

**Осипенко В.В.**

кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри українського народного співу  
та музичного фольклору ХДАК,  
Заслужена артистка України

## АВТОРСЬКА КОНЦЕПЦІЯ

### ХОРОВОГО КОНЦЕРТУ

#### Є. СТАНКОВИЧА

#### «ГОСПОДИ, ВЛАДИКО НАШ»

**Анотація.** Розглядаються жанрово-стилістичні особливості музичної драматургії твору Є. Станковича в аспекті спадкоємності духовної традиції вітчизняного хорового концерту. Підкреслено вплив композиторського стилю на трансформацію структурно-семантичного інваріанту жанру («авторська концепція»).

**Ключові слова:** хоровий концерт, стиль композитора, структурно-семантичний інваріант, симфонізм, музична мова.

**Аннотація.** Осипенко В. Авторская концепция хорового концерта Е. Станковича «Господи, Владыко наш». Рассматриваются жанрово-стилистические особенности музыкальной драматургии произведения Е. Станковича в аспекте наследования духовной традиции отечественного хорового концерта. Подчеркнуто влияние композиторского стиля на трансформацию структурно-семантического инварианта жанра («авторская концепция»).

**Ключевые слова:** хоровой концерт, стиль композитора, структурно-семантический инвариант, симфонизм, музыкальный язык.

**Summary.** Osipenko V. Author's conception of a E.Stankovych's choral concert «Lord?our Lord». The genre and stylistic features of musical drama in the work of E.Stankovich are considered in the aspect of the heredity of the spiritual traditions of national choral concert. The composer's style influences on the transformation of structural and semantic invariants of the genre are underlined («author's concept»).

**Key words:** a choral concert, the composer's style, structural and semantic invariant, symphonism, musical language.

**Актуальність теми.** Музичні культури різних народів напрацьовують власну систему жанрів, відповідних до їх національної ментальності. Такими в традиції української музики були і залишаються вокально-хорові жанри, серед яких виокремлюється своєю концепційністю та винятковим історичним значенням хоровий концерт. Протягом історичного розвитку музичної культури України, він був особливим засобом активного спілкування композитора із слухачською аудиторією. При цьому статус хорового концерту в українській музиці та його роль у відтворенні культурних цінностей підвищуються. Це пояснюється такими чинниками, як *особливе місце хорового співу в житті українців* (бо здавна вони укладали всю міфологію, моральний та етичний кодекс у пісні) і *тяжіння до колективного способу буття – соборності*. Отже, саме цей жанр уже майже чотири століття гідно репрезентує українську ментальність у контексті світової культури, що підкреслює актуальність пропонованої теми.

Художні тенденції XIX – XX століть вимагали нової якості та міри індивідуалізації як методу узагальнення. Тому в музикознавстві постає проблема значення творчої індивідуальності митців у долі традиційних жанрів. Нові художні напрямки, оновлена музична мова спрямовують його до трансформації. Вражає художній потенціал «найважливішого» жанру українського музичного мистецтва – хорового концерту, історія якого є історією становлення і розвитку вітчизняної хорової музики. Так, хоровий концерт останньої третини XX ст. відбиває основні тенденції хорового мистецтва, втілює найновіші концепції, концентрує найкращі національні традиції. Сучасне бачення традиційного жанру репрезентують такі твори, як Концерт для хору «Сад божественних пісень» І. Карабиця (1972); Хоровий концерт «Господи, Владыко наш» Є. Станковича; духовний концерт («Реквієм») М. Скорика (1998); «Концерт пам'яті М. Леонтовича» В. Степурка; «Поліфонічний концерт» Ю. Буцка на теми знаменного розспіву; концерт для хору «Співайте для Господа пісню нову» Ю. Алжнева. Ці твори продовжують лінію духовних концертів доби українського барокко і виявляють прагнення сучасних митців досягнути сенс молитовного жанру у контексті цілісної жанрової системи.

