

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

**«Хори як інструмент у першій симфонії
Ю.Алжнева (диригенсько-виконавський аспект)»**

Виконала Семащук Оксана

Студентка 4 курсу
денної форми навчання
спеціальності 025 - Музичне мистецтво
профілізації хорове диригування

Науковий керівник

кандидат наук з державного управління,
доцент кафедри хорового та
оперно-симфонічного диригування

Байло Наталія Павлівна

Рецензент

Заслужена артистка України,
завідувачка кафедри хорового та
оперно-симфонічного диригування

Остафійчук Зінаїда Георгіївна

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ЖИТТЯ ТА ТВОРЧІСТЬ Ю. АЛЖНЄВА	5
1.1 Життєвий шлях Ю. Алжнєва	5
1.2 Творчість митця	9
РОЗДІЛ 2. АНАЛІЗ ХОРУ З ПЕРШОЇ ЧАСТИНИ СИМФОНІЇ «ОВАСТА ПЕРВА»	17
2.1 Загальні відомості про симфонію	17
2.2 Аналіз хору першої частини. Диригентсько-виконавський аспект	20
ВИСНОВКИ	30
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	32
ДОДАТКИ	34

ВСТУП

Актуальність теми. Сучасна музикознавча думка все більше звертається до вивчення інноваційних прийомів у симфонічному жанрі, особливо в аспекті інтеграції хорового звучання у симфонічну тканину. Творчість українського композитора Юрія Алжнева, зокрема його Перша симфонія, є яскравим прикладом композиторського пошуку нових засобів виразності, де хор виступає не як традиційний вокальний ансамбль, а як повноцінний інструмент симфонічного оркестру.

У наукових дослідженнях інтеграції хору в симфонічний жанр виокремлюються як структурно-аналітичні, так і інтерпретаційно-естетичні підходи: зокрема, Н. Кук у серії «Кембриджські музичні довідники» розглядає взаємодію Шіллерівського тексту й музичної тканини у фіналі Дев'ятої симфонії Бетховена, Б. Шпонгейер аналізує функцію хору як кульмінаційного елементу в симфонічних циклах Малера, Е. Платен досліджує хорові техніки в творчості Й. С. Баха й їх наслідки для пізнішої симфонічної практики, К. Флорос виокремлює філософсько-технічні засади «хорових симфоній» Малера, Р. Бринкман у праці «Стисла симфонія» аналізує поєднання оркестрової абстракції й вокального письма, тоді як Р. Тарускін в історико-естетичних працях демонструє вплив соціокультурного контексту на виконання хорово-симфонічного репертуару; в міждисциплінарній перспективі Дж. Доєрті акцентує увагу на взаємовпливі хорового співу й симфонізму, С. Гінтон досліджує інтонативні та драматургічні аспекти хору в Дев'ятій Бетховена, Л. Фей звертається до інтеграції хору в симфонічних циклах Шостаковича, а Г. Макдональд в біографічних студіях Берліоза висвітлює розвиток хорових сцен у «Фантастичній симфонії».

Вивчення диригентсько-виконавського аспекту роботи з подібними творами є надзвичайно важливим для підготовки майбутніх диригентів, адже вимагає від інтерпретатора глибокого розуміння як партитури, так і хорової техніки в контексті симфонічної драматургії.

Метою дослідження є виявлення ролі хору як інструментального засобу виразності у Першій симфонії Юрія Алжнева та обґрунтування особливостей диригентсько-виконавської інтерпретації першої частини твору.

Для досягнення поставленої мети передбачено виконання таких **завдань**:

- розглянути життєвий шлях Юрія Алжнева;
- описати творчість митця;
- охарактеризувати загальні відомості Першої симфонії «ОВАСТА ПЕРВА»;
- проаналізувати функціонування хору в першій частині симфонії як рівноправного інструмента;

Об'єктом дослідження є симфонічна творчість Юрія Алжнева.

Предметом дослідження виступає хор як інструмент симфонічного мислення в першій частині Першої симфонії композитора.

У дослідженні застосовано комплекс взаємопов'язаних **методів**:

- історико-біографічний — для аналізу життєвого шляху митця;
- структурно-аналітичний — для вивчення хорової партії симфонії;
- інтерпретаційний — для з'ясування виконавських особливостей твору;
- порівняльний — для виявлення загальних і відмінних рис використання хору в симфонізмі;
- системний підхід — для узагальнення диригентсько-виконавських висновків.

Джерельна база дослідження. Наукову основу роботи склали: партитура Першої симфонії Юрія Алжнева, відеозаписи концертного виконання твору, аналітичні матеріали з програмок концертів, статті в спеціалізованих виданнях, зокрема у збірниках «Музикознавчі студії», а також праці українських музикознавців, присвячені інтерпретації хорово-симфонічного репертуару.

Теоретичне і практичне значення одержаних результатів. Теоретичне значення полягає у поглибленні наукових уявлень про хорову партію як інструментальний компонент у симфонічному жанрі. Практичне значення полягає у можливості використання результатів дослідження у виконавській та

педагогічній діяльності, а також у підготовці диригентів до інтерпретації творів з подібною жанрово-стилістичною специфікою.

Наукова новизна. Уперше у вітчизняному музикознавстві системно проаналізовано хорову партію Першої симфонії Юрія Алжнєва з погляду її функціонування як інструментального засобу у симфонічній структурі. Виявлено нові аспекти виконавської інтерпретації цього твору з урахуванням специфіки його драматургії.

Структура роботи. Кваліфікаційна робота складається зі вступу, двох розділів, чотирьох частин, висновків, списку використаних джерел (15 позицій) та 1 додатку.

РОЗДІЛ 1

ЖИТТЯ ТА ТВОРЧІСТЬ Ю. АЛЖНЄВА

1.1 Життєвий шлях Ю. Алжнєва

Юрій Борисович Алжнєв — видатний український композитор, диригент, виконавець і педагог, чия творчість поєднує академічну традицію з глибокими пластами народної культури. Народився 24 серпня 1949 року в місті Кіровобад (нині — Гянджа, Азербайджан) у родині військовослужбовців. Після ранньої смерті матері з 1952 року виховувався у бабусі на Полтавщині, в селі Котлярівка Карлівського району. У 1961 році родина переїхала до смт Нова Водолага Харківської області, де в 1966 році Юрій закінчив середню школу №2 [1]

Початкову музичну освіту здобув у 1967 році на курсах художніх керівників при Харківському обласному будинку народної творчості за фахом баяніста-хормейстера. У 1969 році закінчив Харківське культосвітнє училище (нині — Харківський фаховий вищий коледж мистецтв) за спеціальністю «народно-оркестрові інструменти». У 1977 році завершив навчання в Харківському державному інституті культури (нині — Харківська державна академія культури), де вивчав гру на баяні та диригування. У 1989 році закінчив Харківський інститут мистецтв імені Івана Котляревського (нині — Харківський національний університет мистецтв імені Івана Котляревського) за спеціальністю «композиція» у класі професора Володимира Золотухіна [4]

Професійна діяльність Алжнєва розпочалася у 1970 році з посади художнього керівника сільського будинку культури в селі Перша-Старовірівка Харківської області. У 1974–1976 роках працював концертмейстером заслуженого ансамблю танцю України «Квітка» при палаці культури ХЕМЗ. З 1976 по 1991 рік обіймав посаду концертмейстера Харківського державного академічного російського драматичного театру імені О. С. Пушкіна. З 1991 року викладав у Харківському інституті мистецтв, де з 1997 по 2006 рік

працював доцентом, а з 2008 року — доцентом Харківської державної академії культури [3]

З 1992 по 2021 рік Юрій Алжнев був музичним директором Харківського муніципального театру народної музики України «Обереги». Під його керівництвом театр створив численні концертні програми, зокрема авторський цикл «Пробудження» (1998), що відображає індивідуальне бачення композитора та авторське трактування народної музичної традиції [3].

Перші кроки у сфері музичного керівництва Алжнев здійснив у 1970 році, обійнявши посаду художнього керівника сільського будинку культури в селі Перша-Старовірівка. Саме тут він отримав перший досвід організації музичного життя на місцевому рівні. У 1974–1976 роках працював концертмейстером заслуженого ансамблю танцю України «Квітка» при палаці культури ХЕМЗ, де відточував навички акомпанементу та хореографічної координації [1, с.17].

Фундамент музичної освіти композитор здобув у Харківському державному інституті культури (нині — Харківська державна академія культури), який закінчив у 1977 році за спеціальністю «народно-оркестрові інструменти». У 1989 році він завершив навчання в Харківському інституті мистецтв імені Івана Котляревського, де вивчав композицію під керівництвом видатного українського композитора Володимира Золотухіна [1, с.17].

Протягом 1976–1991 років Ю. Б. Алжнев працював концертмейстером у Харківському академічному російському драматичному театрі імені О. С. Пушкіна, де отримав цінний досвід взаємодії з професійними театральними колективами.

Особливе місце у творчій біографії митця займає період його діяльності в Харківському муніципальному театрі народної музики «Обереги», де з 1992 по 2021 рік Алжнев працював музичним директором. Саме за його ініціативи було створено численні концертні програми, зокрема авторський цикл «Пробудження» (1998), що засвідчують індивідуальне бачення композитора й авторське трактування народної музичної традиції [2, с.42].

