

**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

**«Драматургічні та стилістичні особливості хорової спадщини Олексія
Скрипника»**

Виконала: Квас Софія Василівна
студентка 4 курсу
денної форми навчання
профілізації «Хорове диригування»
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»

Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, доцент
доцент кафедри хорового та
оперно-симфонічного диригування
Куриляк Ірина Ігорівна

Рецензент:
доктор мистецтвознавства, доцент
доцент кафедри хорового та
оперно-симфонічного диригування
Мазепа Т.Л.

Львів 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. Творчий портрет Олексія Скрипника.....	6
1.1 Життєтворчість композитора в історичному віддзеркаленні сучасної музичної культури	6
1.2 Жанрово-стилістичні особливості композиторської спадщини Олексія Скрипника.....	9
РОЗДІЛ 2. Драматургічні та стилістичні особливості хорової спадщини Олексія Скрипника	18
2.1 Музично-теоретичний аналіз хорового твору «За горами сонце палає».....	18
2.2 Музично-теоретичний аналіз хорового твору «Ой, нині свято Яна».....	25
ВИСНОВКИ.....	34
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	36
ДОДАТКИ.....	38

ВСТУП

Сучасне хорове мистецтво можна характеризувати як перехрестя різноманітних напрямів та стилів, у яких віддзеркалюються музичне минуле та майбутнє, їх взаємодія. На сьогоднішній день є актуальним звернення до аспекту проблем та питань стильових і жанрових модифікацій або трансформацій у хоровому мистецтві. Ця проблематика виявляється у творчому надбанні сучасних хорових композиторів, що постає новим напрямком аналітичних розвідок, які зумовлені самою практикою. До алюзій у «сьогоднішнє - вчора», а також до нових жанрово-стильових поєднань, до пошуків нових форм творчого композиторського висловлення звертаються все більше і більше сучасні хорові композитори [1].

Актуальність теми. Український композитор Олексій Скрипник належить до найяскравіших митців сучасної хорової української культури. Його творча особистість та композиторська діяльність привертає увагу музикознавців. Особливу увагу викликає хорова сфера праці композитора, яка займає вагоме місце в його творчому доробку, включаючи жанр хорового концерту. Аналіз творів «Ой, нині свято Яна» та «За горами сонце палає» дозволить вийти за рамки класичності та виявити нові особливості хорового сегменту ХХІ століття, тому тема є безумовно актуальною.

Мета дослідження полягає у розкритті особливостей хорового письма Олексія Скрипника на основі аналізу творів «Ой, нині свято Яна» та «За горами сонце палає».

У зв'язку із поставленою метою слід виконати наступні **завдання**:

- розглянути основні етапи життєтворчості Олексія Скрипника;
- виявити стилістичні та жанрові особливості у творчому доробку О. Скрипника;
- окреслити особливості стильового письма в хоровій творчості композитора;
- прослідкувати значення хорової музики у композиторських надбаннях митця;

- здійснити музично-теоретичний та структурний аналіз хорових творів «Ой, нині свято Яна» та «За горами сонце палає» Олексія Скрипника.

Об'єктом дослідження є драматургічні та стилістичні особливості хорової спадщини Олексія Скрипника.

Предметом дослідження – хорові твори «Ой, нині свято Яна» та «За горами сонце палає» Олексія Скрипника.

Матеріали та методи дослідження. Матеріалами дослідження є праці та статті науковців, видатних музикознавців, книги із історії української музики, розвідки присвячені композиторській творчості композитора О. Скрипника, нотний матеріал хорових творів «Ой, нині свято Яна» та «За горами сонце палає» Олексія Скрипника.

Для висвітлення поставлених завдань у ході виконання бакалаврської роботи використовується комплекс взаємопов'язаних **методів**:

- *теоретичний аналіз* літератури за темою дослідження, вивчення та узагальнення досвіду видатних музикознавців;
- *історичний* - для встановлення історичних фактів;
- *жанрово-стильовий* – для характеристики композиторської творчості Олексія Скрипника.
- *функційний та аналітичний* – для здійснення музично-теоретично аналізу хорових творів «Ой, нині свято Яна» та «За горами сонце палає» О. Скрипника.

Практичне значення одержаних результатів. Матеріали даної бакалаврської роботи в подальшому можуть стати суб'єктом теоретичних знань студентів, а також застосовуватись ними, як джерело для написання інших наукових праць, присвячених питанню сучасного хорового мистецтва. Робота може бути корисною для глибшого ознайомлення з творами «Ой, нині свято Яна» та «За горами сонце палає» Олексія Скрипника, в цілях його майбутнього практичного виконання із інтерпретаційними особливостями. Матеріали роботи

також можуть стати доповненням, як теоретично-наукове джерело у курсах з історії української музики та хорового мистецтва.

Структура та обсяг роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів із підрозділами, загальних висновків, списку використаних джерел та додатків.

РОЗДІЛ 1

Творчий портрет Олексія Скрипника

1.1 Життєтворчість композитора в історичному віддзеркаленні сучасної музичної культури

У другій половині XX століття музичне мистецтво Донбасу зазнало інтенсивного розвитку в межах професійної композиторської діяльності. Визначальним чинником цього процесу стало створення композиторської організації на території Донеччини, яка згодом посіла вагоме місце в контексті української музичної культури. Регіон Східної України утвердився не лише як промисловий центр, але й як активний простір художньої творчості, де відбувалася презентація нових зразків музичного мистецтва. Ці твори демонстрували жанрову різноманітність і були концептуально пов'язані з естетичними принципами європейської музики XIX–XX століть, здобутками національної композиторської школи та обережною, виваженою інтеграцією елементів українського музичного фольклору [18, с. 130].

Життєвий та творчий шлях Олексія Вікторовича Скрипника – один із яскравих прикладів того, як особистісна доля митця глибоко взаємопов'язана із драматичними подіями історії та культурними трансформаціями його епохи. Його постать, це втілення митця-інтелектуала, який не лише досконало володіє композиторським ремеслом, а й глибоко рефлексує над часом, у якому живе та над викликами, які постають перед суспільством і країною.

Олексій Вікторович Скрипник народився 14 серпня 1955 року у селі Зарічне, Краматорського району Донецької області. Він є видатною постаттю в українському музичному просторі, чия композиторська діяльність охоплює широкий спектр жанрів. У своїй творчості він надає перевагу симфонічній, камерно-інструментальній та хоровій музиці. Однак його мистецький доробок не обмежується лише академічними формами: композитор активно працює також у галузі театральної музики, створює саундтреки до комп'ютерних програм, пише пісні та твори естрадного спрямування [21].

О. Скрипник здобув фахову освіту в одному із провідних музичних центрів України в місті Донецьку. У 1990–2000-х роках, коли Україна лише формувала свою культурну ідентичність після розпаду СРСР, він належав до кола композиторів, які намагалися поєднувати традиції академічної європейської школи із новітніми тенденціями ХХ століття. Його ранні твори вирізнялися складною формою, глибинною символікою та тяжінням до філософської узагальненості.

У той час О. Скрипник був не лише активним композитором, а й педагогом та адміністратором. Будучи ректором Донецької музичної академії (з 2009 року по 2014 рік) він сприяв піднесенню рівня професійної освіти у регіоні. Однак у 2014 році його життя радикально змінилося, через окупацію Донецька росією він залишив усе: дім, посаду, налагоджене професійне життя та переїхав до Києва.

Цей вимушений внутрішній екзил став поворотною точкою у його композиторській творчості. Від цього моменту у музиці О. Скрипника з'являється особлива глибина емоційного болю, внутрішньої напруги, пошуку сенсу у світі, який руйнується. Ці риси чітко простежуються у його пізніх творах – особливо в Симфонії № 3 «Галина» (2024), присвяченій пам'яті дружини. Тут автор поєднує особисту втрату з трагедією рідної землі, і створює музичну метафору всієї української драми ХХІ століття.

Творчість митця варта вивчення у світлі великих історичних поворотів. Вона фіксує перехід від пострадянського академізму до мистецтва, глибоко пронизаного історичною пам'яттю, травмою, емоційною правдою. Як митець, він уособлює покоління, яке мусило жити й творити на зламі епох, на межі втрати і відродження.

У 2020-х роках, коли Україна переживає найтяжчу кризу за час незалежності, О. Скрипник своїми творами стає не лише композитором, а й свідком і хронологом епохи. Його музика говорить не про війну, а вона говорить з війни, зсередини переживання, яке змінює людину, мистецтво та націю.

