

УДК 784.3(477)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/52-2-11>

Лу ТУНЦЗЕ,

orcid.org/0000-0003-1451-8129

аспірантка кафедри теорії та історії музики

Харківської державної академії культури

(Харків, Україна) 383516533@qq.com

ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ І. ГАЙДЕНКА «ДІВЧИНО, ХМЕЛЮ...» ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ПОЛІЛОГУ КУЛЬТУР У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ МУЗИЦІ

Стаття є прецедентом дослідження вокального циклу «Дівчино, хмелю...» І. Гайденка – значущої складової творчого доробку композитора, який має концептуальним центром образ Людини у сучасному мультикультурному світі, резонує із парадигмальними настановами постсучасності та закарбовує виняткове значення фольклорних джерел. Акцентовано, що у національному музикологічному дискурсі цикл І. Гайденка є фактично неопанованим, що дисонує із відбиттям у ньому модусів розвитку національного камерно-вокального мистецтва та обумовлює актуальність статті.

Мета статті – висвітлити специфіку концептуально-образної сфери та синтезу знаків музичного мистецтва в синхронії та діахронії у вокальному циклі «Дівчино, хмелю...» Ігоря Гайденка.

Виявлено, що вокальний цикл І. Гайденка репрезентує модуляцію романтичної жанрової моделі вокального циклу, притаманної академічній музиці, у сферу народного вокально-інструментального мистецтва. Масштабна несюжетна композиція твору, утворена за принципом контрасту, складається з епізодів – градацій лірики, засобами єднання яких у цілісність є: на концептуально-образному рівні – медитативно-рефлексивні арки, на композиційно-структурному – дотримання 3-частинної форми із контрастною серединою та редукованою репризою, на фактурному – фактурні «алгоритми», повторюваність яких формує на рівні драматургії асоціації із «романтичним колом» – поверненням до витоків драматургічного процесу. Знаками автентичних джерел у творі є алюзійне відтворення народнопісенних та інструментальних традицій (алюзії інтонацій коліскової, ладове коливання, емфатичні наголоси, невизначена звуковисотність, танцювальні мотиви, звукообразувальні прийоми), семантизація образів природи, Складниками культурного полілогу в циклі є стильові «знаки» різних епох: бароко (зміслотворне значення семантики тональностей, терасоподібна динаміка); залучення опери (риси арії, вокального монологу); романтизму (алюзії романтичного кола, незавершеність ліричного процесу, близькість мелосу до традицій домашнього музикування та романсової стилістики); сучасності (хроматизація музичної тканини, «відкриті» структури, алюзії джазових прийомів).

Наголошено, що єднання різних музичних просторів і часів у вокальному циклі «Дівчино, хмелю...» І. Гайденка закарбовує потенційно нескінченну варіабельність синтезування їх знаків у царині сучасної української камерно-вокальної музики.

Ключові слова: українська камерно-вокальна музика, полілог культур, вокальний цикл, творчість І. Гайденка.

Lu TONQIE,

orcid.org/0000-0003-1451-8129

Postgraduate Student at the Music Theory and History Department

Kharkiv State Academy of Culture

(Kharkiv, Ukraine) 383516533@qq.com

I. HYADENKO VOCAL CYCLE “GIRL, HOP....” AS A REFLECTION OF POLYLOGUE OF CULTURES IN MODERN UKRAINIAN CHAMBER-VOCAL MUSIC

The article is the precedent of research of vocal cycle “Girl, hop....” by Igor Haydenko – meaningful constituent composer’s creative work, the has the imagine of Man in the modern multicultural world as a conceptual center, resonates with the paradigmatic guidelines of postmodernity and the importance of folklore origins. It is accented that the in national musicological discourse I. Haydenko’s cycle is in fact unmastered, which dissonant with the reflection in the work of national chamber-vocal art development leading modes and determinates the relevance of the article.