Наукове визначення авторської концепції втілення національної традиції хорового концерту містить не лише творче осмислення історичних надбань жанру, але й якісно новий результат його відтворення. Це передбачає, по-перше, оригінальну систему мислення (композиторський стиль); по-друге, відповідність нових зразків певній традиції, що впізнається<sup>1</sup>. У період становлення і розвитку хоровий концерт викристалізовував такі свої риси, що дають підґрунтя для розгляду його як концепційного жанру, який є спроможним

Надійшла до редакції 11.01.2012

<sup>1</sup> Нагадуємо думку Н. Герасимової-Персидської стосовно генези явища, що вивчається: «В своїх джерелах партесний спів виникає як засіб оформлення церковної служби, а вже на рубежі століть він стає частиною загальнодержавних актів і усвідомлюється як важливий фактор громадського життя» [1, с. 143].

в узагальненій формі втілювати суттєві риси сучасного розуміння «образу людини» (за М. Арановським), поєднуючи на цій основі окремих особистостей в ідеальний колектив.

Сучасний хоровий концерт і донині зберігає у собі (в якості інваріантного ядра) найбільш характерні ознаки, що складають зміст структурно-семантичного інваріанту хорового концерту: 1) виконавський склад – хор *a cappella*; 2) особлива технічна складність та віртуозний характер окремих хорових партій, що вимагали суто професійної майстерності виконання; 3) комунікативна функція – особливий слухацький тип сприйняття у храмі, скерованість на діалог, в якому однаково важливі і виконавці, і слухачі, тому що вони складають єдине коло спілкування; 4) концертнування як провідний принцип розвитку музичної драматургії; 5) циклічна побудова твору з перевагою три- або чотиричастинності; 6) концепція образу людини – особистість духовного, соборного складу.

На межі тисячоліть відбулося історичне відродження християнської музичної традиції. Суспільство потребує оновлення на всіх рівнях, але спочатку воно має відбутися у серці людини. І музика професійних майстрів дозволяє виконати цю місію: віднайти свій шлях до Бога. Духовні джерела містить молитва, музика, за припущенням О. Лосева, стає молитвою в її кращих зразках.

Музиканти-виконавці відчувають потребу в духовному оновленні як культури, так і суспільства в цілому. Як вважає заслужений діяч мистецтв України, директор і художній керівник хор-фесту «Золотоверхий Київ», директор і керівник Камерного хору «Київ» Микола Гобдич: «Рубіж тисячоліть позначений яскравим сплеском національної хорової культури. Українські композитори початку третього тисячоліття, узагальнивши тисячолітній досвід національної композиторської школи і привнісши віяння свого часу в нових гармоніях, багатій поліфонії та сучасній ритміці, бурхливо вплили у світовий музичний простір» [3, с. 4].

Отже, метою статті є опрацювання моделі хорового концерту в контексті духовної творчості Є. Станковича. **Матеріалом** обрано одночастинний хоровий концерт «Господи, Владико наш» (1998), написаний на прохання художнього керівника капели «Думка» Євгена Савчука. Поетичною основою твору є духовні тексти з Псалтирі. Перше виконання – хор «Київ» (аудіозапис 2000 р.).

Визнаний митець сучасної української культури Євген Станкович, звернувся до написання жанру хорового концерту, маючи великий досвід композиторської майстерності. По-перше, для його творчого методу характерним є масштабний епіко-драматичний погляд на історію свого народу. По-друге, він створив власний «стилістичний код» національної української музичної мови. Ядром композиторського мислення Є. Станковича, безумовно, є *симфонізм* – спосіб узагальнення дійсності на основі діалектичного відзеркалення її через особистість, яка усвідомлює себе та світ, уособлюючи національні ідеї, світоспоглядання (за визначенням Б. Асаф'єва). Ця властивість притаман-

на багатьом творам композитора в різних жанрових контекстах (опера «Цвіт папороті», балет «Ольга», камерних симфоніях «Larga» та симфоніях для великого складу симфонічного оркестру, зокрема, «Я стверджуюсь» (симфонія №3) та ін.