Характерною рисою творчості О. Скрипника є постійне перебування у стані художнього пошуку. Він майстерно володіє різноманітними сучасними

композиторськими техніками, які застосовує в гармонійному поєднанні із традиціями світової музичної класики. Його твори вирізняються високим художнім рівнем, глибиною змісту та індивідуальною стилістикою. Серед найвизначніших композицій слід відзначити симфонії № 1 і № 2 для великого симфонічного оркестру, а також симфонію № 3 під назвою «Галина» для скрипки з оркестром. До числа вагомих творів також належать Сюїта до драми Л. Андрєєва «Савва» та симфонічна поема «Слово о полку Ігоревім». У жанрі камерної музики вирізняються такі композиції, як «Скерцо № 2» для камерного оркестру «Лик домер», «Скерцо № 3» для струнного оркестру, валторн, ударних та фортепіано, «Piano... forte...» і «Pizzicato» для камерного оркестру [15].

Особливої уваги заслуговує його хоровий доробок. Для мішаного хору а *sappella* він створив хорову поему на основі української народної пісні «За горами сонце палає», хоровий концерт «Катарсис» на канонічні тексти у чотирьох частинах, композитор також зробив художню обробку народної пісні «Ой, нині, свято Яна» та інші. Крім того, митець активно працював та працює над інструментальними та вокальними творами, що знаходять відгук у широкого кола слухачів не лише в Україні, а й за її межами, зокрема у Латвії, Литві, Нідерландах, Німеччині, США та Угорщині та ін.

Олексій Скрипник є не лише композитором, але й активним науковцем та педагогом. Як академік, він опублікував 14 наукових праць, серед яких 11 досліджень присвячені проблематиці сучасної техніки композиційного письма. У педагогічній сфері він успішно виховує нове покоління композиторів, серед його учнів лауреати престижних музичних конкурсів: 6 – міжнародного рівня, 12 – всеукраїнського та 2 – регіонального [14].

На посаді ректора Донецької державної музичної академії імені Сергія Прокоф'єва О. Скрипник доклав значних зусиль до розвитку наукового потенціалу вишу. Його ініціативи сприяли активізації науково-видавничої діяльності, укладанню навчальних посібників, а також організації низки престижних мистецьких заходів: міжнародних конкурсів молодих піаністів, конкурсу молодих вокалістів «Солов'їний ярмарок» імені Анатолія

Солов'яненко, проведення міжнародних Бахівських академій у співпраці із партнерами з Німеччини.

У порівнянні з іншими українськими композиторами сучасності, наприклад Євгеном Станковичем, Валентином Сильвестровим, Іваном Небесним, Олексій Скрипник має своє окреме місце. Його шлях менш «академічно» публічний, але надзвичайно глибокий. Він є представником нової хвилі митців, для яких музика – це форма етичного висловлення, форма духовного спротиву.

Олексій Вікторович Скрипник це митець, чия життєтворчість відображає історію України останніх десятиліть. Через особисту втрату, вигнання, війну, він трансформував свій мистецький голос у голос цілого покоління. У його творчості поєднані болісна чесність і високий естетизм, індивідуальне і національне, сучасне і вічне. Саме такі митці творять обличчя української музичної культури в її історичному віддзеркаленні.

1.2 Жанрово-стилістичні особливості композиторської спадщини Олексія Скрипника

Олексій Скрипник — сучасний український композитор, кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України, професор Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, член-кореспондент, головний учений секретар Національної академії мистецтв України. Композиторська спадщина митця приваблює виконавців та слухачів технічною та художньою досконалістю, що підтверджується регулярним звучанням у програмах музичних фестивалів та конкурсів.

Композиторська спадщина Олексія Скрипника вирізняється яскравою індивідуальністю, втіленням ідей універсальної духовності, філософсько-етичним змістовим наповненням і синтезом різноманітних стильових тенденцій.

У його творчості простежуються риси постмодерного мислення, що поєднується з глибоким зв'язком із традиціями української музичної культури, зокрема хорової. Водночас, твори митця демонструють вміння синтезувати традиційне й новітнє, поєднувати елементи фольклору з модерною музичною мовою, трансформувати жанрові канони, надаючи їм нового, індивідуалізованого змісту. Важливо також зазначити, що його підхід до композиції базується на глибокому філософському осмисленні матеріалу, де кожен звук набуває смислової ваги й вносить свій вклад у загальну концепцію.

У контексті сучасної музичної культури О. Скрипник активно використовує прийоми неоекспресіонізму, алеаторики, сонорної техніки, що є характерними для постмодерністського мислення. Його мова — це мова людини, яка прожила і переосмислила біль. Він не апелює до декоративності чи гармонії у класичному розумінні, натомість прагне відтворити справжню природу людських переживань: від гніву й відчаю до тихої надії [17].

Цей стиль набуває особливого резонансу в українському контексті: митець трансформує європейські техніки на ґрунті власного національного болю і створює музику, яка не є лише «українською» за стилем, але українською за духом.

Олексій Скрипник працює в основних жанрах сучасної академічної музики, приділяючи особливу увагу симфонічному та інструментально-камерному мистецтву. Його доробок охоплює симфонії, як центральний жанровий пласт у його творчості. Саме тут композитор реалізує масштабні художні концепції. *Симфонія № 3 «Галина»* — зразок програмної симфонії, глибоко особистісної симфонії, що поєднує індивідуальний досвід з універсальними трагедійними темами.

У залі Львівської національної філармонії імені М. Скорика 27 жовтня 2024 року відбулась вельми поважна подія: львівська прем'єра симфонії № 3 Олексія Скрипника із глибоко особистою програмною назвою «Галина», присвячена пам'яті дружини, що відійшла у вічність. Саме ця симфонія Олексія Скрипника «Галина», не просто музичний твір, а художній маніфест, який через особисту

втрату митця відкриває трагедію цілого народу. Програма концерту, що включала також Симфонію № 4 Роберта Шумана, майстерно вибудовувала драматичну і змістовну дугу, де музика стала простором для пам'яті, кохання і боротьби. Основними смисловими та художніми акцентами концерту були такі феномени: особисте і національне як єдине ціле. Симфонія «Галина», як рефлексія втрати близької людини на тлі втрати рідного дому, зруйнованого війною. О. Скрипник поєднує трагедію кохання із трагедією Батьківщини, як глибоко українське, але водночас універсальне послання [9].

Використання сонористики, алеаторики, дисонансів і несподіваних звукових «спалахів» створює атмосферу внутрішнього конфлікту, гніву, болю, розпачу. Водночас у цьому хаосі народжується голос надії (скрипка як символ душі). Саме скрипка як alter ego композитора, де соліст Назарій Пилатюк не лише виконав, а й прожив партію, що втілює душу митця. Скрипка тут – не просто інструмент, а мовлення серця. Володимир Сіренко (диригент) зміг вибудувати цілісний драматургічний рух симфонії, в якій частини зливались у єдиний потік, майже як перебіг часу, життя і втрати, де не існує чіткого поділу між болем і надією. Завершення твору – не апофеоз, а рефлексія. Скрипка не зникає у тиші, а залишає промінь світла, як символ того, що навіть у найтемніші моменти людське серце може знайти силу для подальшого існування. Ця подія була не лише культурна, а й суспільно значуща. Вона підкреслила, як важливо зберігати та підтримувати українське мистецтво, яке говорить до світу мовою правди, болю і надії [22].

Що стосується інших симфоній композитора, то у Першій симфонії Олексія Скрипника (1988) домінує психологічна спрямованість, що зумовлена багатовимірною конфліктною природою твору. Цей конфлікт виявляється вже на рівні загальної концепції, зокрема у кульмінаційних моментах, де протиставляються тематичні пласти, що символізують антагоністичні світоглядні моделі: з одного боку романтичне вираження високої художньої ідеї, що сформувалася в межах традицій європейського академічного мистецтва, з

іншого — агресивно-імперативний пласт, заснований на рок-ритмах, позбавлений глибини та емоційної виразності.

Між створенням Першої та Другої симфоній пройшов тривалий часовий відрізок. Друга симфонія (2005) виявляє структурно-композиційну подібність до попереднього твору. Зберігається одночастинність з ознаками циклічності, що поєднується із рельєфною тематичною побудовою на тлі безперервної сонорної фактури, яка реалізується у формі пластової поліфонії. Композиційний розвиток характеризується вибуховістю, що формує драматургію з виразним лірично-психологічним забарвленням [19].