Як підкреслює Бреславець Галина, створення в 1992 році театру «Обереги» стало унікальним явищем у культурному просторі України. Алжнєв, як художній керівник колективу, не лише формував репертуар, а й створював авторську мистецьку концепцію, в якій поєднувалися вокальні, інструментальні та вокально-інструментальні твори. За спостереженням дослідниці, це стало прикладом цілісного фольклорного бачення митця, де «окремі твори... створюють загальну авторську концепцію фольклорного бачення композитора» [7, с. 115].

Діяльність Алжнєва також отримала належне визнання в професійній спільноті. З 1990 року він є членом Національної спілки композиторів України, а з 1995 року — членом Всеукраїнської музичної спілки:

- Член Національної спілки композиторів України з 1990 р. і Всеукраїнської музичної спілки з 1995 р.;
- 1995 — присвоєно почесне звання «Заслужений діяч мистецтв України»;
- 1997 — лауреат муніципальної премії імені Іллі Слатіна;
- 1999 — лауреат Всеукраїнської премії імені Івана Огієнка та нагороджений Грамотою Президента України;
- 2002 — визнаний «Харків'янином року» за регіональним рейтингом;
- 2009 — нагороджений орденом «За заслуги» III ступеня;
- 2010 — лауреат премії імені М. В. Лисенка;
- 2012 — отримав Почесну відзнаку Харківської обласної ради «Слобожанська слава» [4].

Як слушно відзначає Ігнатченко Георгій, Юрій Борисович Алжнєв протягом багатьох років послідовно здійснював «системну роботу над розвитком національного музичного репертуару, збереженням і трансформацією фольклорної спадщини у межах сценічного мистецтва» [3]. Ця характеристика підкреслює ключові вектори його творчості: по-перше, цілеспрямоване поповнення концертного та театрального репертуару творами, які поєднують академічні форми з народними мелодичними й ритмічними структурами; по-друге, відповідальність за збереження музичних зразків як

живої спадщини, що вимагає примноження автентичних записів, інтерпретацій і сценічних реконструкцій; по-третє, інноваційність – здатність трансформувати народний матеріал у сучасні жанри й формати, зберігаючи його генетичний код, але водночас роблячи його релевантним для сучасного слухача.

Конкретні прояви «системної роботи»:

а) Фольклорні цикли в академічному звучанні: Алжнєв створив низку оркестрових та хорових циклів, де народні пісні та обрядові мелодії розгортаються в симфонічному контексті, зберігаючи свою первісну інтонацію, але набуваючи нових гармонічних площин.

б) Театралізовані шоу та реконструкції: у театральних постановках і концертних програмах («Пробудження», «Обереги») він інтегрував елементи традиційних звичаїв, костюмів і сценічної хореографії, що створює цілісний етнокультурний продукт.

с) Педагогічна діяльність і архівування: викладацька робота Алжнєва супроводжувалася збиранням та аналізом народних мелодій, що друкувалися в навчальних посібниках і збірниках, а також введенням цих матеріалів у навчальний процес.

Зауваження Ігнатченка Георгія повністю відображає методологічний підхід Алжнєва: його творчість не була фрагментарною або ситуативною імпровізацією на фольклорному ґрунті, а навпаки, стала результатом довготривалих науково-мистецьких досліджень і постійної роботи над системним оновленням національного музичного надбання. Такий підхід забезпечив збереження автентичності народних коренів у сучасних сценічних формах і заклав міцний фундамент для подальшого розвитку української музичної культури.

Отже, творчий шлях Юрія Борисовича Алжнєва вирізняється поступовим і глибоким становленням — від культурно-просвітницької діяльності на місцевому рівні до визнання на загальноукраїнському та міжнародному рівнях. Його діяльність є прикладом синтезу академічного професіоналізму та народної традиції, що реалізується через авторські композиції, сценічні постановки та

культурно-мистецькі ініціативи, значною мірою спрямовані на збереження української ідентичності в умовах сучасного культурного простору.

1.2 Творчість митця

За спостереженням дослідників, зокрема Клюки Тетяни та Сташевського Андрія, музична діяльність Юрія Алжнева, одного з найяскравіших представників харківської композиторської школи, становить цінний внесок у розвиток сучасного українського музичного мистецтва.

Його творчість охоплює широкий спектр жанрів — від симфонічних і камерних творів до вокально-симфонічних композицій, хорової музики, творів для народного оркестру, театральної музики тощо (додаток А). Завдяки глибокій індивідуальності художнього мислення, його композиції активно входять до репертуару провідних виконавських колективів і солістів України, що сприяє їх популяризації як на національному, так і на міжнародному рівнях. [10, с.104]

Характеризуючи хоровий доробок митця, Клюка Тетяна виокремлює кілька основних груп. Зокрема, вона розглядає:

1. твори у жанрі хорового концерту, до яких належать:

а) одночастинні духовні хорові концерти:

До одночастинних творів духовного спрямування Ю. Алжнев створив низку концертів а capella на канонічні тексти, серед яких:

- «Слава Тобі, Господи!» для мішаного хору а capella;
- «Співайте для Господа...» (Концерт № 4 для мішаного хору на канонічні тексти);

- «Гука душа Господаря...» для мішаного хору а capella.

б) багаточастинні цикли неофольклорного та духовного характеру [9, с.93];

Сюди належать великі хорові цикли, що складаються з кількох частин і поєднують неофольклорні та духовні елементи:

- «Рідне коло» — хоровий концерт у трьох частинах;

- «Ще треті півні...» — концерт-диптих на вірші Т. Шевченка «За неї Господа моліть...» (кантата) для солістів і чоловічого хору із симфонічним оркестром;

- «Дівич-сон» — багаточастинний цикл у трьох частинах;
- «Співомовки» — цикл із трьох частин на народні слова [6].

2. хорові твори малих форм, включаючи мініатюри для дитячих колективів та інші одночастинні хори (а capella або з інструментальним супроводом), що позначені елементами неофольклорності, необароко та духовної стилістики:

До творів малої форми входять хорові мініатюри для дитячих колективів та одночастинні хори з неофольклорними, необароковими або духовними рисами:

- «Дощик, дощику...» — пісня-закличка для дитячого хору на вірші І. Березюка;
- «О. Лелю!!.» — ліричні суголосся для мішаного хору й фольклорного гурту;
- Інші невеличкі одночастинні хори а capella та з інструментальним супроводом неофольклорного спрямування [5].

3. монументальні циклічні композиції, такі як кантати, хорові та пісенні симфонії, а також твори поліжанрового спрямування, де хор виконує важливу драматургічну функцію — як у фольклорному дійстві чи музичній дії:

У цій групі — масштабні жанри, де хор виступає як головний носій драматургії та музичної дії:

- Кантата «За неї Господа моліть...» для солістів і чоловічого хору із симфонічним оркестром;
- Пісенна симфонія «За Чумацьким Шляхом...» (2015) — цикл на поезії В. Бондаря, В. Бойка, Л. Костенка для хору з оркестром;
- Кантата «LIBERTAS — СВОБОДА!» на поезію Г. Сковороди для тенора, мішаного хору й симфонічного оркестру (2021) [8, с.4]

Значну увагу творчості Юрія Алжнева приділяє музикознавець Георгій Ігнатченко, який у своїх дослідженнях акцентує на жанровій багатогранності та

стилістичній палітрі композитора. Аналізуючи музичну спадщину митця, дослідник наголошує на гармонійному поєднанні традицій національної музичної культури з модерними художніми засобами виразності. Особливе місце у творчому доробку Ю. Алжнева посідають симфонічні, хорові та народно-інструментальні жанри, що свідчить про універсальність композиторського мислення митця [3].

Серед симфонічних композицій вирізняються три знакові твори, кожен із яких репрезентує окремий етап становлення композитора: симфонічна поема «Пролог» (1989), сповнена драматизму й символічної образності; симфоніста «Спогади матінки Землі» (1987), у якій виявляється філософське осмислення теми зв'язку людини з природою, із сакральним простором рідної землі; та рапсодія «Обереги» (1990), що характеризується зверненням до фольклорної інтонаційності та ритмопластики, відображаючи національну самобутність української музики.

У хоровому доробку композитора чільне місце займають монументальні цикли, в яких органічно поєднуються народнопоетичні джерела, автентична мелодика та новітні техніки хорового письма. З-поміж них виокремлюються хорові концерти «Дівич-сон» (1995), що репрезентує жіночий світогляд у контексті української етнокультури; «Співомовки» (1998), засновані на традиціях народної дотепної поезії, де використано прийоми поліфонії та ритмічної варіаційності; а також концерт «Пробудження» (1998), у якому простежується алегоричне осмислення національного відродження через хорову метафору [3].

Значним є внесок композитора у розвиток народно-інструментального мистецтва. У цій царині він створив низку яскравих концертних композицій, зокрема: «Дергунець», «Шляхи широкії», «Ой, гоп, гопака...», «Чабанські мелодії» та інші. Ці твори вирізняються глибоким знанням специфіки народного інструментарію, майстерною стилізацією та інтонаційною достовірністю. Характерною рисою зазначених композицій є синтез традиційної української мелодики з елементами сучасної композиторської техніки, що сприяє їх сценічній виразності та емоційній наснаженості.