Aim of the article – to light up the specifics of the conceptual and imaginative sphere and the synthesis of signs of musical art in synchrony and diachrony in the vocal cycle “Girl, hop....” by I. Haydenko.

It is detected that I. Haydenko’s vocal cycle represents the modulation of the academic romantic genre of the vocal cycle into the sphere of folk vocal-instrumental art. The large-scale non-plot composition of the work on the contrast principle

consist of episodes – gradation of lyrics, the mean of uniting into integrity are: at the conceptual and imaginative level – meditative-reflection arches, at the compositional and structural level – adherence to the 3-part form with a contrasting middle and reduced reprise, at the textural level – textural “algorithms”, the repetition of which forms at the drama level associations with the “romantic circle” – a return to the origins of the dramatic process. Signs of authentic sources in the work are the significance of images of nature, allusive reproduction of folk songs and instrumental traditions (allusions of lullaby intonations, frictional oscillations, emphatic accents, indefinite pitch, dance motifs, onomatopoeic effects). The components of the cultural polylogue in the cycle are the signs: baroque (meaningful meaning of semantics of tonalities, terraced-like dynamics); opera (features of an aria, vocal monologue); romanticism (allusion to the romantic cycle, incomplete lyrical process, features of romance, closeness of melody to the traditions of home music); chromaticization of musical fabric, “open” structures, allusion to jazz techniques).

It is emphasized that the combination of different musical space and times in synchrony and diachrony in the vocal cycle “Girl, hop...” by I. Haydenko captures the potentially endless variability of synthesizing their sings in the field of modern Ukrainian chamber-vocal music.

Key words: Ukrainians chamber-vocal music, polylogue of cultures, vocal cycle, I. Haydenko

Постановка проблеми. У різноспрямованих концептуальних, образно-тематичних та мовно-стилістичних пошуках сучасних українських композиторів камерна вокальна музика зберігає свій перманентний статус експериментальної царини, перетину традицій та новацій, концентрації знаків, символів різних сфер музичного мистецтва у синхронії та діахронії. У царині творчості І. Гайденка – студійній діяльності та музиці до театральних вистав, джазових, неофольклорних пошуках та серійних експериментах, масштабних взірцях симфонічної музики та композиційно концентрованих циклічних формах (Кравченко, Єрмоменко, 2021b: 66–67) – камерно-вокальна музика є вагомою складовою. Суголосно парадигмальним настановам культури межі ХХ–ХХІ ст. та значущості національних, зокрема фольклорних джеоел, концептуальна вагомість яких маркує сучасний художній простір України, камерно-вокальні твори митця концептуально об’єднуються образом Людини сучасності, перманентно та іманентно спрямованої на винайдення модусів самоідентифікації у мультикультурному, глобалізованому та глокалізованому (Уманець, 2020) світі.

Аналіз досліджень засвідчує активізацію уваги дослідників до творчості І. Гайденка, виявлене в останні роки у розвідках із висвітлення специфіки: харківської композиторської школи – І. Драч, Л. Кияновської, О. Кравченко та А. Єрмоменка (2021b), А. Мізитової; діалогу «автор – традиція» в контексті хорової музики сучасних українських композиторів – І. Коновалової (2012); взаємозв’язку та взаємовпливу академічної та народно-інструментальної творчості, мікстових стильових «перехрещень» неофольклорного, небарокового, джазового, естрадного спрямувань – А. Олексюк (2017); творчої еволюції композитора – О. Кравченко та А. Єрмоменка (2021a) та експериментальних опусів на основі позамузичних абстрактних ідей (зокрема послідовності

Фібоначчі) – І. Гайденка (2017); наукової діяльності І. Гайденка з дослідження комп’ютерних технологій у композиторській практиці – О. Кравченко (2022). Поодинокими є прецеденти дослідження вокальної творчості митця (Томах, 2020), зокрема вокального циклу «Дівчино, хмелю...», образне та емоційне коло якого окреслює І. Лисняк (2019) у зв’язку з особливостями стильової та жанрової специфіки сучасної національної камерної вокальної-інструментальної музики для бандури. Фактична неопанованість вокального циклу І. Гайденка «Дівчино, хмелю...» у сучасному музикологічному дискурсі, яка дисонує із відбиттям у творі провідних модусів розвитку національного камерно-вокального мистецтва, детермінує **актуальність** запропонованої розвідки.