Звернення Є. Станковича до відродження жанру хорового концерту в умовах сучасної композиторської практики – відповідальний крок. Нині багато хто з авторів вважають доречним звертатися до духовних жанрів й спробувати свої сили в новому напрямку. Втім, якщо у них мало досвіду уцерковленого життя, у цьому випадку музична мова таких творів впізнається лише як стилізація духовної музики. Зокрема, православна традиція дуже ускладнена історичними нашаруваннями: монодичний стиль літургійного співу знаменної традиції було замінено партесним типом музикування за європейськими зразками. Партесний спів, увійшовши у практику Богослужіння, відчував і впливи народної пісенності. Тому для сучасного композитора стає творчим завданням «зняти» різні стилістичні нашарування та наблизити до сучасного слухача Богослужбний спів, який здавна вважали «співом янгельським», мовою Богоспілкування.

Розглянемо тематичну композицію хорового концерту Є. Станковича «Господи, Владико наш» (враховуючи методику аналізу структурно-семантичного інваріанту жанру).

Приділяючи велику увагу втіленню канонічного тексту, композитор «порушує» закони сакрального часу, свідомо орієнтується на відродження духовного концерту в умовах музичної стилістики кінця ХХ ст.: це відбувається за рахунок відсутності акцентності (запобігання сильної долі, часте використання синкоп), нерівномірного розподілу тривалостей, метричних чергувань 2-х та 3-дольності. Додамо до цього авторські вказівки щодо виконання: *rubato*, *rosso accelerando*. В кінці кожної фрази – фермати, що допомагають вибудувати строфічність музичної форми. В цьому можна вбачати синтез традицій самого різного духовного досвіду в музиці: свобода метроритмічної організації – від візантійської співоцької традиції; строфічний принцип – від духовного концерту бахівської доби; вертикальна організація фактури (на відміну від монодійності знаменного розпіву) – від партесного співу.

Експозицію складають дві комплементарні теми (за парним принципом) – молитовне славлення (*Lento*) і тема фуги (ц. 12). Перша молитовна строка слугує назвою всього твору, а заключна містить основну ідею твору «Ймення – слава Твоя понад небесами!». Семантика славільного типу містить суворо акордовий склад на засадах силабіки, коли кожному складу відповідає один музичний тон.

Висхідна тема-молитва (з центральним елементом системи *d*) є інваріантною композиційною одиницею (рефрен), яка протягом драматургічного розвитку твору звучить неодноразово, цементуючи контрастні розділи. Якщо класицистичний концерт (доби Д. Бортиянського, М. Березовського, А. Веделя) був підпорядкованим циклічній композиції, то Є. Станкович спирається на принципи одночастинної романтичної

**Осипенко В.В.**

кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри українського народного співу  
та музичного фольклору ХДАК,  
Заслужена артистка України

## АВТОРСЬКА КОНЦЕПЦІЯ

### ХОРОВОГО КОНЦЕРТУ

#### Є. СТАНКОВИЧА

#### «ГОСПОДИ, ВЛАДИКО НАШ»

**Анотація.** Розглядаються жанрово-стилістичні особливості музичної драматургії твору Є. Станковича в аспекті спадкоємності духовної традиції вітчизняного хорового концерту. Підкреслено вплив композиторського стилю на трансформацію структурно-семантичного інваріанту жанру («авторська концепція»).

**Ключові слова:** хоровий концерт, стиль композитора, структурно-семантичний інваріант, симфонізм, музична мова.

**Аннотація.** Осипенко В. Авторская концепция хорового концерта Е. Станковича «Господи, Владыко наш». Рассматриваются жанрово-стилистические особенности музыкальной драматургии произведения Е. Станковича в аспекте наследования духовной традиции отечественного хорового концерта. Подчеркнуто влияние композиторского стиля на трансформацию структурно-семантического инварианта жанра («авторская концепция»).

**Ключевые слова:** хоровой концерт, стиль композитора, структурно-семантический инвариант, симфонизм, музыкальный язык.

**Summary.** Osipenko V. Author's conception of a E.Stankovych's choral concert «Lord?our Lord». The genre and stylistic features of musical drama in the work of E.Stankovich are considered in the aspect of the heredity of the spiritual traditions of national choral concert. The composer's style influences on the transformation of structural and semantic invariants of the genre are underlined («author's concept»).

