

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

Кафедра теорії та історії музики

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

у галузі знань 02 – Культура і мистецтво
за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво
на тему:

**ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ ІРИНИ АЛЕКСІЙЧУК
В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ КІНЦЯ ХХ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

Виконала: студентка магістратури
денної форми навчання
спеціальності 025 – Музичне мистецтво
Семерякова Дар'я Андріївна
Науковий керівник: Коновалова І.Ю.,
доктор мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри теорії та історії музики,
Рецензент: Польська І. І.,
доктор мистецтвознавства, професор
Національна шкала _____
Кількість балів _____ Оцінка _____ ECTS _____

Голова комісії _____ Снедков І. І.
(прізвище та ініціали) (підпис)
Члени комісії _____ Большакова
Т. В. (підпис)
(прізвище та ініціали) _____ Рощенко

Харків – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ ІРИНИ АЛЕКСІЙЧУК ЯК ОБ’ЄКТ МУЗИКОЗНАВЧОГО ДОСЛІДЖЕННЯ	
1.1. І. Алексійчук – презентантка генерації українських композиторів межі ХХ –ХХІ ст.....	9
1.2. Художні грані хорової творчості І Алексійчук.....	13
1.3. Музика І. Алексійчук в дзеркалі науково-теоретичної думки.....	18
Висновки до Розділу І.....	23
РОЗДІЛ 2. ХОРОВІ ТВОРИ І.АЛЕКСІЙЧУК У ВИМІРАХ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТА ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ	
2.1. Композиційно-драматургічні та стильові особливості хорового циклу «Веснянки»	25
2.2. «Веснянки» у виконавській інтерпретації українських хорових колективів.....	48
Висновки до Розділу 2.....	55
ВИСНОВКИ.....	55
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	59

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Сучасне хорове мистецтво – складне художнє явище, сповнене розмаїття стильових напрямів, жанрових репрезентацій та індивідуальних творчих концепцій. В художніх реаліях постмодерної доби виникає необхідність осмислення досвіду українських майстрів, котрі звертаються до цієї принципово важливої й смислоутворюючої царини національної художньої культури. В цьому аспекті суттєво значущим стає звернення до хорової творчості засл. діячки мистецтв України І. Алейсійчук, яка належить до яскравої плеяди видатних українських жінок-композиторок, серед яких Г. Гаврилець, Л. Дичко, Л. Донченко, В. Дробязгіна, А. Загайкевич, Ж. Колодуб, І. Кириліна, С. Лукіянович-Туркевич, В. Польова, Л. Шукайло, Л. Юріна та ін.

І. Алексійчук презентує творчу генерацію українських митців, які увійшли в український мистецький простір на зламі ХХ – ХХІ ст. та розкривають новітні горизонти в українській хоровій музиці в осягненні фольклорного та духовно-релігійного культурних пластів. Композиторська творчість мисткині, її хорові твори складають виконавський репертуар багатьох українських колективів й відкривають нову сторінку розвитку національного музичного мистецтва. Натомість, незважаючи на широке суспільне визнання музичного доробку, творчість сучасної авторки в науковій сфері не зазнала системного висвітлення.

Актуальність магістерської праці детермінована необхідністю усебічного вивчення хорової музики Ірини Алексійчук як вагомої, але мало дослідженої в музикознавчій літературі царини української хорової творчості. Зазначена актуальність посилюється необхідністю поглибленого дослідження сучасних мистецько-стильових процесів розвитку національного хорового мистецтва й авторського досвіду українських композиторів.

Зв'язок роботи з науковими та учбовими програмами, планами, темами. Магістерська робота виконана згідно з планом науково-дослідницьких робіт Харківської державної академії культури і узгоджена з комплексною темою кафедри теорії та історії музики ХДАК «Музика і музикознавство в контексті світового культурного часопростору».

Мета магістерської праці полягає у розкритті особливостей хорової творчості Ірини Алексійчук.

Згідно з цією метою основними завданнями дослідження є:

- визначити специфіку досягнення творчості І. Алексійчук в музично-теоретичній думці;
- надати характеристику хорової музики Ірини Алексійчук як репрезентантки генерації сучасних українських композиторів;
- визначити художні грані та жанрово-стильові орієнтири хорової творчості композиторки;
- розкрити характер еволюції хорової творчості авторки;
- здійснити музикознавчий та виконавсько-інтерпретаційний аналіз циклу «Веснянки» І. Алексійчук як втілення неофольклорного вектору творчості мисткині;
- визначити роль хорових творів І. Алексійчук в контексті розвитку національного хорового мистецтва.

Об'єкт дослідження – українське хорове мистецтво кінця XX – початку XXI століття.

Предмет – специфіка хорової творчості Ірини Алексійчук, розглянута в контексті українського хорового мистецтва кінця XX – початку XXI століття.

Матеріал дослідження склали партитури та аудіо матеріали хорових творів І. Алексійчук, зокрема циклу «Веснянки», що виявляє художню індивідуальність композиторки та розкриває специфіку втілення неофольклорних орієнтирів в її творчостію

Методологія дослідження. Тема магістерської роботи у своєму розкритті потребувала використання ряду загальнонаукових і музикознавчих підходів та методів.

Методологічну основу склали – мистецтвознавчий, історичний та системний підходи. За допомогою системного підходу здійснено цілісний аналіз творчості композиторки та її складових, зокрема виявлена роль хорового сегменту.

Історичний підхід використаний у дослідженні творчості І. Алексійчук, як репрезентантки плеяди композиторів кінця ХХ – поч. ХХІ ст. За допомогою історичного та хронологічного методу було розглянуто постать Ірини Алексійчук в панорамі імен композиторів означеної доби, визначено етапи еволюції хорової творчості композиторки та основні жанрово-стильові орієнтири.

За допомогою мистецтвознавчого підходу було опрацьовано інформацію з різноманітних галузей музичного мистецтва, таких як: історія української музики, музична інтерпретація, історія хорового мистецтва, хорознавство, хорова література.

Серед найважливіших загальнонаукових методів, використаних в роботі – методи діалектики, наукової індукції та дедукції, операціоналізації понять, компаративний, герменевтико-інтерпретаційний.

Особистісно-психологічний метод використано задля досягнення творчої індивідуальності І. Алексійчук та її психологічного портрету.

Метод компаративного аналізу та інтерпретаційний метод використовувались задля порівняння композиторських та виконавських інтерпретацій циклу «Веснянки» І. Алексійчук.

В межах мистецтвознавчого підходу застосовано низку спеціальних методів, притаманних історичному, теоретичному та виконавському музикознавству. Музично-теоретичний аналіз використано для комплексного розкриття специфіки хорових партитур композиторки та узагальнення набутої інформації.

Серед важливих методів теоретичного музикознавства, обраних в якості інструменту дослідження – методи жанрового, інтонаційно-стильового і фактурного аналізу творів.

Дане наукове дослідження має два рівні: науково-теоретичний, що розкриває методологію праці, її теоретичне підґрунтя, та практичний, у котрому були розглянуті хорові твори І. Алексійчук, визначені особливості та відмінності їх виконавських інтерпретацій.

Теоретичною основою магістерського дослідження є твори в сфері філософії культури і мистецтва, загальної та музичної естетики, культурології, мистецтвознавства та музикології – історії та теорії музики, музичної естетики, музичної психології, музичної інтерпретації, музичного жанру та музичного стилю, історії і теорії хорової творчості та виконавства.

Музично-теоретичну базу дослідження становлять наукові праці з проблем:

- історії української музики (М. Гордійчук, Л. Кияновська, А. Ольховський, Л. Терещено, С. Грица);
- українського хорового мистецтва XX – поч. XX ст. (О. Берегова [14], О. Батовська [7-11], О. Бенч-Шокало [13], Л. Кияновська [40], І. Коновалова [44; 45; 46], М. Терещенко та ін.);
- вивчення творчості І. Алексійчук (Л. Кияновська [40], Р. Стельмахук, А. Волошенко [24], Н. Тарасова, І. Свиридова [79], Якимчук, Черкашина, Утешева [84] та ін.);
- музичної психології (Е. Назайкінський [59, 60], В. Петрушин та ін.) та музичної інтерпретації (Є. Гуренко [29], В. Москаленко [58], Н. Корихалова [47]);
- хорознавства, історії та теорії хорового виконавства (О. Бенч-Шокало [13], Г. Єржемський [33], В. Живов [35, 36], С. Казачков [37], В. Краснощеков [48], А. Лащенко, П. Левандо [51], П. Чесноков [83] та ін.);

- музичного стилю і музичного жанру (Б. Асаф'єв [2], В. Бобровський [18], М. Лобанова [52], В. Медушевський [55], Є. Назайкінський [58–60], С. Скребков та ін.);

- фольклористики та етномузикології (С. Грица, А. Іваницький, С. Килимник [39], К. Квітка, М. Лисенко, М. Леонтович, І. Польський, В. Гнатюк [54], О. Дей [34], М. Грушевський, Ф. Колеса [43], та ін).

Новизна дослідження полягає у тому, що вперше:

- осягнуто вектори теоретичного дослідження творчості І. Алексійчук;
- розглянуто творчу особистість І. Алексійчук як репрезентантки генерації композиторів доби 1990-х рр.;
- окреслено жанрово-стильові особливості та напрями хорової творчості мисткині;
- визначено композиторські та виконавські аспекти інтерпретації хорового циклу «Веснянки» І. Алексійчук;
- виявлені мовностильові особливості хорового циклу «Веснянки» та розкрито специфіку трактування в ньому обрядових першоджерел;
- розкрито еволюційні тенденції в хоровій творчості І. Алексійчук в контексті розвитку української музичної культури початку ХХІ ст.;
- визначено специфіку хорового стилю І. Алексійчук.

Набуло подальшого розвитку:

- осягнення сучасної української хорової музики;
- розкриття індивідуального стилю в хоровій сфері.

Практичне значення одержаних результатів праці полягає у можливості використання її матеріалів та висновків у подальшому осягненні творчого доробку композиторки. Результати дослідження можуть бути використаними в процесі підготовки до виконання аналізованих творів композитора. Теоретичні положення магістерської праці можуть бути використані в науково-педагогічній, творчо-виконавській та лекторській діяльності, зокрема в курсах «Історія і теорія хорового

виконавства», «Історія української музики», «Українська хорова література», «Аналіз музичних творів».

Апробація магістерської роботи. Апробація результатів дослідження. Основні положення магістерської роботи обговорювалися на засіданнях кафедри теорії та історії музики Харківської державної академії культури та були оприлюднені на міжнародній науково-теоретичній конференції ХДАК «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку ст.». (Харків, листопад 2021). За темою магістерської праці були опубліковані тези доповідей в матеріалах вищезазначеної Міжнародної конференції.

Структура магістерської роботи складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел – з 84 позицій. Загальний обсяг роботи складає 67 сторінок, з яких основний текст – 54 сторінок.

РОЗДІЛ І

ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ ІРИНИ АЛЕКСІЙЧУК ЯК ОБ'ЄКТ МУЗИКОЗНАВЧОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Творчість І. Алексійчук як презентантки генерації українських композиторів кінця ХХ – поч. ХХІ ст.

В історії української музики, що розгортається в наш час і має підкреслено особистісний характер, творче ім'я заслуженої діячки мистецтв України композиторки Ірини Борисівни Алексійчук є одним з найяскравіших. І. Алексійчук є лауреаткою численних національних премій в царині музичного мистецтва (зокрема премій ім. Л. Ревуцького, ім. М. Лисенка, ім. А. Веделя), національних та міжнародних конкурсів і фестивалів. Авторитет І. Алексійчук в музичних колах засвідчує факт її членства в Національній Спільноті композиторів України, Національній Всеукраїнській музичній спільноті, Українській асоціації піаністів-лауреатів міжнародних конкурсів, а також правлінні Київського відділення Національної Всеукраїнської музичної спілки.

В своїй багатогранній авторській творчості І. Алексійчук презентує кращі мистецькі традиції Київської композиторської школи й розвиває творчі настанови заслуженого діяча мистецтв, професора Я. Н. Лапінського, в класі якого вона вивчала композицію.

Авторка демонструє яскраві мистецькі досягнення та своєю творчістю впливає на художню свідомість української музики сучасності. Багатогранність особистості Ірини Борисівни проявляється в багатьох тісно пов'язаних сферах її музично-творчої діяльності, зокрема композиторській, педагогічній, виконавсько-інструментальній (фортепіанній та органній).

Ірина Алексійчук виразником покоління композиторів, які увійшли у вітчизняний мистецький часопростір на межі ХХ – поч. ХХІ ст. Серед митців цієї славнозвісної когорти: І. Гайдено, А. Загайкевич, В. Журавицький,

С. Зажитко, М. Денисенко, М. Ковалінас, О. Козаренко, С. Луньов, В. Польова, В. Степурко, І. Тараненко, І. Щербаков, О. Щетинський, Л. Юріна та багато ін. музикантів. Серед них є яскраві новатори, які нині розкривають нові авторські ідеї в хоровій та інструментальній сфері й водночас автори, котрі глибоко пов'язані з національною традицією. Музика згаданих творців утворює звученнєвий світ українського мистецтва й вписана в строкату мистецьку картину постмодерної доби.

Українські митці окресленої доби презентують різноманітність художніх інтересів, активні пошуки нових форм висловлювання, власної авторської мови, своєрідність інтерпретації усталених жанрів музичного мистецтва. Генерація митців, котрі розгортають музичні ідеї в полістиловий простір доби постмодерну, що визначається відсутністю єдиної стильової платформи, сполученням різних жанрових моделей та мов у творчості і у певному творі, інтертекстуальністю.

В музиці перехідної доби творчість молодих музикантів співіснує з діяльністю корифеїв українського музичного мистецтва, які в своєму мистецькому доробку демонстрували й продовжують розкривати універсалізм творчого мислення та різномаїття музичних світів. Йдеться насамперед про А. Гайденка, Л. Дичко, В. Камінського, В. Сильвестрова, М. Скорика, Є. Станковича та інших майстрів.

В системі музичної творчості митців різних поколінь, котрі працюють на початку XXI століття, спостерігаються тенденції звернення до тематики духовності в найширшому розумінні. Це відбивається у відродженні жанрових різновидів культової музики (західнохристиянської та православної), зокрема меси, реквієму, літургії, псалма та їх творому переосмисленні відповідно авторській концепції. Ця сфера є панівною для творчості метрів української музики, які розкривають сутність музично-духовної сфери, а також представників молодшої композиторської генерації.

До духовно-сакральної тематики й образності, канонічних та неканонічних текстів звертаються І. Алексійчук, Г. Гаврилець, В. Зубицький,

О. Козаренко, Ю. Ланюк, В. Рунчак, В. Щербаков та ін. Жанрова сфера духовного хорового концерту приваблює таких митців, як Л. Дичко, Ю. Іщенко, В. Польова, В. Сильвестров, В. Степурко.

