

Кириленко Я. А.

преподаватель, Днепропетровская консерватория им. М. Глинки

ХОРОВОЙ КОНЦЕРТ В. ЗУБИЦКОГО «ГОРИ МОЇ»: НЕОФОЛЬКЛОРНАЯ МОДЕЛЬ ПРЕТВОРЕНИЯ ЖАНРА

Аннотация. Охарактеризованы актуальные неофольклористические тенденции жанрово-стилевого моделирования в хоровом концерте В. Зубицкого с точки зрения их проявления на уровне национальной языковой стилистики.

Ключевые слова: неофольклоризм, модус хоровой концертности, хоровая инструментовка, сценическая репрезентативность.

Анотація. Кириленко Я. О. Хоровий концерт В. Зубицького: неофольклорна модель перетворення жанру. Охарактеризовані актуальні неофольклористичні тенденції жанрово-стильового моделювання у хоровому концерті В. Зубицького з точки зору їх прояву на рівні національно-мовної стилістики.

Ключові слова: неофольклоризм, модус хорової концертності, хорова інструментовка, сценічна репрезентативність.

Summary. Kyrylenko Y.A. V.Zubitsky's Choral concert «Mountains of main» is the neofolklore model of the genre realization. Actual neofolkloristic tendencies of genre-style modeling are characterized in a choral concert of V.Zubitsky from the point of view of their display at level of national-language style.

Key words: neofolklorizm, modus of choral kontserting, choral intstrumentation, stage representativeness.

Целью данной статьи является рассмотрение понятия «неофольклорная модель» в свете жанрово-стилевых разновидностей, отраженное в наиболее показательном в этом плане хоровом концерте В. Зубицкого. Объект – хоровой концерт В. Зубицкого «Гори мої», предмет – его неофольклорная модель претворения жанра.

Результаты исследования. Понятие «неофольклорная модель» не является достаточно точным для определения данного модуса хоровой концертности. В. Зубицкий, как и другие представители «новой фольклорной волны» 70-80-х гг. XX в. с одной стороны, сознательно ориентируются на фольклорные истоки музыкального языка, причем, такие, которые раньше чаще всего не попадали в поле зрения национальных авторов, с другой стороны, претворяют, моделируют эти истоки на уровне индивидуального композиторского мышления, в контексте тех технических средств, которые в целом характерны для течений и направлений композиторского творчества XX в.

Поэтому для характеристики рассматриваемого жанрового подвида хорового концерта более точным было бы применение понятия «фольклоризованный», как это делает Ю. Паисов [8]. В явлении фольклоризации отражен именно процесс композиторского мышления, направленный на «прочтение» базовых фольклорных интоном в широком диапазоне их действия, включая и исполнительство (см. о последнем: [1]), сквозь призму жанрово-стилевых тенденций, свойственных авторскому стилю как репрезентанту более «высоких» мышленческих детерминант – жанрового стиля, стиля национальной школы, стиля эпохи или исторического периода, триады «высокий – средний – низкий» стиль [9].

Неофольклоризм в жанре (поджанрах) хорового концерта сложился в рамках общей системы интонирования, под которой понимается «обращение на уровне художественного мышления к глубинным пластам архаичного фольклора, «неактуальным» современности, и их синтез с «актуальными» новейшими композиторскими системами» [5, с. 6]. Предлагая эту формулировку, А. Гончаров в работе о неофольклористических тенденциях в баянном творчестве В. Зубицкого ориентируется на эстетические и музыковедческие изыскания в области изучаемого явления, в частности, на диссертацию Е. Деревянченко, где «фольклоризм» и «неофольклоризм», во-первых, понятийно разделяются, во-вторых, мыслятся в двух магистральных аспектах: статическом, под которым понимается коммуникативная структура, то есть собственно музыкально-теоретическое понятие, и динамическом – как ментальная структура, то есть как музыкально-практическое явление [6, с. 5-6].

Развивая эти мысли, можно констатировать, как это делает А. Гончаров, что в составляющих термин «неофольклоризм» – «нео», «фольклор», «изм» – отражены разные сущностные моменты: «фольклор определяет внутреннюю сторону явления, его содержание (как философскую категорию), его сущность, составляет основу музыкального стиля»; ««нео» – это

Надійшла до редакції 12.03.2012

внешняя сторона, в первую очередь форма (в понимании философской категории), форма с признаком времени, которой присущи новейшие достижения композиторской практики, новейшие способы выражения; (...) «суффикс «изм» указывает на то, что из идеи сформировалось целое направление (в широком понимании)» [5, с. 6].