Окремої уваги заслуговують вокально-інструментальні балади Алжнева, написані для голосу з оркестром народних інструментів на вірші класиків української літератури — Пантелеймона Куліша, Олександра Олеся, Бориса Олійника, Петра Бровки. Ці твори вирізняються глибоким ліризмом, художньою виразністю та філософською заглибленістю тексту. Їх музичне втілення засвідчує здатність композитора створювати синтетичні жанри, у яких поєднуються поезія, фольклорна традиція та новітні тенденції сучасної української музики [3].

Таким чином, жанрове розмаїття та художня виразність творчого доробку Ю. Алжнева є свідченням його вагомого внеску у формування національної композиторської школи, що поєднує глибинне осмислення української традиції з актуальними засобами музичної виразності.

Важливим складником творчої діяльності митця є педагогічна практика. Протягом 1990-х років і початку 2000-х Ю. Алжнев викладав на кафедрах композиції, інструментування та народних інструментів у Харківському державному інституті мистецтв імені І. Котляревського (нині – Харківський національний університет мистецтв). Згодом композитор долучився до викладацького складу Харківської державної академії культури, де спочатку працював на кафедрі народних інструментів, а згодом – на кафедрі оркестрових інструментів. У цьому закладі він також виявив себе як диригент естрадно-симфонічного оркестру академії, що стало важливим доповненням до його музично-виконавської діяльності [8].

Крім композиторської діяльності, Юрій Алжнев активно зарекомендував себе і як науковець, зосереджуючи увагу на питаннях взаємодії традиційної та професійної музики, а також на актуальних аспектах інструментознавства і сучасного оркестрового мислення. Його наукова та науково-методична спадщина охоплює низку публікацій, що мають вагоме значення для осмислення процесів трансформації української музичної традиції в умовах сучасного академічного мистецтва.

Особливої уваги заслуговує праця *«Деякі аспекти взаємодії в системі “музичний фольклор – композитор – виконавець” (нотатки композитора)»*, у

якій автор на основі власного композиторського досвіду розглядає специфіку діалогу між фольклорною спадщиною, творчим баченням композитора та виконавською інтерпретацією. У цій статті Алжнев висвітлює механізми переосмислення фольклорних джерел у сучасному академічному контексті, аналізує моделі їхнього адаптування до нових стилєвих умов, а також акцентує на ролі виконавця як співтворця музичного образу [8].

У праці *«Традиційні музичні інструменти та сучасне оркестрове мислення (версія композитора)»* дослідник зосереджується на питаннях поєднання архаїчних інструментальних традицій із сучасними техніками оркестровки. Алжнев порушує проблему збереження національної інструментальної ідентичності у процесі її інтеграції в академічну форму оркестрової музики, розкриваючи можливості новітнього прочитання звукових можливостей традиційного інструментарію. Він пропонує авторське бачення використання народних інструментів у контексті сучасного композиторського мислення, що свідчить про його прагнення гармонізувати фольклорну автентичність із вимогами сучасної композиційної техніки [8].

Таким чином, творчість Юрія Алжнева репрезентує синтез композиторського новаторства, педагогічного досвіду, виконавської майстерності та наукової рефлексії. Його діяльність в українському музичному просторі є прикладом багатогранності та інтеграції традиційних і сучасних мистецьких практик.

Особливу увагу в композиторському доробку Юрія Алжнева займають монументальні хорово-симфонічні твори, які поєднують у собі різні жанрові напрями. У таких композиціях хор не лише виконує функцію супроводу чи узагальнення, а виступає в ролі самостійного драматургічного чинника. Це характерно для таких творів, як *кантати, хорові симфонії, пісенні симфонії*, а також поліжанрових композицій, де хорове звучання стає основою музичної дії або фольклорного дійства. Як зазначає Клюка Тетяна, стилістичний спектр хорової творчості композитора надзвичайно широкий — від неофольклорних інтонацій до необарокових конструкцій і духовних медитацій, що свідчить про

глибоку інтеграцію традиційної спадщини з новітніми техніками композиторського письма [9, с.94].

Мистецька індивідуальність Ю. Алжнева проявляється не лише в багатожанровості, а й у високій мірі аналітичності, філософічності його підходу до творчості. Цю рису виразно засвідчує його педагогічна та наукова діяльність. Протягом 1990–2000-х років митець активно працював у вищих мистецьких закладах Харкова — спочатку як викладач кафедри композиції та інструментування, пізніше — народних і оркестрових інструментів. Його викладацька практика супроводжувалася виконанням ролі диригента естрадно-симфонічного оркестру Харківської державної академії культури, що ще більше розширило його професійний профіль.

Не менш важливою складовою творчої ідентичності Юрія Алжнева є науково-дослідницька діяльність. У науково-методичних публікаціях композитора простежується інтерес до питань інтерпретації фольклору в сучасному музичному мистецтві, а також до проблем взаємодії композиторської та виконавської практики. Зокрема, у працях «Деякі аспекти взаємодії в системі “музичний фольклор – композитор – виконавець” (нотатки композитора)» та «Традиційні музичні інструменти та сучасне оркестрове мислення (версія композитора)» розкривається концептуальне бачення композитором ролі народної традиції в оновленому музичному контексті.

У підсумку, творчий доробок Юрія Алжнева репрезентує багатогранну синтезу національних фольклорних джерел і сучасних композиторських технік у жанрах симфонії, камерної та хорової музики, народно-інструментальних композицій і театральної музики, водночас поєднуючи виконавську, педагогічну й науково-методичну діяльність; його інноваційні підходи до хорового письма та оркестровки, зокрема імпровізаційні інтонації, поліфонічні й гетерофонні фактури, а також активне застосування драматургічних і просторових ефектів, створили власну художню манеру, яка закріпилася у виконанні провідних українських колективів й оформилася в численних публікаціях і методичних розробках.

Висновки до першого розділу

Життєвий шлях Юрія Борисовича Алжнєва демонструє поєднання глибоких коренів у народних традиціях та високої академічної освіти, що дозволило композитору успішно поєднувати класичні та народні елементи у своїй творчості. Його початковий досвід у Харкові, робота в театрах та викладання в навчальних закладах стали основою для розвитку його як митця, здатного творити в різних музичних жанрах.

Творчість Юрія Алжнєва охоплює широкий спектр жанрів, серед яких особливе місце займають хорові та симфонічні твори, а також композиції для народних інструментів. Його музику характеризує складна полістилістика, поєднання традиційних українських мотивів з інноваційними елементами, що надає його творчості особливого звучання. Висока майстерність композитора дозволила йому стати одним із основоположників сучасної української музики.

РОЗДІЛ 2

АНАЛІЗ ХОРУ З ПЕРШОЇ ЧАСТИНИ СИМФОНІЇ «ОВАСТА ПЕРВА»

2.1 Загальні відомості про симфонію

«Симфонія *«Оваста Перва»* (альтернативна назва — *«Симфонія ланів»*) є монументальним хорово-симфонічним твором українського композитора Юрія Алжнева, написаним у 2011 році для великого симфонічного оркестру та мішаного хору. Цей твір становить другу частину масштабного семичастинного симфонічного циклу під узагальненою назвою *«ВремЕно»*, що покликаний осмислити крізь музичну мову найглибші пласти історичної пам'яті, духовності та культурної ідентичності українського народу.

Назва *«Оваста»* має символічне та семантичне навантаження: за даними з *«Велесової книги»*, вона означає «погляд навколо себе, у всі боки», що у контексті твору трансформується в метафору національного самопізнання, рефлексії над історичним шляхом та пошуку гармонії з духовною спадщиною предків. Ідея філософського осмислення буття, яку транслює автор, постає через низку концептуальних запитань: *«Хто ми?»*, *«Звідки прийшли?»* і *«Куди прямуємо?»* — на які композитор шукає відповіді засобами інтонаційної пам'яті, символічного мислення та художнього синтезу [11].

Центральним образом симфонії є «лани» — архетипічний символ родючості, праці, життєдайної сили землі та національного відродження. З огляду на особисту біографію автора, цей образ має глибоко індивідуальний підтекст: композитор народився і виріс у селі Котлярівка, що на Полтавщині, між річками Нижня та Верхня Ланна. Такий географічний контекст додає змістової багатшаровості, адже перетворює симфонію не лише на художню рефлексію, а й на особисте зізнання у любові до рідного краю, що, у свою чергу, підсилює загальнонаціональне звучання твору [11].

Музично-композиційні особливості твору

- Відсутність вербального тексту. Важливою особливістю симфонії є використання безсловесного хору. Такий підхід звільняє музичну мову від обмежень конкретного лексичного змісту, надаючи перевагу чистій емоційності, інтонаційній експресії та духовному резонансу. Голоси, об'єднані в поліфонічну тканину, формують інтонаційне поле, що слугує засобом комунікації на довсвідомому, архаїчному рівні.

- Інтонаційна археологія. Юрій Алжнев активно використовує так звану *інтонаційну пам'ять* — явище, що полягає у включенні до фактури твору праінтонацій, пов'язаних із фольклорною традицією, зокрема з автентичною українською пісенністю. Завдяки цьому досягається ефект культурного кодування музичного матеріалу, що дозволяє слухачу інтуїтивно розпізнавати знайомі елементи та співпереживати художню динаміку твору.

- Драматургічна структура. Симфонія вирізняється складною емоційною драматургією: від початкового трагізму, що передає біль історичних втрат, до кульмінаційної світлоти, яка символізує катарсис, очищення і надію на духовне відродження. Така динаміка відповідає архетипному наративу «від п'їтьми до світла» і слугує засобом формування глибинної емоційної взаємодії між твором та слухачем [13].