Українські автори сучасності розширюють жанрову палітру хорової музики та спектр виконавських засобів, спираючись на постмодерний досвід. Митці апелюють до полістилістики та сполучають у хорових творах стилістику православного, фольклорного, а також естрадно-джазового співу, варіативно використовують засоби поліфонічного письма й антифонності, кантиленності й декламаційного читання сакральних (зокрема євангельських) текстів, традиційну та новітню лексику. Широко спираються митці на позамузичні чинники, принципи хорового театру, а також впроваджують прийоми алеаторики та сонористики, поліпластовості й

Водночас українські автори апелюють до усталених в національній традиції сюжетів і образів, народнопісенних та танцювальних жанрів, фольклорного мелосу, прагнуть проникнути у глибинні духові пласти народної культури й відтворити в творчості саму атмосферу фольклорного буття [13, с. 126]. В такий спосіб композитори сучасності сприяють розвитку неофольклористичних тенденції, панівних в українській музичній культурі другої половини минулого століття.

В досвіді художнього звернення до фольклорної образності виникають цікаві й оригінальні авторські версії фольклорних дійств (з посиленням принципів театралізації й рис видовищності). Композитори різноманітно осмислюють запозичений, цитований народний мелос та звертаються до нових принципів інтонаційними роботи з етнічними першоджерелами, творчо підходять до застосування музичної та поетичної складових та здійснюють «композиторські та виконавські реконструкції фольклорного матеріалу» [19].

Національно-ментальні засади, особливо значущі для українського музичного мистецтва, яскраво втілюються в авторській творчості багатьох

авторів, зокрема: І. Алексійчук, Ю. Алжнєва, Г. Гаврилець, В. Губи, В. Зубицького, М. Скорика, Л. Шукайло, О. Яковчука та ін. митців.

Характерною ознакою авторської творчості митців генерації композиторів ХХ – початку ХХІ ст. є значні новації, здійсненні на концептуальному та образному рівнях, у відповідності до потреб сьогоденного мистецтва. У відповідності до реалій сьогоденної практики, композитори звертаються до сучасного звукопису, електронної музики, опановують сучасні техніки письма та поєднують у творах різні, навіть протилежні за формою і змістом стильові і жанрові елементи, звертаються до нетипових мікстових виконавських складів, оригінальних тембрових вирішень та концертних форм.

Креативні, авангардні експериментально-пошукові ідеї пронизують авторську свідомість таких українських митців сучасності, як М. Денисенко, С. Зажитько, Ю. Ланюк, В. Рунчак [65, с. 159]. Прагнучи максимального вираження своєї авторської індивідуальності, композитори демонструють вільне застосування набутого художнього досвіду до майже нівелювання жанрових і стильових меж. Творці впроваджують у творчість характерні для постмодерної ситуації інтегративні явища, синтезують різномірні елементи (музичні та позамузичні) задля реалізації художніх ідей [14].

Українські композитори презентують у своїй музиці зацікавленість неокласичними, неоромантичними, неоавангардними й неосакральними тенденціями, ідеєю нової простоти, феномену тиші (В. Сильвестров) та ін.

В цьому художньому розмаїтті й водночас «толерантності стильових напрямів» [9, с. 47], панівному в українському музичному мистецтві, своєчасним вбачається звернення до митців з яскраво вираженим індивідуальним стилем та ясним поглядом на сучасне мистецтво. До таких творців й належить Ірина Борисівна Алексійчук.

1.2. Художні грані хорової творчості І Алексійчук

Осмислення хорової творчості І.Алексійчук (1967) обумовлює звернення до стислої характеристики етапів її професійного становлення.

Талановита сучасна композиторка отримала усебічну професійну освіту за двома спеціалізаціями – фортепіано і композиція. В ранньому дитинстві її батьки переїхали з Луганщині до Хмельницька. Заняття музикою розпочалися дуже рано, ще в трирічному віці авторка підбрала на слух перший твір – російську народну пісню «Калинка», що в той час часто лунала по телевізору. В чотири роки Ірина написала свій перший власний музичний твір «Чайки над морем». З п'яти років почала навчатися в музичній школі №1, в класі у М. Н. Сироти.

Закінчила фортепіанне відділення Хмельницького музичного училища імені Владислава Заремби (клас викладача А. В. Антонова), котре закінчила в 1985 році екстерном – за три роки опанувавши повний чотирирічний курс навчання, та отримала диплом з відзнакою.

Київську Національну музичну академію мисткиня закінчила за декількома фахами: «Фортепіано» (1991) в класі заслуженого діяча мистецтв, професора І. М. Рябова, «Композиція» (1993), в класі заслуженого діяча мистецтв, професора Я. Н. Лапінського.

У період з 1993 по 1996 роки проходила факультативний курс навчання за класом Органа у класі доцента Г. В. Булибенко. Асистентуру-стажування композиторка закінчила на кафедрі композиції (1996) під творчим керівництвом професора Я. Н. Лапінського.

З 1994 й по теперішній час Ірина Борисівна викладає в Київській Національній музичній академії (на кафедрі композиції) композицію, а також хорове аранжування, читання партитур та інструментовку (на різних факультетах). кожного року надаючи цінні знання та ділючись досвідом з близько 20 – 25 студентами кафедр оперно-симфонічного диригування та народних інструментів, історико-теоретичного та композиторського

факультетів. Серед випускників Алексійчук відомі такі музиканти: М. Народницька, І Андрієвський, М. Шпанько, Я. Одрін, В. Протасов, С. Голубничий, І. Чередніченко та багато інших.

Починаючи з кінця 90-х років Ірина Борисівна провела велику кількість майстер-класів та читала лекції в місті Крагуєвац (Сербія). Брала участь у роботі журі : Першого міжнародного конкурсу юних піаністів GRADUS AD PARNASSUM (Крагуєвац, Сербія), Всеукраїнського конкурсу піаністів-студентів музичних училищ ім. І.Карабиця, Міжнародного конкурсу молодих композиторів GRADUS AD PARNASSUM (Київ, Україна), Всеукраїнського конкурсу юних піаністів пам'яті П. І. Чайковського (Кам'янець, Черкаська область), Всеукраїнського конкурсу молодих піаністів «Нейгаузівські музичні зустрічі» (Кропивницький) та була головою журі на хоровому конкурсі-фестивалі «Золотий Орфей» (Кропивницький) [1].

Великих успіхів мисткиня досягла у сфері концертно-виконавської діяльності. З 1983 року І. Алексійчук концертує в багатьох містах України (Київ, Львів, Канів, Одеса, Запоріжжя, Хмельницький, Суми, Бахмут, Кропивницький, Біла Церква), Німеччини, Словаччини, Італії, Молдови, Білорусії, Сербії та США, як піаністка, органістка, композиторка, учасниця камерних ансамблів різного складу, та у складі фортепіанного дуету зі своїм чоловіком, Заслуженим артистом України Юрієм Котом. Ірина Борисівна виступала з багатьма симфонічними та камерними оркестрами, серед яких найвідоміші – Симфонічний оркестр Баварського Радіо (Німеччина, Мюнхен), Симфонічний оркестр «New World Symphony» (США, Маямі), Камерним оркестром «MERCK» (Німеччина, Дармштадт), Національним симфонічним оркестром України, Національним естрадно-симфонічним оркестром, Камерним оркестром «ARCHI» (Київ) тощо [1]

Як піаністка та композитор брала участь в багаточисленних конкурсах та фестивалях серед яких «Дуетіссімо» (Білорусь), «Two Pianos Plus», «Murray Dranoff» (США), фестиваль камерної музики в Каррара (Італія), «Musiksommer – 97» (Німеччина), «Октох» (Сербія), фестиваль сучасної

музики в Гонконзі, численні фестивалі хорової музики (Польща, Іспанія, Німеччина, тощо.), Національний конкурс молодих композиторів ім. С. Прокоф'єва (Донецьк), Фестиваль пам'яті Володимира та Регіни Горовиць «In memoriam», «Київ Music Fest», «Прем'єри сезону» (Київ), Фестиваль пам'яті Г. Г. Нейгауза, «Бах-фест» (Кропивницький), «Золота осінь» (Біла Церква) та ін. Ірина Борисівна здобула такі винагороди - Лауреат Першого всеукраїнського конкурсу композиторів «Духовні псалми» (Київ), Дипломант Національного конкурсу молодих композиторів ім. С. Прокоф'єва (Донецьк), Лауреат 6-го міжнародного конкурсу фортепіанних дуетів Murray Dranoff (США), тощо. Мисткиня нагороджена премією імені Л. М. Ревуцького Міністерства культури і мистецтв України, Національної Спілки композиторів України та Національної Всеукраїнської музичної спілки (2000), нагороджена Мистецькою премією «Київ» імені Артемія Веделя Київської міської державної адміністрації у галузі музичної композиції за кантату-містерію «Колискові очерету» (2014), стала лауреаткою премії імені М.В.Лисенка за видатні досягнення у професійній композиторській творчості (2020) [1].

Композиторська творчість Ірини Борисівни охоплює широкий жанровий діапазон та включає симфонічні та вокально-симфонічні (кантатно-ораторіальні) твори, інструментальні, камерно-вокальні та хорові твори опуси.

Творчим орієнтиром мисткині на початку своєї композиторської діяльності І. Алексійчук були переважно симфонічні та інструментальні жанри. Серед творів: Цикл прелюдій для фортепіано, Дві сонати для фортепіано, Два цикли варіацій на власну тему, Симфонічна сюїта «Фольк-образи», дві симфонічні поеми – «Голгофа» та «Відлуння», «Мости до невидимих берегів» для двох фортепіано та симфонічного оркестру, Концертна фантазія «В ніч на Івана Купала» для двох фортепіано, Музично-хореографічна композиція «Коломийка № 1» та «Коломийка №2» та ін. Найвизначнішим твіром цих років за який композиторка отримала

Мистецьку премію «Київ» імені Артемія Веделя Київської міської державної адміністрації є в п'яти частинах

Поступово у творчій свідомості багатогранної авторки відбулася переакцентуація убік вокально-хорової сфери авторської реалізації. Етапним на цьому шляху визначається поява кантати-містерії «Колискові очерету» для солістів, мішаного хору та симфонічного оркестру.

Нині хорове мистецтво, що з дитинства було частиною життя композиторки – дочки батька-хормейстера, стає звуковим світом її авторського самовираження. Багато років Ірина Алексійчук допомагала батькові з аранжуванням творів та як концертмейстер. Саме тому вона ще з ранніх років змалечку, слухаючи хор і бачивши специфіку роботи з ним, мимоволі вивчала особливості академічного хорового звучання. Поступово її інтерес в до засвоєння специфіки хорової мови розширювався. Вона цікавилась роботою над ансамблем, строем та іншими елементами хорової звучності та складовими хорового професіоналізму

Авторські хорові твори І. Алексійчук складають репертуар багатьох широко відомих в національному та європейському просторі українських хорових колективів, у тому числі дитячих. Її хорову музику виконують хори різних регіонів та професійного рівня. Твори І. Алексійчук включають у свої концертні програми муніципальні колективи (камерний хор м. Кропивницького), авторитетні іменні хори (Одеський молодіжний жіночий хор «Оріана», столичні камерні хори «Київ», «Хрещатик»), а також навчальні співочі колективи зокрема хорова капела хлопчиків та юнаків «Дзвіночок», дитячий хор Київської середньої спеціальної музичної школи ім. М. Лисенка та жіночі хори Державного музичного училища ім. Глієра та музичного коледжу м. Кропивницького («Prima vista»).

Виконавці, звертаючись до музики І. Алексійчук, визнають її твори яскравими й надзвичайно зручними для вокального втілення.

В системі авторського мислення Ірини Борисівни хорова музика є пріоритетним жанром. В ній визначились стійкі жанрово-стильові орієнтири

та накреслилися провідні вектори – духовно-релігійний та неофольклористичний, пов'язаний з працею в жанрі обробки народної пісні та вільною творчістю у фольклорному дусі на основі фольклорних вербальних текстів, народних обрядів, ігрових явищ. Кожна хорова сфера творчості сучасної авторки представлена яскравими й новаторськими творами, що єднують різні складові, синтезують музичні та позамузичні елементи, вбирають сучасний композиторський досвід (згідно постмодерним настановам) та ґрунтуються на глибинних засадах народної співочої культури, духовної музики й академічного професіоналізму.

В духовно-хоровій творчості композиторки проявляється оригінальність музичного мислення та спадкоємність українській православній традиції.

Українські виконавці на престижних конкурсах та фестивалях за виконання творів І. Алексійчук отримували призові місця, спеціальні призи та гран-прі. Українську хорову музику в обличчі композиторки, вважають яскравою, самобутньою, емоційною. Їй притаманна схильність до поєднання хорової музики зі театральною дією, танком і грою на музичних інструментах, а також несподіванитми звуковими ефектами, вигуками та специфічними артикуляційними прийомами, що надають творам особливого забарвлення, сценічного та смислового наповнення.

Серед хорова творів мисткині широко відомі у виконавській сфері: Псалом №142 «Мій голос до Господа» для жіночого хору а cappella, «Царевчева ліра» три обробки балканських пісень зі збірки Властимира Павловича для мішаного хору а cappella, містерія-дійство «Потойбічні ігри» в двох частинах для жіночого хору а cappella, електронного запису, варгану, діджеріду та ударних на вірші Олени Степаненко, «Коляда» обробка української народної пісні для мішаного хору а cappella, «Слава отцю і синові...» в двох варіантах – для жіночого та мішаного хорів а cappella, «Свят, свят, свят Господь Саваоф» в двох варіантах – для жіночого та мішаного

хорів а саррелла, «Шарено цвече» три обробки балканських народних пісень для жіночого хору а саррелла та багато ін.

Мистецькі досягнення І. Алексійчук як авторки та виконавиці засвідчують багатогранність її творчої особистості. Вони мають великий вплив на розвиток сучасної української академічної музики у сферах композиції та виконавства. Хорові твори заслуговують окремої уваги, адже саме хоровий жанр домінує в загальній системі авторської творчості композиторки та користується великим попитом у виконавців та визнанням у слухачів.

1.3. Музика І. Алексійчук в дзеркалі музично-теоретичної думки

Хорова творчість українських композиторів минулого і сучасності постійно привертає увагу вітчизняної наукової думки. Ця найзначніша сфера національного музичного мистецтва постійно поповнюється новими творами і тому стає питомим джерелом для творчості виконавців та науковців, формує поле дискусій та надає імпульс музично-теоретичних досліджень.

У вітчизняній науці про музику хорова царина розглядається у фундаментальних дисертаційних та монографічних працях, вивчається в контексті панорамного огляду хорової літератури. Вона осмислюється в окремих розвідках, присвячених питанням хорового виконавства, специфіки композиторської та виконавської інтерпретації та багатьом іншим аспектам.

Суттєву роль у порозумінні смислової сутності та специфічних особливостей хорової творчості українських композиторів відіграють розділи посібників та підручників з історії української музики, зокрема під редакцією О. Верещагіної та Л. Холодкової [23], М. Гордійчука, А. Ольховського [63], О. Шреєр-Ткаченко та інших авторів.

Вагому роль у роботі займають праці з проблем хорової фактури, хорової композиції, питань жанрової та стильової специфіки творчості окремих митців – представників української хорової культури.

Значну кількість публікацій, суттєво-важливих для порозуміння українського хорового мистецтва сучасності та значного внеску окремих творчих постатей, складають публікації в пресі й мережі Інтернет, в матеріалах конференцій масштабні, в яких розкривається хорова сфера.