Неофольклоризм (неофольклоризация) в таком понимании является содержательным и формальным модусом авторского стиля, что характерно для творчества В. Зубицкого. «Фольклорные» опусы композитора представлены в различных жанровых воплощениях, среди которых три камерные оперы (две из них фольклорные), три хоровых концерта (два из них также фольклорные). Неофольклористическое начало, имеет особую специфику в его различных жанровых и стилевых («стиль жанра») отражениях, из которых в творчестве В. Зубицкого наименее освещенным является концертно-хоровая область. Имеющиеся работы [2–4] о хоровом творчестве композитора посвящены жанру хоровой миниатюры.

Показательным для национального украинского стиля образцом хоровой неофольклористичности является концерт для смешанного хора на народные слова «Гори мої», созданный композитором в 1986 году и посвященный Е. Савчуку и капелле «Думка». В концерте использована модель многочастной сюиты, идущей от традиции «венка» песен или танцев. Такие «веночки» характерны для ранних этапов освоения национального фольклора разных народов и представлены в творчестве композиторов, в том числе и украинских. Обычным материалом для таких циклов (понятие «цикл» здесь условно) являлись подлинные народные песни и танцы, причем такие, которые были весьма популярны в городском быту. В «новой фольклорной волне» эта модель цикла-«венка» достаточно часто сохраняется, однако в совершенно ином интонационном «наполнении».

В концерте «Гори мої» метод цитирования сохраняется только в подборке текстов. Все слова полностью взяты из подлинных гуцульских песен, репрезентирующих типовые фольклорные жанры. Уже анализ текстовой подборки, предпринятой В. Зубицким, позволяет выстроить сюжетно-драматургическую линию цикла, состоящего из восьми номеров. Жанровая последовательность их следующая: № 1 – «Гори мої» – лирическая песня, обобщенный образ Карпатских гор – среды обитания условных персонажей всех последующих песен; № 2 – «Ой вийду я на горбочек» – песня-вечорниця с явно ощутимым танцевальным ритмом, показанным уже в стихотворном размере (т. н. коломыечный ритм четырехдольного стиха с остановками в конце четных строф); № 3 – «Колискова» – традиционный образ бытового народного жанра с характерной для него интонацией грусти («хто тя заколише, як мене не стане»); № 4 – «Вітер віє» – танцевальная песня с любовно-лирической тематикой, близкая по ритму стиха к коломыйке с ее переменной группировкой стихов и строф (5+5+2+2); № 5 – «Плач» – в словесном оригинале это рифмованная песня-плач

с любовно-лирической тематикой («свадебный» плач как часть обряда), отличающаяся концентрической структурой группировки строк (4+2+2+4); № 6 – «Дримба» – танцевальная шуточная песня с одинаковой группировкой строк в припеве и запева (4+4+4+4); № 7 – «Весільна» – развернутая песня танцевального типа, близкая по структуре предыдущей, но гораздо более сложная по образной семантике, как бы модулирующей от лирической протяжности к бравурной танцевальности, что отражено и через группировку строк (три раза по 4+4 в запева и припеве, затем 2+5+5+2 с заключительным возгласом «Гей! Гей! Гопака»); № 8 – «Весілля» – танцевальная песня-«гуляние» (собственно свадьба), отличающаяся, как и предыдущая, переменной структурой строк в строфе (два раза по 2+2, затем 2+3 и 2+5 с заключительным смысловым резюме «Гори мої прекрасні! Гори наши!»). (Здесь и далее ссылки даны по нотному изданию: Бібліотека камерного хору «Київ», . Зубицький «Гори мої» слова народні, концерт для мішаного хору. – 2004. – 52 с.)

Как можно увидеть, уже в подборке и содержании народнопесенных текстов представлена концепция концерта В. Зубицкого: это – жизненные прообразы, отраженные через песенно-танцевальные жанры, сгруппированные вокруг двух центральных содержательных модусов – любовно-лирической тематики и свадебного обряда. Общим фоном для их музыкально-звуковой реализации служит пространство и природа среды обитания гуцулов – Карпат, что и выражено в названии Концерта – «Гори мої». Эти два слова подчеркивают суть происходящего в цикле: «горы» – природный фон и символ жизни, «мої» – эмоциональный отклик людей на жизнь природы, которую они отражают в своих обрядах, песнях и танцах.