Прем'єра «Симфонії ланів» відбулася у Львівській національній філармонії. Виконавцями стали Галицький академічний камерний хор під керівництвом народного артиста України Василя Яциняка та студентський симфонічний оркестр Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка під диригуванням заслуженої артистки України Зінаїди Остафійчук. Художня подія набула широкого резонансу у фаховому середовищі, отримавши високі оцінки як від професійних музикознавців, так і від широкої аудиторії [14].

У 2015 році симфонію «Оваста Перва» було висунуто Національною спілкою композиторів України на здобуття Національної премії України імені Тараса Шевченка, що засвідчило офіційне визнання її як одного з найзначущіших сучасних музичних творів, здатних репрезентувати українське мистецтво на найвищому державному рівні.

«Оваста Перва» є другою частиною симфонічного циклу «ВремЕно», до якого також входять:

1. «Чорнобильська» (Симфонія-Пролог, 2006)
2. «Оваста Перва» (Симфонія ланів, 2011)
3. «Кургаль Шу-Нун» (Симфонія священного каменя, 2012)
4. «За Чумацьким Шляхом...» (Пісенна симфонія, 2015)
5. «Екзампей ХХІ» (Скіфська симфонія, 2018)
6. «Славлена Дара» (Сповідальна симфонія, 2020)
7. «Боголісся» (Симфонія-Епілог, 2022) [11]

Цей цикл є унікальним явищем в українській симфонічній музиці, що поєднує глибок Симфонія Юрія Алжнева «Оваста Перва» (інша назва — «Симфонія ланів») є другою частиною семичастинного симфонічного циклу «ВремЕно». Цей твір є глибоким філософським осмисленням української ідентичності, поєднуючи архаїчні фольклорні елементи з сучасними музичними засобами виразності.

Композитор використовує праінтонації — найпростіші мелодико-ритмічні формули, які відображають глибинні шари національної культури. Ці інтонації, зокрема субкварта (рух чистої кварта вгору та секунди вниз), створюють враження неосяжності простору та слугують символами зв'язку людини з природою та предками.

Мелодичний стиль Алжнева поєднує поспівочну структуру з ліричним розспівом, що забезпечує широту дихання та значне фразування. Ритмічна організація характеризується синкопованістю та полімелодичним мисленням, де різні мелодичні лінії взаємодіють, створюючи складну фактурну тканину [15].

У творі використовується безсловесний хор, що дозволяє зосередитися на інтонаційній та емоційній складовій музики. Композитор також застосовує ангемітонові звукоряди, які підкреслюють зв'язок з народною піснею та створюють специфічну темброву атмосферу [15].

Хоча точна кількість частин у «Оваста Перва» не вказана, відомо, що твір має циклічну структуру, де кожна частина виконує певну семантичну функцію.

Це дозволяє слухачеві пройти шлях від медитативного споглядання до усвідомлення себе як частини етносу та носія соборної ідеї.

Таким чином, «Оваста Перва» є не лише музичним твором, а й філософським осмисленням української ідентичності та спадщини, що поєднує глибоку філософську концепцію з національними музичними традиціями.

2.2 Аналіз хору першої частини. Диригентсько-виконавський аспект

Ми переходимо до ґрунтовного розбору партитури симфонії Юрія Алжнєва «Оваста Перва» (Симфонія ланів) [12]. Метою аналізу є виявлення ключових хорових епізодів, які становлять технічні та артистичні виклики, а також розробка конкретних методик їх подолання. Далі на основі партитурних фрагментів буде детально розглянуто інтонаційні стрибки, поліритмічні фактури, динамічні контрасти, гармонічні кластерні структури та аспекти артикуляції безсловесного хору, що дозволить сформувати комплексну репетиційну стратегію для досягнення максимальної чистоти звучання й точності виконання.

У подальшому розгляді виокремлено десять ключових моментів партитурного аналізу, кожен із яких ідентифікує основні технічні та артистичні виклики для хору та пропонує відповідні методики їх опанування:

- 1) Інтонаційні праінтонації на основі субкварти (т. 1–4).
- 2) Довгі фрази без можливості віддиху (т. 9–12).
- 3) М'які багатоголосі гармонії у середньому регістрі (т. 17–22).
- 4) Поліритмічні синкопи між голосовими розрядами (т. 41–45).
- 5) Гармонічні кластери на кульмінаціях (т. 60–65).
- 6) Мелізматичні пасажі в темпі *Con moto* (т. 395–402).
- 7) Унісонні *ff–fff* фрази в *Maestoso* (т. 457–463).
- 8) Серії *pianissimo*→*mp* вигуків у *Meno mosso* (т. 276–282).
- 9) Драматургічна динамічна дуга в фіналі *Largamente* (т. 482–490).
- 10) Артикуляція без тексту та формантна уніфікація голосних у всіх розділах.

Кожен із цих пунктів буде детально проаналізований із обґрунтуванням характеру складності та практичними рекомендаціями для хорової підготовки.

I. У початковому розділі твору, позначеному темпом *Largamente appassionato* (такти 1–4), хор вступає одразу після оркестрових акордів із динамікою *fff* та інтервальними стрибками четвертої ступені із наступним зниженням на секунду (Sopranos ↑ кварта → секунда вниз; Altos — аналогічно). Такий різкий контраст між силою оркестру й хоровим реплікам створює дві основні проблеми: по-перше, ризик інтонаційної неточності через швидкість і величину інтервальних переходів; по-друге, перенапруження дихального апарату та втрата контрольованого дихання під час форсованого звучання.

Для вирішення зазначених викликів доцільно застосувати комплекс репетиційних прийомів:

а) Динамічна «наростаюча крива».

Розспів інтервальних стрибків слід починати в динаміці *mp*, поступово нарощуючи гучність через *mf* до *ff*. Такий підхід уберігає від раптового навантаження на голосові зв'язки та забезпечує поступове звикання до максимальної гучності.

б) Секційні вправи із «заморожуванням».

Галузі Sopranos + Altos (S+A) та Tenors + Basses (T+B) окремо опрацьовують інтервальний стрибок у темпі *Lento—Andante*, при цьому після кожного стрибка виконують паузу на 2–3 такти («freeze-tuning») із контролем камертонами. Це сприяє формуванню м'язової пам'яті та точному налаштуванню інтонативного взаємозв'язку.

с) Техніка “covered tone”.

Використання прийому «covered tone» зосереджує резонанс у головному резонаторі, що дає змогу співати на *ff* без різкого вибуху дихання та мінімізує перенапруження голосових зв'язок. Завдяки цьому зберігається однорідність тембру й стабільність атак.

II. У фрагменті тактів 9–12 хорові голоси виконують протяжні квартові та цілонотні фрази в динаміці *p—mp*, без текстового наповнення (на одному

відкритому звуці), що ускладнює контроль над інтонацією та стійкістю тону. Відсутність смислової артикуляції тут позбавляє співаків звичних мовних опор, що посилює залежність від дихального контролю. Як наслідок, при недостатньо організованій дихальній підтримці можливі прояви втрати тональної стабільності, «просідання» звуку та дефокус голосового резонансу.

Для подолання вказаної проблеми доцільно застосувати такі педагогічні стратегії:

1. «Поділ на дуалі». Метод передбачає поділ довгої фрази на дві логічно рівновіддалені частини із внутрішнім «крапковим» вдихом посередині — коротким, швидким, але максимально непомітним для слухача. Такий вдих не порушує загальної фразової цілісності, натомість стабілізує опору та покращує акустичне наповнення другої частини фрази.

2. «Піксельне дихання». Перед початком фрази — особливо у складних метричних або тембральних умовах — рекомендується застосування техніки коротких, але максимально ємних вдихів, які умовно називаються «піксельними». Такі вдихи формуються через різке, спрямоване залучення діафрагми, з миттєвим заповненням легень до робочого об'єму. Їх використання дозволяє зберігати відчуття повної опори без перевантаження дихального апарату.

III. У фрагменті, що позначений темповою та характерною вказівкою *Lento misterioso (такти 17-22)*, хорові партії виконують акордові побудови у динаміці *mp–mf*, переважно в середньому та середньо-високому регістрі, на протяжній голосній "о", без слів. Така акустична ситуація містить кілька потенційних виконавських складнощів: зокрема, ризик розмивання тембру, втрати вертикальної ладової чистоти та нестійкості резонансного балансу між голосами.

У цій ділянці композитор створює ефект «мерехтливої», напруженої гармонійної аури, тому особлива увага має бути приділена якісному налаштуванню акустичних співвідношень у хорі.

Ми можемо рекомендувати наступне:

1. Застосування нейтральної голосної [ə] як внутрішньої опори. Щоб уникнути надмірного відкриття звуку на голосній "о", яке може викликати втрату центру тембру або надлишок носової резонансності, варто починати фрази або розспіви з закритим звукоутворенням – зокрема, через мурмотіння на “mmm”. Такий прийом активізує носо-грудний резонансний комплекс і дозволяє “відчути” внутрішнє звучання перед відкриттям голосної. Поступове відкриття на “о” після “mmm” допомагає досягти більш зібраного, вертикально спрямованого тону, без розпилення акустичної енергії.