Царину сучасної творчості українських композиторів розкривають О. Афоніна [4], О. Батовська [7; 8; 9; 10; 11], О. Бенч-Шокало [12; 13], І. Бермес [15], Н. Белік-Золотарьова, О. Гуркова [30], Л. Кияновська [40], О. Козаренко, І. Коновалова [44; 45; 46], Н. Королук, С. Савицька, М. Степаненко, Л. Хіврич та ін. автори.

В українському музикознавстві виокремлюються праці, спрямовані на характеристику доробку визнаних у суспільній свідомості й музичних колах «хорових» композиторів, серед яких: Г. Гаврилець, Л. Дичко, В. Степурко. В загальній палітрі теоретичних праць з хорової проблематики та хорової творчості українських композиторів вагомими є також дослідження творчості Ю. Алжнєва, І. Карабиця, В. Сильвестрова, Е. Станковича та ін.

З кожним роком розширюється коло дослідників, які звертаються до хорової музики сучасних українських авторів, адже хорова царина постійно збагачується новими взірцями й поповнює виконавську практику. Прагнення українських музикологів опанувати хорову музику сьогодення сприяє долученню в дослідницьке поле нових авторських творів, а також творчості молодих композиторів, які активно працюють в хоровій царині.

В контексті осмислення національного хорового репертуару сучасності українську наукову думку сьогодення усе більше цікавлять питання стильової своєрідності та мовної організації музики Ірини Алексійчук – яскравої композиторки, яка демонструє сполучення традиційного та інноваційного в сфері авторської творчості та презентує оригінальність створення вокально-хорових образів.

Натомість, хорова музика І. Алексійчук є ще малодослідженою сторінкою сучасної хорової культури і лише починає вивчатися. У

сьогоденний період творчість композиторки привертає увагу виконавців та заслуговує на окреме й спеціальне теоретичне вивчення.

Про хорову музику Алексійчук існують окремі згадки в наукових дослідженнях, пов'язаних із загальною хоровою проблематикою українських митців.

Так, в контексті осягнення хорової творчості сучасних композиторів ім'я часткова інформація про твори Ірини Алексійчук представлена в дисертаціях: О. С. Афоніної «Культурний код і «подвійне кодування» в мистецтві» [4], О. М. Батовської «Сучасне академічне хорове мистецтво а *carpella* як системний музично-виконавський феномен» [11], О. М. Гуркової «Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ століття» [30], монографії О. Берегової «Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ – ХХІ ст.» [14].

Окремі позиції щодо хорової музики авторки містяться у статтях О. М. Батовської «Інноваційні форми виконавської презентації сучасної академічної хорової музики а *carpella* (на прикладі «Прощай, ХХ век» В. Мужчиля)» [7], Н. Ковміра, Д. Виноградчої «Камерно-вокальні твори українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття» [42], О. А. Піхтара, О. Ю. Кедіса «Хорові твори сучасних авангардних композиторів: методичний аспект» [65], І. Бермес «Хорова музика в дзеркалі фестивалю «Музичні прем'єри сезону» [15], тезах І. І. Цмура «Творча діяльність Хмельницького академічного муніципального камерного хору» [81].

Натомість, слід зазначити, що останнім часом характеристиці музики авторки приділяється все більше уваги, з'являються теоретичні розвідки вчених різних регіонів України, серед них А. Волошенко [24], Н. Ю. Тарасова, І. В. Свиридова [79], О. М. Якимчук, О. В. Черкашина, Н. М. Утешева [84].

Проблематика існуючих праць з вивчення хорової музики І. Алексійчук охоплює питання індивідуального стилю на матеріалі духовних хорових композицій, інтерпретації канонічного тексту духовних піснеспівів та особливостей вираження жанрових рис «національного» хорового псалму в творах авторки та її новаторські пошуки у цьому жанрі [24].

В теоретичному дослідженні А. Волошенко «Авангардні проєкції національного хорового псалму на прикладі творів Ірини Алексійчук» розглядаються хоровий диптих «Давидові псалми», Псалом №150 «Уся земле, покличайте Господу» та Псалом №142 «Мій голос до господа». В ході визначення традиційних та авангардних рис хорового письма композиторки в жанрі псалма дослідниця підкреслює значний вклад І. Алексійчук у розвиток цього жанрового різновиду в національній музичній культурі та розширення його можливостей внаслідок оригінальності композиторської інтерпретації. А. Волошенко відмічає у творах І. Алексійчук опору на класичні вокально-хорові структури, переважно тричастинність з елементами строфічної куплетності та тяжіння до варіаційного розвитку [24].

Значущою особливістю стилю композиторки, що визначає її національну ідентифікацію, є інтонаційні джерела творчості. Так, в жанрі псалмів це «мелодійність ліній, тяжіння до секундових поспівок та силаботоніки у співвідношенні музичного та поетичного текстів» [там само]. Провідними сучасними рисами хорового письма мисткині виступають «прагнення застосувати різний спектр технічних засобів від сонорно-кластерного контрапункту, до засобів контрольованої алеаторики» [там само].

Композиторка широко застосовує прийоми поліпластовості, численні хорові педалі, традиційні та новітні поліфонічні засоби (зокрема сонорику), поєднання хорового письма з інструментальним та використовує у своїх творах цікаві інструменти (сатрапо та ін.).

В статті О. Якимчук, О. Черкашиної, Н. Утешевої «Духовні піснеспіви для жіночого хору а cappella І. Алексійчук: особливості трактування канонічного тексту» [84].

На основі аналізу чотирьох піснеспівів композиторки «Царю Небесний», «Слава Отцю, і Сину, і Святому Духові», «Мій голос до Господа», «Свят, свят Господь Саваоф», що об'єднані в цикл «Духовні піснеспіви для жіночого хору а cappella» розкривається характер авторської інтерпретації канонічного тексту в даних творах. Музикознавці встановили вибудованість музичних структур у творах відповідно до тексту, опору на стійкі канонічні формули («Алілуя», «Господи помилуй») повторюються найчастіше; завершальна формула «Амінь» звучить в трьох піснеспівах (у всіх крім «Мій голос до Господа»), а також відмітили широке застосування звукозображальних ефектів (імітації дзвонів). Автори статті зазначають, що «семантичне значення канонічного тексту відтворено насиченою гармонією, змінним розміром, репетиційністю, широким діапазоном хорової партитури, наскрізним драматичним розвитком, політембровістю, контрастним зіставленням всіх засобів виразності» [84].

До проблеми індивідуального стилю мисткині звертаються Н. Ю. Тарасова та І. В. Свиридова, що ставлять за мету виявити індивідуальні стильові риси через духовно-хорові твори І. Алексійчук. В ході дослідження науковці визначили, що духовно-хорова творчість композиторки є своєрідним «сакральним центром» серед різномайття творів інших жанрів. Про це свідчить, як зазначають автори, численна більшість творів у цих жанрах («Свят, свят, свят, Господь, Саваоф!», «Мій голос до Господа», «Царю небесний» і т.д.) [79].

Велику роль в хоровій музиці І. Алексійчук відіграє принцип контрасту, що відбувається на ладо-гармонічному, темпо-динамічному, метро-ритмічному рівнях. В ладо-гармонічному викладі в хорових творах спостерігається розширення латональності і «звернення до такого чинника композиторського письма сучасності, як беззнаковість. Притаманними

ознаками стилю композиторки є звернення до варіантно-варіаційних, куплетно-строфічних, контрастно-складових і рондальних форм» [79].

В духовно-хорових творах композиторки дослідники відмічають створення стрижневої інтонаційно-стильової якості, як «дзвоновий тематизм», спрямованість на вертикаль, що породжує специфічні полігармонічні структури багатотерцового, кластерно-секундового й змішаного поліінтервального складу» [там само].

Вчені вказують на притаманний творчості І. Алексійчук полістилізм, поєднання неокласичних, неоромантичних та неофольклорних засобів, що реалізуються через сучасні засоби композиторського письма, зокрема обмежену алеаторику та сонористику. Інтегративність стилю та наявність неокласичного модусу, на думку Н. Ю. Тарасової та І. В. Свиридової засвідчують «лінійно-горизонтальна поліфонічність, поліструктурне застосування прийомів остинато (мелодійних, римічних, ладово-гармонійних), варіантність мікро-поспівкових комбінацій». Ці ознаки сполучуються з принципами традиційної та народно-пісенної, підголоскової поліфонії, що є «знаком спадкоємності з неофольклорними принципами мислення» [79].

Висновки до Розділу І

Отже, розгляд теоретичних джерел за проблематикою магістерського дослідження виявив суттєве зростання музикознавчої літератури з питань вивчення хорової музики українських композиторів.

В царині музикології посилюється увага науковців до опанування хорового досвіду сучасних українських митців, зокрема І. Алексійчук. Яскрава образність музики композиторки, оригінальність авторського мислення приваблюють інтерес до її творчості з боку виконавців та дослідників.

На основі розглянутих в роботі наукових праць, присвячених вивченню творчості І. Алексійчук, можливо зробити висновок про увагу сучасних

дослідників до духовно-хорового доробку І. Алексійчук. Були означені певні риси стилю, що мали вираження в духовно-хорових творах малого масштабу.

Натомість, сфера хорової творчості мисткині, твори на фольклорну тематику, зокрема обробки народних пісень та кантатно-ораторіальні твори, залишаються маловивченими та потребують дослідження.

РОЗДІЛ II.

ХОРОВІ ТВОРИ І. АЛЕКСІЙЧУК

У ВИМІРАХ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТА ВИКОНАВСЬКОЇ

ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

2.1. Композиційно-драматургічні та стильові особливості циклу «Веснянки» І. Алексійчук

Обраний для музикознавчого аналізу цикл творів «Веснянки» І. Алексійчук складається з п'яти хорових обробок українських народних пісень: «Благослови, Мати!», «Ой на горі калина», «Янчику-Подольничу», «Вербовая дощечка», «А вже весна, а вже Красна». Композиторка поклала в основу твору весняні пісні календарно-обрядового фольклору – одного з найдавніших пластів народної культури, що своїм корінням сягає архаїчних часів.

Весна – це особлива пора, час пробудження природи від зимового сну, час розквіту нового життя, зародження кохання. Стародавні люди проганяли Зиму та закликали Весну, вони раділи їй, влаштовували гуляння, святкували. Це була незвичайна пора, наповнена магії, передчуття радості й щастя. Саме тому весняний фольклор наповнений різномайттям обрядовості, пісенно-тенцювальної, жартівливо-ігрової сферою, різноманітних відтінків лірики. Твори та музичні дієства, що відносять до весняного циклу загалом називають «веснянками».

Серед постатей, що внесли величезний вклад в збирання, дослідження, класифікацію та популяризацію слов'янського фольклору, зокрема обрядового його пласта – А. Іваницький, С. Килимник [39], Ф. Колеса [43], Леся Українка, О. Смоляк, К. Квітка, М. Лисенко, М. Леонтович, В. Гнатюк [54], О. Дей [34], М. Грушевський та багато інших.

Займаючись питаннями весняної обрядовості, професор С. Килимник в своїй праці «Український рік у народніх звичаях в історичному освітленні»

класифікує веснянки-гаївки «Веснянки-гаївки дохристиянського періоду» (філософські та космічні, магічно-вегетаційні, релігійно-символічні, алегоричні, хвальні, родинні, еротичні, заклик Весни та інші.)

«Веснянки-гаївки похристиянські» (наверстовані з релігійними додатками, історичні, побутові, заклик весни, відображення чеснот дівчини на відданні, військові, магічні, жартівливі та ін.) [39]

Також дослідник зазначає, що «розрізняють веснянки-гаївки місцеві та загально вживані у всіх українських землях; також і за часом їх виконання: одні починають співати від Благовіщення, а другі лише на Великдень і т.д.» [39].

Слід підкреслити, що вчений розглядає поняття «веснянки-гаївки» як ототожнене чи синонімічне, на відміну від багатьох його колег-дослідників, котрі визначають, що веснянки – це найширший пласт, котрий вміщує в себе всі різновиди весняних пісень та ігор. Так В. Гнатюк зазначає: «Назва «гаївка», «гаївки» знана й уживана лише в Галичині. З того не виходить однаке, щоби в російській Україні невідомий був сей рід пісні. Вона відома там. Але під назвою «веснянки». Зазначу однаке відразу, що не кожду веснянку можна зачислити до гаївок, хоч кожда гаївка є веснянкою. Термін «веснянка» обіймає ширший цикл пісень, а «гаївка» вузший» [54].

Ф. Колеса також наголошує на тому, що назви різняться в залежності від регіону та часу побутування творів: «в Галичині звать їх «гаївки», «гагілки», «ягівки» - їх співають тільки в часі Великодніх свят; на Волині, Поділлі й Надніпрянщині – «веснянки», що обіймають, крім гаївкових ігор, ще й цілий цикл весняних пісень, які співаються вже від Благовіщення цілу весну»[43].

В різних регіонах побутували такі різновиди веснянок: ягілки, маївки, гагілки, риндзівки, гаїлки, галалівки, лаголайки, городальки, магілки та інші.

Сучасна дослідниця О. Голубець на матеріалі зафіксованого етапу побутування фольклору у XIX – XX ст. виділяє такі види: «1) закличні веснянки; 2) хороводні веснянки; 3) гаївки, пов'язані за часом виконання з

Великодніми святами, до великодніх належать також “риндзівки” і “райцювання”; 4) юріївські, у тому числі й пастуші ладканки; 5) царинні; 6) русальні (троїцькі) та “кустові”»[28].

Варто наголосити, що обрядовий пісенний фольклор синкретичний за своєю суттю, майже всі пісні, ігри, танці дохристиянського архаїчного періоду складали дійства, обряди, містерії, що характеризувались єдністю, цілісністю, слугували певним ритуальним цілям (прославлення природи, Божеств і обряди пов’язані з весіллями, похоронами і т. п.), а також виконували побутову, ігрову функцію (гуляння молоді, дитячі ігри, забавлянки і т.п.) та мали в своєму сенсі магічне підґрунтя. Пізніше, з плином часів, християнізацією суспільства та впливом церкви, обряди змінювались, їхні цілі ставали не потрібними та забувались, з’являлися нові зразки пісень творів, що були пов’язані з історичними подіями (козаччина, рекрутчина, кріпацтво), магічний зміст обрядів був втрачений. Жанри, роди та види фольклору розділилися – вони стають не синкретичними, існують окремо та змінюються, втрачаючи свою первинну функцію та зміст. Деякі види древнього пісенно-танцювального мистецтва взагалі були втрачені, вони зникли, а деякі перейшли до інших жанрів чи видів фольклору. Так велика кількість обрядово-пісенних ігор, хороводів перейшли до пласту дитячих пісень-ігор, стали окремими танцями чи піснями.

Починаючи з 2-ї половини XIX ст. фольклор активно збирають та записують науковці, музиканти, письменники, композитори, фольклористи й інші діячі культури та науки. Їхні праці становлять величезний вклад, адже саме в цей час відбувається поступове відмирання автентичних фольклорних явищ. З приходом і популяризацією масової культури в народі побутують лише найпопулярніші зразки фольклору, котрі були розповсюджені на широких етнічних територіях. Народні пісні виконуються в хорових колективах чи окремими співаками в якості концертного виступу, але це вже не древній варіюючийся фольклор, це стала – записана форма.