В музыкальном языке Концерта претворены разнообразны оттенки гуцульской песенной и инструментальной интонационности, впервые в оркестровом варианте претворенные в «Карпатском концерте» М. Скорика, названном М. Копицей «знаменем неофольклористического движения на Украине» [7, с. 12]. Языковой модус, как в «Карпатском концерте» М. Скорика, так и в концерте «Гори мої» В. Зубицкого, основывается на вариантах гуцульского лада, в типовом виде представленном в виде гексахорда с минорной основой с высокой четвертой ступенью и «дорийской» секстой. Второй «опознавательный знак», типичный для гуцульского фольклора, – жанр коломыйки с ее характерной метрикой и ритмом, существующими как в «квадратном» варианте, так и в виде полиметрии и полиритмии, характерных для импровизаций (в основном, инструментальных) на «коломыечные» мелодии.

Уже первый номер Концерта, название которого совпадает с названием цикла, демонстрирует оба эти модуса. Сначала дается монодия у солирующего альтя (Solo poco rubato, тт. 1-9), а затем следует небольшая хоровая разработка этого материала в октавном каноне неполного хора, в котором отсутствует сопрано, появляющееся лишь в следующем номере сразу с высокой тесситурой («соль» второй октавы). Первый номер цикла не содержит гармонических элементов, а лишь

монодию и канон на нее, что подчеркивает, во-первых, монодическую природу гуцульского песенного и инструментального интонирования, во-вторых, «заставочный» характер данной части в цикле (вступление как интонационный исток).

Небольшой второй номер (*Allegretto*) построен на быстром чередовании коломыечной темы, проводимой в двух фактурных вариантах – одноголосном и многоголосном. Антифоны как атрибут концертности в хоровом письме здесь даны как чередование плотной и разреженной фактуры, через которую осуществляется синтаксическое структурирование. Первый и второй номер образуют микроцикл, что подтверждается их общим фактурным планом – от монодии к восьмизвучию в дублировочных вертикалях (т. 34), где господствует принцип секундового сопряжения пластов (основной тон опорного аккорда в мужских партиях – ми бемоль, в женских – ре бемоль).

Относительная самостоятельность микроцикла подтверждается и «арочным» его обрамлением: в конце второго номера бас соло проводит начальную тему-эпиграф, но на секунду ниже – в тональности «до». В исполнительской практике эти части иногда и исполняются отдельно, причем с инструментальными «добавками». Так, в имеющейся в нашем распоряжении записи хора Ривненского МУ под управлением А. Тарасенко вначале тему играет сопилка, тему с текстом поет тенор, а не альт, а вместо басового соло в конце второго номера возвращается сопилочный наигрыш.

Третий номер «Колискова» (*Molto tranquillo*, переменный размер) представляет собой сочетание двух вариантов жанра колыбельной – хорового и сольного. Сначала у хора (тт. 1-7), а затем у солирующего сопрано звучит лирическая тема со знаковым для украинской мелодики тетракордом в уменьшенной кварте, приходящим на смену гуцульскому ладу двух предыдущих номеров. Хоровое письмо в «Колисковій» отличается достаточной насыщенностью фактуры, развиваемой, в основном, гетерофонно-полифонически. В хоре здесь нет превышающих тесситур. Самый высокий звук в партии сопрано – фа диэз второй октавы – квинта тоники мажорной тональности «си», достигнутой мелодическим путем, через полифоническое и гетерофонно-ленточное движение в голосах хора. В партии солирующего сопрано тесситура более высокая – си бемоль второй октавы в кульминации (т. 22). Хоровой аккомпанемент, сопровождающий солирующее сопрано, представлен не только пением закрытым ртом, но и чередованием интонирования гласных «о», «а», «у», что создает добавочный артикуляционно-колористический эффект в общем звучании номера.