Мета статті – висвітлити специфіку концептуально-образної сфери та синтезу знаків музичного мистецтва у синхронії та діахронії у вокальному циклі «Дівчино, хмелю...» І. Гайденка.

Виклад основного матеріалу. У різнобарвній панорамі сучасної української камерно-вокальної музики цикл І. Гайденка «Дівчино, хмелю...» постає як відбиття провідних тенденцій академізації народного вокально-інструментального виконавства, а також стильової множинності (Кравченко, Єрмоменко, 2021a: 102). Це засвідчує як опора на жанрову модель романтичного вокального циклу, так і мультикультурна специфіка твору, обумовлена синтезом знаків народної та академічної традицій в синхронії та діахронії, полілогом у творі знаків епох бароко, романтизму та сучасності.

У першій пісні циклу – «Ноктюрні» академічна традиція «просвічує» у загальній імпресіоністичній атмосфері, народнопісенна – у ладовій мінливості та певних алюзіях рис колискової. В інструментальному вступі повторюваність коливання висхідних та низхідних стрибків створює враження потенційно нескінченної несталості, коливання-заколювання. Несталість, «хиткість»

музичного простору посилює й декларативно акцентована тональна невизначеність – за відсутності ключових знаків тривалі органні пункти на G та C сприймаються як коливання між T і S, у той час як логіка розгортання мелосу із хроматизацією музичної тканини дозволяє визначити G-dur – g-moll як тональну основу.

Перманентність тонально-ладового «коливання» обумовлює його змістотворчу значущість і спонукає до певних змістовно-образних аналогій, ініційованих семантикою тональностей, закладеною в контексті барокового мистецтва. Тональний простір пісні змістовно-образно «мерехтить» між світлом (C-dur), піднесеністю (G-dur) та приємковим сумом (g-moll), резонуючи із жанром пісні та характерологічно-настроєвою ремаркою *misterioso*.

Різні виміри «ноктюрновості» формуються відповідно до 3-частинної форми із контрастною серединою та редукованою репризою, а також до провідного драматургічного принципу контрасту. У межах крайніх частин це виявляється у співставленні різних фактурних сфер – заколисуючі інтонації хроматизованих стрибків замінюються стрімкими висхідними арпеджованими фігураціями, у межах пісні як структурної цілісності – у різних типах мелосу.

У крайніх частинах він позначений аріозністю, рухом крупними тривалостями, значущістю інтонами висхідної кварта до тональної опори із її утвердженням та поверненням до неї через секундовий низхідно-висхідний рух. Повторюваність цієї інтонами, зокрема секундових коливань навколо тональної опори, посилює асоціації з колісковою і народнопісенними традиціями та водночас слугує чинником внутрішньої цілісності розділів при контрастності логік фактурного мислення. На рівні фактури цікавим образно-змістовним акцентом у крайніх розділах є елементи звукозображувальності – арпеджовані фігурації створюють образно-смісловий резонанс із вербальним шаром («арфами», «вітер»). У середній частині дискретність дрібних ритмоструктур, речитативність мелосу у вокальній партії, алюзії джазової стилістики, тип викладу (рухом акордовими пластами в інструментальній партії) унаочнюють значущість принципу контрасту як ознаки драматургії пісні та смислоутворюючу роль складного сполучення різних сфер художньої рефлексії. З одного боку, це поєднання академічного, народнопісенного та естрадного просторів. З іншого – автентичної, барокової, романтичної (на рівні жанру), а також сучасної джазової традиції.