**Key words:** a choral concert, the composer's style, structural and semantic invariant, symphonism, musical language.

**Актуальність теми.** Музичні культури різних народів напрацьовують власну систему жанрів, відповідних до їх національної ментальності. Такими в традиції української музики були і залишаються вокально-хорові жанри, серед яких виокремлюється своєю концепційністю та винятковим історичним значенням хоровий концерт. Протягом історичного розвитку музичної культури України, він був особливим засобом активного спілкування композитора із слухачською аудиторією. При цьому статус хорового концерту в українській музиці та його роль у відтворенні культурних цінностей підвищуються. Це пояснюється такими чинниками, як *особливе місце хорового співу в житті українців* (бо здавна вони укладали всю міфологію, моральний та етичний кодекс у пісні) і *тяжіння до колективного способу буття – соборності*. Отже, саме цей жанр уже майже чотири століття гідно репрезентує українську ментальність у контексті світової культури, що підкреслює актуальність пропонованої теми.

Художні тенденції XIX – XX століть вимагали нової якості та міри індивідуалізації як методу узагальнення. Тому в музикознавстві постає проблема значення творчої індивідуальності митців у долі традиційних жанрів. Нові художні напрямки, оновлена музична мова спрямовують його до трансформації. Вражає художній потенціал «найважливішого» жанру українського музичного мистецтва – хорового концерту, історія якого є історією становлення і розвитку вітчизняної хорової музики. Так, хоровий концерт останньої третини XX ст. відбиває основні тенденції хорового мистецтва, втілює найновіші концепції, концентрує найкращі національні традиції. Сучасне бачення традиційного жанру репрезентують такі твори, як Концерт для хору «Сад божественних пісень» І. Карабиця (1972); Хоровий концерт «Господи, Владыко наш» Є. Станковича; духовний концерт («Реквієм») М. Скорика (1998); «Концерт пам'яті М. Леонтовича» В. Степурка; «Поліфонічний концерт» Ю. Буцка на теми знаменного розспіву; концерт для хору «Співайте для Господа пісню нову» Ю. Алжнева. Ці твори продовжують лінію духовних концертів доби українського барокко і виявляють прагнення сучасних митців осягнути сенс молитовного жанру у контексті цілісної жанрової системи.

Наукове визначення авторської концепції втілення національної традиції хорового концерту містить не лише творче осмислення історичних надбань жанру, але й якісно новий результат його відтворення. Це передбачає, по-перше, оригінальну систему мислення (композиторський стиль); по-друге, відповідність нових зразків певній традиції, що впізнається<sup>1</sup>. У період становлення і розвитку хоровий концерт викристалізовував такі свої риси, що дають підґрунтя для розгляду його як концепційного жанру, який є спроможним

Надійшла до редакції 11.01.2012

<sup>1</sup> Нагадуємо думку Н. Герасимової-Персидської стосовно генези явища, що вивчається: «В своїх джерелах партесний спів виникає як засіб оформлення церковної служби, а вже на рубежі століть він стає частиною загальнодержавних актів і усвідомлюється як важливий фактор громадського життя» [1, с. 143].

в узагальненій формі втілювати суттєві риси сучасного розуміння «образу людини» (за М. Арановським), поєднуючи на цій основі окремих особистостей в ідеальний колектив.

Сучасний хоровий концерт і донині зберігає у собі (в якості інваріантного ядра) найбільш характерні ознаки, що складають зміст структурно-семантичного інваріанту хорового концерту: 1) виконавський склад – хор *a cappella*; 2) особлива технічна складність та віртуозний характер окремих хорових партій, що вимагали суто професійної майстерності виконання; 3) комунікативна функція – особливий слухацький тип сприйняття у храмі, скерованість на діалог, в якому однаково важливі і виконавці, і слухачі, тому що вони складають єдине коло спілкування; 4) концертнування як провідний принцип розвитку музичної драматургії; 5) циклічна побудова твору з перевагою три- або чотиричастинності; 6) концепція образу людини – особистість духовного, соборного складу.