С четвертого номера «Вітер віє» (*Allegretto*, переменный размер, преобладание речитации, артикуляционного штриха *secco staccato*) начинается новая фаза в развитии концертно-хоровой формы, строящейся В. Зубицким по принципу контраста как главного признака игровой драматургии. При сохранении диалогичности, на этот раз, внутри массы голосов хора, без использования солистов, четвертый номер демонстрирует еще один атрибут хоровой концертно-

сти – сценическую репрезентативность. Это связано, прежде всего, с отражением образов словесного текста и подчеркивается добавлением к нему возгласов «Йоу!», «Гей!», «Йой!», а в конце номера – в предлагаемом композитором варианте для окончания – звукоподражаний на «Сс...», «Шш...», «Фф...», «Хх...» с заключительным возгласом «Гу!» без фиксированной звуковысотности (авторская ремарка на этом возгласе – «налякати»).

Фактура по-прежнему строится на основе полифонического наложения попевок, а в мелодике восстанавливается гуцульская ладовая окраска, отсутствовавшая в предыдущем номере. Вертикальные образования, например, аккорд глиссандо в т. 12, становятся результатом сведения в вертикаль ладомелодических оборотов («тематическая гармония»). Активно действует и имитационность инвенционного типа (имитации в октаву или унисон), как, например, в тт. 34-41. Все эти приемы способствуют созданию достаточно «пестрой» общей картины, в которой преобладают пространственные моменты, что придает глубинный «стереофонический» эффект звучанию этого номера. Это – еще не сонористика, где тембровость выступает на первый план, но и не академическое хоровое письмо. Концертная соревновательность в данном номере показана через многообразие фактурных решений, при котором частые смены в изложении материала служат не синтаксическим (тематическим), а именно колористическим целям.

Пятый номер «Плач» (*Andantino*), помещенный в середине цикла, по функции в нем отражает лирико-драматическое, даже с оттенком трагедийности, начало-модус в концепции Концерта. В основе здесь – причет как интонационный архетип создаваемого композитором образа. В основной теме «Плача» (соло сопрано на фоне поющего закрытым ртом басового органного пункта «до») представлена типовая атрибутика этого интонационного модуса в индивидуально-авторском преломлении. В ладовости здесь использована гамма, сочетающая фригийский тетракорд с характерной для него малой секундой с тетракордом с увеличенной секундой от второй к третьей ступени, что определяет общность интонационного строя части. Все фактурно-тематические ячейки, как у солирующего сопрано (сольный плач), так и у хора (с текстом – только в женских партиях), строятся на основе попевок, данных в первых трех тактах.

Сочетание сольного и коллективного плачей полифонично, как и везде в данном Концерте. Импровизационность как основа народного «плачeveго» интонирования полностью господствует в данном номере. Это отражается в свободе и мелизматичности мелодического рисунка партий солиста и хора, по истокам близких инструментальной, а не собственно вокальной семантике. Как отмечает О. Бенч-Шокало, «влюбленность композитора в народный инструментальный определила и стиль его хорового письма. Измельченность мелодических линий, их поочередная разбросанность по разным хоровым партиям и речи-

тативность является проявлением инструментального мышления» [21, с. 132].

В рассматриваемом номере вокальная импровизационность в интонировании текста в сольной и хоровых женских партиях сочетается с инструментально-хоровой трехголосной «инвенцией» у альтов, теноров и басов, поющих сначала закрытым ртом (от т. 20), а затем и на гласные «о», «а» (соответственно от т. 34 и т. 39). В кульминации, приходящейся на т. 39 (авторская ремарка *quasi inno* (плач), самая высокая тесситура – ля второй октавы у сопрано, ля первой – у теноров), впервые в форме появляется «плач с текстом» у теноров *divisi*, причем в виде гетерофонной дублировки тембрально-оркестрового типа. Остальные голоса хора продолжают исполнение «инвенции» на гласной «а». С т. 41 следует кода, где сначала сопрано соло проводит основной тематический «лад-тезис», демонстрируя всю его гамму в девятизвучном варианте с тоникой «ми» в виде нисходящего *quasi glissando* (авторская ремарка) с как бы повисающими в воздухе ферматами на трех последних звуках (тт. 41-43).