2. Метод “заморожування акордів”. Для точного налаштування інтервалів у акордових структурах варто впровадити техніку затримки звуку після кожної зміни гармонії:

- а) після вступу нового акорду, затримати його на 2–3 секунди;
- б) протягом цієї затримки хористи мають зв'язати свої звуки з камертоном або з базовим тоном (наприклад, теноровим або альтовим фундаментом);
- с) важливо звертати увагу на нерухомість позиції голосу — уникати мікрофлуктуацій висоти, які можуть порушити ладову точність.

Ці вправи доцільно виконувати у форматі групової інтонаційної корекції, розділяючи хор на підгрупи (наприклад, S/A та T/B), щоби налаштування кожного акорду відбувалося поступово й усвідомлено. Особливо це важливо для звучань, де присутні сектакорди, кварто-секундові структури чи гармонічні обернення — тобто нестійкі позиції акордів, що вимагають особливої чутливості до ладових відхилень.

IV. Поліритмічні синкопи (Choro 4, такти 41–45). У цьому фрагменті партитури композитор вводить складну поліритмічну фактуру, що базується на синкопованих восьмих у партіях сопрано й альтів, які контрастують із довготривалими нотами у тенорах і басах. Така поліритмічна організація створює внутрішнє напруження пульсації, проте водночас викликає значні труднощі в збереженні стійкого метричного контролю в хорі.

Цей тип вертикальної організації особливо чутливий до точності внутрішнього темпового відчуття, адже тенори та басы схильні «випадати» з темпового процесу через статичну довготривалість, у той час як високі голоси

ризикують розтягнути або випередити синкоповані фрази. Відтак виникає небезпека руйнування єдиного ритмічного каркасу ансамблю.

Ми можемо порадити наступне:

1. Застосування метронома з активним «ритмічним кліком». На початковому етапі доцільно проводити розспівування та ансамблеві програвання під чіткий метроном, встановлений на  = 60. Це дозволяє:

- високим голосам точно синхронізувати ритмічний рисунок синкоп із базовим тактовим поділом;
- низьким голосам - зберегти внутрішню пульсацію під час витримування довгих нот.

Після кількох таких проходів слід відключити метроном, але перед тим дати завдання хористам «перенести метроном усередину» – тобто уявити собі постійний темп через внутрішній ритмічний відлік (“внутрішній клік”).

2. Метод “ритмічних пазлів” - тобто це поетапне вибудовування вертикального ритмічного шару:

- Кожна група (S, A, T, B) вивчає свій ритмічний малюнок із точним дотриманням пульсу, спираючись на окрему диригентську підтримку.
- Далі групи попарно з'єднуються (наприклад, S+A / T+B) з урахуванням фіксації місць ритмічного перетину.
- На останньому етапі повний хор зводить усі партії, спостерігаючи за синкопованим накладанням та точками вертикальної фіксації ритму.

Особливо доцільно включити у підготовку маркування “ритмічних якорів” — конкретних тактових долей, де всі голоси мають спільну атаку або дотик, і які можуть слугувати своєрідними орієнтирами в ритмічному ландшафті.

V. Кульмінаційні кластери (Choro 5, такти 60–65). На цьому етапі розвитку музичного матеріалу композитор вдається до максимального гармонічного напруження, використовуючи щільні акордові структури із великою кількістю голосів (6–8), розміщених у вузькому інтервальному діапазоні — від сексти до секунди. Динамічна позначка ff/fff, у поєднанні з

мікроінтервальною насиченістю, створює ефект кластерного кульмінаційного акорду, де будь-яке незначне інтонаційне відхилення може призвести до появи непередбачених дисонансів («вовчих» інтервалів).

Подібні кластери вимагають високоточної вертикальної інтонації, акустичного балансу та чіткого інтервального сприйняття в межах кожного голосу. Водночас, при такому щільному гармонійному розміщенні виникає ризик інтонаційного “перенасичення” і втрати тонального фокусу.

На даному етапі ми можемо поради:

1. Метод “розпареного зведення”. Для збереження чистоти гармонії та поступового інтонаційного контролю, рекомендується поетапне збирання акордової структури:

- Крок 1: окрема робота з групою сопрано та альтів (S+A) - фіксація інтервалів між сусідніми голосами, звірка камертонами.
- Крок 2: приєднання тенорів, обов’язково із перевіркою вертикальних співвідношень з уже налаштованими верхніми голосами.
- Крок 3: остаточне зведення із басами, із контролем основної тональної опори та звукової ваги. Така поетапна схема дозволяє уникнути загального «хаосу» при повному злитті голосів і дає змогу кожному учаснику налаштуватися до акустичного поля поступово.

2. Використання опорного “pedal tone”. Для стабілізації інтонаційної вертикалі доцільно використовувати постійний низький фоновий тон (наприклад, F₁ на фортепіано або камертонах), що виконує функцію тонального маяка. Такий педальний тон:

- допомагає хористам орієнтуватися на загальний лад;
- фіксує нижню межу гармонії;
- забезпечує акустичну стабільність при звучанні густих акордів.

Цей прийом особливо ефективний при роботі над екстремально щільними кластерами, де втрата центрального звукового фокусу може дезорієнтувати виконавців.

VI. Розділ “Con moto” (такти 395–402). У розділі, позначеному темпом Con moto ♩=44, хор входить у фактурні пасажі зі змішаним ритмом і текстурою,

де Sop.II та A.II співають мелізматичні фігури «гм...(ei...)» над довгими нотами Ten.II та Bass I.

- труднощі інтонації в мелізмах: довгі мелодичні ланцюжки з несиметричними крапками вимагають точності інтонації кожної ноти, інакше зникає мелодична лінія.

- ритмічна нестабільність: одночасне поєднання мелізмів у Sopranos/Altos та статиків в Tenors/Basses може збити метричний пульс.

Методики вирішення:

1. Секційна мелізматична розробка: Sop.II і A.II повільно розспівують кожну мелізму із чітким визначенням тривалості крапок, контролюючи інтонацію через камертони.

2. Пульсові вправи: Tenors/Basses тримають «тактовий тон» під метрономом ($\text{♩}=44$), водночас Sop.+Alt. - над метрономною основою репетирують мелізми, поступово відключаючи метроном.

3. Об'єднані "freeze-tuning" сесії: усі чотири голосові групи зупиняють звук на кожній мелізмі на 1–2 такти для корекції міжсекційних інтонацій.

VII. Розділ "Maestoso" (такти 457–463). Контекст та проблематика: під маркуванням Maestoso $\text{♩}=60$ хор (unis.) виконує ff–fff фрази на голосну "A...(ao...)" з обов'язковою єдністю тембру та різкою динамічною потужністю.

- висока інтенсивність звучання: тривалі fortissimo вимагають від співаків збереження природного резонансу без перенапруження.

- унісон у широкому діапазоні: усі голоси зливаються в одне, тому розбіжності у темпі чи атакі відразу помітні.

Методики вирішення:

1. "Covered tone" практика: співати із фокусом на передній резонанс голови, аби зберегти здоров'я голосових зв'язок під високим тиском.

2. Репетиції без оркестру: демонстраційні "dry runs" у режимі «під музику в уяві» - хор виробляє внутрішній відчутний імпульс «Maestoso» до включення оркестрової партії.

3. Контроль атак і релізів: упорядковане відпрацювання початку та кінця кожної ноти з диригентськими «референсними» жестами для єдності.

VIII. Розділ “Meno mosso” (такти 276–282)

Контекст та проблематика: у відтинку темпу *Meno mosso* $\text{♩}=76$ хор співає серію *pp–mp* «О...(о...)» у вигуках, що мають служити своєрідними “голосами на ланах” різних епох .

- Емоційна варіабельність: кожне “О...” повинно звучати як окремий акт — від мінімального, загадкового *pianissimo* до виразу *mp*.
- Іноді вказані вигуки: хоча висота не обов’язкова, потрібен характерний “хоровий крик” без тексту.

Методики вирішення:

1. Вправи на динамічний контраст: серії “*hp–mp–pp*” імпульсів із чіткою артикуляцією атаки.

2. Характерні голосні варіації: робота над тембровою різноманітністю кожного вигуку як драматичної фрази, на кшталт театрального репліки.

IX. Фінал “Largamente” (такти 482–490)

Контекст та проблематика: у заключних тактах темпу *Largamente* $\text{♩}=30$ хор сплітає довгі *fff/ppp* фрази - від велично-торжественного до відлуння *pianissimo* .

- драматургічна динамічна дуга: необхідно плавно перейти від піку до глухого шепоту.
- тривалі паузи-«резонанси» між фразами вимагають збереження мовчазного напруження.

Методики вирішення:

1. Моделювання динаміки як «крива сили»: хор репетує динамічні переходи окремо, записуючи «силу» (0–100 %) у кожному такті й коригуючи за метром.

2. Психологічна підготовка до пауз: вправи в мовчанні з фокусом на підтримці внутрішнього ритму й напруження, щоб «шепіт» не втратив драматургічної ваги.

X. Відсутність тексту та артикуляція (усі частини)

Проблема:

- Без слова артикуляція спирається виключно на чистоту голосних формант.

Рекомендації:

а) єдина базова голосна [a] у розспівах для уніфікації формантів, з подальшим перенесенням техніки на «о», «і», «у».

б) вправи на резонансні «mmm» (закритий рот) перед відкриттям голосної для стабілізації звучання.

с) метатекстові підказки диригента в партитурі (напр., «quasi Passione», «misterioso») як заклики до відповідної емоційної інтонації.