На межі тисячоліть відбулося історичне відродження християнської музичної традиції. Суспільство потребує оновлення на всіх рівнях, але спочатку воно має відбутися у серці людини. І музика професійних майстрів дозволяє виконати цю місію: віднайти свій шлях до Бога. Духовні джерела містить молитва, музика, за припущенням О. Лосева, стає молитвою в її кращих зразках.

Музиканти-виконавці відчувають потребу в духовному оновленні як культури, так і суспільства в цілому. Як вважає заслужений діяч мистецтв України, директор і художній керівник хор-фесту «Золотоверхий Київ», директор і керівник Камерного хору «Київ» Микола Гобдич: «Рубіж тисячоліть позначений яскравим сплеском національної хорової культури. Українські композитори початку третього тисячоліття, узагальнивши тисячолітній досвід національної композиторської школи і привнісши віяння свого часу в нових гармоніях, багатій поліфонії та сучасній ритміці, бурхливо вплили у світовий музичний простір» [3, с. 4].

Отже, метою статті є опрацювання моделі хорового концерту в контексті духовної творчості Є. Станковича. **Матеріалом** обрано одночастинний хоровий концерт «Господи, Владико наш» (1998), написаний на прохання художнього керівника капели «Думка» Євгена Савчука. Поетичною основою твору є духовні тексти з Псалтирі. Перше виконання – хор «Київ» (аудіозапис 2000 р.).

Визнаний митець сучасної української культури Євген Станкович, звернувся до написання жанру хорового концерту, маючи великий досвід композиторської майстерності. По-перше, для його творчого методу характерним є масштабний епіко-драматичний погляд на історію свого народу. По-друге, він створив власний «стилістичний код» національної української музичної мови. Ядром композиторського мислення Є. Станковича, безумовно, є *симфонізм* – спосіб узагальнення дійсності на основі діалектичного відзеркалення її через особистість, яка усвідомлює себе та світ, уособлюючи національні ідеї, світоспоглядання (за визначенням Б. Асаф'єва). Ця властивість притаман-

на багатьом творам композитора в різних жанрових контекстах (опера «Цвіт папороті», балет «Ольга», камерних симфоніях «Larga» та симфоніях для великого складу симфонічного оркестру, зокрема, «Я стверджуюсь» (симфонія №3) та ін.

Звернення Є. Станковича до відродження жанру хорового концерту в умовах сучасної композиторської практики – відповідальний крок. Нині багато хто з авторів вважають доречним звертатися до духовних жанрів й спробувати свої сили в новому напрямку. Втім, якщо у них мало досвіду уцерковленого життя, у цьому випадку музична мова таких творів впізнається лише як стилізація духовної музики. Зокрема, православна традиція дуже ускладнена історичними нашаруваннями: монодичний стиль літургійного співу знаменної традиції було замінено партесним типом музикування за європейськими зразками. Партесний спів, увійшовши у практику Богослужіння, відчував і впливи народної пісенності. Тому для сучасного композитора стає творчим завданням «зняти» різні стилістичні нашарування та наблизити до сучасного слухача Богослужбний спів, який здавна вважали «співом янгельським», мовою Богоспілкування.

Розглянемо тематичну композицію хорового концерту Є. Станковича «Господи, Владико наш» (враховуючи методику аналізу структурно-семантичного інваріанту жанру).

Приділяючи велику увагу втіленню канонічного тексту, композитор «порушує» закони сакрального часу, свідомо орієнтується на відродження духовного концерту в умовах музичної стилістики кінця ХХ ст.: це відбувається за рахунок відсутності акцентності (запобігання сильної долі, часте використання синкоп), нерівномірного розподілу тривалостей, метричних чергувань 2-х та 3-дольності. Додамо до цього авторські вказівки щодо виконання: *rubato*, *rosso accelerando*. В кінці кожної фрази – фермати, що допомагають вибудувати строфічність музичної форми. В цьому можна бачити синтез традицій самого різного духовного досвіду в музиці: свобода метроритмічної організації – від візантійської співоцької традиції; строфічний принцип – від духовного концерту бахівської доби; вертикальна організація фактури (на відміну від монодійності знаменного розпіву) – від партесного співу.