Ладопопевка затем повторяется на «а» у альта соло (здесь он появляется впервые) на фоне исполняемой скандирующим хором ритмо-текстовой репризы (авторская ремарка – «пошепки», *tenuto quasi canto*, от т. 44 до конца номера). Данное хоровое резюме компенсирует отсутствие текста в хоровых партиях данного номера и отражает речевое начало, типичное для коллективного плача в народной обрядовой традиции. Одновременно такой прием является типичным для вокально-хоровых стилей XX в., где широко применяется мелодекламация, «шпрехштимме», «шпрехзанг». Подобные приемы, используемые В. Зубицким в хоровом концерте, отражают неофольклористическую семантику как синтез архаики и новейших техник письма, а также акцентируют виртуозность и сценическую репрезентативность как атрибуты хоровой концертности.

Шестрой номер «Дримба» (*Allegro*, основные артикуляционные штрихи *marcato* и *staccato*) акцентирует линию сценической репрезентативности, выраженную на этот раз в ином качестве – через танцевальную скерцозность как антипод «плачевости». Продолжается действие принципа контрастно-игрового сопоставления номеров при единой линии драматургии цикла. Само название номера указывает на инструментально-ритмическое начало, определяющее тематизм, который в данном случае является сугубо ритмо-интонационным. В «Дримбе» вся форма основывается на безостановочном движении с соблюдением практически до самого конца единого метра четыре четверти (лишь эпизодически, в связках-вставках тт. 75-79 и 101-106 возникает трехчетвертной размер).

В данном номере композитор моделирует жанр токкаты, мало типичный для хорового письма, а связанный с инструментальным интонированием. Использование ресурсов хора в инструментальном преломлении – главная отличительная индивидуально-авторская черта Концерта В. Зубицкого, что создает

дополнительные трудности для исполнения. В «Дримбе» это связано не только с выдерживанием ритмического пульса и речитациями либо на одном звуке, либо в пределах верхних и нижних вспомогательных нот, но и регистрово-тесситурным решением номера, где «инструментальное», «оркестровое» явно превалирует над вокальным.

Так, в партиях сопрано и альтов смещение ритмо-интонационных пластов в кульминациях достигает предельных высот: у сопрано – си бемоль второй октавы в тт. 77-79 (здесь не случайно приостановлено ритмическое движение, поскольку хористам нужно подготовиться к взятию звука), у альтов – фа второй октавы (тт. 68-69). У теноров тесситура также превышена, причем не только в использовании обычных высот – фа и соль первой октавы, но и даже ля. Характерно, что это «ля» появляется не в хоровой партии, а у тенора соло, причем солирование в «Дримбе» встречается всего один раз. Это означает, что композитор учитывает типовые тесситурные возможности хора, хотя концерт «Гори мої» в полной его версии доступен только высокопрофессиональным коллективам.

Основа хорового интонирования в «Дримбе» – подражание инструментальному тембру этого инструмента, для которого характерна не только ритмическая остинатность и многообразное варьирование ритмо-формул, но и глиссандирование в сочетании с вибрирующим звуком, длинными выдохами. Народная игра на дримбе часто сочетается с возгласами, притопываниями, хлопками в ладоши исполнителей и слушателей, подключением дополнительных звуко-шумовых приемов, как это сказано в ремарке В. Зубицкого – «вказівним пальцем «бримкати» по губах» (т. 80). Жанр хоровой токкаты предполагает и «вторжение» в речитацию глиссандирующих возгласов-сигналов, разнообразящих фактуру, которая в данном жанре почти всегда выдерживается в неизменном виде от начала до конца. Такие элементы вначале появляются как распевы слогов текста (т. 11-12), но постепенно активизируются и становятся тематическими. Из них вырастает вторая тема токкаты (т. 42), исходным элементом которой является группа из четырех нисходящих тридцатьвторых, исполняемых, согласно ремарке автора, *quasi glissando*. В этой же теме появляется и квартовый сигнал «фа» – «до» – «фа», играющий далее важную роль как источник переключек-антифонов на словах текста или на специальных возгласах «пом-пом-та-ра-пом», «пом-пом-там!».

Во втором разделе «Дримби» (от т. 80), после каданса на словах «будуть хлопці цілувати до самої смерті!» вся хоровая артикуляция строится на бестекстовых слогах самой разнообразной фонике с подключением безвысотного интонирования (тт. 118-120), а в коде – согласных фонем «Фф», «Сс», «Шш», «Цс» с заключительным «Хууу...» (авторская ремарка – «довгий видих»), что символизирует не только образ «Дримби» как моторной песни-танца, но и облегченный вздох хористов, исполнявших эту виртуозную хоровую пьесу.

