

УДК 78.071.2

ХОРОВОЙ КОНЦЕРТ «ГОРИ МОЇ» В.ЗУБИЦКОГО: ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ АСПЕКТЫ ТРАКТОВКИ ЖАНРА В СОВРЕМЕННОЙ УКРАИНСКОЙ МУЗЫКЕ

Варакута Марина Ивановна

кандидат искусствоведения, доцент кафедры «История и теория музыки»
Днепропетровской консерватории им. М. Глинки (г. Днепропетровск, Украина)

Аннотация:

В статье раскрываются тенденции развития жанра хорового концерта в современной украинской музыке. Образцом для анализа избран хоровой концерт «Гори мої» В. Зубицкого, написанный на тексты западноукраинского фольклора.

Ключевые слова: современная хоровая музыка, жанр хорового концерта, жанрово-стилевые аспекты, украинский фольклор

В широком жанровом спектре современной хоровой музыки важное место отводится хоровому концерту. Данный жанр, появившийся во второй половине XVII века в недрах восточнославянской церковно-певческой традиции, на протяжении XVIII – XIX столетий и вплоть до 20-х годов XX века оставался жанром преимущественно духовным. За это время он прошёл несколько этапов эволюции, каждый из которых привносил в облик жанра существенные стилевые изменения: партесный концерт эпохи барокко (вторая половина XVII – начало XVIII века), классический концерт (вторая половина XVIII – начало XIX века), позднеромантический (рубеж XIX – XX веков), современный (вторая половина XX – начало XXI века).

Возрождение жанра хорового концерта в 70-80-е годы XX столетия, вызванное интересом композиторов к духовному наследию прошлого, связано не столько с обращением к старинным формам хорового концерта, сколько с появлением нового жанрового феномена, в котором духовная ипостась обогатилась иными содержательными компонентами, в частности, фольклорной и светской тематикой. Длительный период отсутствия данного жанра в музыке «советского» периода существенно повлиял на комплекс жанровых признаков возрожденного хорового концерта. Прежде всего, это проявилось в определённом «размывании» основных типологических качеств, их «перетекании» в другие жанры, а также и в обратном движении – обогащении хорового концерта некоторыми признаками, ранее ему несвойственными.

Как известно, наиболее устойчивыми признаками жанра хорового концерта являются многочастность, основанная на драматургическом единстве цикла, принцип концертирования, определяющий закономерности фактурного склада и игровой тип взаимодействия голосов. Хоровые произведения двух последних десятилетий, имеющие жанровое определение «концерт», обладают гораздо более сложной системой жанрообразующих признаков и подвижностью жанровых границ, что приводит к появлению различных модификаций, в целом сосредоточенных на трех магистральных направлениях – фольклорном, светском и духовном. Главной идеей хорового концерта является максимально полный показ всех ансамблевых возможностей хора. Иными словами, хоровое концертное исполнение основано на синтезе принципов «виртуозности» и «колоритности» (богатстве тембрового фони́зма). В хоровой музыке основным способом проявления концертности становится нетрадиционная трактовка хора, связанная с инструментализацией хоровой фактуры и подчёркнутой ролью фони́зма (обогащение тембрового и гармонического колорита, а также усложнение

интонационности).

Хоровой концерт второй половины XX – начала XIX столетия, при всей масштабности и разноплановости видоизменений, происшедших в его облике, в своих глубинных, архетипических свойствах обнаруживает историческую преемственность с предшественниками – барочным, классическим, позднеромантическим концертом. Однако большое количество оригинальных прочтений, порождающих разветвленную типологию, свидетельствует об «осовременивании» данного жанра, интерес к нему довольно велик и в творчестве современных украинских композиторов. В украинской музыке последних десятилетий к жанру хорового концерта обращались Евгений Станкович («Господи, Владико наш»), Мирослав Скорик («Реквием», в первой редакции «Заупокойная»), Леся Дычко («Край мой родной», «Швейцарские фрески», «Испанские фрески», «Французские фрески»), Виктор Степурко («Концерт памяти Н. Леонтовича»), Виктор Мужчиль («Хай святиться ім'я Твоє»), Владимир Зубицкий («Гори мої», «Ярмарка», «Concerto strumentale»), Юрий Алжнев («Співомовки», «Дівич-сон», «Пробудження», «Співайте Господу, пісню нову», «Сватання Оріанти»).