Експозицію складають дві комплементарні теми (за парним принципом) – молитовне славлення (*Lento*) і тема фуги (ц. 12). Перша молитовна строка слугує назвою всього твору, а заключна містить основну ідею твору «Ймення – слава Твоя понад небесами!». Семантика славільного типу містить суворо акордовий склад на засадах силабіки, коли кожному складу відповідає один музичний тон.

Висхідна тема-молитва (з центральним елементом системи *d*) є інваріантною композиційною одиницею (рефрен), яка протягом драматургічного розвитку твору звучить неодноразово, цементуючи контрастні розділи. Якщо класицистичний концерт (доби Д. Бортиянського, М. Березовського, А. Веделя) був підпорядкованим циклічній композиції, то Є. Станкович спирається на принципи одночастинної романтичної

поєми. Проте у використанні поліфонії в контрастних розділах твору автор наслідує традиції вітчизняного духовного концерту кінця XVII – XVIII ст. (так само, як і духовної кантати Й. С. Баха).

Рішучий характер теми 4-голосної фуги підкреслено темпом (*Allegro risoluto*), маршевою ритмікою з синкопою (з 3-ї на 4 долю), що додає їй пружності та енергії, висхідним рухом, мелодикою інструментального типу. Тональність *C-dur* підкреслює семантику слів: «*Veselitecya u Hospodii i miuitcya, pravedni*».

Середній розділ фуги (т. 20) розпочинає функцію розробки драматургії твору: відчувається інтенсивне напруження, підсилене ознаками мотивної розробки та тонального розвитку (в межах розширеної тональної системи з центральним елементом, у якості якого виступає основний тон *c*). Тональний план розробки: *d – a* (двічі), після чого звучить інтермедія, побудована на елементі контрапункту з теми фуги (т. 14; див.: партія басів). Принципом поліфонічного розвитку в інтермедії виступає канонічна імітація. Проте метроритмічна формула теми та її фактурний розвиток в подальшому викладі (паралельний рух) викликають фольклорні асоціації зі стилістикою гуртового співу народнописенної традиції (ц. 28). Підкреслимо синтез різних музично-стильових моделей, характерний для стилю мислення Є. Станковича та його метода опанування жанровими традиціями.

Перегуки імітаційного типу підкреслюють жанрову основу славлення. У моменти необхідного посилення семантики сакрального змісту композитор використовує висхідний рух (вертикальний принцип, строфічність, зміна метру, синкопа), що дає слухачеві сприйняттю можливість досягнути певні домінуючі драматургічного розвитку. Крім того, в інтермедії вперше зв'язуються елементи фактурного *розширення*, що окреслюють темброво-теситурні межі часопростору. На цьому принципі в подальшому драматургічному розвитку викладено другий розділ розробки (37 т.).

Реприза починається з появи теми фуги в тональності *C-dur* (ц. 43) у фактурному оновленні. Особливо важливим є тематичний синтез, до якого слід віднести появу елементів інтермедії (в оберненні) як *контрапункта* до основної теми (ц. 49). Цей прийом тематичного розвитку забезпечує славільний характер семантики заключного розділу фуги. Після невеличкої зв'язки (на тому ж тематичному матеріалі) звучить рефрен, тобто варіювання основної молитовної теми у скороченому викладі (Темпо I).