Особливістю Другої симфонії є поєднання щонайменше двох формотворчих планів. Перший умовно симетричний за темпоритмом і динамікою: після вступу звучить жорстка, наступальна тема, яка асоціюється із невблаганним плином часу, здатного спричинити драматичні або трагічні події. Другий план — вільне трактування сонатної форми з виокремленням експозиції, розробки та репризи.

Ще однією важливою рисою симфонії є монотематизм, який відіграє провідну роль у побудові музичного матеріалу на всіх етапах формотворення. Джерелом інтонаційної організації є монограма «С.А.В.» (ініціали та прізвище композитора у російській транскрипції), що відображена у нотах як с-а-в. В її основі лежить характерне інтонаційне поєднання малої терції та малої секунди, яке варіативно трансформується в усіх тематичних комплексах твору — як у фоні, так і в рельєфних структурах [19].

Також у творчому доробку композитора є камерно-інструментальна музика: твори для соло-інструментів, ансамблів або дуетів. О. Скрипник тяжіє до вишуканої, внутрішньо драматургічної форми, де кожен тембр є носієм значення. Вокальні цикли і твори для голосу із інструментальним супроводом у його творчості зустрічаються рідше, але вирізняються глибоким літературним підтекстом та символічністю текстів. Є також п'єси для фортепіано або скрипки, як навчальний, так і концертний репертуар (здебільшого), в якому простежується увага до виконавської виразності, імпровізаційності, структурної нестандартності [2].

Одним із провідних жанрових напрямів є хорові твори, що у творчості О. Скрипника репрезентовані як монументальними композиціями (наприклад, хоровий концерт «Катарсис»), так і камерними мініатюрами («За горами сонце палає», «Ой, нині свято Яна»). Це засвідчує широкий діапазон жанрових уподобань композитора, його здатність адаптувати стильові прийоми до різних форматів музичного висловлення, при цьому зберігаючи художню цілісність і глибину змісту. Крім того, у творчості композитора важливу роль відіграє драматургічний чинник, що визначає побудову музичного простору, розвиток конфлікту та катарсичний результат як художню мету.

Своєї хрещеною матір'ю хорової творчості Олексій Скрипник із щирою повагою називає Лесю Дичко, одну із найвпливовіших постатей української хорової музики другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Саме вона, як голова хорової секції Національної спілки композиторів України, надихнула й підтримала композитора на шляху до створення власних хорових творів. Завдяки її підтримці й творчому авторитету, О. Скрипник звернувся до жанру хорової музики із глибоким усвідомленням її значення в українській музичній культурі. У його хоровій творчості яскраво поєднуються дві ключові тенденції, що є визначальними для розвитку української хорової музики: національно-фольклорна лінія, як напрям розвивається у творах на основі народних пісень та мотивів. До нього належать «А я по лузі», «Ой нині свято Яна», хорова поема «За горами сонце палає». Ці композиції вирізняються глибоким переосмисленням народної мелодики. Композитор не лише обробляє, а й драматургічно розвиває її, вводить нові гармонічні й ритмічні параметри, актуалізуючи фольклорний матеріал для сучасного слухача. У таких творах народна пісня звучить не як архівний артефакт, а як жива та емоційно насичена художня матерія, здатна до трансформацій і нових змістів. Та друга релігійно-духовна лінія. У цьому руслі О. Скрипник створює твори, що мають піднесений, медитативний, духовно заглиблений характер: хор «Алілуя» та духовний концерт. Ці композиції продовжують традицію духовної музики в її сучасному трактуванні: зі збереженням молитовної атмосфери, але з використанням

сучасної гармонії, вільного ритму, тембрової виразності. Вони не копіюють церковні канони, а радше створюють простір внутрішньої тиші, споглядання, піднесення [6].

Обидві ці лінії (фольклорна і духовна) у творчості О. Скрипника не протиставляються, а органічно переплітаються. Їх поєднання є характерною рисою української хорової культури, у якій духовність і народність завжди йшли поруч. Композитор продовжує цю традицію, але надає їй сучасного змісту, індивідуального емоційного тону та концептуальної глибини. Завдяки творчому поштовху, отриманому від Лесі Дичко, Олексій Скрипник утвердив себе у хоровому жанрі як автор, здатний зберігати зв'язок із традицією, водночас відкриваючи нові художні обрії. Його хорові твори є втіленням глибоко національного мислення, у якому звучить голос народу, пам'ять предків і духовний стрижень української культури.

Хорові твори фольклорного спрямування Олексія Скрипника привертають увагу високою художньою майстерністю та тонким відчуттям народної пісні. У своїх композиціях він творчо переосмислює фольклорний матеріал, поєднуючи цитати із народних мелодій із сучасними композиційними прийомами. Композитор не просто обробляє пісні, він формує з них самостійні, драматургічно насичені музичні твори. Основна особливість підходу О. Скрипника — «вільне» ставлення до фольклору: він не намагається відтворити пісню в її первісному вигляді, а навпаки — розгортає її потенціал відповідно до власного художнього задуму. Це проявляється, зокрема, у руйнуванні строфічності, використанні сучасної ритміки та гармонії, а також у введенні нетрадиційних для народної музики стилістичних елементів. Так, у хоровій обробці купальської пісні «Ой нині свято Яна» композитор органічно поєднує архаїчні фольклорні риси (ритмічні остигати, хроматизми, глісандо тощо) із джазовою стилістикою. Середня частина твору, з джазовим баритон-соло і характерним клацанням пальцями, надає пісні сучасного звучання і театралізованого характеру, розкриваючи діалог між персонажами та загострюючи емоційний зміст. Така стильова модуляція дозволяє композитору не

лише актуалізувати фольклорну пісню для слухача сьогодення, а й показати її як живу, динамічну форму мистецтва.

У підході Олексія Скрипника до хорового фольклору поєднуються філософська глибина, технічна досконалість і естетичний смак. Його твори відзначаються полістилістичністю, інноваційністю, але водночас зберігають глибоку повагу до народного першоджерела. Це не просто обробки, це самобутні мистецькі висловлювання, в яких фольклор постає як сучасне, актуальне і гнучке джерело художнього змісту.

По іншому виявляється жанрова специфіка у хорі «Катарсис» в поєднанні канонічних ознак духовного концерту (а cappella, багаточастинність, поліфонічність, драматургічна цілісність) із новітніми засобами музичної виразності. Важливу роль відіграє образно-семантичне трактування сакральних текстів, що у свою чергу, позбавлене культово-обрядової функції і перенесене у площину сучасної позахрамової духовності. Використання тексту «Отче наш» у двох частинах, псалму «Алілуя» в інших, поступова кульмінація до вокального фіналу без слів, заснованого на хоральному дисонантному звучанні, підпорядковуються єдиній концептуальній ідеї духовного очищення. Таким чином, концерт «Катарсис» функціонує як музично-філософське висловлення, де музика слугує медіатором трансцендентного досвіду. Крім того, у структурі концерту можна виявити архетипну логіку — шлях особистості від внутрішньої тривоги до духовного зцілення, втілений у складній багаторівневій музичній драматургії [5].

На рівні музичної мови твір поєднує елементи традиційної хорової поліфонії, риторичних прийомів, псалмодії із сучасною лексикою: кластери, джазова ритміка, естрадні інтонації. Композитор також використовує полістилістичні методи: зміна тембрових площин, чергування камерного і повного хорового складу, ритмічна варіативність, а також семантично навантажені засоби хорової сонористики. Таким чином, хоровий концерт «Катарсис» демонструє ознаки симфонічного мислення у хоровому жанрі, що є визначальною рисою авторського стилю О. Скрипника, наближаючи його

творчість до кращих зразків хорової культури другої половини XX століття. Цей твір також виявляє високий рівень інтонаційної єдності та взаємозв'язку частин, що додає йому концептуальної завершеності [5].

Отже, основна стильова платформа, в якій Скрипник осмислює трагічну дійсність сучасного світу це неоекспресіонізм, який виражається через різку динамічну полярність, хроматизм і дисонансне мислення, драматичні кульмінації та інше. Особливо це помітно у симфонічній музиці, де образ світу, що руйнується, передається не описово, а через звук як суб'єктивну проекцію внутрішнього болю.