Седьмой и восьмой номера Концерта – «Весільна» и «Весілля», как и первые два, образуют микроцикл и исполняются *attacca*. Соотношение двух последних номеров можно определить как внутрижанровый диалог: «Весільна» выступает как плач невесты и репрезентирует один из актов свадебного обряда, а «Весілля» есть собственно свадебный обряд – обрядово-игровое действие с подключением всех его участников. Оба номера объединены не только в рамках единого обрядового действия, но и синтезируют все предыдущие приемы хорового письма, которые у В. Зубицкого неотъемлемы от инструментальной сферы.

«Весільна» (*Lento*, начальный размер три вторых) начинается с темы у альтов, звучащей на фоне органного пункта басов с характерным форшлагом, поющих закрытым ртом. Мелодический материал альтовой партии инструментален по природе. Это – вокализованный наигрыш, имитирующий трембиту. «Трембитная» тема экспонируется дважды – сначала в тональности эолийского «ре» (первые восемь тактов), затем со сдвигом на кварту вверх в тональность «соль». Со второго проведения темы начинается ее «хоровая инструментализация». Постепенно подключаются другие голоса хора, сначала с бурдонными фонами (сопрано в т. 14), а затем с проведением вариантов начальной темы (тенора с т. 17). В диалоге альтов и теноров (девушек и парней) осуществляется наложение разных строк народного текста, что в целом будет характерно для всего данного и следующего номеров.

С раздела *Riu mosso* (т. 30) следует переход к «сольной» части «Весільної». Хоровой предыкт готовит вступление солирующего сопрано (т. 40), интонирующего в высокой тесситуре «плач невесты» на слог «а» (авторская ремарка – *ampriamente, piano voce, molto espressivo*). В украинском народном хоре такой мелодический компонент классифицируется как подголосок-«горяк» («взяти горяка»). В аспекте концертности такое регистровое расслоение ткани означает антифонность как главный атрибут этого модуса. С т. 53 антифонный возглас-плач на слог «А!» интонируется уже *tutti* женских партий хора, на которое накладывается *clamore* (крик), *marcatissimo* теноров и басов, стреттно скандирующих текст «Молоденька Марусенька, та й не віддавайся...». Достигнутое *tutti* снова сменяется антифоном: басы соло в унисон интонируют материал, звучавший ранее в женских партиях, на этот раз с текстом («Ой заграй мі, музиченько, дрібними пальцями...», тт. 57-64). Далее следует реприза начальной трембитной темы в тональности «ля» у хора, поющего закрытым ртом. В конце этого построения басы интонируют в ритмическом увеличении основную тематическую ячейку Концерта, данную в начале первой части («Гори мої, гори чорні...», тт. 70-74, авторская ремарка – *misterioso espressivo*). После генеральной ферматы начинается переход к «Весіллю».

Здесь подключается концертный атрибут сценической репрезентативности. В музыкальном материале зримо показано, как постепенно «подтягиваются»

все участники свадебного праздника, среди которых и «музиченьки» («Заграй музиченько...», т. 76). Хор *sussurando* (шепотом, буквально – «шорох листьев») скандирует текст, а в аккомпанементе появляется первый представитель инструментального ансамбля – маракасы. Переход к «Весіллю», однако, как бы затягивается. Снова следует унисонное соло, на этот раз – теноров (т. 80-88), а затем – тональная реприза начальной трембитовой темы, показанная стреттно в сочетании альтов, интонирующих текст, и басов, поющих закрытым ртом (авторская ремарка – *doloroso*), что соответствует тексту – «Серце ми сі розриває...». Далее следует вторая стретта на интонационном материале темы «Гори мої» в большом ритмическом увеличении, проводимая мужскими партиями хора (тт. 94-112).

С раздела *Poco piu mosso* (от т. 114) начинается заключительный этап «Весільної», переходящий непосредственно в «Весілля». Сначала в антифонных кратких сопоставлениях проводятся материалы «скандирования» и альтового соло, налагаемые в итоге друг на друга, затем следует передача пласта женских партий в мужские (т. 134). Скандированием текста «У неділю на весілля музики заграли! Гей! Гей! Гопака!» фактически заканчивается номер, но в целях его объединения со следующим композитор вводит новую тему (т. 143), напоминающую гуцульскую коломыйку, но трактуемую в духе джазового скэт-вокала в украинском слоговом варианте «ді-рі-ді-рі, да-на! Ді-рі-ді-рі, дам! дам!».