Загальна методологія репетиційної роботи:

1. Покрокове «нарощування» складності: від двозвучних інтервалів до повних кластерів (розділи 5 і 8).

2. Поєднання камертонів і метронома в інтонаційних та ритмічних вправах (розділи 7 і 9).

3. Спеціальні вокальні техніки («covered tone», крапкові вдихи, «mmm»-резонанс) на всіх динаміках.

4. Секційні та загальні репетиції із детальним зосередженням на «точкових» епізодах:

- Інтонаційні праїнтонації (т. 1–4):
- Гармонічні кластери (т. 60–65):
- Мелізматичні пасажі (т. 395–402):
- Динамічні кульмінації (т. 457–463):

Такими чином, завдяки наданим рекомендаціям, ми можемо гарантувати хору чистоту інтонації, єдність тембру, точність ритму та повноту драматургічної виразності в даній партитурі Юрія Алжнєва «Оваста Перва».

Висновки до другого розділу

У процесі аналізу хору з першої частини симфонії «Оваста Перва» було з'ясовано, що твір є прикладом високої композиторської майстерності у сфері

хорово-симфонічного письма, де поєднуються складна вертикально-гармонічна структура, пластична мелодика та гнучке ритмічне моделювання. Хор у цьому контексті виступає не як акомпануючий елемент, а як повноцінний структуроутворювальний компонент симфонічного полотна.

Аналіз хорової партії виявив низку виконавських викликів: поліфонічні кластери з тісними інтервалами, мелізматичні пасажі з високими інтонаційними вимогами, унісонні фрази в екстремальних динамічних режимах. Визначено, що їхнє успішне подолання вимагає цілеспрямованої диригентської роботи — як на рівні структурної побудови репетиційного процесу, так і в межах точного інтерпретаційного моделювання.

Таким чином, виконання хору першої частини симфонії «Оваста Перва» потребує комплексного підходу, що поєднує аналітичну роботу з партитурою, тонке інтонування, ритмічну точність і психологічну мобілізацію хорового колективу. Отримані результати мають прикладне значення для диригентів, що працюють із сучасною академічною хорово-симфонічною музикою.

ВИСНОВКИ

У першому розділі дослідження здійснено комплексний аналіз життєвого та творчого шляху українського композитора Юрія Алжнева. На основі біографічних відомостей встановлено, що становлення митця як композитора відбувалося під впливом як академічних традицій, так і сучасних експериментальних течій. Особливої уваги заслуговує його тісний зв'язок із хоровою культурою України, зокрема, прагнення до синтезу симфонічного мислення з вокальною фактурою.

У творчості Алжнева простежується глибока взаємодія між стилістичною вираженістю та інноваційним мисленням. Автор вміло оперує засобами тембрової драматургії, ритмічної асиметрії, полігармонічної вертикалі, що надає його творам виразної індивідуальності. Значне місце в його доробку посідають симфонічно-хорові композиції, де композитор надає хору функцій драматургічного носія емоційно-сислового навантаження.

Другий розділ присвячено детальному аналізу хорової партії з першої частини симфонії *«Оваста Перва»*, зокрема в аспекті диригентсько-виконавської інтерпретації. У результаті структурного, інтонаційного та тембрового аналізу виявлено, що хор у цьому творі виконує ключову роль у формуванні драматургії симфонії, перебираючи на себе функції носія кульмінаційної дії, емоційного загострення та текстурної щільності.

Хорова тканина в симфонії Алжнева насичена складними вертикалями, щільними інтервальними співвідношеннями, нетиповими для традиційного хорового письма, що вимагає високого рівня ансамблевої злагодженості та попереднього методичного опрацювання. Виявлено низку виконавських викликів, зокрема пов'язаних із координацією унісону, контролем атак, релізів, фортисимальної динаміки, а також із реалізацією ритмічно складних кластерів.

У роботі запропоновано низку практичних рішень: від структурованих секційних репетицій із метрономом до застосування техніки "covered tone", вправ на інтонаційну стійкість, репетицій у режимі "сухого" пропрацювання без оркестру. Підкреслено значення ролі диригента у виробленні єдиного

тембрового бачення, точного керування динамікою та синхронізацією музичного руху.

Отже, хорова партія у *«Оваста Перва»* вимагає системного підходу до інтерпретації, що охоплює як аналітичну роботу з партитурою, так і практичні вокально-ансамблеві методики, спрямовані на досягнення професійного художнього результату. Висновки можуть бути застосовані у педагогічному процесі диригентської підготовки та при роботі над сучасним хорово-симфонічним репертуаром.

У роботі досягненню поставленої мети - виявлення ролі хору як інструментального засобу виразності у Першій симфонії Юрія Алжнєва та обґрунтування особливостей диригентсько-виконавської інтерпретації першої частини твору; та виконанню такі завдання:

- розглянуто життєвий шлях Юрія Алжнєва;
- описано творчість митця;
- охарактеризовано загальні відомості про Першу симфонію «ОВАСТА ПЕРВА»;
- проаналізовано функціонування хору в першій частині симфонії як рівноправного інструмента.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алжнев Ю. Деякі аспекти взаємодії в системі «музичний фольклор – композитор – виконавець» (нотатки композитора). Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. ХІМ. ім. І. Котляревського. Харків, 1999. Вип. 4. С. 16–21.
2. Алжнев Ю. Традиційні музичні інструменти та сучасне оркестрове мислення (версія композитора). Теоретичні та практичні питання культурології. МДМУ. Запоріжжя, 1999. Вип. 2. С. 41–47.
3. Алжнев Юрій Борисович / Г. І. Ігнатченко. Енциклопедія Сучасної України / редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2001. URL: <https://esu.com.ua/article-43768>. (дата звернення 30.04.2025)
4. Алжнев Юрій Борисович. Національна спілка композиторів України. URL: <https://composersukraine.org/index.php?id=1475> (дата звернення 25.04.2025)
5. Алжнев Юрій Борисович. Український музичний світ. URL: <https://musical-world.com.ua/artists/alzhnyev-yurij-borysovyeh/> (дата звернення 28.04.2025)
6. Алжнев Юрій Борисович. Українська музична енциклопедія. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2006. Т. 1. С. 47.
7. Бреславець Г. М. Реконструкція фольклорного тексту в українській музичній культурі останньої третини ХХ – початку ХХІ століття: дисертація. Харків, 2018. 222 с. URL: https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/specrada/specrada/old_2018/Breslavvec/disBreslavvec2.pdf (дата звернення 03.05.2025)
8. Клюка Т.І. Жанрово-стильова специфіка хорової творчості Ю. Алжнева та І. Гайдєнка початку ХХІ століття: дисертація. Харків, 2023. 280 с. URL: https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/specrada/specrada/Kliuka/disKliuka.pdf (дата звернення 02.05.2025)

9. Клюка Т.І. Неофольклоризм у хоровій творчості Юрія Алжнєва. Актуальні питання гуманітарних наук Серія «Мистецтвознавство», 2023. Вип. 63, том 1. С.92-98

10. Клюка, Т., Сташевський, А. Вектори творчої діяльності композитора Юрія Алжнєва. Музичне мистецтво ХХІ століття: історія, теорія, практика: зб. матеріалів та тез ІХ міжнар. наук.-прак. конф., 10 трав. 2024 р., м. Дрогобич/ М-во освіти і науки України, Дрогобич. держ. пед. ун-т ім. І. Франка, Ін-т музич. мистецтва, Ун-т ім. Яна Кохановського (Кельци, Польща) та ін. ; ред.-упоряд. Андрій Душний. Дрогобич: Посвіт, 2024. С. 104-112

11. Концерт-диптих «Ще треті півні...», «Оваста Перва» («Симфонія ланів»), «Кургаль Шу-Нун» («Симфонія священного каменя...») URL:<https://knpu.gov.ua/archive/koncert-diptyh-shhe-treti-pivni-ovasta-perva-simfoniya-laniv-kurgal-shu-nun-simfoniya-svjashhennogo-kamenja/> (дата звернення 03.05.2025)

12. «Оваста Перва» (симфонія ланів) для великого симфонічного оркестру та хору. Ю. Алжнєв (1949)

13. Структурно-семантичний інваріант хорового концерту (на матеріалі хорової творчості Ю. Алжнєва) URL:<https://mydisser.com/ru/avtoref/view/strukturno-semantichniy-invariant-horovogo-koncertu-na-materiali-horovoi-tvorchosti-yu-alzhn-va.html> (дата звернення 01.05.2025)

14. У Львівській філармонії відбулось прем'єрне виконання двох музичних творів відомих українських композиторів URL:<https://www.032.ua/news/98951/u-lvivskij-filarmonii-vidbulos-premerne-vikonanna-dvoh-muzicnih-tvoriv-vidomih-ukrainskih-kompozitoriv> (дата звернення 01.05.2025)

15. Actualization of folklore prototype images in the philosophical concept of Yurii Alzhniev's Song Symphony "Behind the Milky Way URL:https://www.researchgate.net/publication/381974418_Actualization_of_folklore_prototype_images_in_the_philosophical_concept_of_Yurii_Alzhniev's_Song_Symphony_Behind_the_Milky_Way (дата звернення 01.05.2025)

ДОДАТКИ

Додаток А

Грані творчості Юрія Алжнева — від жанрової систематики до педагогічної й наукової діяльності, а також виконавських і громадських ролей