Ще один етап драматургії «сходження» до Господа починається (ц. 60) фактурним оновленням тематизму: уповільнений темп, тональний центр (*fis-moll*) підкреслюють новизну цього розділу та зосереджують увагу слухача на душевному стані людини. «*Дороги твої дай пізнати мені*» – це мов би ліричний центр соборної сповіді перед обличчям Вищого судді. Тому інтонації схвильованої оповіді, тріольний малюнок ритмічної побудови тематизму максимально наближені до почуттєвого, лірико-драматичного типу музичної семантики. Силабічна ритміка та хоральний склад стилістики молитовного спілкування схожі з по-

чатковою темою-молитвою, але більш «романтично» сповнені. З одного боку, звучання акордових пластів надає величній бароковості та святковості; а з іншого – поступовий висхідний рух в партії тенорів у перегуках з басами наче ілюструє вербальний ряд – «стежками своїми мене попровадь». Наочною є традиція барочної доби використовувати риторичні фігури, укладені за текстом святого писання або інших канонічних текстів.

Хоральна тема «*Господи, бережи мою душу*» – «тиха кульмінація» твору. Поява фугато після неї призводить до загостреного контрасту «двох мов»: акордовість і лінеарність, гармонія та поліфонія. Їх відмінність – рушійна сила музичного розвитку. Їх єдність – це вияв майстерності композитора: вдале поєднання гармонічно-функціонального та поліфонічного принципів мислення складає універсалізм композиційної техніки.

З ц. 78. у тональності *репризи* (*d-moll*) починається лірико-драматичний розділ фугатного складу: нова експресивна тема «*Змилосьердья до мене, о, Господи*» в партії альтів. Тут відчувається вплив класицистського стилю вітчизняного хорового концерту (А. Веделя, М. Березовського): протяжна пісенна тема будується на терцієвій висхідній інтонації (*d-moll*) з подальшим сходженням до V щабля й підкресленням IV підвищеного. Останнє проведення теми фуги у партії басів збігається з рефреном «Господи, Владико наш», який сприймається як кульмінація попереднього розвитку. І ця експресивна хвиля є підготовкою великої кульмінації. Композитор використовує прийом тематичного синтезу. На фоні фугато (партії чоловічих голосів) починається схвильовано-гімнічна тема славлення «Благословляйте народи нашого Бога» в акордовому викладі з характерним тріольним малюнком, який відрізняє її від інших сувороаскетичних музичних тем молитовного змісту. Крім того й мелодійний рух спрямований вгору сприймається як благання людської душі до Господа. У той час, коли мелодична лінія партії сопрано підіймається все вище за регістром (*g 2*), партія басів сходить все нижче, ніби підкреслюючи барокові фігури «верх – низ» і «горне та дольне». Наступає мить соборного єднання (ц. 111): у тональності *C-dur* звучить заключна молитва у силабічних умовах із вкрапленням м'яких тріольних акцентів на слові «помилує» (сильна доля такту) – смислова кульмінація твору.

Співставлення далеких тональних центрів відбувається на ґрунті плавного звуковедення (так, *fis-moll* вводиться через підвищення (ніби альтерацію) діатонічних тризвуків *e-moll*, *C-dur*. Паралельний рух тризвуками надає колористику архаїчного звучання хора. Дуже віддалені тональності (найчастіше секундового або тритонового зіставлення (*A-dur – Es-dur*; *g-moll – Des-dur*) складають «космічність» звукового простору. Наче все навкруги змінюється: і земля співає, і небо.

Кода побудована на темі «дзвонів» (*D-dur*) по звуках малого зменшеного септакорду (ц. 120). Викладена у формі сопрано-остінато, вона доповнюється підголосками з характерним синкопованим ритмом

(як маленькі дзвони), які в свою чергу стають остінатним фоном для появи ще одного тематичного пласта у партіях чоловічих голосів (терцієві паралельні рухи). Стретне проведення нової теми (на квінтовій інтонації) – це варіантний розвиток славильних дзвонів (в іншому викладенні). Зв'язуються більш крупні тривалості ритмічних малюнків, завдяки чому відчуються заключні функції коди, її масштабність та завершеність цілого. У ц. 160 проходить новий варіант теми «дзвонів» з темою в партії альтів (вертикальні перестановки основної теми коди). І, нарешті «кода у коді» – «Алилуя» (ц. 180), написана у манері поліваріантного розвитку одного «тематичного ядра». Тональність В-dur змінюється на основну d-moll; і раптово радість та славлення переходить у рефрен (Largo), в якому теж є момент переображення: мужність, сконцентрованість на словах «*Слава твоя понад небесами*» оспівує людський шлях сходження до Бога. Повернення C-dur у якості остаточного центру одночастинної композиції твору підкреслює авторське *credo*.