Жанрово-стилевые аспекты трактовки жанра хорового концерта в музыкальной культуре современной Украины рассмотрим на примере творчества известного украинского композитора **Владимира Зубицкого** (род. 1953), избрав в качестве материала для анализа концерт «Гори мої» (1986).

Время, когда В. Зубицкий обратился к жанру хорового концерта, характеризуется высокой степенью интенсивности творческих поисков. Вследствие этого композитор отказывается от традиционного духовного содержания и создает концерты, имеющие фольклорную основу и написанные на фольклорные тексты.

Концерт В. Зубицкого «Гори мої» является ярким образцом современной трактовки возрожденного жанра хорового концерта. Его связь с жанровыми истоками весьма опосредована, особенно на семантическом и композиционно-драматургическом уровнях. Вместе с тем, в произведении великолепно раскрыты свойственные данному жанру принципы концертности, чему во многом способствуют современные средства музыкального языка.

Произведение представляет собой восьмичастный цикл, каждая из частей которого является жанровой «картиной-зарисовкой» украинского быта и народной культуры. В основе частей – семейно-бытовые и семейно-обрядовые песни (колыбельная, коломыйка, свадебная, плачь-причет и др.). Части следуют по принципу контраста.

Первая часть "Гори мої" выполняя роль вступления, представляет собой сольный запев (альт) и хоровой подхват (припев), построенные на общей теме – свободно-вариантном изложении мелодии, с варьированием, переменностью тонов, элементами думного лада (минор с высокой IV степенью). В тугтийном «подхвате» начальная фраза темы проводится имитационно в трех партиях. Каждый голос – самостоятельная линия со своей логикой развертывания.

Вторая часть «Ой вийду я на горбочок» написана в куплетно-вариационной форме, где композитор использует жанровую цитату из карпатской коломыйки. Троекратный «запев» с каждым проведением подвергается вариантным преобразованиям (постепенное уплотнение фактуры, использование аккордов нетерцовой структуры, параллельных трезвучий и нонаккордов в тональности es-moll с колебаниями терцового тона). Припев, построенный на чередовании двух аккордов – трезвучий a-moll и H-dur, вследствие чего происходит постоянное движение параллельными квинтами и параллельными трезвучиями, проводится без изменений.

Третья часть «Колискова» написана в куплетно-вариационной форме и состоит из двух куплетов, каждый из которых начинается хоровым звучанием – своеобразным вступлением, выполняющим роль запева. В качестве припева появляется выразительная тема колыбельной у сопрано-соло, звучащая в сопровождении звукового фона хоровых партий. Убаюкивающая покачивающаяся ритмика, плавные интонации, постепенность движения,

создают ровное мерное звучание. В процессе линейного ведения всех голосов образуются вертикальные созвучия нетерцового строения, не создающие ясной ладогармонической устойчивости.

Четвертая часть «Vinter vie» написана в форме с чертами репризной трехчастности. Тема в диапазоне сексты, с переменным терцовым тоном, высокой IV ступенью и «гуцульскими» ритмами, экспонируется одногласно в партиях женских голосов (т. 1-3). Далее она передаётся в мужскую группу (басы) и сопровождается выкриками на основном тоне (ре), к которому постепенно добавляются секунды, образуя созвучия секундового строения (ре-ми-фа-соль), которые путем приема глиссандо переходящее в интервал квинту (т.12-13). Тема сопровождается краткими попевками, которые проводятся в теноровой партии, затем имитационно проводятся во всех партиях в контрапункте с темой. Середина построена на имитационных проведений нового тематического материала – восходящее движение по трезвучию Es-dur (т. 28-33), которое далее дополняется интонациями из темы первого раздела – это нисходящее поступенное движение с ув. 2. При передаче темы из сопрановой в теноровую партию образуется бесконечный канон (т. 34-41). Далее следует вариантное повторение темы, построенной по восходящему трезвучию. Раздел завершается в тональности G-dur. Реприза начинается в тональности f-moll; в результате вертикальных перестановок в октавном контрапункте тема передается в теноровую партию и сопровождается попевками (теперь в басу). Следующее проведение темы (т.65-68) даётся уже в исходной тональности части, также как и в начале одногласно, только в партии басов. Два последующих проведения темы – в том же голосе – сопровождаются аккордами натурального минора, с внедрением тонов «думного» лада, фригийского и дорийского ладов. Последний аккорд концентрирует в себе всевозможные тоны модальных ладов.