Напрямок творчості	Приклади творів / діяльності	Роки	Коротка характеристика
Симфонічні твори	«Пролог» (симфонія) – перша велика форма; «Спогади матінки Землі» (симфоніста); «Обереги» (рапсодія)	1987–1990	Поєднання символічної тематики з інноваційними оркестровими прийомами; тяжіння до космогонічних сюжетів
Хорові концерти та цикли	«Дівич-сон» (одночастинний, духовний); «Співомовки» (суспільно-фольклорний цикл); «Пробудження» (інструментально-хоровий диптих)	1995–1998	Комбінування неофольклорних інтонацій з духовною тематикою; застосування імпровізаційних вхідних інтонацій і гетерофонних фактур, що створює відчуття безперервного розвитку музичної лінії
Хорові твори малих форм	Мініатюри для дитячих хорів; хори а саррелла та з супроводом у стилях необароко і неофольклору	1990-ті	Лаконічні жанрові «фрагменти» з тонкою роботою над тембральними й ритмічними контрастами
Монументальні вокально-симфонічні цикли	Кантати; хорові симфонії і пісенні симфонії; поліжанрові музично-сценічні дійства («...і хай не встане» – перша частина Першої симфонії)	1989–	У творах хор функціонує як драматургічний суб'єкт, вступаючи в діалог із симфонічним оркестром; використання текстового живопису та просторових ефектів
Народно-інструментальні композиції	«Дергунець»; «Шляхи широкії»; «Ой, гоп, гопака...»; «Чабанські мелодії»; «Троїста-Забридська»	1990-ті – 2000-ті	Синтез автентичних інструментальних прийомів із сучасним оркеструванням; звернення до фольклорних ритмів і тембрів
Вокальні балади з оркестром народних інструментів	«Як жити хочеться...» (О. Олесь); «Кобзо моя» (П. Куліш); «Чабор» (П. Бровка); «Мати сіяла сон» (Б. Олійник)	1990-ті	Драматургія поетичного тексту перетворюється на музичну розповідь із насиченою інтонаційною палітрою; глибока емоційна експресія
Театральна музика й концертна діяльність	Художній керівник і головний диригент театру «Обереги»; музика до драматичних і фольклорних вистав	1992–2021	Формування авторської концертної концепції, поєднання вокальних, інструментальних та дійових елементів у єдиній мистецькій програмі
Педагогічна діяльність	Викладання композиції, оркестрування, кафедри	1990–сьогодні	Педагогічна робота з майбутніми композиторами

	народних і оркестрових інструментів (ХДІК, ХНАМ, ХДАК); диригування естрадно-симфонічним оркестром академії		та диригентами, інтеграція академічних та народних практик у навчальний процес
Науково-методичні публікації	«Деякі аспекти взаємодії в системі „музичний фольклор – композитор – виконавець“»; «Традиційні музичні інструменти та сучасне оркестрове мислення (версія композитора)»	1999–2000-ті	Рефлексія над проблемами інтеграції фольклору в академічну музику, аналіз сучасного оркестрового мислення; поєднання теоретичної глибини з практичним досвідом митця
Громадські й творчі зв'язки, нагороди	Член Національної спілки композиторів (1990); член Всеукраїнської музичної спілки (1995); звання «Заслужений діяч мистецтв України»; лауреат численних премій і відзнак	1990–2012	Визнання професійної спільноти та державних інституцій, що підтверджує значущість внеску митця в національну культурну спадщину

CHORO

...А ЛА НЕ ВСТАНЕ ОБІДНОСИЦЕ...

("...І хай не встане Обідоносиця ..." із Велесової книги Д.7Б)

"ОВАСТА ПЕРВА"

(симфонія ланів)

для великого симфонічного оркестру та хору

Юрій АЛЖНЄВ
Yuriy ALZHNYEV (1949)

Largamente appassionato

Largamente $\text{♩} = 50$ **1** (quasi Passione)

S. **4** **3** **fff** **A...(a...)**

A. **4** **3** **fff** **A...(a...)**

T. **4** **3** **fff** **A...(a...)**

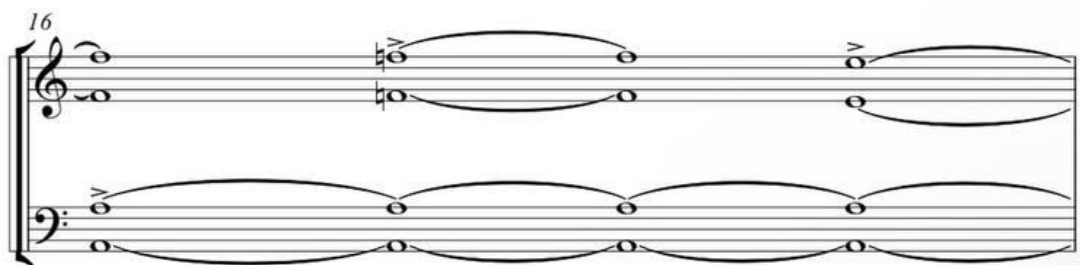
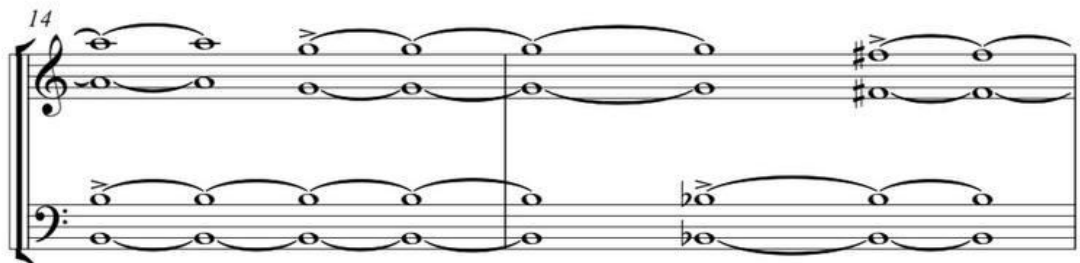
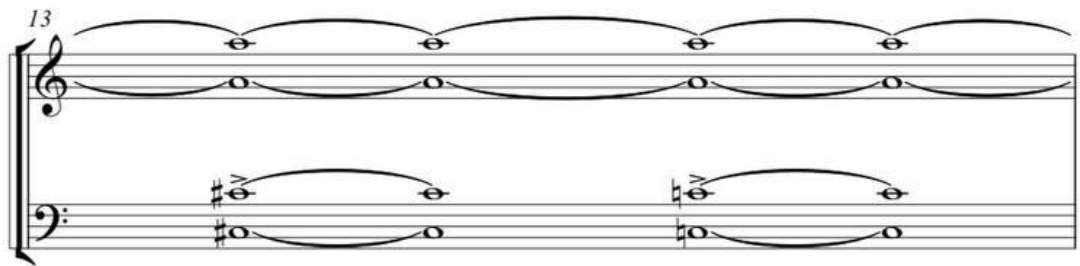
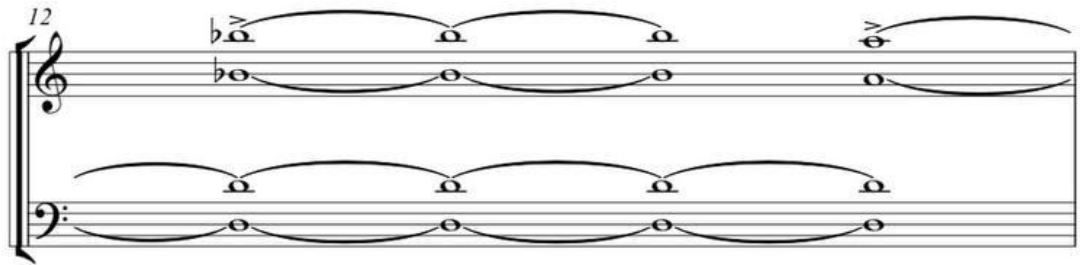
B. **4** **3** **fff** **A...(a...)**

9

11

2

Choro



Choro

3

17 2 Lento misterioso ♩=60 *mp*

19 *mp* (o...) *mp* (o...)

22 *mp* *mf* O... (o...)

26 3 *f* *ff* A...(a...) B.I.II. A...(a...)

4

Choro

30

34

36

39

mp

BI.II.

A...(a...)

TI.II.

A...(a...)

4

f SI.div.

sf

sf

sf

f SI.I.A.

sf

f

TI.II.

A...(a...)

f

BI.II.

A...(a...)

Choro

5

41

mf

A...

mf

A...

5

mp

45

mp

51

mf

(a...)

(a...)

6

2

2

57

S.A.

mf

A...(a...)

7

6

Choro

60

T.B. *f*

À...(a...)

65

8.

68

Choro

7

71 9

2 2

mf *mf*

A...(a...) A...(a...)

75

78

82 10

3/4 3/4

8

Choro

91

11 Lento con moto ♩=60

98

espress.

mf

A...(a...) A...(a...)

99

12

3

106

SI.II.

f espress.

A...(a...)

107

Choro

9

108

A. *mp* A... (a...)

T. *mp*

B. A... (a...)

13

109

f

ff

111

f

ff

114

14 Allegro molto ♩=152

A. *mp* A... (a...)

B. *mp* A... (a...)

10

Choro

119 *S. mf* 15

O...(o...)

T. *mf*

O...(o...)