Олексій Скрипник активно застосовує сонорні структури, в яких тембр стає основним змістовим елементом. Звукові маси, оркестрові нашарування, поступові текстурні переходи створюють атмосферу психологічної напруги або трансцендентного споглядання. Елементи алеаторики надають музиці відчуття нестабільності й відкритості, що повністю відповідає світоглядній парадигмі композитора у часи історичного й особистісного потрясіння. Але попри загальну експресивну домінанту, у митця чітко простежується й постромантична лінія, особливо у сольних партіях (скрипки, віолончелі, фортепіано).

У багатьох творах композитора, зокрема в Симфонії № 3, відсутнє чітке членування на частини. Форма постає як потік свідомості — музичний еквівалент життєвої рефлексії. О. Скрипник не боїться вводити контрастні елементи: від імпресіонізму до майже дотичних до фольклору інтонацій (але без прямого цитування). Це створює багатошаровість змісту. Особливістю його стилю є використання підтексту прихованих, неочевидних смислів, що виявляються у напівтонах, інтонаційних натяках, паузах, несподіваних тембрових переходах.

Жанрово-стилістична система Олексія Скрипника — це не просто сукупність технік і форм, а глибока музична філософія. Його творчість виростає із академічної традиції, але вирізняється сміливою виразністю, емоційною правдивістю та здатністю формувати музичні образи, які резонують із колективним історичним досвідом. Митець представник тієї сучасної

української композиторської школи, яка шукає не зовнішнього ефекту, а внутрішньої істини.

РОЗДІЛ 2

Драматургічні та стилістичні особливості хорової спадщини Олексія Скрипника

2.1 Музично-теоретичний аналіз хорового твору «За горами сонце палає»

Олексій Скрипник створив хоровий твір «За горами сонце палає», який став знаковим твором у його хоровому доробку. Вперше цей твір прозвучав у 2019 році на одному із найпрестижніших майданчиків сучасної української академічної музики — міжнародному музичному форумі-фестивалі «Київ Музик Фест». Тоді виконання здійснив камерний хор «Софія» під керівництвом Олександра Шамрицького (перша редакція твору).

Уже через рік, у 2020 році, з'явилася друга редакція твору, яка була представлена у виконанні Академічної хорової капели імені Платона Майбороди Українського радіо, диригентом якої виступила Юлія Ткач. Обидва виконання стали важливими подіями в сучасному музичному житті, засвідчивши високу професійну якість і глибоку художню насиченість твору.

«За горами сонце палає» — не просто обробка української народної пісні, а масштабна хорово-сценічна драма, в якій розкривається тема жіночої долі, вірності, стійкості та внутрішньої сили, глибоко закорінена в українській ментальності. Композитор трактує народну пісню як основу для художнього узагальнення, у якому зливаються епос і ліризм, національна пам'ять і сучасне відчуття трагізму часу.

Українська народна пісня «За горами сонце палає» у вільній хоровій обробці Олексія Скрипника є мініатюрою для жіночого складу (перші й другі сопрано, перші й другі альти). Композиція вкладена у куплетну форму без приспівно-заспівної структури.

Вірш написаний чотиристопним ямбом із перехресним римуванням, що вдало вкладається у розмір 4/4, надаючи тексту плинності та гнучкості для хорового викладу:

«За горами сонце палає,
За горами сонце горить, A1
Поїхав мій милий далеко,
Згадаю – серденько болить.

Поїхав далеко, далеко,
Далеко в чужую сторону, A2
Згадай но собі, мій миленький,
Лишив ти мене не саму.

Ах, люлі, ах, люлі, мій сину,
Давно вже тобі пора спать, A3
Я піду сяду до столу
Батькові листочок писать.

Писала листочок, писала,
Напевно, вже буду кінчать. A4
Вертайся, мій милий, додому,
Мене не молоду ховать».

З огляд на зміст тексту і загальний настрій, можна зробити висновок, що це тужлива пісня, сповнена жалю, туги за коханим і самотності. Щоб змалювати відповідний смутний та навіть депресивний образ, композитор пише повільний темп. Тональність твору – g-moll, яка є традиційно трагічною в європейській тональній системі.

Розпочинається твір коротким двотактним вступом, який скоріше виступає своєрідним налаштуванням: другі альти на нюансі *piano* тримають тонічний органний пункт (звук «g», а на них в партії перших альтів накладається квінтовий звук «d»). Інтервал чистої квінти надає

звучанню бурдонного, пасторального характеру, створюючи образ віддалених гірських пейзажів.

Варто зауважити, що кожен з куплетів будується на одній й тій самій мелодії, однак кожен з них відрізняється поступовим «нарощенням» фактурної насиченості, додаванням підголосків та ускладненням музичної мови. Кожен куплет вкладений у форму періоду, що складається з двох речень повторної побудови. Перше речення завжди міститиме чотири такти, а друге буде розширене на рахунок різноманітних об'єднуючих факторів.

Отже, в куплеті A1 основна тема проводиться в партії перших сопрано. Мелодія будується на оспівуванні тонічного тризвуку g-moll, охоплює широкий діапазон (октава), є наспівною, мелодійною та несе ліричний, ніжний характер. У фактурі панує прозорість: протягом першого речення в партіях альтів зберігається тонічна бурдонна квінта (другі альти на четверту долю виконують секундовий хід «g-a», що нагадує зітхання). Відтак, утворюється гармонічна вертикаль тонічного тризвуку і септакорду другого ступеню без квінтового тону (див. рис. 1).

Рис. 1. Куплет A1

Друге речення починається з короткого відхилення у тональність субдомінанти c-moll, що вносить похмурий образ; партія перших альтів будується на хроматичному ході із оспівуванням

звучу «d». Дане речення розширене за рахунок додавання підголоску в каденції, що передається від першого альту до другого. В інтонаційній основі – оспівування нижнього тетраordu g-moll в синкопованому метро-ритмі, що підкреслює жалібний характер твору.

Куплет А2 характеризується насиченням фактури: основна тема у своєму початковому вигляді проводиться в партії других сопрано, в той час як перші вступають у вигляді канону з кроком в одну долю. Альти підтримують гармонічну основу, їхні партії переважно будуються на довгих тривалостях. Гармонічна основа першого речення залишається без змін.

Цікавим виступає друге речення: до основної теми в других сопрано додається верхня терція втора в партії перших, які виконують текст уже синхронно в метро-ритмічному плані. Варто звернути увагу саме на початок, адже тут на першу долю по вертикалі зустрічаємо прийом модерної музичної мови, а саме поліладовість: одночасне звучання однойменних тональностей c-moll + C-dur. Це проявляється у накладанні терцієвих тонів «e-es», що знаходяться між тонічною квінтою та разом з тим створює досить дисонансне звучання.

Окрім того, в тому ж самому такті на 4 долю помічаємо одночасне звучання тонів «cis-c», однак це місце вже трактуємо як розщеплення тонічного тону, адже не знаходимо тонічної квінти. Подальший розвиток альтових партій будується на хроматичних ходах, які по вертикалі утворюють секундові інтервали, в результаті чого звучать зменшені тризвуки і короткочасно з'являються тональні відхилення у f-moll, d-moll.

Ще один цікавий прийом знаходимо трохи далі – в останньому рядку другого куплету: по вертикалі спостерігаємо співзвуччя «fis-b-d-f», яке можемо трактувати як розщеплення квінтового тону тонічного тризвуку B-dur. Загалом, такі «ефекти» створюють щемливий та хвилюючий образ покинутої дівчини (див. рис. 2).



Рис. 2. Куплет А2, друге речення

Закінчується друге речення хроматичним ходом у партії перших альтів з опорою на домінантовий тон «*d*», що є одночасно кадансуванням і нагадує тихе ридання. Окрім того, другий куплет містить доповнення, яке виконує модулюючу функцію (хор виконує на закритий звук «М..» та відкритий «А..»). Воно будується на довгих залігованих тривалостях. Партії сопрано переважно «тримають» інтервал терції, в той час як альти – хроматичні ходи. Спочатку утворюються співзвуччя нетерцієвої будови, але згодом помічаємо функцію $MVII2 - MVII7$ до тональності *G-dur*, після чого потрапляємо у *gis-moll*. Такі «кроки» є досить логічними, адже спочатку композитор використовує однойменні тональності (*g-moll - G-dur*), а потім однотерцієві (*G-dur - gis-moll*), щоб модуляція вийшла послідовна і не різка, з підготовкою.