Пятая часть «Плач» построена на экспрессивных интонациях плача-причета. Для темы характерны мало-секундовые интонации всхлипывания, нисходящая направленность мелодического движения, использование увеличенной секунды, свободная ритмика. В партии басов появляется мелодизированное сопровождение, которое на протяжении всей части будет присутствовать в голосах, аккомпанирующих сольному пению. В женских партиях хора одновременно со второй темой звучит первая – вначале одногласно, затем с терцовым дублированием, на фоне педали у басов. Образуется выразительное контрапунктическое сочетание мелодических линий.

Шестая часть «Дримба» написана в форме рондо и включает три проведения рефрена и два эпизода. Рефрен звучит в тональности D dur, темы как таковой нет, так как она построена на повторении одного звука в одинаковом ритме, с образованием эффекта проговаривания слов, квинтовой дублировкой и контрапунктом у басов, восходящими и нисходящими ходами на квинту. Далее тема передаётся в другие голоса, где проводится в контрапункте с краткими попевками вступления после чего вариантно повторяется. Завершается рефрен материалом из вступления. В первом эпизоде, которому предшествует одногласная связка-переход, используются интонации рефрена, попевки из вступления, контрапункта к теме, а также интервалы из сопровождения. Весь материал вариантно переосмысливается, добавляются новые подвижные контрапункты, в результате чего уплотняется фактура. После сокращенного повторения рефрена, представленного ритмизованным сопровождением, на который наслаиваются мотивы из одногласной связки-перехода, начинается второй эпизод (т.68-79), основанный на ансамблевом пении. Тема проводится у двух солистов, а в двухголосии используется принцип гетерофонии, эффект случайного отступления от основного напева. Третье проведение рефрена и кода вновь объединяют все интонации, встречавшиеся в каждом из построений.

Седьмая часть «Весільна» написана в трёхчастной форме. В первом разделе три темы. Первая – основана на гексахорде (ля-ре-ми-фа), с прихотливой ритмикой и чертами танцевальности. Излагается одногласно, на фоне органной педали в басовой партии (на тоне «ре», тональность d-moll), к басовому тону прибавляется квинтовый звук у сопрано. Вторая тема (с т. 23) – появляется у альтов как контрапункт к первой теме. Основана на

подобном гексахорде, но в другом, более плавном ритме, а также здесь есть VII# ступень (движение V-VII#-I в мелодии). Обе темы, сочетаясь, проводятся на фоне выдержанных педальных тонов – основного (бас) и квинтового (сопрано). Третья тема – краткая попевка, репетиции на одном звуке равными длительностями (восьмые), впервые появляется в т. 33-34. Сопровождает варианты первой и второй тем. Средний раздел – является логическим продолжением первого, т.к. между ними нет четкого разграничения и они свободно перетекают друг в друга. В голосах, предельно мелодизированных, проводятся вариантно преобразованные интонации первой и второй тем, а также третья тема, четкая ритмика которой вносит организующее начало. Добавляется ещё один мелодический контрапункт в партии сопрано соло, построенный на интонациях первой темы. Накопление голосов, нагнетание напряжения приводит к аккордовому скандированию в кульминации (т.53-54); аккорды образованы линейным движением голосов: два верхних – параллельными квартами, нижний – в противоположном направлении по полутонам. В репризе повторяются темы из первого раздела, басовое соло звучит в партии теноров в тональности a-moll, далее проводится первая тема в имитационном изложении (бесконечный канон) и её варианты в имитациях. Третья тема представлена только ритмикой, её слова проговариваются без фиксированной высоты тонов. Завершается часть в миксолидийском C dur.

Восьмая часть «Весілля» (часто исполняется как отдельное произведение «У неділю на весілля»¹). В данной части хорового концерта добавлена ударная группа, а в конце проходит общая кода произведения, где проводится тема из первой части «Гори мої».