Із бароковою естетикою в «Ноктюрні» резонує мінімалізм авторських ремарок. Вказівки *ritardando* та *ritenuto* у фінальних побудовах середньої частини пісні є своєрідним структуроутворюючим чинником та певним драматургічним й агогічним знаком «фіналізації» музичної думки. Це обумовлює тип виконавського мислення, структуру самого виконавського процесу, зокрема у межах завершених динамічних «блоків». Фактичне уникання в їх межах динамічної градації уможливорює асоціації з бароковою терасоподібною динамікою, суголосні небароковим тенденціям у національному музичному мистецтві сучасності. Динамічна сталість водночас активізує відбиття найтонших нюансів емоційного стану за загальної «присмеркової» динаміки – *p*, *tr* та *mf*, які відіграють у пісні домінуючу роль.

Значущість провідного у циклі драматургічного принципу контрасту наочно виявляється у співставленні «Ноктюрну» і «Матроської пісні». З одного боку, це контраст просторів – модуляція у стихію води, відтворена колористичними, звукозображувальними засобами, з іншого – контраст часу – модуляція з атмосфери таємничого вечора в яскравий оптимістично-сонячний «ранок» очікування змін і набуття свободи. Темпорально-спатіальний вимір «Матроської пісні» окреслюють яскрава, «чиста» семантика C-dur, нечисленні хроматичні відхилення в якому не позбавляють тональний простір визначеності та композиційно-структурної стрункості. 3-частинна репризна форма пісні водночас містить у собі і певний внутрішній контраст, який створюється як між її розділами, так і між інструментальною та вокальною партіями.

В інструментальному пласті скріплювальною ланкою є активний висхідно-низхідний мотив, контури якого мають звукозображувальну значущість, підкреслену його регістровими переміщеннями-відлуннями. Водночас цей своєрідний лейтмотив, зокрема на фактурному та мовно-артикуляційному рівнях створює танцювальну атмосферу, що посилює темпорально-спатіальну своєрідність пісні.

Вокальний пласт цієї пісні позначений рисами звукозображувальності й відтворенням традицій народнопісенного мистецтва, які виявляються в атрибутивному для нього емоційному наголосі як складнику «народнопісенної виконавської парадигми» (Карчова, 2016: 10), що обумовлює розбіжність логічного плину мелосу та акцентуованих «спалахів» емоції, а також створює несталу атмосферу коливання. Засобом посилення несталості, що створює відчуття «атмосфери

моря», стає коливання парних і непарних метрів. Виявленням звукообразовальності у межах середнього розділу є інтонаційні хвилі – чергування тривалих висхідних та низхідних побудов, а також метрична змінність – коливання 2/4 та 3/4.

Символічність назви третьої пісні – «Дует» детермінована алюзійною діалогічністю. Усупереч перцептуальним очікуванням вона виявляється не в царини співвідношення значущості та функцій учасників музичного процесу, а в концептуально-смысловій сфері – у діалозі виконавця-вокаліста та Всесвіту, землі, сонця, місяця, зірок, вітру тощо, в заклик до єднання Людини з природою.

Панування у «Дуеті» медитативної рефлексивності на смысловому рівні створює інший ракурс образу природи порівняно із «Матроською піснею» та образну арку з «Ноктюрном». 3-частинна репризна форма пісні з контрастною серединою дозволяє визначити таку композиційно-структурну організацію та принцип контрасту як змістовні чинники цілісної архітектоники та драматургії циклу.

Знаком народнопісенної традиції стає відтворення «колискових» інтоном – висхідно-низхідних «заколисуючих» інтонацій із гальмуванням інтонаційного руху наприкінці, які слугують завершенням фактично кожної фрази. Водночас із повторюваністю плавного, хвилеподібного тривалого плину мелосу така лейтінтонація слугує інтонаційній єдності пісні.