Отже, куплет А3 проводиться вже на півтонавгору, в новій тональності *gis-moll*. Незмінна лінія звучить незмінно у партії перших сопрано. Варто звернути увагу на надзвичайно насичену фактуру, адже тут помічаємо чергування акордової та гомофонно-гармонічної. При акордовій фактурі всі голоси синхронно виконують текст в однаковому метро-ритмічному малюнку, при гомофонно-гармонічній – з'являються підголоски, які «передаються» від одного голосу до іншого. Гармонічна вертикаль досить проста: композитор

використовує функції тоніки, домінанти (зустрічається навіть домінанти із секстою замість квінти), субдомінти, подвійної домінанти. Подекуди, за рахунок хроматичних підголосків з'являються зменшені гармонії, що вносять жалісливий та драматичний характер (див. рис. 3).



Рис. 3. Куплет А3

Даний куплет є тихою кульмінацією, адже по змісту ми дізнаємося, що в покинутої дівчини є дитина, тому її біль є очевидним, а даний куплет є своєрідною колисковою. Через це динамічна палітра є малорозвиненою: з нюансу *tr* хор виростає до крайнього *mf*.

Друге речення розширене за рахунок доповнення, яке також виконує модулюючу функцію. Виконується на звук «А», що нагадує заколисування дитини. Однак, по вертикалі утворюються досить нестійкі та різкі співзвуччя нетерцієвої структури, що на перший погляд не зовсім схоже на колискову. Якщо ж розглядати кожну лінію по горизонталі, спостерігаємо низхідні хроматичні секундові ходи, які символізують інтонації зітхання. Окрім того, вкінці композитор використовує енгармонічну заміну звуків, щоб плавно повернутися в основну тональність.

Останній куплет А4 за типом викладу близький до першого, однак, наявні деякі зміни. Основну тему(яка викладається незмінно) виконує солістка,

а акомпануючі голоси міняються місцями: тонічна квінта утворюється у другого альта та другого сопрано, хроматичний підголосок «*fis-f-e-d-des-c-d*» веде перше сопрано, а терцієвий тон тримає перший альт. Однак, в останньому куплеті він відсутній – звучить лише тонічна квінта, що створює зв'язок з пасторальною картиною початку.

Даний твір в диригуванні не є складним для диригента, однак на деякі моменти все ж варто звернути увагу детальніше. Оскільки твір написаний в розмірі 4/4 в повільному темпі, диригувати варто за чотиридольною схемою. Щоб витримати характер композиції, слід використовувати зв'язний і плавний штрих legato, в результаті чого точка є найменш виразною. Більше уваги слід приділити горизонтальним долям, які можна виконувати лише однією кистю.

В мініатюрі не зустрічаємо динаміки, вищої ніж *mf*, тому слід використовувати не великий жест, а руки слід тримати не далеко від корпусу, щоб не провокувати хор на голосне звуковидобування. Все слід диригувати рівно, не прискішувати, але й не заповільнювати, «дихати» з кожним хористом, слідкувати, щоб всі долі були рівними.

Труднощі можуть виникнути вкінці другого куплету в доповненні, оскільки весь хор вступає із затакту. Для цього потрібно активним, але не великим жестом «зняти» третю долю, намалювавши криву лінію, а четвертою долю легко штовхнути рухом вперед з більш виразною точкою внизу, щоб зібрати увагу хористів.

Такт на 5/4 слід ділити на групуванням у партії сопрано – 2+3. Окрім того, композитор виписує *ritenuto*, нюанс *f* і цезуру. Щоб виконати *ritenuto* і *crescendo*, 3 і 4 долі слід заповільнити за рахунок збільшення жесту, але ні в якому разі не затримати (адже нема фермати). Саме ж *f* можна показати лівою рукою, розкривши долоню і напруживши м'яз. Для виконання цезури, хор слід зняти на п'ятій долі круговим жестом «всередину» з активним замахом. Зафіксувавши знаття, кисті рук слід залишити у вихідному положенні для наступного замаху, який відбудеться знову на п'ятій долі по вертикалі. Щоб зобразити

динаміку тр, рук слід забрати ближче до себе у невисоку позицію і дати невеликий, але виразний замах у характері *non legato*.

Подібне місце спостерігаємо вкінці куплету A4: *diminuendo e ritenuto*, а також цезура в такті 4\4. Отже, для *ritenuto* жест слід заповільнити і підкріпити його глибоким диханням, але разом з тим і зменшити. Зняття слід зробити на четвертій долі круговим жестом.

Увагу також слід звернути на останній такт, де композитор виписує фермату на першій долі, а для перших альтів – на другій. Відповідно, диригент має зафіксувати фермату на другій долі, виокремивши її м'яким і дещо більшим, виразним жестом. Щоб виконати *diminuendo* рук слід забрати до себе.

2.2 Музично-теоретичний аналіз хорового твору «Ой, нині свято Яна»

Хорова мініатюра «Ой, нині свято Яна» у вільній обробці Олексія Скрипника написана у простій тричастинній формі АВА1 із вступом і кодою. Цей твір є унікальним прикладом того, коли музична форма визначає структуру словесного тексту, а не підпорядковується йому, що трапляється доволі рідко в хоровому мистецтві.

Основною тональністю композиції є *d-moll*. Обраний композитором швидкий темп у поєднанні з розміром 6/8 надає мініатюрі внутрішнього руху та створює відчуття жвавості й святковості. Вступ до твору має поступову, логічну будову: голоси з'являються по черзі через два такти на слові «Свято»: від найвищих (сопрано) до найнижчих (басів). Такий прийом забезпечує поступове нашарування фактури, її збагачення й ускладнення, що сприяє створенню очікуваного святкового ефекту (*див. рис. 1*).

У першому такті вступають сопрано – із тоніки вони розходяться у тонічну квінту «*d-a*» у синкопованому метро-ритмі, яка навіює танцювальність і жвавий, рухливий характер. Так званий тонічний «фундамент» звучить протягом

наступних 8 тактів та виступає своєрідним бурдоном. Такий прийом утворює зв'язок з народністю.

У третьому такті вступають альти, які із звуку «b» (VI ступінь натурального мінору) формують квінту «b-f». Таке співвідношення створює гармонічну функцію функцію септакорду VI ступеню, що привносить модерну барву і розширює тональний простір. У п'ятому такті доєднуються тенори, які із звуку «g» розходяться в інтервал великої сексти «g-e». У результаті гармонічна основа трансформується: VI7 перетворюється на s9 – субдомінантовий нонакорд з додаванням квартового тону, що робить звучання ще більш напруженим.

Далі вступають баси: вони починають із звуку «e» і розходяться в інтервал квінти вниз «a-e», утворюючи вже завершене звукове поле. Таким чином, у результаті виникає суцільне кластерне звучання, яке не сприймається дисонансно і різко, а навпаки досить м'яко. Прийом нашарування голосів викликає асоціації із передзвоном церковних дзвонів, що є своєрідною алюзією на народно-релігійний характер твору.

Продовження вступу відбувається на повторенні словосполучення «свято Яна»: змінюється метро-ритмічна організація музичного матеріалу: початкове чергування чвертей і вісімок переходить у рівномірний рух восьмими тривалостями, що надає музиці ще більшого імпульсу й невинного руху. Разом із тим посилюється щільність фактури – тепер голоси не просто накладаються, а активно дублюють метро-ритм. Паралельно з цим поступово наростає динаміка, що символічно передає процес наближення натовпу людей, які зібралися на святкування.



Рис. 1. Вступ

Перша частина А має чітко виражену періодичну структуру й охоплює 6 рядків віршованого тексту:

«Ой нині свято Яна, Яна,
Вийшла Галина гарно вбрана.
На ню парубки зглядаються,
З нею звитатись встидаються.
Один Василь не встидався,
Взяв за рученьку і звитався».

На початку цієї частини, перед основним викладом тексту, в партії тенорів з'являється фоновий остинатний супровід на словах «свято Яна». Він виконується на нюансі *tr* та витримується у ритмічному малюнку чверть-восьма, створюючи так звану ритмічну основу для вступу інших голосів. Спочатку цей фон заснований на звуці звуці «d», який виконує роль тонічного органного пункту. Проте вже з третього рядка він починає поступово змінювати високу – то опускається, то піднімається по півтонах в межах інтервалу квати, що надає фактурі колористичності.

Варто зауважити, що кожен рядок охоплює 2 такти та будується на однаковому тематичному матеріалі, який постійно повторюється. Такий принцип організації утворює своєрідне коло, нагадуючи будову веснянки [8].