В контексті збагачення фольклорних традицій в композиторській творчості ХХ ст. виникає течія неофольклоризму, що й дотепер проявляється в творчості митців та в окремих їх творах. Композитори основою своїх творів обирають народні мелодії, мотиви, здійснюють композиторські інтерпретації-обробки народної музики. В музиці Ірини Алексійчук ця течія проявилася в обробках українських та інонаціональних народних пісень та творах побудованих на народному мелосі.

«Благослови, Мати» – це веснянка-гаївка архаїчного періоду, що увібрала традиції нової християнської віри, що відобразилося в текстових варіаціях та його скороченні. В збережених записах даної пісні є такі, що містять образи язичницьких божеств – «Благослови, мати, Ой, мати Лада, мати, Весну закликати, Зиму проводити! Зимочка в візочку, літечко в човночку...», скоріше за все тут мовиться про древню богиню весни та кохання – Ладу [39]. В іншому джерелі, що записане М. Костомаровим на Волині, строка з зверненням до богині пропущена: «Благослови, мати, Весну закликати! Весну закликати, Зиму проводити!...» [53]. Схожий варіант міститься у збірнику пісень «Українське народне багатоголосся», там також записаний нотний текст з елементами двухголосся. В книзі «Календарно-обрядові пісні» за упорядкуванням О. Ю. Чебанюк, автор описує обряд, за якого виконували дану веснянку: «Як тільки починали танути сніги, дівчата виходили на пагорби, «на високу гірку», іноді навіть вилазили на дерева і співали пісень, запрошуючи весну скоріше повернутися. Цей обряд називався «закликанням» або «гуканням весни» [38]

В основу свого твору І. Алексійчук обрала розгорнутий варіант тексту:
*«Благослови, мати, Весну закликати,
 Весну закликати, Зиму проводити.
 Ой весно, весно, Що ж ти нам принесла?
 Принесла нам в хату, Радості багато.
 В комору – достатки, На поле – дозвілля,
 Зелен – розмарину – На моє весілля»*

Цей варіант веснянки був надрукований у освітньому кварталнику Українського вчительського товариства у Польщі «Рідна мова» в розділі

«Веснянки, гаївки, гаїлки, ягільки», але точних відомостей про походження та джерела поданих творів редактор не вказує [22].

Задля створення певного музичного образу, розвитку музично-тематичного матеріалу І. Алексійчук вносить певні зміни до тексту – деякі строфи чи слова повторюються, деякі переходять до інших частин циклу.

Перша частина – це заспівна, мелодійна веснянка, звучить повільно, таємниче, як вказано композиторкою – *Andante misterioso*. Починається загальним унісоном, з «мі» першої октави, та динаміці *pp* у всього хору. В наступному такті з допомогою *glissando* та невеликого *crescendo* унісон виростає в кластерний акорд, що охоплює всі ступені *E-dur* і в наступному такті з допомогою дзеркальних прийомів звучання повертається до унісону. Такий прийом повторюється тричі з поступово, на порядок кожного разу, з виростаючою динамікою і знову стухаючою. В останньому проведенні мотиву змінюється інтервальне наповнення акорду, та немає повернення до унісону, він продовжує звучати. Це нагадує коливаючіся хвилі, звучить яскраво, сяючо, на текст «Весно! Ой, Весно! Весно!».

На фоні цих звукових гойдань звучить сольний заспів альта, що повторює цей же текст дуже вільно (*rubato*) й розспівно. Тема в солістки (4–6 т.) будується на поступовому низхідному ході в межах терції, з цікавим ритмічним малюнком, в котрому поєднуються затримані ноти, форшлаги, *glissando*. В другому проведенні тема зростає тесситурно на півтона, додаються тріолі та синкопи (7–9 т.). Третє проведення теми переходить до сопрано соло (10–12 т.), уповільнюється за рахунок вдвічі довших тривалостей нот, виконується ще більш вільно, на цьому наголошує композитор (ремарка *rubato* – вільно). Ідентичні другому проведенню мелізми та ритмічний малюнок, але виростає тесситура, вона сягає другої октави. Надалі даний період буде фігурувати на протязі всього циклу, назвемо його темою «заклику Весни», а кластерну тему, що також проходить через весь цикл темою «Весняних гукань».

Перший куплет розпочинається в динаміці *tr* ліричною темою в альтовій партії на фоні кластерного нашарування (13–21 т.), що процесі розвитку гармонічно оновлюється. Вона побудована на оспівуванні малого мажорного септакорду з нетиповим розв'язанням.

В другому куплеті, мелодія якого звучить більш зворушливо (згідно авторській ремарці *rosso a rosso animando*) змінюється й стверджується насичена акордово-гармонічна фактура. На фоні розвитку тематичного матеріалу в хорі (A-dur) одночасно у соло сопрано та альту в терцієву втору звучить тема заклику Весни, утворюючи складну поліритмію (22 – 29 т.).

Розвиток третього куплету здійснюється в межах C – dur у змінній на гомофонно-гармонічній фактурі. Мелодія залишається в верхніх голосах – спочатку в партії других, а потім першого сопрано. В партії перших альтів виникає чотизвучна тема, що рухається хвилеподібно (тт. 30-37). При цьому другий альт виконує функцію *basso ostinato*. Твір закінчується хоровим *tutti*, що утворює загальну мелодико-гармонічну структуру (38–40 т.). Ці гармонічні коливання сприяють зальній динамізації образності та приводять твір до кульмінації – теми «Весняних гукань» у світлій тональності Es-dur та динаміці *ff*. Від початкової вона відрізняється теситурою, гострою акцентністю кожного акорду із використанням ефекту глісандуючи коливання.

За формою твір куплетно-варіаційний. Його тематичною аркою слугує мотив «заклику Весни та Весняних гукань», що в контексті набуває лейтематичної функції. На протязі твору змінюється розмір (4/4, 2/4, 3/4) та тональний план (E-dur, A-dur, C-dur, Es-dur). Зміна тональностей сприяє супроводжується теситурним напруженням та сприяє плавному наближенню до логічної кульмінації в фіналі.

Використані засоби музичної виразності посилюють враження особливої урочистості, яскравості, автентичності звучання. Кластерні акорди надають відчуття магічності, нагадують яскраві сонячні промені, світотіні й коливання води. Це створює відчуття істинної Весни, коли дзюрчать

струмки, зеленіють луки та сонце ніби доторкається до обличчя своїм промінням та посилює життєстверджуючий характер.

Друга частина циклу побудована на основі жартівливої веснянки «Ой на горі калина», яка має безліч текстових та мелодійних варіацій [80; 34]. Наприклад, у збірнику пісень «Українське народне багатоголосся» в упорядкуванні Василенко З., Гордійчук М., та ін., викладено двохголосний варіант твору зі стрибкоподібною мелодією. Проте текст даного варіанту дещо різниться з текстом, узятим композиторкою за основу для свого твору: слова куплетів мають текстові варіації та іншу послідовність - «стояла дівчина» – «дівчина ходила», «калина, калина» – «калина-малина» та найбільш виразна зміна – то зміна слів котрі повторюються в кожному куплеті – «комаріки-дзюбрики» - «чубаріки-чубчики» [80]

Ще один варіант цієї пісні розміщений у збірці «Жартівливі пісні» (за упорядкуванням О. Дея, М. Гордійчука та ін.) у розділі «Заклики на вулицю, гуляння молоді, залицяння». Тобто можна зробити логічний висновок, що даний вірець побутував і в дитячому фольклорі, і в дорослому, як жартівлива, лірична пісня. Пісня в даній збірці також має свої мелодійні і текстові варіанти. На сучасному етапі цей твір відносять до дитячих пісень. [34].

У творчому доробку Л. Ревуцького існує обробка тієї ж народної пісні «Ой єсть в лісі калина» у супроводі фортепіано, що також має текстові варіанти. Нині вона часто виконується в дитячих навчальних закладах та навіть внесена до програми, як додаткова для розгляду в першому класі загальноосвітньої школи.

У збірці «Народні пісні Полтавщини» (упор. Л. О. Єфремова) є пісня «Ой у лузі калина», котра віднесена до розділу «Колискові пісні та дитячі речетативи». В цій збірці відзначено, що дана жартівлива пісня найчастіше виконується як дитяча. Окрім зміни слів «у лузі» (в варіанті Алексійчук – «на горі») та більшої кількості наявних куплетів – текстової відмінності не

спостерігається. В мелодійному плані вона теж різниться лише декількома звуками. Тобто це найбільш подібний варіант [62]

Ірина Алексійчук взяла до роботи три куплети пісні:

1. *Ой, на горі калина, } 2р.*

Калина-калина, Комарики-дзюбрики, калина. } 2р.

2. *Там стояла дівчина, } 2р.*

Стояла, стояла, Комарики-дзюбрики, стояла, } 2р.

3. *Та й в пучечки в'язала, } 2р.*

В'язала, в'язала, Комарики-дзюбрики, в'язала. } 2р.

У трактуванні І. Алексійчук пісня в обробці набуває танцювально-ігрового характеру, на що вказує авторська ремарка позначення темпу – *Allegretto scherzando* (помірно скоро, грайливо). Характерною ознакою пісні є постійні тональні відхилення, мажноро-мінорне забарвлення при відсутності ключових знаків. На протязі першого та другого куплетів виявляється тональне коливання у віддалених сферах *fis-moll* та *A-dur*.

Взірець починається з невеликого чотиритактового вступу у вигляді ритмічного остінато в партії сопрано, імітує супровід струнно-щипкового інструменту. У третьму такті партія альтів виконує нисхідні *glissando*, досягаючи «соль» малої октави – точки вступу партії II альтів (т. 5), на текст «Домм».

Ритмічний супровід, розпочатий в партії сопрано, тепер виконують I альти *divisi* («ре-дієз» та «мі») з утворенням малосекундової інтонації. Ознакою динамізації вихідного образу слугує остінато, утворене синкопованою ритмікою (т.5–8). З п'ятого такту розпочинається основний виклад мелодії, яку, в основному, виконує сопрано II. В партії I сопрано виникає підголосковий мелодійний супровід, що іноді мелодично стягується з сопрано II в унісон. З восьмого такту змінюється гармонічний супровід в альтових партіях: партія II альтів виконує роль гармонічної основи й рухається по основним ступеням тональності; в партії I альтів – новий ритмічний малюнок, який продовжує слугувати супроводом для мелодії у верхніх голосах.

Новий музичний супровід в партії альтів (з т.16) витримується дрібними рівними тривалостями. В 16 – 17 тактах у партії II альтів виникає *divisi*. Гармонічна послідовність з чергування тризвуків та септакордів у контрастних ладових контекстах та повторюється двічі слугують модулюючою ладотональною зв'язкою між куплетами від мінорної сфери *fis-moll* в першому куплеті до мажору (*A-dur*) у другому.

Мелодію виконують II альти, пізніше (т.19) їх тему підхоплюють I альти. Надалі партія II альтів слугує гармонічною основою для інших голосів хору, зокрема сопранової партії, що виконує мелодію. Починаючи з 22 такту альти виконують супровід, котрий повторює музичний матеріал 13–16 тактів майже без змін. Динамізацію посилюють засоби остинато, гармонія рівними, котра складається з послідовності Т (*A-dur*), *D6/4*, Т, *VI4/3*, VI, *D7*, *D6/4*(с 2 ст.), Т і т.д. на текст «Па-па-па.....».

В процесі розвитку (26 – 27) й досягнення кульмінації цього куплету (що підкреслюється динамікою *f*) ритміка згладжується, стає стриманішою, винакає активний модуляційний рух. Вигук «Ой!», котрий зустрічається багато разів на протязі твору, підкреслюється в цьому епізоді акцентами.

Наступний куплет починається різкою тональною зміною в *e-moll*. Його розвиток супроводжується тональним коливанням з характерним міноро-мажорним забарвленням (поза текстові вказівки на ключові знаки).

Початок третього куплету – за характером *Maestoso* (велично, урочисто). – кульмінація всього твору. викладається в гармонічній фактурі, динаміці *ff*, темпі, котрий трохи сповільнюється. Мелодія проходить в партії I сопрано та надалі передається II сопрано й звучить в *c-moll* з пониженням VII ст.

Передостання фраза твору «в'язала, в'язала» звучить на *tr* на фоні приглушеного супроводу (*p* та *pp*). Остання фраза «комаріки-дзюбрики...» обірвана. Завершенням є чотиритактова швидка кода (*Allegretto scherzando*) грайливого характеру .

В цьому розділі застосовуються принципи інструменталізації хорового багатоголосся, утворюється деталізована комплементарна ритміка, урізноманітнена ритмічним контрастом у партіях, частим паузуванням (сопрано I та альти), синкопованою ритмікою (II сопрано), частими акцентами (в партії альтів). Грайливий настрій твору підкреслюється характерними звукозображальними ефектами, що набувають інструментальних ознак й підсилюються характерни вимовленням тексту: «Пам-парам...» в першому такті фіналу, «Пум-пурум...» в другому, в третьому «Тілі-тілі...» та «Трала-валі...» у четвертому такті. Тема гармонічно та ритмічно репетиційна, вона змінюється тільки в текстовому плані, та поступово зменшується до мінімально можливої динаміки. Наприкінці використовується вигук «Оох...» - начебто втомлений видих у кінці твору в динаміці ppp.

Пісня «Янчику-подолянчику», що покладена авторкою в основу однойменної частини свого хорового циклу, – ігрова веснянка, гаївка, що має безліч варіацій («Білоданчик», «Білозорчик», «Ти Танчику Білоданчику», «Білогарчик» та інші). С. Килимник в своїй праці пише що, веснянка-гаївка Білоданчик відноситься до групи веснянок-гайвок, що визнавалися «поганськими», тому її не виконували, а згодом вона перейшла до дитячого фольклору, та виконувалася як дитяча пісня-гра [39]

Про образ героя твору є згадки у праці М. та З. Лановик. За словами авторів, – «Подібними до образу царенка є образ Білозорчика (Білодарчика, Білобранчика, Молоданчика), що збирається поплисти по Дунаю, щоб «шукати собі челядоньки», чи «знайти собі посестриченьку» [49]. Безліч варіантів цієї гаївки зібрано у праці В. Гнатюка [54].

Декілька нотних варіантів цієї пісні записав у своїх збірках А. Іваницький, проте молодійно вони дуже різняться з мелодією в творі І. Алексійчук.

Обробку мелосу широковідомої народної пісні «Янчику-подолянчику» здійснив також С. Людкевич. Оригінально опрацьована автором, ця пісня включена до репертуару багатьох дитячих та жіночих колективів.

В блискавичній та ігровій за характером частині циклу з назвою «Янчику–подолянчику» обраний енергійний та жвавий темп, підкреслений авторською ремаркою (*Allegro brillante*) та позначкою *alla breve*. В хоровій партитурі, не поміченій авторкою ключовими знаками, відчувається тяжіння до *d-moll*.

Першими вступають сопрано – короткими восьмими на одній ноті з паузами ними. Альти піхоплюють тему майже разом з сопрано на короткий склад «Ван...» у синкопованій ритміці з акцентом. Такий самий акцент повторюється у третьому такті, а потім на півтона нижче в 4 і 5 тактах, у 6 та 7 тактах відбувається *divisi*, звучить ч.4 та її енгармонізм – зб.3., котрий тримається майже весь такт і знімається задля взяття дихання та підготовки наступної акцентованої 1 долі в 9 такті. Цей вступ нагадує скоромовку, що протягом твору проходить як суттєво важлива ритмоінтонація, зазнаючи постійної розробки та видозмінення.