Чи пов'язаний стильовий синтез музичної мови Концерту саме з духовним змістом твору? На наш погляд, ні. Так само робив і Й. С. Бах, чия музична мова/мовлення однакові у творах світської та релігійної тематики. У цьому полягає первинність для композитора музичної логіки композиції: внутрішні рівні організації мають бути відповідними зовнішнім формам комунікації (чи то храмова, обиходна форма побутування, чи концертна). Таким чином, Є. Станкович наслідує музичні закономірності та прийоми втілення канонічних текстів на підставі багатоголосової традиції західноєвропейської культури, поєднуючи православний культовий спів та узагальнений жанровий стиль духовного концерту крізь дзеркало власного особистісного світосприйняття. Це добре відчувається саме на рівні норм музичного мовлення: партесних впливів та фольклорних нашарувань (елементи звуковедення та голосоведення, ладо-гармонійні та метро-ритмічні поспівки) на пошук жанрового втілення твору як **духовного за змістом та концертного за формою**, сильно вплинули на симфонічне мислення автора.

**ВИСНОВКИ.** Аналіз жанрової стилістики хорového концерту Є. Станковича дає привід вважати, що вона є свідомим власного «входження» автора музики у духовний простір християнської традиції. При цьому деякі риси стилістики твору впізнаються як такі, що належать до національно-фольклорних впливів на мислення композитора. Авторська концепція втілення полягає у значних впливах стильової системи мислення митця.

1) Багаточастинний цикл не відбувся, проте одностайна композиція складається як *розвинена драматургія симфонічного типу*, основу якої складає **молитовна семантика** двох типів – прохання та славлення. Чергування епізодів цементується основною темою (рефрен) та контрастом акордово-гармонічного та поліфонічного способів розвитку.

2) Роль поліфонії дуже значна; в цьому ми бачимо наслідування традиції класицистського концерту. Є. Станкович продемонстрував блискуче володіння засобами хорової виразності. Стиль цього твору слід

вважати зразком **поліфонічного симфонізму**, що в межах сучасного духовного концерту є основою музичного мислення.

Відчутні також стилістичні прояви фольклорного мислення автора, опрацьованого на попередніх етапах творчості (фольк-опера «Цвіт папороті»).

3) Сплав фольклорних інтонацій та поліфонічних прийомів сучасної композиторської техніки стало проявом авторської концепції жанру хорového концерту.

4) Нарешті, слід відзначити роль сакрального тексту і уважне ставлення до нього автора музики, що теж є запорукою органічного синтезу сучасно-музичного та християнського світоспоглядання.

Історична генеза жанру розкриває його концепційну сутність та могутній потенціал для майбутніх втілень. У хоровій творчості композиторів ХХ ст. відродження жанрового інваріанта концерту відбувалося у складних умовах впливу інших етичних та естетичних критеріїв. Протягом чотирьох століть існування жанру сформувався його семіозис із високим показником національної своєрідності. Важливою жанровою ознакою хорového концерту завжди було органічне поєднання новітніх досягнень композиторської техніки з глибинними національними рисами традиційного українського хорového співу.

#### Література:

1. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XVII-XVIII ст. / Н. Герасимова-Персидська. – К. : Муз. Україна, 1978. – 184 с.
2. Осипенко В. Структурно-семантичний інваріант хорového концерту (на матеріалі хорової творчості Ю. Алжнева). Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : (17.00.03) / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. / В. Осипенко. – Х., 2005. – 20 с.
3. Станкович Є. Хорові твори. / Є. Станкович. [ред. М. Гобдич, передмова Ю. Чекан]. – К. : Камерний хор «Київ», 2004. – 207 с.