Мелодична лінія цієї частини базується на низхідних інтонаційних ходах у межах вузького діапазону (кварти), має діатонічний характер і опирається на натуральний вид d-moll. На кожен другий такт припадає характерна «збита» синкопа (вісімка – чверть), яка ніби оживлює пульс і створює відчуття танцювальності, жартівливості й навіть грайливості. Але за рахунок стабільної партії тенорів відбувається ритмічне вирівнювання (див. рис. 2).



Рис. 2. Розділ А, основна тема

Із настанням другого рядка вступають баси, які разом із тенорами дублюють фон «свято Яна» і зміцнюють остинатний тонічним органний пункт. Однак, пізніше в них з'явиться втора, за допомогою якої створюються дисонуючі інтервали.

На третьому рядку до виконання приєднуються альти, які дублюють як текстовий, так і ритмічний малюнок сопрано. Вони також підтримують тонічну основу, але ближче до завершення розділу вводять півтонові висхідні й низхідні інтонації, які створюють нові гармонічні поєднання, збагачуючи фактуру.

У гармонічному плані ця частина має яскраво виражену бурдонну основу: через постійне дублювання органного пункту вертикаль не завжди заповнена традиційними терцієвими співзвуччями. Часто виникають нетерцієві структури, які створюють відкриті, «народноподібні» гармонії. Проте, час від часу з'являються й традиційні гармонічні функції: мелодична субдомінанта, натуральна домінанта та зменшений септакорду VII ступеню.

Досить цікавою є перехід-зв'язка до середнього розділу В: партії басів і тенорів звучить короткий, але яскравий гармонічний «фундамент» f-moll, який неочікувано зникає, трансформуючись в інтервал зменшеної кварта «gis-c». Водночас у сопрано з'являється ефектне глісандо на інтервал тритону «d-gis», що разом із вищезгаданою гармонією створює різке й загадкове звучання. Такий перехід має яскраво виражену драматургічну функцію: він готує слухача до нового розділу, змінюючи характер музики з грайливо-танцювального на напружений і дещо містичний.

Зрештою, весь рух розв'язується в енергійний синкопований хід, що супроводжується ритмічними прихлопуваннями руками, які додають театральності та жвавості дійству. На цьому етапі з'являється вокальний рефрен у формі вигуку «Па-па-ба», де на сильну долю припадає тонічний тризвук d-moll, а на слабу – дисонансне семиголосне співзвуччя, в якому поєднуються терція гармонічної домінанти і тоніка. Таке накладання різних гармонічних площин утворює колористичну напругу, яка не лише зберігає енергетику твору, а й виводить його за межі звичного ладового мислення. У такому характері хор продовжуватиме виконувати роль супроводу для соліста. Тенор (або ж баритон) уособлює образ Василька з попередньої частини й стає головною дійовою особою.

Середній розділ В будується на новому тематичному матеріалі, однак проводиться в тій самій тональності. Василь звертається до Галини, виконуючи короткий і виразний куплет (*див. рис. 3*):

«Ой ти, ой ти, Галинонька,
Ой ти, ой ти, Галинонька...»

Цей розділ має періодичну структуру, що будується на двох однакових рядках, які повторюють ту саму мелодичну лінію. Вона вирізняється ширшим діапазоном в порівнянні з першою частиною (октава), зустрічається кварто-квінтові інтонації. Значну роль у виразності відіграє синкопований ритм, який, з одного боку, пов'язує цей епізод з попереднім матеріалом, а з іншого – додає гнучкості та пластичності фразуванню.

Соло Тенора (Баритона)

The image shows a musical score for three vocal parts: Soprano, Tenor, and Bass. The Soprano part is at the top, followed by the Tenor and Bass parts. The music is in 3/4 time and G major. The Soprano part has lyrics in Russian: "Ой ты, Па-на-ба, па-на-ба, simile". The Tenor and Bass parts have lyrics in Russian: "Па-на-ба, па-на-ба, simile". The score includes dynamic markings such as *mf*, *marcato*, and *f*, and articulation marks like accents and slurs. The Soprano part starts with a forte (*f*) dynamic and a slur over the first two measures. The Tenor and Bass parts start with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a *marcato* marking. The score is divided into three measures, with the third measure marked *simile* for the Tenor and Bass parts.

Рис. 3. Розділ В, основна тема

Третій розділ А1 є динамічною репризою, що будується у формі періодичної структури та охоплює 6 віршованих рядків, які формують діалог між героями:

«Ой ти, Галино, ой ти,
Куди до тебе зайти?
Садком, Василько, садком,
В мене горілка з медком.
В мене горілка, ще й квас, ще й квас,
Прийди, Васильку, хоча б на час».

Особливістю цього розділу є те, що кожна фраза повторюється двічі, що надає композиції ритуалізованого, обрядового характеру. Весь хор співає синхронно текст в однаковому метро-ритмічному малюнку, символізуючи

звернення всієї громади до Галини. У партії сопрано повертається початкова мелодична лінія, проте вона трансформується: тепер її гармонічною основою є субдомінантовий нонакорд (s9), в якому саме нона є мелодичний тоном. Сопрано, альти і тенори повторюють синкопований ритмічний малюнок, в той час як басова лінія веде рівний «фундамент»: чверть і восьма, завдяки чому створюється стабільна опора для гармонічних змін. При відтворенні двох початкових рядків функції s9, III7, D7 створюють барвисту, модерну музичну мову.

Окрім того, повторне виголошення питання «Куди до тебе зайти?» акцентує на зростаючій зацікавленості народу, а мелодична лінія, піднімаючись мажорними тризвуками по півтонах вгору, набуває питального, експресивного характеру.

Так звана відповідь Галини «Садком, Василько, садком» проводиться у перших сопрано, перших альтів, перших тенорів та перших басів. Її інтонаційна основа базується на низхідному русі мінорних тризвуків, що створює контраст із попереднім висхідним запитанням. Весь хор виконує одноманітний ритмічний малюнок, що значно ущільнює й насичує фактуру.

В той час, як проводиться наступний рядок «В мене горілка з медком», в групи перших голосів, другі голоси вступають у вигляді канону, повторюючи попередній текст. Мелодія проводиться у сопрано та будується на хроматичному низхідному русі, який у взаємодії з іншими голосами формує гармонічне тло з акцентом на мінорні тризвуки. Це надає музиці жартівливо-збагливого характеру.

Кульмінація твору відбувається на слова «В мене горілка, ще й квас, ще й квас, прийди, Васильку, хоча б на час», що характеризується змінним розміром 6\8 – 9\8. В тональному плані, мелодія модулює у тональність e-moll, використані функції тоніки і домінанти. Мелодична лінія досягає високого регістру (діапазон другої октави), зберігаючи при цьому «кругове» повторення основної інтонації (див. рис. 4).



Рис. 4. Розділ A1, реприза

На словах «Хоча б на час» динаміка поступово спадає, матеріал опускається в нижчий діапазон і модулює назад у d-moll. Розрідження фактури досягається шляхом зведення хору до унісону. На функції DD7 (a-moll) відбувається перехід до коди: у партії басів з'являється бурдонна тонічна квінта, утворюючи метро-ритмічний фон на словах «Свято Яна».

Кода є повторення вступом і створює своєрідне музично-тематичне обрамлення, замкнуте коло. Бурдонна квінта в басах створює стійку опору, на якій по черзі з інтервалом у два такти вступають голоси, знову нагадуючи церковні дзвони.

Закінчується твір дуже цікавим модерним прийомом: в поточному метро-ритмі хор пошепки повторює основні слова «Свято Яна» із стишенням динаміки, ніби намагаючись залишити історію про Галину й Василька в таємниці.

Даний твір не містить технічно складних місць для диригента таких як фермати, складні розміри, показ зняття всередині музичного твору, зміни темпу тощо, однак деякі труднощі все ж таки можуть виникнути. Перед початком диригування мініатюри диригенту, перш за все, необхідно налаштувати себе на відповідний жартівливий, святковий та активний характер, щоб випромінювати мімікою, поглядом і штрихом відповідний образ.

Оскільки розмір твору 6/8, а темп відтворення досить швидкий, потрібно диригувати за дводольною схемою. Микола Колесса зазначає: «При цьому на

перші три восьмі припадає перший, на другі три восьмі – другий жест дводольної схеми» [10].