Мелодія, що починається у партії сопрано з ноти «ля», має хвилеподібний контур та рухється почергово у висхідному та висхідному рухах в межах нижнього тетраходу.

Танцювальність, енергічність даної частини та його підтекстовку: «Янчику-подолянчику, приплинь, приплинь по Дунайчику...». підкреслюють акцентність ритму та характерні стрибки в мелодії

В процесі розвитку (з т.15) теми, сопрано соло виконує звуковий ефект «Фррр...», що переходить у *glissando* з характерним викликом «Йа!» в найвищій точці. Два такти, на протязі яких виконується дана звукоімітація, будуються на новому музичному матеріалі. В альтах восьмими тривалостями на основних долях, між котрими паузи, почергово звучать малі терції та малі секунди. В сопрано почергово виконуються хвилеподібні чотиризвучні

поспівки в межах малої терції та проакцентовані восьмою на першу та третю долі такту.

З 17 по 22 такт проходить перший повтор матеріалу теми, з легким гармонічним додатком восьмих нот в партії першого альту, в місцях де були паузи (19, 21 тт.). У 23 – 24 тактах повторюється музичний матеріал 15 – 16: в сопрановій партії наслонується *divisi* в терцію зверху, фігурації не змінюються. Ритмічний малюнок зберігається в альтових партіях, що рухаються малими терціями. Звуковий ефект у соло сопрано відтворюється шляхом поступової модуляції.

У 25 – 28 тактах проведення теми у тональності *f – moll.* Тема модулює в до мінор на останній долі 28 такту – це друга частина теми, мотив на тексті «Приплинь...». Цей фрагмент розширяється та переходить в зв'язку повторного, репетиційного характеру. У межах нижнього тетрахорду відбувається поступеневий рух донизу, але не отримує закінчення, розв'язання на протязі чотирьох тактів, неначе заїжджена пластинка.

Новий виток тематичної розробка починається з партії II альтів, що вступають на фоні останніх двох тактів зв'язки з тоніки «до», співаючи на ноті ритмічну поспівку, котра на першій долі 36 такту хроматично переходить на «до дієз», з котрого починається тема в альтовій партії I. Ці ритмічні фігурації - тематичне проростання від теми вступу, проте звучать вони більш напористого, стверджувально, тривалості четвертними на стакато в низьких голосах та акценти – додають впевненості. В усіх інших голосах паузи. Із затакту до 38 такту вступає другий альт на «до дієз», котра в першій долі переходить на «ре», утворюючи з затриманим «до дієзом» в I альті малу секунду. У 39 такті секунда розходиться в велику терцію. В II сопрано «до дієз» другої октави, на 3 долі такту додається «фа-дієз» першої октави - такі ж витримані ноти, як і в альтових голосах – разом вони утворюють гармонічний фон для мелодії у I сопрано. Тонально цей фрагмент тяжіє до *fis-moll.* Такти 40 – 43 повторюють матеріал попередніх чотирьох тактів з енгармонічною зміною та обміном музичного матеріалу між партіями альтів.

В даному фрагменті відбувається розробка твору шляхом дробління та співставлення основних тематичних фрагментів твору.

Варіантний розвиток другої фрази на слова «...приплинь, приплинь по Дунайчику ...» відбувається на фоні органного пункту «мм...». В І альті хроматичний рух півтонами по основним долям такту, цей мотив повторюється двічі. Хроматичні ходи надають меосові прохального відтінку.

Своєрідні переклички між партіями (52–59 тт.), що проходять в процесі розвитку, подібні до фольклорних перегукувань. Перші чотири такти побудови – інтонаційне проростання ритмічного тематичного звена, що набуває розвитку накладенням кінцівок цих перекличок одна на одну та *glissando*, котре в альтях робиться вгору, а в сопрано донизу. При цьому в гармонічному плані відбувається рух квартами (між голосами та скачки на кварту). В останніх двох тактах побудови вони сходяться у спільний ритм, утворюючи гармонічну фактуру. В швидкому темпі такі почергові, а потім спільні рухи з задіянням прийому *glissando* імітують звуковисотні коливання. Все це виконується в гучній динаміці з розвитком до дуже гучної – *ff*.

Зміна динаміки, фактури й теситурних умов засвідчують появу нового розділу. В альтях (60-61 тт.) виникає дуже різка зміна динаміки на текст «Ванку! Янку!» – на першій долі *f*, а на другій *p*. В партії сопрано – весь такт восьмими тривалостями, на текст «Вийди, вийди...», в наступному такті в сопранових партіях секунда. У 62 такті до них приєднуються альти, утворюючи поступове гармонічне нашарування фактури. З наслоєнням голосів виростає динаміка до *ff*, та відбувається модуляція до *a-moll*.

Останнє проведення теми, що починається у *a-moll*, найяскравіше, тема звучить у високому регістрі на фоні нового гармонічного супроводу. Сопрано II на текст «Янчику, подолянчику» беруть участь в партії супроводу, потім сходяться в унісон з I сопрано. Відбувається розробка за рахунок включення повтору другої фрази в *e-moll*. Мелодія переходить до II сопрано та закінчується декількома повторами першого мотиву теми «Іванчику подолянчику...». У сопрано I разом з альтами I виникає синкопований

музичний супровід. В останніх чотирьох тактах акцентовані акорди розташовані лише на першій долі такту. Динаміка максимальна, характер наповнений запалом, нагадує дуже швидкий хоровод, котрий розкручується все більше і більше.

Розпочинається швидке ритмічне виголошення тексту скоромовкою. В основі покладено ритмічний малюнок вступу. Почергово партіями виголошується текст другої строфи. Ритм змінюється почергово, відбувається своєрідна гра слів – повторюються певні їх частини. На склади «чи-ку, чи-ку» всі партії сходяться в одну ритмічну побудову (четвертні тривалості), темп уповільнюється, всі поступово затихають, начебто засинають. В кінці хвучить «тшш...» з ферматою на *ppp*. І як раптове пробудження – ще одне повторення тексту другої строфи, викриками по черзі в II сопрано та II альтях та глісандові звукові хвилі в I сопрано та I альтях на звук «Фрр...» в динаміці *fff*. Викрик «Ге-йя!» ставить чітку, велику точку в даній частині.

Твір загалом побудований на двох строфах, котрі представлені на початку твору. Весь розвиток музичної тканини побудований на тематичному проростанні, членуванні та співставленні декількох мотивів першої строфи (що являються мелодію) та ритмічної теми вступу. Варіантний розвиток цих тем відбувається з допомогою модуляцій, фактурної та теситурної модифікації, включенням мовленнєвих прийомів (речетація).

Цей твір – запальна, іскриста, танцювальна, палка гра. В уяві постають вечорниці, танці навколо багаття й стрибки через нього та шалені хороводи, неймовірно швидкого темпу. Всього цього композиторка домагається засобами музичної виразності, що вкладені в текст: гнучка динаміка, гомофонно-гармонічна фактура, поєднання різноманіття тривалостей звуків з паузами, синкопи, акценти, артикуляція, звукові ефекти, викрики і ін.

«Вербовая дощечка» одна з найвідоміших українських пісень весняного обрядового циклу, що походить від древніх архаїчних часів. Звісно до наших часів дійшли варіанти, котрі під плином століть зазнали культурної

та історичної модифікації. Багато етнографів та фольклористів у своїх працях та збірках фольклору розглядають цю пісню в безлічі її варіантів. Цю веснянку відносять до гаївок, весняних ворожінь, ігор.

У своїй праці М. Лановик та З. Лановик так описують весняні ворожіння: «Це магічне дійство відбувалось коло водоймищ, його центральний образ вербової дощечки відігравав роль магічного моста, кладки через воду, до «небесних воріт», звідки має прийти суджений, чи водою приплисти добра доля. У цей час відбувались обряди ворожіння біля води, по воді часто припливали чужинці, як і викрадали дівчат, що поблизу річок водили хороводи: Вербовая дощечка, по ній ходить Настечка, На всі боки леліє, відкись милий приїде...» [49]

Найбільш вичерпно про походження цієї веснянки пише С. Килимник: «...немаємо найменших сумнівів, що вона з часів дохристиянських, але дійшла її первісна форма та зміст лише в першій її половині, - далі пішли значні наверствовання віків поєднані з Вербовою дощечкою інших веснянок-гаївок, тощо» [39]

Яскравими є його тлумачення образів-символів, зображених у творі: «Верба – це було в давнину чарівне й символічне дерево, на якому перепочивали добрі духи-душі, а тому верба й приносила щастя, а навіть перша віщувала й «приводила» весну. А дощечка з верби на воді – це начебто той чарівний міст у щасливе подружнє життя. А дощечка-кладочка, коли на ній стоїть «дівочка» чи «Насточка» допоможе дівчині відгадати долю. ...Друга половина веснянки-гаївки обох варіантів – є наверствовання, а краще сказати, додаток значно пізніших похристиянських часів, а навіть можна припускати, що це додано та змінено в XVIII – XIX стор. («косовської роботи» тощо)»[39]

В праці В. Гнатюка зібрано багато різноманітних варіантів тексту та гри, які між собою дуже різняться. Серед них найбільш подібні були записані у Видинові, Святинського повіту 1889 року та в Малятинцях, що на Буковині [54].

За змістом – це дійство, сповнене магії, віри в допомогу вищих сил, духів в наділенні гарною, щасливою долею, мрій про кохання, прагнення зазирнути в майбутнє.

Частина «Вербовая дощечка» – найліричніший, найніжніший та найсумніший номер циклу. Частина розпочинається з проведення кластерної теми «весняних гукань» в *e-moll*, на відміну від I частини циклу «Благослови Мати», в котрому вона мажорна. Глісандово-кластерна поспівка включає в себе майже всі ступені ладу (крім VII) та розпочинається з ноти «сі» - V ст., акорд будується починаючи від VI ст. перші два рази, третє проведення починається з секунди в малій октаві «ля»-«сі», від яких починає будуватись акорд. Характер звучання – містичний, таємний, сумний, темп повільний (*Andante misterioso*). Динаміка розвивається в межах *pp* до *mp* та повернення до *pp*. Акорд тримається півтора такти, потім знімається, залишається лише виконавське морморандо на «сі» першої октави.

Частина хору починає імітувати звучання вітру. Композиторка в ремарці вказує технологію виконання даного звуку: «...тихо вимовляючи на видиху звук «щ», округлюючи та розтягуючи губи, роблячи при цьому *cresc.* та *dim.*».

Виразно й ритмічно повільно починає ліричну тему сопрано соло. Мелодія пісні має в своєму складі прохальні, сумні інтонації, що підкреслює низхідне закінчення з характерною мелізматикою шістнадцятими після довгих тривалостей. Після першої та другої фраз, на останній долі такту, звучання хору обновляється на склад «Домм...» з акцентом. Починаючи з 21 такту звучання вітру припиняється та вступає весь хор у ніжній, тихій звучності. До озвученої квінти почергово додається примовий й терцієвий і тони та починається гармонічне розширення.

В 28 такті починається незначне прискорення темпу (*rosso a rosso animando*), на що вказує композиторська ремарка. Руху додає ритмічний супровід, що розпочинається в партії I альтів. Застосоване ритмоостінато двох восьмих та четверті надає відчуття внутрішньо-дольової пульсації,

позбавляє від акордової статичності та рухає музичну думку. З цього моменту тема розпочинається в a-moll. Динаміка зростає до *mp* та продовжує далі розвиватися разом з розвитком всієї музичної тканини.

Наступна строфа розпочинається ще більш рухомо в новій тональності – h-moll, динаміка зростає до *mf*. Змінюється хоровий акомпонемент: ритмічна тема в супроводі від I альтів перейшла до II сопрано; в усіх інших голосах з'являється *divisi*. Кінець строфи (останнє слово) уповільнюється (*ritenuto*), це обумовлено проходом зв'язуючого матеріалу, що розпочинається саме в цьому такті (43 т.) та закінченні строф ліричного, прохального характеру. Цьому сприяє зміна розміру (2/4, 4/4).

Зв'язка будується на тексті «Весно! Ой Весно!» та кластерних акордах, що використовувались в темі «весняних гукань», проте вона гомофонно-гармонічного складу. Темп – з рухом (*tempo con moto*). Акордові нашарування рухаються, складаючи враження живої рухливої звукової матерії, передзвонів що розливаються ехом, уповільнюючись до кінця побудови та виростаючи динамічно. Гармонічні зміни в кластерах наближують до наступної тональності в якій виконується мелодійний музичний матеріал.

Фактурний виклад, тональність g-moll, уповільнений темп, позначений авторською ремаркою *Maestoso* (велично, урочисто) та динаміка *ff* – засвідчують наявність у даному фрагменті кульмінації. Мелодію соло дублюють II сопрано, в той час як всіх інших голосах *divisi*. Всі партії крім II альтів, в котрого стоячий бас, рухаються четвертними тривалостями, цей фрагмент повністю гармонічний. Така чітка гармонічна фактура є одним з засобів музичної виразності, що дуже яскраво, доповнює кульмінаційність моменту. У 52 такті стоїть *ritenuto* та на останньому акорді фермата. Друга половина строфи (54 – 57 тт.) слугує відходом від кульмінації, спочатку виконується в темпі, а наприкінці також має уповільнення, гучна динаміка тримається до останніх нот. на котрих треба зробити ще *crescendo*. Хор різко знімає, в II залишається звуця нота «соль» на *ppp*.

Наступна строфа звучить як відголосок у початковій тональності e-moll. Соло сопрано починає свою тему повільно, скорботно (*Andante doloroso*). Альтові партії вступають разом з солісткою та затримуються кожна на своїй партії, на текст «Ой...».

В 59 такті вступають інші партії, дуже ніжно на *ppp* повинна включитись та прозвучати стояча «мі» другої октави в сопрано. Останній акорд набуває мінорного тону, в нього починають входити неакордові звуки, наступний акорд змінюється лиш тим, що відміняється «дієз», нота «до» стає чистою. В 63 такті кластерний акорд, з теми «весняних гукань» у *h-moll*.

Завершується частина темою «заклику весни» на фоні акордів поліінтервального складу. Таємниче звучання в гармонічному плані доповнюється імітацією звуку вітру, тиха динаміка підкреслює особливу містичність, обрядовість, характерну наспіву солістки.

Загалом твір дуже проникливий, ніжний, романтичний, наповнений чистими, ясними почуттями кохання, мріями, надіями та сумом. А теми заклику весни та весняних гукань обвивають його містичним серпанком. Форма даного ному – строфічно-варіантна. Розвиток тематизму відбувається Варіативна фактури (в даному творі вона дуже плавно переходить від легкої, прозорої, гармонічної до насиченої з елементами сучасних гармоній), темпів (вони плавно прискорюються та уповільнюються та мають агогічні відхилення), модуляцій (що допомагають народну мелодію залишати незмінною, ріст тесситурний відбувається за рахунок кульмінації) та це все підтримує гнучка динаміка.

Цікаво вирішений фінал циклу І. Алексійчук. В останній частині циклу поєднується обробка пісні «А вже весна» та тема першої частини циклу «Благослови Мати», матеріал котрої представлений тут майже повністю, з текстовими змінами та членуванням форми.