127 *f* Soli SL. 16

Aa... a...

O...(o...)

O...(o...)

133 *f* Soli TL. A...(a...)

A...(a...)

Choro

11

138

17

ff

A...

ff

A...

ff

ff

143

18

12

Choro

149 (S.I-II) **19** *mf*

A...
BI.II.
mf

A...

156 *tutti* *p* *mp*

161 **20** (T.I-II) Aa...

Choro

13

165

mf

169

21

21

173

mf

(A.I-II)

22

tutti

mf

(A.I-II)

tutti

mf

180

tutti

mp

tutti

mp

14

Choro

186 23 3 8 24 **Andante** $\text{♩} = 80$ 25 5 3

209 $\text{♩} = 63$ **Maestoso** **poco accel.** 26 *ff* *(quasi Passione)* *Tutti* A...(a...) *v*

214 27

217

Choro

15

219

28 **Moderato** ♩=88 29 30 31 **Con moto** ♩=92 *mf* SII.A A...

222

253

257

16

Choro

32

260 *mf* tutti

A...

3

3

3

3

poco à poco cresc.

264

3

3

3

33

f

ff tutti

A...

3

268

3

3

3

3

271

3

3

3

3

Choro

17

276 34 SII,A *pp* SI.
O...(o...)

282 *mp* 35

287 *pp* 36 5
O...(o...)

295 37 *Meno mosso* ♩=76

quasi "голоси на ланах" різних часів
(Княжа Доба, Запорізька Січ, Світові війни...)

300 38 (Вигуки. Висота нот не обов'язкова) *mf* Лю-бо!!!

300 *mf* Лю-бо!!!

f Лю-бо!!!

18

Choro

308

Сла-ва!!!

Сла-ва!!!

Сла-ва!!!

Сла-ва!!!

f

gliss.

310

У-ра!!!

У-ра!!!

У-ра!!!

Лю-бо!!!

Сла-ва!!!

У-ра!!!

Лю-бо!!!

Сла-ва!!!

ff

gliss.

39 Andante non troppo ♩=72

313

Сла-ва!(a...)

Лю-бо!(O...)

У-ра!(a...)

Сла-ва!(a...)

Сла-ва!(a...)

Лю-бо!(O...)

У-ра!(a...)

Сла-ва!(a...)

fff

gliss.

2

2

Choro

19

319 *mf* Soli SII **quasi "небесні хорали"** *mp*

Мм...

Soli T. *mf* Мм...

Soli A. *mf* Мм...

Soli B *mf* Мм...

322 40

mp

mp

mp

20

Choro

324

Measures 324-327 of a musical score. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 324: Treble 1 has eighth notes B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat; Treble 2 has eighth notes B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat; Bass 1 has a half note B-flat; Bass 2 has a half note B-flat. Measure 325: Treble 1 has eighth notes A, G, F, E, D, C, B-flat, A; Treble 2 has eighth notes A, G, F, E, D, C, B-flat, A; Bass 1 has a half note B-flat; Bass 2 has a half note B-flat. Measure 326: Treble 1 has eighth notes G, F, E, D, C, B-flat, A, G; Treble 2 has eighth notes G, F, E, D, C, B-flat, A, G; Bass 1 has a half note B-flat; Bass 2 has a half note B-flat. Measure 327: Treble 1 has eighth notes F, E, D, C, B-flat, A, G, F; Treble 2 has eighth notes F, E, D, C, B-flat, A, G, F; Bass 1 has a half note B-flat; Bass 2 has a half note B-flat.

327

Measures 328-331 of a musical score. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 328: Treble 1 has a half note B-flat; Treble 2 has a half note B-flat; Bass 1 has a half note B-flat; Bass 2 has a half note B-flat. Measure 329: Treble 1 has a half note B-flat; Treble 2 has a half note B-flat; Bass 1 has a half note B-flat; Bass 2 has a half note B-flat. Measure 330: Treble 1 has a half note B-flat; Treble 2 has a half note B-flat; Bass 1 has a half note B-flat; Bass 2 has a half note B-flat. Measure 331: Treble 1 has a half note B-flat; Treble 2 has a half note B-flat; Bass 1 has a half note B-flat; Bass 2 has a half note B-flat.

Choro

21

328 41

appassionato

f

appassionato

A...(a...)

332 42

mf

mf

A...(a...)

22

Choro

337

Measures 337-341: Treble staff contains half notes, quarter notes, and rests. Bass staff contains half notes, quarter notes, and rests.

342

43

Measures 342-347: Treble staff contains whole rests. Bass staff contains half notes.

348

accel.

Measures 348-351: Bass staff contains half notes. Measure 351 ends with a 4/4 time signature change.

44

Allegro moderato ♩=80
(quasi Passione)

352

f

B. I.II.

A...(a...)

TI.II. f

A...(a...)

Measures 352-355: Bass staff contains various notes and rests. Includes dynamics *f* and markings B. I.II., TI.II., and A...(a...).

356

Measures 356-359: Bass staff contains half notes.

Choro

23

360 (quasi Passione) S.A. 45 *f* *A... (a...)*

364 *fff*

369 46 *fff* *f* A tempo

24

Choro

375

47

mp *pp*

mp *p*

381

48

386

49 50

2 5

SII.A. *mf*

A...(a...)

BI.II *mf*

Choro

25

395

SI.II.

tutti

3

398

SII.A.

Con moto $\text{♩} = 44$

f

f Aa...

3

51 quasi (дід "чукикає" онука на коліні...)

402

BI.II. *p* $\text{♩} = 88$

Гм...(еи...)

407

A.SII. *p* >

Еи... -

52

mp

TI

BI.

TI.

O(oa...) O(oa...) O(oa...)

26

Choro

410

SI.

O(oa...)

f

ff

f

BII. > O(oa...)

413

SII. O(oa...) **53** *ff*

mf

AI. > O(oa...)

AI. > O(oa...)

TI. > O(oa...)

TI. > O(oa...)

B.I. > O(oa...) O(oa...)

416

fff

BII. > O(oa...)

Choro

27

417

BI.
MM...

54

419

SIL.A.

MM...

p

mp

55

426

56

433

p

MM...

p

57

mf

Aa...

mf

28

Choro

438 *f* *ff* *fff*

58 CODA

"...Мій край прекрасний, розкішний, багатий!..
Хто тебе не мучив?.." (Т.Г.Шевченко)

444 *fff* Allegro ♩=100

448 59 S.A. *mp* 2

O...(oa...)

454 60 *mf*

O...(oa...)

Choro

29

Measures 457-459. Treble and bass staves. Treble staff has a fermata over a half note in measure 457, then a half note in measure 458, and a half note in measure 459. Bass staff has a half note in measure 457, then a half note in measure 458, and a half note in measure 459. Dynamics: *f* in measure 458.

Measures 460-462. Treble and bass staves. Treble staff has a half note in measure 460, then a half note in measure 461, and a half note in measure 462. Bass staff has a half note in measure 460, then a half note in measure 461, and a half note in measure 462. Dynamics: *ff* in measure 460, *fff* in measure 462.

61 **Maestoso** $\text{♩} = 60$

Measures 463-465. Treble and bass staves. Treble staff has a half note in measure 463, then a half note in measure 464, and a half note in measure 465. Bass staff has a half note in measure 463, then a half note in measure 464, and a half note in measure 465. Dynamics: *ff* in measure 464. Text: *un.* in measure 464, *A...(ao...)* in measure 464.

30

Choro

467

Measures 467-470. Treble and bass staves. Measure 469 has a 4/2 time signature change.

471

62

Measures 471-474. Treble and bass staves. Measure 472 has a 4/1 time signature change. Dynamics *mf* are indicated.

473

Measures 473-476. Treble and bass staves. Dynamics *mp* and *p* are indicated.

475

Measures 475-478. Treble and bass staves. Dynamics *mf* are indicated.

Choro

31

63

476

477

478

mf

mf

64

480

f

f

This musical score is for a piece titled 'Choro' on page 31. It contains five systems of music, each with a treble and bass staff joined by a brace. The first system, labeled '63' and '476', shows a sequence of chords in the treble and bass staves. The second system, labeled '477', continues the chordal progression. The third system, labeled '478', features a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and includes a measure with a whole rest in the treble. The fourth system, labeled '64' and '480', features a dynamic marking of *f* (forte) and includes a measure with a whole rest in the treble. The fifth system, labeled '480', continues the *f* dynamic and shows more complex chordal textures. The notation uses various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests, with some notes beamed together.

32

Choro

482 *ff*

ff

483 *fff* 65 $\text{♩} = 15$

fff

483 484 485

486 **Largamente** $\text{♩} = 30$ *pp*

pp

p

486 487 488 489

Choro

33

487

System 1 of the musical score, measures 487-488. It features a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music consists of a continuous, flowing melodic line in the treble clef, with a corresponding bass line in the bass clef. The notation includes many slurs and ties, suggesting a fast, continuous movement. The key signature has one flat (B-flat).

488

System 2 of the musical score, measures 488-489. It continues the melodic line from the previous system. The notation is consistent, with many slurs and ties. The key signature remains one flat (B-flat).

489 *mf* *mp*

System 3 of the musical score, measures 489-490. It continues the melodic line. The notation includes dynamic markings: *mf* (mezzo-forte) at the beginning and *mp* (mezzo-piano) towards the end. The key signature remains one flat (B-flat).