Таким чином, попри дводольну схему, диригенту слід завжди думати «на 6» і не забувати, що в одному жесті три ритмічні вартості. Окрім того, потрібно «дихати» разом з хором і «роздати» точні вступи всім групам, звернутися до них також потрібно і візуально. Замах має бути не дуже великим (в межах динаміки *mp*), у штриху *non legato*, щоб була виразна точка і відбиття від неї. Такти із залігованими тривалостями не потрібно диригувати активним жестом, лише легко підмаркувати першу долю, щоб хор разом із диригентом тримав пульс.

Посилення динаміки можна показувати двома руками: права рука зберігає схему і тримає пульс, а ліва – поступово відривається від корпусу, прямуючи вперед і напружуючи м'яз. В кульмінаційному моменті *f* або ж *ff* слід відображати жестами на високому рівні рук.

Перший розділ *A1* слід диригувати рівно, після першої долі глибшим жестом слід показати вступ басам і альтам, підкріпивши замах кивком голови. Тут важливо рівно тримати темп, не порушити пульсацію.

Середній розділ *B* слід також диригувати рівно, адже виконання синкопи (після першої долі) буде мати тенденцію до прискорення або ж до заповільнення. Отже, першу долю потрібно показати з більшим притиском, глибшим жестом вниз, а відбиття проконтролювати, щоб не було надто високе. Замах, який припадає на 4-6 долі повинен бути з диханням.

Змінний розмір $6\backslash 8$ – $9\backslash 8$ потрібно диригувати впевнено, змінюючи дводольну схему та тридольну. Більшим жестом можна підмаркувати горизонталь, щоб остання доля не приспорювалася в метро-ритмічному плані.

ВИСНОВКИ

Сучасне хорове мистецтво є унікальним простором, де відбувається діалог між традицією та новаторством, між глибинними архетипами минулого й експериментальними пошуками теперішнього. У цьому контексті особливе місце займає творчість Олексія Скрипника — сучасного українського композитора, чия хорова спадщина репрезентує складну стилістичну палітру, концептуальну наснаженість і нову парадигму жанрово-драматургічного мислення.

У ході даного дослідження було реалізовано комплекс поставлених завдань, зокрема проаналізовано основні етапи життєтворчості Олексія Скрипника, що засвідчило послідовний розвиток митця від традицій академічного композиторства до відкриття нових сфер сучасної музики, включаючи електронні, театральні й медіаформи. Визначальними для його формування стали як національні традиції, так і активне залучення до глобальних тенденцій музичного мистецтва.

Також було окреслено стилістичні та жанрові особливості творчого доробку композитора, які демонструють схильність до синтетичного мислення. Скрипник поєднує елементи неофольклоризму, авангарду, полістилістики, алеаторики та електроакустики. Його хорові твори нерідко виростають із глибокої філософської або літературної ідеї, набуваючи форми драматичного або символічного висловлювання.

У даному дослідженні було проведено аналіз стилю хорового письма митця, який вирізняється гнучкою інтонаційною мовою, вишуканими тембровими й фактурними рішеннями, пластичністю ритму, використанням шумових ефектів, співставленням лінійної мелодики з вертикальним розгортанням звучання. Особлива увага приділяється драматургії звукового простору, а також співвідношенню тексту й музики.

Також у ході дослідження було здійснено ґрунтовний музично-теоретичний і структурний аналіз хорових творів «Ой, нині свято Яна» та «За горами сонце палає», який підтвердив наявність у музиці О. Скрипника концептуально вибудованої форми, продуманого тематичного розвитку, багат шаровості фактури, стилістичної варіативності та внутрішньої цілісності.

Хорова спадщина посідає визначне місце у творчості Олексія Скрипника, оскільки саме через цей жанр композитор найбільш повно реалізує ідеї духовного очищення, філософської рефлексії, соціального діалогу та мистецької свободи. Його твори є прикладом осмислення сьогодення через алюзії до минулого, що відповідає основним тенденціям розвитку хорового мистецтва ХХІ століття. Таким чином, дослідження хорової спадщини Олексія Скрипника засвідчило її високу естетичну цінність, оригінальність мислення автора та актуальність для сучасного українського й світового музичного процесу. Його творчість відкриває нові горизонти для розвитку хорового мистецтва, потребує подальшого вивчення та активного впровадження в академічну й виконавську практику.

Таким чином, хорові твори Олексія Скрипника органічно продовжують традиції українських класиків, таких як Миколи Леонтовича, Бориса Лятошинського, Левка Ревуцького, Євгена Станковича та інших, але при цьому мають абсолютно оригінальне авторське обличчя, відображаючи дух і ритм сучасної української культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Берегова О. Феномен шістдесятництва в українській академічній музиці: витоки, персоналії, сучасні інтерпретації явища. Культура пам'яті сучасного українського суспільства: трансформація, декомунізація, європеїзація: колективна монографія. Київ, Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2020. С. 240–260.
2. Гливинський В. Драматургічні та стилістичні особливості Симфонії О. Скрипника. Укр. муз-во, вип.26, К., 1993.
3. Горілашвілі С. Історія української музики: у 6 т. Т. 5. 1941–1958 рр. Київ: Музична Україна, 2011.
4. Городецька О. В. Українська музика 60-х років XX століття у контексті цілісності епохи: дис....канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Інститут мистецтвознавства, фольклористики ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2009. 207 с.
5. Дерев'янченко О. О. Специфіка трактовки жанру в хоровому концерті «Катарсис» Олексія Скрипника. Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях. Матеріали П'ятої міжнародної науково-практичної конференції. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2021. С. 72-75.
6. Жанрово-стильові особливості хорових циклів українських композиторів кінця XX — початку XXI ст. Київ: НАКККІМ. 2013
7. Завгородня Г. Ф. Деякі аспекти методології аналізу музичних творів. Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство: наук. журнал. 2015. Вип. II (5). С. 114–119.
8. Історія української музики: у 6 т. ред. Н. М. Рожкова. Т. 4: 1917–1941. Київ: Наукова думка. 1992. 615 с.
9. Кияновська, Л. Рецензія на хоровий концерт «Катарсис» і симфонію № 3 «Галина». Комітет з Нацпремії ім. Т. Шевченка, 2024
10. Колесса, М. Основи техніки диригування. Київ: Музична Україна. 1973. 100 с.

11. Мерхлевський, А. Ц. Практичні основи роботи у хоровому класі. Київ: Музична Україна. 1986
12. Муха А. Композитори України та української діаспори. Довідник. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ: «Музична Україна», 2004. С. 352
13. Свириденко, В. С. Хорова творчість Мирослава Скорика в контексті української музики. Магістерська робота, Харківська державна академія культури. 2021
14. Скрипник О. Академія мистецтв України. Академіки. URL: <https://academyart.org.ua/academicians/oleksiy-skrypnyk>
15. Скрипник, О. В. Біографічна довідка. Національна музична академія України. Сайт Комітету ім. Т. Шевченка. URL: <https://knpu.gov.ua/content/skrypnyk-oleksii-viktorovych>
16. Сліпченко, О. С. Методичні рекомендації до написання анотації та аналізу хорової партитури. Київ: Ліра-К. 2018
17. Харченко Є. В. Інтертекстуальність в українській музиці двадцятого століття: інтонація, жанр, стиль: дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Національна музична академія ім. П. І. Чайковського, 2011. 352 с.
18. Шаповалова О. Професійна музика в Донбасі. Теоретичні та практичні питання культурології. Вип. XXII. Мелітополь, 2006. С. 130-136.
19. Шаповалова О. В. Циклічні форми інструментальної музики композиторів Донеччини у жанровому контексті сучасної української музики: дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2008. 187 с.
20. Якобенчук, Н. Диригентсько-хоровий практикум (академічний хор). Київ: Ліра-К. 2017
21. <https://musical-world.com.ua/artists/skrypnyk-oleksij-viktorovych/>
22. <https://knpu.gov.ua/khorovyj-kontsert-katarsys-symfoniia-3-halyna-dlia-skrypyky-i-symfonichnoho-orkestru-oleksiia-skrypnyka/>

ДОДАТКИ

Додаток 1.

О. Скрипник «За горами сонце палає»

ЗА ГОРАМИ СОНЦЕ ПАЛАЄ
Українська народна пісня

Вільна обробка Олексія СКРИПНИКА

Повільно

С. I. *tr* За го_ ра_ ми сон_ це па_ ла_ є, за го_ ра_ ми сон_ це го_ рить, по_ ї_ хав мій ми_ лий да_ ле_ ко, зга_ да_ ю сер_ день_ ко бо_

А. I. *p* М... М...

