://www.kyivpost.com/uk/post/48054?fbclid=IwQ0xDSwKpCoFleHRuA2FlbQIxMQABHnPuhdZ5mJ8LQoNkTnFtp2HvEZnbKIrPjrSi4MTHF1WOb5MsJHDtVdf1W67T_aem_DKl3Jlt6HpO6kii8hg4BYQ (дата звернення 15.04.2025).

9. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX – XX ст. Чернівці: Книги–XXI, 2007. С. 332-338.
10. Клековкін О. Містерія у генезі видовищних жанрів. Мистецтвознавство України. Збірник наукових праць. Вип. 1. Київ. Спалах, 2000. С. 249—268.
11. Козаренко О. Сакральна творчість українських композиторів XX ст. в контексті національних музично-семіотичних процесів, Каллофонія - Львів: Видавництво Львівської Богословської Академії, 2002. С. 150-160.
12. Колесса М. Основи техніки диригування. Київ: Музична Україна, 1973. 100 с.
13. Коменда О. Духовні теми і жанри в українській музиці кін. XX ст. – поч. XXI ст. / О. І. Коменда // Студії мистецтвознавчі. – Число 4 (16). Театр. Музика. Кіно. – К.: Вид-во ІМФЕ, 2006. – С. 51 – 55.
14. Мануляк О. Основні тенденції розвитку сучасної української духовної музики та творчість львівських композиторів в їх контексті. Музикознавчі студії, Зв. ст. ЛНМА ім. М. Лисенка. вип. 16. Львів, 2007. С.116-125.
15. Марченко О. А. Роль національного характеру у формуванні української музичної культури XIX століття: автореф. дис... канд. філософ, наук: 09.00.12. Харк. нац. ун-т ім. В.Н. Каразіна. Харків, 2003. 20 с.
16. Небесний Іван Васильович. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%B5%D0%B1%D0%B5%D1%81%D0%BD%D0%B8%D0%B9_%D0%86%D0%B2%D0%B0%D0%BD_%D0%92%D0%B0%D1%81%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 (дата звернення 12.04.2025).
17. Нискогуз І. Утілення етнохарактерності у творчості композиторів постмодерної доби (на прикладі камерної кантати В. Камінського

- «Чигрине, Чигрине») // *Музикознавчі студії інституту мистецтв ВНУ ім. Л. Українки ...*: зб. наук. пр. – Луцьк, 2012. – Вип. 9. – С. 192-200.
18. Ткаченко А. Духовні твори сучасних українських композиторів: до проблеми переосмислення канонічних традицій / Аліна Ткаченко // *Музичне мистецтво : збірник наукових статей*. Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. — Вип. 10. — Донецьк-Львів, 2010. — С. 165–173.
 19. Ткаченко А. Філософське осмислення сакральної монодії у творчості українських композиторів / Аліна Ткаченко // *Молоде музикознавство : Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. — Львів : Сполом, 2012. — Вип. 26. — С. 62–71.
 20. Шуміліна О. Стильова динаміка української духовної музики XVII– XVIII ст. За матеріалами рукописних колекцій. Донецьк, Браво 2012. 299 с.