Веснянка «А вже Весна» за сюжетом її також можна віднести до родинно-побутової лірики. Та як ми знаємо до календарно-обрядових жанрів можуть відноситися різні види пісенного фольклору, просто вони не несуть у

собі обрядових функцій, немає певних звичаїв пов'язаних з їх виконання, та вони не приурочені до свят. Проте, ця пісня відноситься саме до весняної лірики, через звичай виряжджати козака в дорогу, а в походи зазвичай козаки відправлялись саме навесні.

Текст цієї веснянки надруковано у книзі «Календарно-обрядові пісні» за редакцією О. Чебанюк в розділі «Закликання весни». Цей варіант тексту більш розширений [38]. У збірці Ф. Колеси розміщено варіант даної пісні, що в текстовому та мелодичному плані майже повністю збігається з мелодією та текстом обробки І. Алексійчук [43].

Фінал циклу розпочинає тема з першого куплету І частини, що мелодійно й тонально (E-dur) залишається незмінною, але звучить на модифікованому супроводі. Останній утворює акцентовані й підсилені фігурацією (форшлагом) вигуки «О-ойй...» (виражені тридцять другими тривалостями з затримкою останньої).

В першій та останній побудовах витраманий звук продовжується декілька тактів, а в середньому звені два таких «форшлагги» звучать майже підряд, з незначною затримкою нижнього звуку, а треті знову залігований з трьома половинними тривалостями. На фоні цих витриманих звуків на ледь чутно звучить мелодія, що складає низхідний малосекундою рух. За характером цей фрагмент – містичний, загадковий, в темпі повільного кроку.

Завершують побудову співзвуччя кластерного типу, створюючи глісандуючи звукові хвилі-коливати (за ремаркою І. Алексійчук) на фоні яких проводиться додаткове низхідне глісандо в партії І альтів.

Новий музичний матеріал – народнопісенна тема в хоровій обробці «А вже Весна» – розпочинається в тій самій тональності, але у прискореному темпі. В ній панує веселий, грайливий й гумористричний настрій (*Allegro scherzando*), підкреслений штриховими елементами стакато, тенуто й численними акцентами. В процесі розвитку гармонічна фактура змінюється поліфонічним викладом (з характерним поєднанням підголосковості та імітаційності).

В другій строфі першого куплету змінюється та нашаровується супровід – він синкопований інтервально-акордової гармонічної фактури імітаційного характеру. Відбувається встановлення різноманітних текстових наголосів за рахунок акцентів, що додає танцювальності та грайливості частині. В кінці куплету на акцентованій другій долі всі партії сходяться в унісон «сі» першої октави.

Другий куплет починається зі звуку «сі» малої октави із затакту – ввідного тону до V ступені F-dur, в котрий відбувся таким чином перехід (25 – 26 тт.) в динаміці ff, акцентом, та легким уповільненням (*allargando*). Тема починається в альтовій партії на стакато напористо з акцентуацією кожної долі. В сопрано в цей час інструментального характеру, синкоповані акорди шістнадцятими.

Цю тему підхvacують II сопрано (т. 29) у альтів низхідні, підголоскового характеру поліінтервальні акорди секундового складу, котрі починаються з синкопи. В 31 такті мелодія в перших сопрано, у альтів мелодичний поступеневий рух від V ст., на котрому робиться різке збільшення динаміки від f до ff. Всі підголоски в цьому куплеті набувають ознак танцювальності та певної інструменталізації через підтекстовку «Па-рам...» та «Пам, пам...».

Мелодійна секундова фігурація на текст «Па-ра-ру, ра-ру...» в альтовій партії є основою супроводу другої строфи другого куплету. Партії I та II сопрано утворюють дисонантний рух паралельними секундами. Другий мелодійний мотив цього куплету будується на повторі дрібних фігурацій, розширяється модуляцією у тональність As-dur.

Супровід альтів будується на низхідних ходах на текст «пам пам...», як і в першій строфі куплету, але різниться інтервально-гармонічним змістом: 37 та 38 такти – одноголосна поспівка на стакато з великою секундою в кінці, 39 такт – висхідний рух паралельними секундами на стакато,

40 такт – на протязі повторення останньої інтервалу секунди минулого такту восимими тривалостями, з акцентами В II сопрано у 40 такті, така ж

ритмічна фігурація викриками, цей музичний матеріал слугує гарним поштовхом до розвитку динаміки до *ff*.

З 41 по 46 такти – зв'язка, побудована на інтонаційному русі секундової фігурації, котра виникає спочатку другої строфи другого куплету та в процесі розробки модифікується ритмічно: додаються шістнадцяті, заліговані тривалості, вигуки, форшлагу вигук «О-ой...» (як інтонаційне проросстання форшлагового, трельового мотиву з теми супроводу); та гармонічно: *divisi* в альтях. Підтекстовка змінюється: «Ті-рі-лім пім...», «Ті-рі-лім пом...». Після пустого такту починається третій куплет.

Останній куплет розпочинається у повільному темпі, з динаміки *mp*, та у мінорній тональності *e-moll*. Він розробляється за допомогою членування та співставлення інтонаційних мотивів мелодії та зв'язуючих елементів. Перший фрагмент мелодії проходить в партії сопрано, потім переходить до альтів і продовжується там до кінця куплету.

Розробка другого мотиву (*Allegro scherzando*) позначена зміною ритмічного малюнку (на рівномірний рух восьмими), а також фактури, що змінюється з підголоскової на гармонічну. В процесі розвитку даної побудови динаміка суттєво виростає й сягає гучного форте в наприкінці.

Друга строфа куплету розпочинається у мінорній тональності *fis-moll*. Мелодична лінія виконується альтовою партією. При цьому сопрано утворюють синкопований секундовий супровід шістнадцятими тривалостями. Другий мелодійний мотив набуває розробки з включенням мотиву зв'язки, що вступає по чергово в партії I та II сопрано. Власне, сама мелодична лінія змінюється й утворює хроматичну секвенцію. Останнім фрагментом частини твору композиторка включає перший мелодичний мотив куплету з текстом «А вже Весна» в мажорній тональності *G-dur*. Характерною ознакою викладу стає паралельні секундові рухи в альтових партіях, що дисонують чистому звучанню квінт та октав, утвореному між високими голосами. В останньому такті проходить паралельно-герерофонний

дисонантний рух секундами (між сопрановою та альтовою партіями), та одночасно октавами (між сопрано II й альтами I та сопрано й альтами II).

Наступна частина твору має величний, урочистий характер. Її інтонаційним джерелом є ремінісценція музичного матеріалу I частини циклу («Благослови Мати») з незначною зміною у вербально-текстовій складовій. Є невелике темпове зрушення в 86 такті, авторкою вказана ремарка *Tempo con moto* (темп з рухом), котрий прискорює насунення кульмінаційних кластерних будов, що відрізняються звуковою структурою та зменшенням кількості подвоєнь.

Завершує цикл світла кода, тонально вирішена в C-dur. Перше речення квадратного за структурою початкового періоду будується на проведенні теми «Благослови Мати» в партіях сопрано II та I альтів. Інші голоси утворюють ефектні імітації-переклички з характерними фігураціями. Фінальні акорди, витримані у другому реченні переходять на завершенні у квінтову каденцію, типову для фольклорних взірців. Вони виконуються в гучній динаміці та сягають потужної кульмінації. У заключенні частини на фоні акордових побудов I сопрано та II альтів інтонаційно відтворене типове нисхідне *glissando* етнохарактерного типу з традиційним вербальним сегментом «Гу!...».

В останній частині відбувається символічне поєднання весняних смислообразів твору, що підкреслюють – чеканну зустріч Весни та гулянь молоді. Пісня «А вже Весна» ніби вклинюється в середину частини, утворюючи дію всередині обряду, ліричну тематичну лінію, котра розвивається на фоні інтонаційного проростання теми «весняних гукань» та «заклику весни». Ця лінія – історія гулянь, знайомств, кохання, загравань та перепалок молоді, гордощів коханих та їх примирень. В моєму баченні в фіналі відбувається весілля котрого просили у Весни в I частині циклу.

Отже, на основі здійсненого музикознавчого аналізу висвітлено композиційно-драматургічну, жанрово-семантичну та інтонаційно-стильового специфіку а *carrell*'ного хорового циклу «Веснянки».

Частини пов'язані єдиним інтонаційним стрижнем – темою «заклику Весни», тому логічно припустити, що в основу покладено ідею зображення обряду зустрічі Весни.

Мовностильову й жанрову специфіку частин циклу ілюструє наступна схема

I ч.	«Благослови, Мати!» (заклик весни, прохання добробуту, та гарного весілля)	Веснянка, заклична, гаївка	Куплетно-варіантна з вступом та фіналом	Edur, A-dur, C-dur, Es-dur	Гомофонно-гармонічна, акордово-гармонічна	Кластери, поліінтервальний склад, поліритмія, глісандо, репетиційність, звукові коливання акорду, відсутність ключових знаків
II ч.	«Ой на горі калина» (закликання на вулицю до гри, представлення дівчини)	Веснянка, дитячі / родинно-побутова, жартівлива	Куплетно-варіаційна з коротким вступом, зв'язкою та кодою	fis-moll, A-dur, e-moll, G-dur, c-moll	Гомофонно-гармонічна, акордово-гармонічна	Інструментальність, ритмічне остінато, відсутність ключових знаків, модуляції
III ч.	«Янчику-Подоянчику» (грайлива, закликання парубка до гри)	Веснянка, гаївка, гагілька, ігрова	Строфічно-варіантна з арковим		гомофонно-гармонічна	Інструментальність, звукові ефекти, речетативність, ритмічна остінатність, глісандо, модуляції
IV ч.	«Вербовая дощечка» (лірична, перехід від зими до весни, від дівочтва до заміжнього життя, (ворожіння на судженого)	Веснянка, гаївка, ігрова, обрядова, ворожіння	Строфічно-варіантна з арковим обрамленням та зв'язкою		Гомофонно-гармонічна, акордово-гармонічна	ритмічна остінатність, модуляції, поліінтервальний склад, звукові ефекти (шум вітру)
V ч.	«А вже весна» (весілля, радість приходу весни, та її прославлення)	Веснянка	Строфічно-варіантна		гомофонно-гармонічна з елементами поліфонії	поліінтервальний склад, модуляції, інструментальність, звукові ефекти, кластери, репетиційність, звукові коливання

2.2. «Веснянки» І. Алексійчук у виконавській інтерпретації українських хорових колективів

Здійснено компаративний аналіз різних виконавських версій-інтерпретацій циклу «Веснянки» у прочитанні чотирьох хорових колективів: жіночих хорів Кропивницького музичного коледжу «Prima vista» та Київського інституту музики ім. Р. Глієра, а також камерного дівочого хору КССМШ ім. Лисенка і дитячого хору «Ластівка» (м. Київ).

Цикл І.Алексійчук «Веснянки» для хору а cappella складається з п'яти різнохарактерних частин, концептуально пов'язаних фольклорною образністю та народнопісенною інтонаційною першоосновою. Цикл єднає в художнє ціле різножанрові елементи та утворює яскраве quasi-дійство, що ушлавлює прихід Весни. Сповнений архаїчним фольклорним колоритом, автентичним слов'янським мелосом, твір пронизаний наскрізною драматургічною концепцією та інтонаційно-семантичною лінією, котра об'єднала усі його частини в єдину художню цілісність. Він вирізняється надзвичайною барвистістю та сповнений контрастних ознак: ліричності й драматизму, пісенності й танцювальності, а також ігрового й навіть містичного начала.

У творі поєднані різнохарактерні епізоди (пісенно-танцювальні, ігрові, утаємничено-сакральні тощо) з елементами колоритного гумору, веселощів, народно-обрядові сцени (гулянь, хороводних водінь, ворожіння, сповнені дівочими мріями про кохання, щасливу долю, позначені легким серпанком драматичності), а також ліричні образи. Водночас у творі містяться містерійні масові сцени-дійства заклику та зустрічі Весни, її славління, наповнені почуттям радості, щастя, світлої урочистості, що знаменують апофіоз Весняного дійства у фіналі твору.

З точки зору виконавського втілення, «Веснянки», в силу своєї масштабності й, відповідно, часової тривалості, найчастіше в концертних програмах презентовані окремими частинами, кожна з яких виступає повноцінним твором. При цьому, загальна драматургічна лінія усього циклу

частково втрачається. Натомість залишається яскравість, автентичність, неповторність частин, збагачених різними індивідуалізованими виконавськими прочитаннями. Слід відзначити, що кожний номер циклу несе в собі барвисте фольклорне наповнення, зачаровує народним мелосом, покладеним в його основу, та оздобленим неповторною композиторською мовою І. Алексійчук.

Хорове виконання циклу «Веснянки» передбачає наряду з музичним втіленням фольклорної образності застосування надширокої палітри позамузичних виражальних засобів, що є частиною художньої концепції авторського твору. Зокрема, це залучення пластики, міміки, жестів та танцювальних рухів та ін. елементів, які надають дієвості, видовищності, а також посилюють прояви театралізації у виконавсько-хоровому процесі.

Використання сучасних звукозображальних та мовно-артикуляційних прийомів (говору, вигуків, голосінь) та введення у творі додаткових звукоефектів (аудіозаписів природних звуків) перкусійних (бубон), шумових (рубель, коробочки) та духових (сопілка) музичних інструментів додають певних настроїв творам, їх характер, слугують додатковим засобом створення певної атмосфери.

Цикл достатньо насичений такими засобами та ефектами, проте колективи вносять у твори й інші за своїм смаком.

В процесі виконання частин циклу хорові колективи майже не змінюють музичний текст і засоби музичної виразності, за виключенням одиничних випадків, адже текст авторських творів І. Алексійчук є продуманим та для виконавського прочитання деталізованим. Вражає зручність тесситури голосів творів та збалансованість динаміки. Проте у розвитку тематизму спостерігається тональна невизначеність, коливання від мажору до мінору, часті модуляції та інше).

Складність виконання твору зумовлена опорою на сучасну лексику (поліпластову фактуру, поліінтервальні гармонії, розширену тональність), посилення ролі позамузичного чинника, виконавських засобів, насиченість

штрихової палітри (часті акценти, застосування стаккато та маркато та ін.).

З метою досягнення авторської мети, в процесі виконання композиторка ретельно ставиться до нотного тексту, та точно вписує ремарки, що пов'язані з динамікою, темпом, характером звучання, звуковими ефектами та додає інструкції-коментарі до її виконавського втілення. Варто відзначити, що виконавці повинні бути дуже прискіпливими та точними у відтворенні тексту, передачі характеру твору, його настрою та емоцій у відповідності до авторського задуму.

Позамузичні явища, додатковий музичний інструментарій, рухи додають творові нові виконавської барви, що сприяють утворенню синтезованого музично-сценічного номеру, що творчо відтворює (у тому числі) ознаки фольклорних дійств, стародавніх містерій.

Це виявляється цікавим для сучасного масового глядача, вихованого в умовах культури постмодерну, сприймаючого синкретичні явища, поєднання дансантиї, музичної сфер, відео ряду тощо. викликає інтерес в виконавців завдяки можливості багатоманітної діяльності, популярності серед публіки та через інтерес до фольклору, дійств та народних пісень, а особливо їх в сучасному переосмисленні. Сьогоденний погляд на фольклор відбувається через призму патріотизму, самоідентифікації кожної людини, тому такі твори набувають популярності на Батьківщині, вони схиляють людину до певних почуттів та думок, закохують їх в національну культуру та відроджують забуті традиції, вірування хоча б на сценічній, музичній арені.