II. М...

лить. *тр*
 По_ і_ хав да_

тр
 По_ і_ хав да_ ле_ ко, да_

тр
тр
 А...

ле_ ко в чу_ жу сто_ ро_ ну, зга_

ле_ ко, да_ ле_ ко в чу_ жу сто_ ро_ ну, зга_

А... сто_ ро_ ну, зга_

А...

дай_ но со_ бі, мій ми_ лень_ кий, ли_

дай_ но со_ бі, мій ми_ лень_ кий, ли_

дай мій ми_ лень_ кий, ли_

мій ми_ лень_ кий, ли_

ШИВ ти ме не не са му. M... M...

ШИВ ме не не са му. M... M...

mf

A... Ах, mp

A... Ах, mp

A... Ах, mp

A... Ах, mp

rit. f mp

лю лі, ах, лю лі, мій си ну, дав но вже то бі по ра

лю лі, ах, лю лі, мій си ну, дав но вже то бі по ра

cresc. *mf*
 спать а я пв ду ся ду до
cresc. *mf*
 спать я пв ду ся ду
cresc. *mf*
 спать я пв ду ся ду
cresc. *mf*
 спать а я пв ду ся ду

сто лу ба тько ві ли сто чок пи сать.
 сто лу ба тько ві ли сто чок пи сать.
 сто лу ба тько ві ли сто чок пи сать.

A...
 A...
 A...
 A...

Solo rit.

Пи_ са_ ла ли_ сто_ чок, пи_ са_ ла, на_

dim. e rit. *p* М...

dim. e rit. *p* М...

dim. e rit. *p* М...

dim. e rit. *p* М...

пев_ но, вже бу_ ду кін_ чать. Вер_ тай_ ся, мій ми_ лий, до_

до_ му, ме_ не мо_ ло_ ду_ ю хо_ вать. Ме_

не мо_ ло_ ду_ ю хо_ вать.

pp

pp

pp

pp

О. Скрипник «Ой, нині свято Яна»

ОЙ, НИНІ СВЯТО ЯНА

Українська народна пісня

Вільна обробка Олексія СКРИПНИК

38

св_я_ то Я_ на, св_я_ то Я_ на.

св_я_ то Я_ на, св_я_ то Я_ на.

св_я_ то Я_ на, св_я_ то Я_ на.

св_я_ то Я_ на, св_я_ то Я_ на.

tr св_я_ то Я_ на,

mf Ой ни_ ні св_я_ то Я_ на, Я_ на,

св_я_ то Я_ на, св_я_ то Я_ на, св_я_ то Я_ на,

вий_ шла Га_ ли_ на гар_ но вбра_ на. На_ ню па_ руб_ ки

tr па_ руб_ ки

св_я_ то Я_ на, св_я_ то Я_ на, св_я_ то Я_ на,

tr Св_я_ то Я_ на, св_я_ то Я_ на,

згля_ ла_ ють_ ся, з не_ ю зви_ та_ тись всти_ ла_ ють_ ся.

з ви_ та_ тись всти_ ла_ ють_ ся.

свя_ то Я_ на, свя_ то Я_ на, свя_ то Я_ на,

О_ дин Ва_ силь_ ко не всти_ дав_ ся, взяв за ру_ чень_ ку

Ва_ силь_ ко не всти_ дав_ ся, взяв за ру_ чень_ ку

свя_ то Я_ на, свя_ то Я_ на, свя_ то Я_ на

і зви_ тав_ ся. А... *gliss.*

і зви_ тав_ ся, і зви_ тав_ ся. і зви_ тав_ ся.

свя_ то Я_ на, свя_ то Я_ на, і зви_ тав_ ся.

Соло Тенора (Баритона)

f
Ой ти,

**) mf marcato*
Па_ па_ ба, па_ па_ ба, *simile*

**) mf marcato*
Па_ па_ ба, па_ па_ ба, *simile*

**) mf marcato*
Па_ па_ ба, па_ па_ ба, *simile*

**) mf marcato*
Па_ па_ ба, па_ па_ ба, *simile*

ой ти, Га_ ли_ нонь_ ка, ой ти,

*) Клацання пальцями в джазовій манері.

ой ти, Га_ли_нонь_ка...

па_па_ба, па_па_ба, па_па_ба,

ой ти, па_па_ба, па_па_ба, па_па_ба.

1.

mf Ой ти, Га_ли_но, ой_ти, ой ти, ку_ди до те_бе зай_ти, зай_ти.

mf Ой ти, Га_ли_но, ой_ти, ой ти, ку_ди до те_бе зай_ти, зай_ти.

mf Ой, Га_ли_но, ой, Га_ли_но, ку_ди до те_бе

[illegible]

piu f

з мед_ком, з мед_ком. Сад_ком, Ва_силь_ко, сад_ком, сад_ком,

сад_ком, сад_ком, в ме_не го_ріл_ка з мед_ком, з мед_ком,

з мед_ком, з мед_ком. Сад_ком, Ва_силь_ко, сад_ком, сад_ком,

сад_ком, сад_ком, в ме_не го_ріл_ка з мед_ком, з мед_ком,

з мед_ком, з мед_ком. Сад_ком, Ва_силь_ко, сад_ком, сад_ком,

сад_ком, сад_ком, в ме_не го_ріл_ка з мед_ком, з мед_ком,

з мед_ком, з мед_ком. Сад_ком, Ва_силь_ко, сад_ком, сад_ком,

сад_ком, сад_ком, в ме_не го_ріл_ка з мед_ком, з мед_ком,

ff

С. в ме_не го_ріл_ка, ще й кvas, ще й кvas, прий_ди, Ва_силь_ку,

ff

А. в ме_не го_ріл_ка, ще й кvas, ще й кvas, прий_ди, Ва_силь_ку,

ff

Т. в ме_не го_ріл_ка, ще й кvas, ще й кvas, прий_ди, Ва_силь_ку,

ff

Б. в ме_не го_ріл_ка, ще й кvas, ще й кvas, прий_ди, Ва_силь_ку,

хо_ ча б на час. В ме_ не го_ ріл_ ка,

хо_ ча б на час. В ме_ не го_ ріл_ ка,

ще й квас, ще й квас, прий_ ди, Ва_ сіль_ ку,

ще й квас, ще й квас, прий_ ди, Ва_ сіль_ ку,

хо_ ча б на_ час, хо_ ча б на час, *dim.*

хо_ ча б на_ час, хо_ ча б на час, *dim.*

The image displays three systems of musical notation, each consisting of four staves. The top two staves of each system are for vocal parts, and the bottom two are for piano accompaniment. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature (C).

System 1: The vocal parts begin with the lyrics "на час." (na chas). The piano part features a melodic line with a *dim.* (diminuendo) marking. The system concludes with the vocalists singing "Я на, свя то Я на," (Ya na, svya to Ya na,) and the piano providing harmonic support.

System 2: This system continues the vocal melody with "Свя то," (Svya to,) and includes a *tr* (trill) marking. The piano accompaniment maintains a steady harmonic foundation.

System 3: The final system shows the vocalists repeating "Свя то," (Svya to,) and "Я на, свя то Я на," (Ya na, svya to Ya na,). The piano part continues with its accompaniment, ending with a final chord.

св_я_ то Я_ на,

св_я_ то,

св_я_ то,

св_я_ то,

mf

mf

mf

mf

св_я_ то Я_ на, св_я_ то Я_ на, св_я_ то Я_ на,

св_я_ то Я_ на, св_я_ то Я_ на, св_я_ то Я_ на,

св_я_ то Я_ на, св_я_ то Я_ на, св_я_ то Я_ на,

св_я_ то Я_ на, св_я_ то Я_ на, св_я_ то Я_ на,

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

f

f

f

f

св_я_ то Я_ на, св_я_ то Я_ на, св_я_ то Я_ на, св_я_ то.

св_я_ то Я_ на, св_я_ то Я_ на, св_я_ то Я_ на, св_я_ то.

св_я_ то Я_ на, св_я_ то Я_ на, св_я_ то Я_ на, св_я_ то.

св_я_ то Я_ на, св_я_ то Я_ на, св_я_ то Я_ на, св_я_ то.

**) p*

росо а росо dim.

**) p*

росо а росо dim.

**) p*

росо а росо dim.

**) p*

росо а росо dim.

*) Пошепки