Заключительный номер концерта «Весілля» (*Presto*) – апофеоз хорового действия, сцена народного свадебного гуляния. К многозвучной хоровой вертикали здесь подключен ансамбль ударных инструментов – маракасы, бонги, бубен, тамбурин. Реальное звучание инструментов имитируется хором, в котором интонирование текста постоянно прерывается скандированием слогов разной фонетики («дум», «бом», «ті-кі-ті» и др), разного способа звукоизвлечения, например, такого, как «чмокание» (авторская ремарка в т. 1 «Весілля»). В процессе развития материала подключаются топанье ногой (т. 78), и хлопанье в ладоши (тт. 171-178).

В области мелодико-тематического комплекса осуществляется синтез тем, экспонировавшихся ранее, – трембитовой из начала «Весільної», (с т. 110), коломыечной из конца этого же номера, плачевой из соло сопрано в «Плачі» и «Весільній». Главным же музыкальным образом финала Концерта становится преобразованная тема-эпиграф из первой части, звучащая в *tutti* хора и инструментального ансамбля в репризе номера (от т. 161), а затем, как обрамление цикла – в коде (т. 193).

Основным выводом данной статьи можно считать следующее: эмоциональная образность в фольклоризованном хоровом концерте В. Зубицкого «Гори мої» на тексты западно-украинских народных песен тесно связана с жанровыми цитатами (возгласы, сигналы-заклички, песня, танец, инструментальный наигрыш – сольный или ансамблевый). В 8-частном цикле Кон-

црта создается красочная звуковая картина, которая возникает в последовательном объединении эмоциональных признаков каждого из цитированных жанров. Хоровая полифония имеет при этом колористический характер, для чего используются разнообразные тесситурные приемы, а также специальные способы хорового интонирования (пение закрытым ртом, скандирование слов текста или отдельных гласных звуков, речитация без фиксированной звуковысотности и т. д.). Общую звуковую картину Концерта дополняют ударные инструменты, органично вписывающиеся в национально-языковую стилистику произведения.

Литература:

1. Бенч О. Фольклоризм у хоровому виконавстві на Україні у 70 – 80-ті роки ХХ сторіччя// Українське музикознавство. – вип. 22. – Київ: Музична Україна, 1987. – С. 31–37.
2. Варакута М. І. Жанр хорової мініатюри у сучасній українській музиці (на прикладі творчості В. Зубицького) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / М. І. Варакута. — Одеса, 2011. — 16 с.
3. Варакута М. О некоторых тенденциях развития жанра хоровой миниатюры в украинской музыке (на примере творчества Н. Леонтовича и В. Зубицкого) / М. Варакута// Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової [зб. статей / гол. ред. О. В. Сокол]. – Одеса : Друкарський дім, 2008. – Вип. 9. – С. 156–163.
4. Варакута М. О претворении особенностей камерно-вокального жанра в хоровых миниатюрах В. Зубицкого / М. Варакута// Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової [зб. статей / гол. ред. О. В. Сокол]. – Одеса : Друкарський дім, 2009. – Вип. 10. – С. 260–269.
5. Гончаров А. О. Неофольклористичні тенденції у баянній творчості В. Зубицького : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 — Муз. мистецтво / А. О. Гончаров. — К, 2006. — 17 с.
6. Дерев'янченко О. О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 — Муз. мистецтво / О. О. Дерев'янченко ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К, 2005. — 19 с.
7. Копиця М. Д. Дискурс маловідомого та невідомого в українській музичній історії крізь методологічне скло / М. Копиця // Науковий вісник : зб. статей / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського ; [ред.-упоряд. М. М. Скорик]. — К., 2006. — Вип. 55 : Маловідомі та забуті сторінки музичної історії України. — С. 6-14.
8. Паисов Ю. Новый жанр советской музыки (заметки о хоровом концерте 70 – 80-х годов) / Ю. Паисов // Музыкальный современник : сб. статей / [редкол.: В. В. Задерацкий(ред.), В. И. Зак, С. С. Зив(сост)]. — М., 1987. — Вып. 6. — С. 201–242.
9. Холопова В. Музыка как вид искусства : учеб. пособие / В. Холопова. — СПб. : Лань, 2000. — 320 с.