Часто колективи що виконують твори Алексійчук, презентують їх на закордоном, виконуючи на різноманітних концертах, конкурсах, фестивалях, та отримують значні нагороди у фольклорних номінаціях, адже український етнос дуже яскравий та самобутній й викликає захоплення у людей в усьому світі.

Кожне виконання творів композиторки різними творчими колективами є оригінальним, своєрідним і цікавим, виражає індивідуальний погляд на твір та його собистісне розуміння. Надзвичайно барвистими являються виконання

творів дитячими колективами, серед яких дитячий хор «Ластівка» та дівочий хор КССМШ ім. Лисенка. Вони вражають емоціональним відгуком на музику, театрльністю та виконавською майстерністю.

З ознаками театралізації відтворив характер твору дитячий хор «Ластівка» під час виконання останньої частини циклу, вбачивши в ньому масу різноманітних емоцій, розвинену сюжетну лінію, що вказана в тексті. Майстерне виконавське прочитання музичного матеріалу у поєднанні з відпрацьованою жестикуляцією та танцювальними рухами передали ознаки жартівливості, грайливості, пейзажності, ліричної сцени козака з дівчаною, в розмові котрих емоція перетікає від ліричної до драматично-іронічної, гімнічності та славильності, що виражені у фіналі.

На початку твору для створення атмосфери української природи, хоровий колектив вокально-інтонаційними засобами, артикуляційними прийомами та за допомогою музичного інструментарію (рейнстік, тамбурин) імітує пташиний спів. Виконавський колектив під час озвучування музичного матеріалу дотримується усіх авторських ремарок (темпових та динамічних, витримує задану в тексті твору акцентність та ритмічні особливості).

Надзвичайно ніжно та витончено звучить четверта частина циклу «Веснянки» І. Алексійчук «Вербовая дощечка» у виконанні іншого співочого колективу – дівочого хору КССМШ ім. Лисенка.

Ліричний характер даного номеру відтворений дивовижно чутливо з ознаками тихої драматичною кульмінації, що до кінця твору набуває відчуття смутку, котрий відчувається через проникливе згасаюче звучання витриманих високих звуків в партії сопрано, які нагадують давні голосіння.

У зв'язуючих епізодах, що ґрунтуються на повторенні інтонаційного матеріалу попередніх частин та проходять наскрізною лінією через увесь цикл, а також у сольних поспівках наприкінці твору імітовано вокальну манеру народного співу, що додає специфічного фольклорного колориту, та постає контрастом академічній традиції хорову співу, переважно на яку авторка спирається у творі в цілому.

Емоційно прониклива музика сповнена особливої чарівності та оповита магічною атмосферою дівочого ворожіння, що, за традицією, відбувалося коло річок. Майже містичну атмосферу стародавнього фольклорного обряду допомагає відтворити введення композиторкою у партитуру твору поряд із вокально-хоровим звучанням аудіозвукозапису природних звуків (дзюрчання струмка води). Додатковим колористичним ефектом (згідно авторській ремарці) є імітування шуму вітру, здійснене артикуляційно-хоровими виконавськими засобами. Чарівності й тендітності атмосфері додають музичні інструменти рейнстік та барчаймс (дзвіночки), задіяні у цій трактовці, які ніжно підкреслюють плинність розвитку музичному матеріалу.

Загалом, у виконанні дівочим колективом четвертої частини циклу підкреслюється особистісність характеру звуковідтворення, наближення до ліричної розповіді від першої особи. Цьому сприяє залучення соло сопрано, що звучить вільно та проникливо. Засобом підсилення імпровізаційності характеру розгортання сольного голосу, а також й наближення його до фольклорної якості слугує у даній виконавській версії епізодичне прикрашення мелосу вільно трактованою мелізматикою (*quasi*-мордентами), не позначеною авторкою в тексті твору.

Загалом, трактовка колективом музичного тексту у динамічному та темповому відношеннях, агогіці співвідноситься з вказівками композиторки. Лише в деяких фрагментах частини (у протилежності текстовій ремарці) у виконавському процесі використане ланцюгове дихання.

Повністю протилежними трактовці цієї частини є інтерпретації другої та третьої частин у версіях жіночих хорів Київського інституту музики ім. Р. Глієра та Кропивницького музичного коледжу.

Виконавські версії цих колективів мають риси подібності та відмінності. Так, грайлива й танцювальна за характером друга частина «Ой на горі калина» виконується обома колективами з використанням елементами дансантих рухів, міміки. У виконанні обох колективів твір звучить бадьоро,

проте трактовка Кропивницького хору більш вільна – темп швидший ніж зазначено І. Алексійчук, відчувається більш ліричне висловлювання, що передається у згладженні акцентів, більш плавному виконанні деяких фрагментів твору.

Хор Київського інституту музики виконав твір згідно з оригінальним темпом, акценти та ритм твору більш точні (пружні й гострі).

В динамічному плані колективи дотримались композиторських ремарок, гнучка динаміка прикрашає виконання творів та її та слугує рушійним елементом його інтонаційній драматургії. Колектив інституту музики здійснив доповнення під час виконання між другою частиною та фіналом елемент говору. Такий засіб виконавської індивідуалізації послугував органічному заповненню «пустого» такту.

Обидва хорові колективи використали у виконавському процесі музичні інструменти, зокрема: рубель, коробочку та бубен. У виконавській версії Київського хору також застосований награв сопілки, котрий слугує налаштуванням на тональність та виконує функцію зв'язуючого елементу між частинами циклу.

Чинником з'єднання між частинами циклу у трактуванні хору м. Кропивницький слугує короткий заспів солістки.

Третя частина циклу «Веснянки» І. Алексійчук – «Янчику-Подільчанчику» також має грайливо-танцювальний характер та зазнає подібну виконавську трактовку обома зазначеними колективами. Колективи зберігають оригінальний темп, проте в хорі Кропивницького коледжу звучить ледь швидкіше та плавніше, ніж у виконанні попередньої частини.

Відтворення динамічної драматургії у відповідності авторським ремаркам властиве виконавським версіям обох хорових колективів.

Відмічається відмінність виконавського прочитання звукових ефектів – вигуки, які хор коледжу відобразив яскравіше артикуляційними засобами на відміну від іншого колективу, у виконавському прочитанні якого вони ледь чутні. Колективи по-різному інтерпретують фінал твору, доповнюючи його

звучання новими ритмоелементами. Так, у виконання ритмічного додатку у фіналу твору Київський хор здійснює за допомогою музичних інструментів (рубеля, коробочки та бубну), проте Кропивницький хор відтворює додатковий ритмоелемент за допомогою тупотіння ногами.

Висновки до Розділу 2.

На підставі здійсненого аналізу ми дійшли таких висновків.

В усіх розглянутих виконавських інтерпретаціях цього майстерного хорового твору І. Алексійчук, репрезентовано національну самобутню музику, сповнену автентичного колориту, яскравих емоцій й фольклорної образності, підкреслено атмосферу й утілено сучасними засобами загальну картину обрядового дійства.

На думку магістрантки, спільним началом в усіх виконавсько-хорових версіях є мінімальне відхилення від авторського тексту, зумовлене самодостатністю й деталізованістю композиторського тексту. Виконавські доповнення, використані виконавцями під час створення озвученої версії творів є лише зовнішнім оздобленням, додатковим чинником задля розкриття образно-емоційному змісту та характеру творів, створення відповідної атмосфери й підкреслення національного колориту.

Кожна з розглянутих виконавсько-хорових інтерпретацій циклу «Веснянки» у прочитанні є чотирьох хорових колективів: жіночих хорів Кропивницького музичного коледжу «Prima vista» та Київського інституту музики ім. Р. Глієра, а також камерного дівочого хору КССМШ ім. Лисенка і дитячого хору «Ластівка» (м. Київ) є свідченням прагнення творчих колективів та їх керівників зануритися у змістовний контекст твору та розкрити його глибинну смислову сутність та художньо-стильову специфіку.

Розглянуті виконання творів І. Алексійчук, позначених самобутньою індивідуальністю композиторки, розкривають національну українську музику у світовому просторі та сприяють популяризації українського хорового мистецтва й творчості сучасної вітчизняної авторки.

ВИСНОВКИ

Загальні результати магістерської праці такі. Мета дослідження – розкрити особливості хорового мислення і авторського стилю Ірини Алексійчук – досягнута.

В ході дослідження обраної проблемної сфери були виконані наступні завдання

- 1) визначено характер розкриття творчості І. Алексійчук в музично-теоретичній думці;
- 2) висвітлено жанрові орієнтири та стильову специфіку хорової музики Ірини Алексійчук;
- 3) розкрито еволюційні тенденції у хоровій творчості авторки;
- 4) здійснено музикознавчий та виконавсько-інтерпретаційний аналіз хорового циклу «Веснянки» української мисткині;
- 5) визначено роль хорової творчості І. Алексійчук в контексті розвитку національного хорового мистецтва.

На основі здійсненої аналітики доведено, що:

1. Ірина Алексійчук – яскравий презентант творчої генерації українських композиторів, які увійшли в український мистецький простір на зламі XX – XXI ст. Авторська творчість композиторки надзвичайно багатогранна й позначена яскравою індивідуальністю. В ній віддзеркалюються кращі здобутки вітчизняної музичного мистецтва

2. Мистецькі досягнення І. Алексійчук як авторки та виконавиці засвідчують багатогранність її творчої особистості. Вони мають великий вплив на розвиток сучасної української академічної музики у сферах композиції та виконавства. Хорові твори заслуговують окремої уваги, адже саме хоровий жанр домінує в загальній системі авторської творчості композиторки та користується великим попитом у виконавців та визнанням у слухачів.

3. В індивідуальному стилі І. Алексійчук гармонічно сполучаються духовно-етична спрямованість й ігрова логіка, прониклива розспівність й

граціозна дансантисть, риси фольклорної обрядовості й театралізації. В ньому інтегруються опора на усталені, традиційні для музичної творчості ознаки й новітні риси авторського письма, зумовлені широким застосуванням актуальних нині принципів організації звукового простору й технік композиції (сонористика, алеаторика тощо).

4. Жанрове різноманіття музики композиторки засвідчують симфонічні й вокально-симфонічні (кантата-містерія «Колискові очерету» в п'яти частинах для солістів, мішаного хору та симфонічного оркестру та ін.) твори, камерно-інструментальні й камерно-вокальні взірці, концертні опуси для двох фортепіано, а також численні хорові композиції.

5. Однією з найрепрезентативніших царин в системі авторського мислення І. Алексійчук є хорова музика, в якій авторка втілює індивідуально-особистісне бачення картини світу. І. Алексійчук пише для різних темброво-виконавських (жіночого та мішаного) складів та звертається переважно до а саррел'ної хорової звукосфери.

6. Оригінальний хоровий стиль, сформований І. Алексійчук в умовах постмодерної доби, віддзеркалює художні тенденції часу, спирається на широкий музичний досвід, напрацьований у просторі музичної культури й царині вокально-хорового мистецтва. Композиторка апелює до стильових традицій неофольклоризму, неоромантизму, авангардизму, тенденцій неосакральності.

7. В хоровій творчості української композиторки визначились стійкі жанрово-стильові орієнтири та накреслилися провідні творчі вектори, спрямовані на досягнення глибинних культурних пластів – фольклорного, духовно-релігійного, а також філософсько-етичного. Зазначені лінії творчості внутрішньо пов'язані між собою на глибинному рівні національно-ментальним стержнем й орієнтацією на традиції вітчизняної співочої культури. Це відчувається у свідомій опорі мисткині на інтонаційний контекст та жанрові домінанти української хорової музики, культовий і народний мелос (зі своєрідними ладовими зворотами, ритмікою),

етнохарактерне звучання старовинних музичних інструментів (варган, сопілка). Кожна з хорових сфер творчості сучасної авторки представлена яскравими й новаторськими творами, що синтезують музичні та позамузичні елементи, вбирають сучасний композиторський досвід (згідно постмодерним настановам) та ґрунтуються на глибинних засадах народної співочої культури, духовної музики й традицій академічного професіоналізму.

8. В духовно-хоровій творчості композиторки проявляється оригінальність музичного мислення та спадкоємність українській православній традиції. Пласт хорової музики І. Алексійчук на духовні канонічні тексти складають а'cappell'ні твори: диптих «Давидові псалми» для мішаного хору, Псалом № 142 «Мій голос до господу» для мішаного та жіночого хорів, молитовне зітхання «Вечірня молитва» («Царю Небесний...») для жіночого хору та вітряних дзвонів, «Слава Отцю і Сину» для мішаного та жіночого хору та ін.

9. Вербальною опорою етико-філософської лінії хорової творчості І. Алексійчук є твори Г. Сковороди (кантата «Сад божественных песней...» для мішаного хору а'cappella), поезія О. Степаненко, Д. Хармса, а також давньоіндійські релігійно-філософські тексти з «Упанішад».

10. Неофольклористична орієнтація хорової творчості композиторки пов'язана з відтворенням народної обрядовості, атмосфери дійств, ігрових явищ, народно-виконавської манери. Зазначений стильовий сегмент музики І. Алексійчук уособлюють твори у фольклорному дусі на основі етнотрадиційних вербальних текстів та а'cappell'ні хорові обробки українських («Коляда» для мішаного хору, «Веснянки» для жіночого хору) та інонаціональних, зокрема сербських та болгарських народних пісень («Чула ієсам» та «Шарено цвече» для жіночого хору), а також твори, побудовані на народному мелосі й сучасній літературно-поетичній основі («Царевчева ліра» – три обробки зі збірки В. Павловича (Царевца) для мішаного хору а'cappella, а також містерія-дійство «Потойбічні ігри» для жіночого хору а'cappella, електронного запису, варгану, діджеріду та ударних на вірші О. Степаненко).

11. Репрезентацією синтетичного хорового стилю й ознаками спадкоємності неокласичним та неофольклорним принципам мислення у творчості І. Алексійчук є сполучення лінійної поліфонічності, поліструктурності, прийомів остинато (мелодико-римічних), варіантності мікро-поспівкових комбінацій з принципами традиційної та народно-пісенної, підголоскової поліфонії.

В системі хорового мислення композиторки особливої значущості зазнає фактурна й темброва організація творів, використана у відповідності їх жанровій природі та обраній художній концепції. Фактурно-гармонічні засоби (хорові педалі й *divisi*, складні дисонантні, кластерні нашарування у сполученні з мелодизованими лініями хорових партій тощо) слугують засобами розкриття образності та підкорені вищій драматургічній меті.

12. Хоровий цикл «Веснянки» І Алексійчук є яскравою художньою презентацією національно-ментальних засад та сучасного втілення фольклорного мелосу – уособлення своєрідності національної культури й концентрату духовності нації. Твір презентує неофольклористичний модус творчості авторки та уособлює тонке поєднання граней ліричної та ігрової образності. Не обмежений ладотональними зв'язками, цей опус демонструє відчуття певної свободи, імпровізаційності, відповідної фольклорному типу виконання. Зміни тональних тяжінь виражають певні ліричні настрої, а інструментальність, застосована агогіка, динаміка та артикуляція (характерні акценти, *тенуто*), ритмічні ознаки (синкопи, паузування), фігурації, акцентування підголосків виражають сполучення ліричності та ігрового начал, що характерно для жартівливих веснянкових пісень.