Із хвилеподібним рельєфом вокальної партії контрастують «спалахи» акомпанементу, на який водночас покладається функція єднання на фактурному рівні як даної частини циклу, так і циклу як цілісності. Це виявляється у певному стильовому зламі у середній частині, позначеному синтезом побудов, характерних для крайніх частин «Дуету», та арпеджованих акордів із акцентуацією інтонаційних вершин і щільних, динамічно акцентованих акордових «мас» (подібний же фактурний злам є наявним у середній частині «Ноктюрну»), суголосних джазовій стилістиці.

Медитативна рефлексивність лірики в «Дуеті» знаходить відображення у вирівненому динамічному рельєфі. Його суголосність бароковій терасоподібній динаміці вбачається у відповідності динамічних блоків частинам твору: $p - mf - p/pp$, що також слугує й структуротворним чинником.

Схвильовано-патетичним етапом ліричних пошуків і центром експресії є мініатюра «Амен» (19 тактів). Виняткова емоційно-образна концентрованість твору знаходить вираження на всіх рівнях музичної тканини. У вокальній партії

відбиттям цього є примхливість інтоном, в яких поступовий хроматизований рух раптово переривається стрибками, та дискретність ритміки в інструментальному пласті – сполохи масивних хроматизованих акордових побудов, у фактурі – розбіжність тривалого руху мелосу та статички акомпанементу, на рівні темпу – фактично перша в циклі агогічна ремарка (*ritenuto*), на рівні динаміки – певна деталізація палітри. При збереженні характерної для циклу «приглушеної» звучності, на відміну від попередніх частин циклу вона позначена урізномбарвленням – фактично кожний такт має свій динамічний рівень, наявні *diminuendo crescendo*, граничні акценти (*sf*).

«Амен», на відміну від попередніх частин циклу, фактично позбавлений алюзій із бароковою естетикою. Утім закладена в циклі тенденція стильового синтезу знаходить виявлення у формуванні додаткових стильових знаків. Проявом цього слугують своєрідна патетична аріозність – тяжіння до вокального монологу, а також опосередковане втілення композиційних засад романтизму, знаком яких є колоподібне замикання 2-частинної форми пісні варійованим поверненням початкових інтонацій, що співвідноситься із символікою романтичного кола.

«Амен» демонструє значущість аркових зв'язків як маркера композиційно-структурної організації та драматургії циклу. В «Амен» у такому значенні постає ладотональна сфера – як і в 1 частині циклу у цьому монолозі відсутні ключові знаки, тональний же простір позначений як хроматизацією, так і ладовим коливанням, що співвідноситься із народнопісенною традицією.

«Вбудовуючись» у цикл за принципом контрасту, «Амен» є фактично єдиною «розімкненою» структурою. «Зависання» музичного руху на альтерованій акордиці потенційно містить у собі імпульс до подальшого розгортання музичної тканини. Водночас, така принципова відкритість композиційно-структурної організації є, на наш погляд, дієвим чинником активізації слухачької перцепції, перенесення ліричних пошуків у духовних світ реципієнта та формування на цій основі художньої комунікації, в якій виконавці і аудиторія постають як єдине ціле, об'єднане ліричною рефлексією.

Саме завдяки розімкненій структурі та ладогармонічній організації «Амен» і наступна пісня «Дівчино, хмелю...» створюють своєрідний цілісний монолог, ліричність якого слугує чинником їх єдності, розбіжності композиційно-структурної організації, мови та засобів виразності – диференціації етапів ліричного процесу. Його специ-

фіка у «Дівчино, хмелю...» окреслюється панорамою яскраво виявлених особистісних емоцій, атмосферою всеохопного глибокого та щирого кохання, що відбивається у типових романсових інтонаціях. Парадоксальним чином ця частина циклу відповідає жанровій моделі дуету – внаслідок перегуків інтонацій у вокальній та інструментальній партіях. Романсовий характер мелосу дозволяє пов'язати цю пісню із традиціями українського романсу в його професійному та народному варіантах і водночас констатувати наявність у циклі яскраво виявленої романтичної традиції.