Подводя итоги анализа хорового концерта «Гори мої» В. Зубицкого, следует отметить объединение в нем стилизованного и свободно обработанного фольклорного мелоса. Стремясь к органичному соединению музыки и текста, автор обогатил собственный стиль народно-песенными интонациями. Стилистику данного концерта питает объединение фольклорного мелоса и авторского видения В. Зубицкого. В данном хоровом концерте, для стилистически достоверного воплощения песенно-танцевальной стихии украинского фольклора, В. Зубицкий использует определенный комплекс средств, свойственных народно-песенному многоголосию. Это гетерофонное расщепление унисона, варьирование интонаций при повторных проведениях темы, мобильность количества голосов, принимающих участие в процессе исполнения, чередование сольного запева и массового хорового подхвата. Хоровому многоголосию свойственна фактурная модификация вертикали, связанная со стремлением возродить характерные национальные формы многоголосного пения. В его основе – линейное мышление, использование специфических приемов голосоведения, со свободным включением и выключением голосов, расщеплением унисона и сведением голосов к унисону, обилием диссонансов, появляющихся в результате линейного движения голосов, и др. Образующаяся гармоническая вертикаль, по сути, является линейной.

Интересны тембровые контрасты, встречающиеся в хоровом концерте на грани смены частей. В сочетании со сменой фактуры (аккордово-гармонической на имитационно-полифоническую) они образуют своеобразные темброво-фонические эффекты. В своем хоровом концерте композитор широко использует имитационность. С этим полифоническим приёмом, обладающим значительными возможностями для экспонирования и развития материала, связаны моменты фактурного уплотнения и разряжения. Наибольшая плотность наблюдается в кульминационных моментах, где появляется плотное аккордово-гармоническое *tutti*, образующееся в результате предшествующего имитационного накопления голосов. В хоровых партиях много терцовых втор, параллельных трезвучий. В низких мужских голосах часто используются выдержанные «педальные» тоны или аккорды. Природа такого многоголосия коренится в стилистике народно-песенного многоголосия.

¹ Рассматривается автором в статье «О формообразующих принципах хоровых миниатюр В. Зубицкого на тексты западно-украинского фольклора» // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка. Збірник наукових праць. Луганськ, 2007. Вип. 8. С. 242–252

Варьирование основных мотивов, весьма характерное для народно-певческого многоголосия, пронизывает ткань каждой из частей данного хорового концерта В. Зубицкого. Также композитор использует современные средства гармонического письма, выходящие далеко за пределы классической функциональной гармонии. Это аккордовые созвучия нетерцового строения, с добавленными побочными тонами, секундовые напластования звуков и их объединение в одновременном звучании, придающие музыке особую красочность и неповторимый колорит.

Таким образом, в концерте «Гори мої» представлена одна из модификаций жанра, возможная в стилевых условиях современной музыки – *хоровой концерт фольклорного типа*. Расширение содержательной палитры в совокупности с высокими позициями хорового концерта в иерархии современных хоровых жанров, обусловленными его богатым художественным потенциалом и особой жизнестойкостью, позволили ему адаптироваться к изменениям историко-культурных условий и сохранить социальную востребованность.

Использованная литература:

1. Батичко Г. Хоровий концерт в контексті сучасної хорової культури: Автореф. ... дис. канд. мистецтвознавства. К.: КДК ім. П. І. Чайковського, 1993. 18 с.
2. Варакута М. О формообразующих принципах хоровых миниатюр В. Зубицкого на тексты западно-украинского фольклора // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка. Збірник наукових праць. Луганськ, 2007. Вип. 8. С. 242–252.
3. Земцовский И. Н. Фольклор и композитор. Теоретические этюды. М.: Сов. композитор, 1978. 174 с.
4. Кириленко Я. О. Тенденції розвитку українського хорового концерту 1980 - 2010 років: Автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків: ХДІМ ім. І.П.Котляревського, 2012. 17 с.
5. Правдюк О. А. Українська музична фольклористика. К.: Наукова думка, 1978. 223 с.
6. Рязанцева Л. Про еволюцію жанру хорового концерту в російській та українській музиці XVII-XX століть // Музичне мистецтво. Донецьк: Юго-Восток, 2006. Вип. 6. С. 51–60.
7. Zubyts'kyi Volodymyr // Sonevyts'kyi I., Polidvor-Sonevyts'ka N. Dictionary of Ukrainian Composers. L'viv: Union of Ukrainian Composers, 1997. P. 325–326.

Article received: 2014-11-12