Розглянуті виконавсько-хорові інтерпретації циклу «Веснянки» є свідченням прагнення творчих колективів та їх керівників зануритися у змістовний контекст твору та розкрити його глибинну смислову сутність та художньо-стильову специфіку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексійчук Ірина Борисівна // Вікіпедія URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki> (дата звернення: 5.06.2020).
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. Изд. 2. Книги 1-я и 2-я. 376 с.
3. Асафьев Б. О хоровом искусстве : сб. статей / Сост. и коммент. А. Павлова-Арбенина. Ленинград: Музыка, 1980. 216 с.
4. Афоніна О. Культурний код і «подвійне кодування» в мистецтві : дис. ... д-ра. мистецтвознав. : 17.00.01/Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ, 2018. 445 с.
5. Бардашевська Я. М. Образно-семантичні засади хорової творчості Віктора Степура (на матеріалі хорів а cappella) : дис. ... канд. мистецтвознавства (доктора філософії) : спец. 17.00.03 / Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2017. 224 с.
6. Бардашевська Я. Хори а cappella Віктора Степура на біблійну тематику: псалми // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Тернопіль, 2016. С. 43 – 50.
7. Батовська О. М. Інноваційні форми виконавської презентації сучасної академічної хорової музики а cappella (на прикладі «Прощай, XX век» В. Мужчиля) // Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство» : зб. наук. пр. / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2016. Вип. 34. С. 20 – 27.
8. Батовська О. М. Новітні якості академічного хорового мистецтва а cappella другої половини XX – початку XXI ст. // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр. Київ, 2016. Вип. 30. С. 10 – 18.
9. Батовська О. М. Сучасна хорова музика а cappella: толерантність стилєвих напрямів // Культура і сучасність: альманах. Київ: Міленіум, 2016. №2. С. 47 – 52.

10. Батовська О. М. Сучасне академічне хорове мистецтво а *carpella* як системний музично-виконавський феномен : автореф. дис. ... д-ра. мистецтвознавства : 17.00.03 / Хаків. нац. ун-т. мист. ім. І.П. Котляревського. Харків, 2019. 36 с.
11. Батовська О. М. Сучасне академічне хорове мистецтво а *carpella* як системний музично-виконавський феномен : дис. ... д-ра. мистецтвознавства : 17.00.03 / Хаків. нац. ун-т. мист. ім. І.П. Котляревського. Одеса, 2019. 519 с.
12. Бенч О. Звичаєва традиція в українському хоровому співі // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка та Національної музичної академії України ім. П. Чайковського. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Тернопіль – Київ, 2009. № 2 (21). С. 121 – 129.
13. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції. Київ : ред. журн. «Український світ», 2002. 440 с.
14. Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ – ХХІ століть: монографія. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2013. 232с.
15. Бермес І. Хорова музика в дзеркалі фестивалю «Музичні прем'єри сезону» // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство : зб. наук. ст. / Прикарпат. нац. ун-т ім. Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2015. Вип. 30 – 31. Ч. 2. С. 38 – 43.
16. Білозуб Л. М. Національна музична мова українських композиторів ХХ – ХХІ ст. // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. пр.:наук. записки Рівн. держ. гум. ун-ту. У 2-х т. – Вип. 18. Рівне, 2012. Т. 1. С. 70 – 74.
17. Бобровський В. П. О переменности функций музыкальной формы : исслед. Москва : Музыка, 1970. 228 с.
18. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы : исследование. Москва : Музыка, 1977. 332с.

- 19.Бреславець Г. М. Реконструкція фольклорного тексту в українській музичній культурі останньої третини ХХ - початку ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.04 / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2018. 22 с.
20. Брояко Н., Дорофєєва В. Проблема втілення традицій українського національного мелосу у композиторській творчості другої половини ХХ ст. // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник : зб. ст. / Одес. нац. муз. акад. ім. Нежданової. Одеса, 2017. Вип. 25. С. 167 – 176.
- 21.Варакута М. І., Черненко Ю. О. До проблеми трактовки жанру хорової мініатюри у творчості українських композиторів (на прикладі хорових мініатюр В. Стеценка) // Музикознавча думка Дніпропетровщини : зб. наук. ст. Дніпро : ГРАНІ, 2018. Вип. 15. С. 5 – 15.
- 22.Веснянки, гаївки, гагілки, ягілки. // Рідна мова. № 20 С. 105 URL: http://www.interklasa.pl/portal/dokumenty/ridna_mowa_uk/index.php?page=r_m20_06 (дата звернення : 15.09.2020)
23. Верещагіна О. Є., Холодкова Л. П. Історія української музики ХХ ст./ Навч. посібник. Київ : Освіта України, 2008. 268с.
24. Волошенко А. Авангардні проєкції національного хорового псалму на прикладі творів Ірини Алексійчук // Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка / Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка. Львів, 2015. Вип. 36 : Студії музикознавчі. С. 44-51.
25. Галас О. В. Містерії, вітражі та пейзажі хорової творчості Генадія Ляшенка // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. 2018. Вип.122. С. 53 – 62.
26. Герасимова-Персидська Н. О. Музика ХХ – початку ХХІ століть: рух до нової епохи? // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр. Київ : Міленіум, 2015. С. 3 – 10.

27. Гладишко А. Архетип в музичній культурі як дискурс сучасної української музикології // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики. Когнітивне музикознавство: зб. наук. статей ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 47. С. 31 – 43.
28. Голубець О. До питання жанрової класифікації українського весняного календарно-обрядового фольклору // Вісник Львівського Університету. Серія : філологічна: зб. наук. пр. / Львівський національний університет ім. Івана Франка. Львів, 2010. Вип. 43. С. 76 – 84.
29. Гуренко Е. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ). Новосибирск : Наука, 1982. 256 с.
30. Гуркова О. М. Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ століття: дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2016. 324 с.
31. Давидовський К. Ю. Хорове мистецтво в культурно-мистецькому середовищі (на прикладі творчої діяльності жіночого хору Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра) // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2014. №2. С. 179–184.
32. Дмитриевский Г. Хороведение и управление хором. Элементарный курс : учеб. пособие. М. : Гос. муз. издат., 1957. 196 с.
33. Ержемский Г. Л. Психология дирижирования : некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижера с музыкальным коллективом. Москва : Музыка, 1988. 80 с.
34. Жартівливі пісні: книга / упоряд. О. І. Деї (голова) та інші. Київ, Наукова думка. С. 126.
35. Живов В. Л. Исполнительский анализ хорового произведения. Москва: Музыка, 1987. 95 с.
36. Живов В. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М. : ВЛАДОС, 2003. 272 с.

37. Казачков С. А. От урока к концерту: учеб пособие. Казань : Издательство Казанского университета, 1990. 343 с.
38. Календарно-обрядові пісні: книга / упор. та вст. стаття О. Ю Чебанюк. Київ : «Дніпро», 1987. С. 31.
39. Килимник С. Український рік у народніх звичаях в історичному освітленні: у 5 т. Торонто : Вінніпег, 1959. Т. 2. : Весняний цикл. 251 с.
40. Кияновська Л. О. Українська музична культура: навч. посібник. Київ: ДМЦНЗКМ, 2002. 178 с.
41. Кияновська Л. Психологічний портрет композитора як джерело індивідуального стилю // Мистецтвознавство України : зб. наук. пр. / Редкол.: А. Чебикін (голова) та ін. Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ : Музична Україна, 2010. Вип. 11. С. 62 – 64.
42. Ковмір Н., Виноградча Д. Камерно-вокальні твори українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Тернопіль, 2019. № 1 (вип. 40). с. 105–111.
43. Колесса Ф. Українська усна словесність / Канадський Інститут Українських Студій. Едмонтон, 1983. 645 с.
44. Коновалова І. Ю. Жанрова система музичної обробки в хоровому мистецтві // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. Харків: Вид-во ХДАДМ, 2009/9. № 12. С. 81 – 89.
45. Коновалова І. Ю. Музично-теоретичне осмислення жанру хорової фольклорної обробки в ХХ ст. (історіографічні та типологічні аспекти) // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. Харків: Вид-во ХДАДМ, 2008. № 3. С. 49 – 59.
46. Коновалова І. Ю. Феномен композитора в європейській музичній культурі ХХ століття: особистісні та діяльнісні аспекти : дис. ... док. мистецтвознав.: спец. 26.00.01 – теорія та історія культури «мистецтвознавство» (02 Культура і мистецтво). Харків, ХДАК, 2019. 630 с.

47. Корыхалова Н. Интерпретация музыки. Л. : Музыка, 1979. 150 с.
48. Краснощеков В. Вопросы хороведения. М. : Музыка, 1969. 299 с.
49. Лановик М., Лановик. З. Українська усна народна творчість : підручник. 3-є вид., стер. Київ: Знання-Прес, 2005. 591 с.
50. Лашенко А. Українське хорове мистецтво ХХ століття (З публікацій попередніх років) // Мистецтвознавство України : зб. наук. пр. / Редкол. : А. Чебикін (голова) та інші. Інститут Проблем Сучасного Мистецтва АМ України. Київ : КЖД «Софія», 2009. Вип. 10. С. 71–75.
51. Левандо П. П. Хоровая фактура. Ленинград : Музыка, 1984. 124 с.
52. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность : моногр. Москва : Сов. композитор, 1990. 312 с.
53. Малорусскій литературній сборникъ / Изд. Д. Мордовцевъ. Типография губернского управления. Саратов, 1859. 378 с.
54. Матеріали до Української Етнології у 22 томах / Вид. Етнографічна комісія ім. Шевченка у Львові. Том 12: Гаївки / збір. В. Гнатюк. Львів, 1909. 374 с.
55. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки: исследование. Москва : изд. объедин. Композитор, 1993. 262 с.
56. Морозова Л. Сильні, талановиті та самобутні // День. 2016. № 90.
57. Москаленко В. Г. Про індивідуально-стильові засади музичного авторства // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2018. Вип. 123. С. 7–16.
58. Москаленко В. Г. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації: автореф. дис. ... док. мистецтвознавства : 17.00.02 – музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1994. 25 с. URL: <http://cheloveknauka.com/teoreticheskiy-i-metodicheskiy-aspekty-muzykalnoy-interpretatsii> (дата звернення: 17.05.2020).
59. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки : монография. Москва: Музыка, 1988. 254 с.

60. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. Москва: Музыка, 1972. 383 с.
61. Назайкинский Е. В. Стил ь и жанр в музыке. Москва: ВЛАДОС, 2003. 248с.
62. Народні пісні Полтавщини (з колекцій збирачів фольклору) / упоряд. Та вступ..статті Л. О. Єфремової. НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ: Логос, 2016. С. 47.
- 63.Ольховський, А. В. Нарис історії української музики / Київ : Муз. Україна, 2003. 512 с.
64. Перцова Н. О., Горобець Б. П., Гриценко Б. Б. Специфіка української хорової літератури на прикладі творчості Л. Дичко, В. Степурка, В. Польової: традиції та новаторство // Молодий вчений. 2017. № 11 (51). С. 614 – 617.
65. Піхтар О.А., Кедіс О.Ю. Хорові твори сучасних авангардних композиторів: методичний аспект // Науковий часопис Нац. пед. ун-ту. ім. М. П. Драгоманова. Серія 5 : Педагогічні науки: реалії та перспективи : зб. наук. пр. Київ: Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2018. Вип. 63. С. 159 – 162.
66. Поденко В. П. Репрезентативний контекст музичного мистецтва: друга половина XX століття // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ: Міленіум, 2013. № 3. С. 184 – 188.
67. Польовий О. Г. Художньо-комунікативні параметри творчої діяльності композитора в музичній культурі України кінця XX – початку XXI століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ, 2019. 24 с.
68. Польовий О. Г. Художньо-комунікативні параметри творчої діяльності композитора в музичній культурі України кінця XX – початку XXI століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ, 2019. 255 с.

69. Приходько О. В. Хорова музика а саррелла другої половини ХХ – ХХІ ст.: теоретичне осмислення і виконавські підходи: дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 200 с.
70. Приходько О. Риси сучасного хорового письма на прикладі Stabat mater К. Пендерецького. URL: <http://glierinstitute.org/ukr/digests/046/30.pdf> (дата звернення: 7.05.2020).
71. Работа с хором. Методика, опыт: сб. ст. / сост. и общ. ред. Б. Г. Тевлина. Москва: Профиздат, 1972. 208 с.
72. Рожок Ол. В. Хоровий вектор Десятої Міжнародної Пасхальної Асамблеї «Духовність єднає Україну – 2018» : здобутки і перспективи // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2018. № 4 (41). С. 64–77.
73. Рябцева І. М., Саєнко О. В. До проблеми трактування жанру хорової мініатюри у творчості Лесі Дичко (на прикладі хорових мініатюр на поетичні тексти: «Зима», «На човні», «Весна») // Музикознавча думка Дніпропетровщини : зб. наук. ст. Дніпро: ГРАНІ, 2019. Вип. 16. С. 5 – 17.
74. Самарин В. Хороведение и хоровая аранжировка: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. Москва : Академия, 2002. 352 с.
75. Семерякова Д. А. Образно-семантичні та жанрово-стильові орієнтири хорової творчості І. Алексійчук // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матер. міжнар. наук. конференції. Харків, ХДАК, 2020.
76. Степурко В. І. Вияви мистецької інтроверсії у творчості композиторів України другої половини ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства (докт. філософії) : спец. 26.00.01 / Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистецтв. Київ, 2017. 21 с.
77. Таранченко О. Алексійчук Ірина Борисівна // Енциклопедія сучасної України. Т. 1. М., 2001. С. 374.

78. Тарасова Н. Ю. Жінка-копозитор. Апологія професії по-українськи // Музикознавча думка Дніпропетровщини: зб. наук. ст. Дніпро: ГРАНІ, 2018. Вип. 15. С. 199–208.
79. Тарасова Н.Ю., Свиридова І.В. Духовно-хорові твори І. Алексійчук: до проблеми індивідуального стилю // Музикознавча думка Дніпропетровщини : зб. наук. ст. Дніпро: Грані, 2019. Вип. 16. С. 17–30.
80. Українське народне багатоголосся : зб. пісень / за ред. М. Гордійчука. Київ: Мистецтво, 1963. С. 440–441.
81. Цмур І. Творча діяльність академічного муніципального камерного хору // Хорова музика в контексті мистецької освіти : матеріали обласної науково-практичної конференції, 14 травня 2015 р. / Хмельниц. обл. наук.-метод. центр культ. і мистец. Хмельницький, 2015. С. 75–78.
82. Цуранова О. Щодо питання мовно-стильових особливостей духовно-музичної творчості Л. Дичко // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. пр. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2015. №1. С. 77–80.
83. Чесноков П. Г. Хор и управление им. Москва: Гос. муз. издат., 1961. 240 с.
84. Якимчук О. М., Черкашина О. В., Утешева Н. М. Духовні піснеспіви для жіночого хору а cappella І. Алексійчук: особливості трактування канонічного тексту // Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. Вип. XVII: Мистецтво: Жінка за межами звичайного / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2019. С. 60–73.