Композиційно-структурна організація «Дівчино, хмелю...» та наступної пісні «Весно» доводить значення 3-частинної форми із контрастною серединою та редукованою репризою, а також структурних арок між частинами циклу як архітектонічного чинника його цілісності, який скріплює різні етапи ліричного процесу в єдність і водночас значущість принципу контрасту як прояву драматургічної специфіки. Із попередньою цариною романсової лірики «Весно» контрастує моторністю, виявленою насамперед в повторюваних наїграшах, розташованих в інструментальному пласті, примхливістю сполучення у вокальній партії великих стрибків і ліричних розспівних інтоном. Внутрішній контраст у середньому розділі обумовлює модуляція в іншу сферу засобів виразності – вокальна партія позначена домінуванням речитативних, декламаційних інтоном, пласт акомпанементу – щільністю акордових хроматизованих побудов. Принцип контрасту виявлений і в раптових переміщеннях в інший часопростір – фактично вперше у циклі використаний прийом раптової зупинки руху та миттєвої зміни динамічного тону (sfz – p, тт. 44-49), який видається можливим позиціонувати як дієвий прийом активізації перцепції.

Значимість автентичних витоків виявляється у пісні «Весно», з одного боку, у типовій для народнопісенного виконавства звуковисотній нефіксованості у вокальній партії. З іншого боку, інструментальна партія позначена лейтмотивністю типових танцювальних інтоном – утілень своєрідної музичної ономапої – імітації звуків весняного капіжу, що водночас обумовлено характерною загалом для творчості композитора «синестезійною специфікою звукообразного мислення» (Томах, 2020: 79).

Концептуальну арку із медитативною рефлексивністю «Нокторном» та алюзією сакрального світу в «Амен» формує фінал циклу – «Молитва», в якому на різних рівнях організації музичної тканини виявляються зв'язки з фактично всіма час-

тинами циклу. Заколісуючі секундові інтонації утворюють арку із «Нокторном» на інтонаційному рівні, що водночас у драматургічному аспекті створює аналогії із символікою романтичного кола, провідне значення повторюваних арпеджованих побудов в акомпанементі – фактурну арку з «Дуетом», звернення до прийомів звукообразовальності – з «Матроською піснею» та «Весною», патетичність монологічного висловлювання – з «Амен».

Структуро- та змістотворне значення принципу контрасту наочно виявляється в цій пісні у співвідношенні вокальної та інструментальної партій. В акомпанементі з остинатністю фактично органного басу та повторенням провідного арпеджованого хроматизованого мотиву з великими стрибками (в обсязі 2-х октав) контрастують секундові «колискові» інтонами вокального пласту. Проте «вторгнення» в мелос хроматизованих стрибків створює й резонанс із акомпанементом, слугуючи єдності музичного цілого. Водночас принцип контрасту знаходить вираження у середній частині пісні у підвищенні загального інтонаційного, динамічного та темпового рівнів (*ritu mosso*).

Парадоксальним чином, замикаючись у романтичне коло на емоційно-образному рівні (що обумовлюється подібністю завершення «Нокторну») фінальна пісня «Молитва» не є остаточним фіналом. «Зависання» на альтерованих звуках, тональне і регістрове розчинення звучності нівелює (подібно до ««Амен»») композиційно-структурні межі та надає ліричному процесу принципової незавершеності, що спонукає до додаткових вимірів суголосності романтичним настановам музичного мислення.

Висновки. Сконцентрована у вокальному циклі «Дівчино, хмелю...» І. Гайденка пам'ять культури в її ліричному вимірі, що актуалізує «ідею глобального художнього синтезу <...> переосмислення національних традицій та композиційних технік, створених попередніми епохами, вільного оперування існуючими жанрово-стильовими моделями та їх знаками» (Коновалова, 2012: 124). Особливості концептуально-образної сфери та синтезу знаків музичного мистецтва у синхронії та діахронії у вокальному циклі «Дівчино, хмелю...» Ігоря Гайденка, зокрема дифузії академічної й народної інструментальної та пісенної традицій, детерміновані насамперед проєкцією жанру вокального циклу в сферу народного вокально-інструментального мистецтва. Позиціонуючи академічну, атрибутивну романтичну жанрову модель як розгорнуту несюжетну композицію, за принципом контрасту складену із цілісних, самодостатніх епізодів – градацій

лірики, митець скріплює її на концептуально-образному рівні медитативно-рефлексивними арками («Ноктюрн» – «Амен» – «Молитва»), на композиційно-структурному – лейтструктурним значенням 3-частинної форми із контрастною серединою та редукованою репризою, на фактурному – певними «алгоритмами» викладу, повторюваність яких уможливує на рівні драматургії асоціації із «романтичним колом» – поверненням до витоків драматургічного процесу.

Апеляція в циклі до автентичних джерел має проявом як значущість образів природи, природних стихій, так і алюзійне відтворення народно-пісенних та народно-інструментальних традицій. У вокальній партії це виявляється в емфатичних наголосах, невизначеній звуковисотності, алюзіях інтонацій колискової, для в інструментальній – у відтворенні танцювальних наіграшових мотивів та звукообразувальних прийомів. Складниками культурного полілогу в циклі є знаки барокової естетики – змістотворна значимість семантики

тональностей та терасоподібної динаміки, з оперної сфери – рис арії та вокального монологу. Безумовно значущими є зв'язки циклу з музичним мистецтвом романтизму, що знаходять вираження в алюзії романтичного кола в драматургії та принципів, концептуально значимій у циклі незавершеності ліричного процесу, а також у відтворенні рис романсу та загальному характері вокальної партії, яка співвідноситься з традиціями домашнього музикування. Знаками звукової атмосфери сучасності слугують хроматизація музичної тканини, композиційно «відкриті» структури, апелювання до джазових прийомів тощо.

Єднаючи різні простори та часи музичного мистецтва в синхронії та діахронії, вокальний цикл І. Гайденка «Дівчино, хмелю...» закарбовує потенційну нескінченну варіабельність синтезування їх знаків, культурну полілогічність камерно-вокальної творчості сучасних українських композиторів, дослідження якої складає **перспективи подальших розвідок**.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гайденко І. Практика використання числової послідовності Леонардо Пізанського у творі *Fibonacciphonia* для оркестру. *Культура України*, 2017. Вип. 56. С. 244–253.
2. Карчова Ю. І. Українське народнопісенне виконавство в професійній музичній практиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть : автореф. дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2016. 17 с.
3. Коновалова І. Ю. Коммуникативная ситуация «автор – традиция» в украинской хоровой музыке ХХ–ХХІ века (к проблеме неофольклоризма). *Вісник Харківської державної академії дизайну*, 2012, № 11. С. 124–127.
4. Кравченко О. Наукова діяльність Ігоря Гайденка. *Actual priorities of modern science, education and practice. Proceeding of the XII International Scientific and Practical conference. March 29 – April 01, 2022, Paris*, pp. 90–91.
5. Кравченко О., Єрмоєнко А. Ігор Гайденко: митець і людина. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2021. Вип. 44. Т. 1. С. 100–103.
6. Кравченко О., Єрмоєнко А. Шляхи розвитку Харківської композиторської школи. Творчість Ігоря Гайденка та питання спадкоємності поколінь. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2021. Вип. 35. Т. 2. С. 63–67.
7. Лісняк І. Академічне бандурне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століття. Київ : Видавництво ІМФЕ НАН України, 2019. 254 с.
8. Олексюк А. В. Оригінальна творчість українських митців доби незалежності на перетині академічного та народного інструменталізму. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 2017. Вип. 46. С. 350–365.
9. Томах О. О. Специфіка концертмейстерської роботи піаніста над твором для голосу і фортепіано «Дорога» І. Гайденка. *Public communication in science: philosophical, cultural, political, economic and IT context : Collection of scientific paper «LOGOS» with Proceedings of the International Scientific and Practical Conference (Vol. 5)*, May 15, 2020. pp. 79–81.
10. Уманець О. В. Глокалізація. *Соціологія права: енциклопедичний словник / за ред. М. П. Требіна*. Харків: Право, 2020. С. 186–188.

REFERENCES

1. Haidenko, I. (2017). Praktyka vykorystannia chyslovoi poslidovnosti Leonardo Pizanskoho u tvori *Fibonacciphonia* dlia orkestru [The practice of using numerical sequence of Leonardo from Piza in *Fibonacciphonia* for orchestra]. *Culture of Ukraine*, (56), pp. 244–253 [in Ukrainian].
2. Karchova, Yu. I. (2016). Ukrainske narodnopisenne vykonavstvo v profesiinii muzichnii praktytsi ostannoii tretyny XX – pochatku XXI stolit [Ukrainian folk song Performance in professional musical practice last third of VV – beginning of XXI century]. Thesis for a candidate degree. Kharkiv, Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts [in Ukrainian].
3. Konovalova, I. Yu. (2012). Kommunikativnaia sytuatsiya «avtor - tradytsiya» v ukraynskoi khorovoi muzyke XX–XXI veka [Communicative situation «author - tradition» in Ukrainian choral music of XX – XXI centuries]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of design*, (11), pp. 124–127 [in Russian].

4. Kravchenko, O. (2022). Naukova diialnist Ihoria Haidenka [Scientific activity of Ihor Haydenko]. *Actual priorities of modern science, education and practice*. Proceeding of the XII International Scientific and Practical conference. Paris, pp. 90–91 [in Ukrainian].
5. Kravchenko, O., Yeromenko, A. (2021). Ihor Haidenko: mytets i liudyna [Ihor Haydenko: artist and human being]. *Humanities science current issues*, (44), vol. 1, pp. 100–103 [in Ukrainian].
6. Kravchenko, O., Yeromenko, A. (2021). Shliakhy rozvytku Kharkivskoi kompozytorskoi shkoly. Tvorchist Ihoria Haidenka ta pytannia spadkoiemnosti pokolin [Ways of development of Kharkiv composing school. Creations of Ihor Haydenko and issues of inheritance of generations]. *Humanities science current issues*, (35), vol. 2, pp. 63–67 [in Ukrainian].
7. Lisniak, I. (2019). Akademichne bandurne mystetstvo Ukrainy kintsyi XX – pochatku XXI stolittia [Academic bandura art of Ukraine in the late XXth to Early XXIst century]. Kyiv. Publishing Rylslyk Institute [in Ukrainian].
8. Oleksiuk, A. V. (2017). Oryginalna tvorchist ukrainskykh myttsiv doby nezalezhnosti na peretyni akademichnoho ta narodnoho instrumentalizmu [The original works of Ukrainian artists of the period of independence at the intersection of academic and folk instrumentalism]. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education*, (46), pp. 350–365 [in Ukrainian].
9. Tomakh, O. (2020). Spetsifika kontsertmeisterskoi roboty pianista nad tvorom dlia holosu ta fortepiano «Doroha» I. Haidenka [Specifics of the concert master`s work of the pianist on the work for voice and piano “Road” by I. Haydenko]. *Public communication in science: philosophical, cultural, political, economic and IT context : Collection of scientific paper «LOGOS» with Proceedings of the International Scientific and Practical Conference (Vol. 5)*, pp. 79–81 [in Ukrainian].
10. Umanets, O. V. (2020). Hlokalizatsiia [Glocalisation]. *Sotsiologiia prava: entsiklopedychnyi slovnyk – Sociology of Law: encyclopedic dictionary*. M. P. Trebin (Ed.). (pp. 186–188). Kharkiv: Pravo [in Ukrainian].