Міністерство культури та інформаційної політики
України Львівська національна музична академія
ім. М. В. Лисенка
Факультет музикознавства, композиції, вокалу та
диригування
Кафедра хорового та оперно-симфонічного
диригування

Дипломна робота

на здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня «Магістр» на

тему:

«Хоровий концерт у творчості Василя Гайдука»

Виконавець: студентка 2 курсу
заочної форми навчання
профілізації "Хорове диригування"
спеціальності 025 "Музичне мистецтво"
ступеня вищої освіти "Магістр"

Роман Юлія Сергіївна
Науковий керівник:
Доктор мистецтвознавства, професор

Шуміліна Ольга Анатоліївна

Львів 2022

Зміст

ВСТУП 3

РОЗДІЛ 1. Жанр хорового концерту 5

1.1. Історія розвитку хорового концерту в Україні 5

1.2. Хоровий концерт у другій пол. XX ст.- поч. XXI ст. у творчості українських композиторів 13

2.1. Загальна характеристика концертів Гайдука 18

2.2. Аналіз музичного матеріалу 21

2.2.1 «Благовіщення» 21

2.2.2 «Христос Воскрес» 23

2.2.3 «Господи, вислухай молитву мою» 25

2.2.4 «Вислухай мене, мій Боже справедливий» 27

2.2.5 «Помилуй мене, Боже» 29

2.2.6 «Хваліть Господа» 31

2.2.7 «Уся земле, покликуйте Господу» 33

2.2.8 «Господи, почуй же мій голос!» 35

2.2.9 «До тебе підношу я, Господи, душу свою» 37

2.2.10 «Боже, покинув ти нас…» 39

2.2.11 «Нащо, Боже, назавжди ти нас опустив» 41

2.2.12 «Не карай мене, Господи.» 43

ВИСНОВКИ 45

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 47

ВСТУП

Хоровий концерт — феномен музичної культури України, важливою жанровою ознакою якого було органічне поєднання новітніх досягнень композиторської техніки з глибинними національними рисами традиційного українського хорового співу. Жанр хорового концерту завжди був цікавим об'єктом для дослідження. Його поява, розвиток вражають так само як і написання самої духовної музики: строгий стиль поліфонії, особлива манера співу, зв'язок з духовним світом людини та релігією загалом.

Переважно духовну музику композитори пишуть в другій половині свого життя. Саме тоді формується стиль та усвідомлення творення серйозних жанрів духовної музики. Кожен хоровий диригент, щоб вдосконалити свою майстерність, диригував бодай один твір з жанру духовного хорового концерту. Цей жанр також є у творчості композитора Василя Гайдука.

Актуальність теми. Після згасання інтересу до жанру хорового концерту в XIXст., в кінці XX ст. та на початку XXI ст. він значно активізувався. Композитори почали писати в цьому жанрі звертаючись до музичних стилів минулих епох та на основі стилю, який сформувався у XXст. Зараз вітчизняний хоровий концерт набув іншої змістовності в порівнянні із зразками XVI-XVII століть. Виходячи з цього, концерт набув значнішої уваги для розкриття та вивчення жанру саме в наш час.

Об'єкт дослідження. Жанр хорового концерту в творчості українських композиторів.

Предмет – хорова творчість Василя Гайдука, українського композитора, який активно звертається до жанру хорового концерту

Мета дослідження. Дослідити жанр хорового концерту у творчості Василя Гайдука

Завдання:

- порівняти хорові концерти українських творців цього часу з концертами В. Гайдука
- визначити особливості музичної мови композитора

- проаналізувати хорові концерти Василя Гайдука
- визначити та виділити особливості написання духовних концертів Гайдука
- знайти особливості гармонії концерт

Матеріал дослідження склали партитури та аудіо хорових концертів В. Гайдука, які представляють особливості написання музики, його власний стиль творення та виявляють художню індивідуальність митця.

Наукова новизна.

- Конкретизація жанрових особливостей, еволюційних процесів хорового концерту в різні історичні епохи української музики
- Вперше досліджені та проаналізовані всі хорові концерти Василя Гайдука.
- Порівняння духовної музики Гайдука з концертами сучасних композиторів

Матеріали роботи можуть виступати доповненням, як науково-теоретичне джерело, в курсах з історії виконавства, методики навчання диригентів, а також у виконавській практиці музикантів.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел (... одиниці). Загальний обсяг роботи складає … сторінок.

РОЗДІЛ 1. Жанр хорового концерту

1.1. Історія розвитку хорового концерту в Україні

Жанр хорового концерту в історії української професійної музики є чи не єдиним жанром, який проіснував понад три сторіччя. Такий тривалий період побутування був зумовлений, з одного боку, особливою функцією, яку він виконує, а з іншого боку – здатністю адаптуватися до нових стилістичних умов.

Хоровий концерт як частина церковного ритуалу виконував функцію кульмінаційної інтермедії у ньому: заповнюючи паузу під час причастя священнослужителів Святих Таїн. Він виник як жанр у другій половині сімнадцятого століття в Україні, де були сильні впливи західноєвропейського мистецтва, історично обумовлені польсько-українськими зв'язками. Він не мав свого музичного прототипу в попередній період, в епоху монодичного співу, став продуктом партесного типу багатоголосся. Витоками його стали такі несхожі один з одним жанри як російський кант і західноєвропейський концерт, що отримав назву мотет.

Вплив західноєвропейського хорового концерту виявився у композиційному переосмисленні канонів католицької церковної служби у появі нового типу багатоголосся – партесного співу (від латинського – означає спів за партіями), що спочатку призвело до поширення та інтенсивного розвитку жанру партесного концерту.

Основними закономірностями партесних концертів є:

багатоголосна хорова фактура змінного типу, з передбачуваним поділом на деякі хори і темброві групи;

акордово-гармонічний склад із поступовим виділенням з нього мелодійної лінії;

фактурно-гармонічний тип тематизму, що увібрав у собі впливу народної пісні, канта, ораторських прийомів та музично-риторичних фігур, знаменного розспіву;

узгодженість тимчасової організації голосів та періодичність розгортання матеріалу (метричність);

розчленованість словесного та музичного рядів;

повторність як принцип, що супроводжує розчленованість, що проявляється у підвищеній увазі до слова та появі розділів імітаційного характеру;

зміцнення тонального принципу, зменшення ролі модальності;

зіставлення груп хору чи хору та ансамблів як прояв принципу концертування;

піднесений характер змісту та особлива його спрямованість на слухача;

яскравий прояв художньої функції, що робить концерт явищем мистецтва високого класу і виходить за межі церкви.

Форму концертів загалом можна визначити як контрастно-складову. Але необхідно враховувати мінімальний ступінь тематичного розмаїття розділів. Мелодико-інтонаційні звороти виростають один з одного, варіантно взаємодоповнюючи утворюють нові різноманітні численні поєднання, які повторюються як у цій послідовності, так і одночасно.

У зв'язку з особливим характером функціонування професійної музичної творчості, що мав можливість реалізуватися лише в культовій сфері, жанр хорового концерту став єдиною можливістю для композиторів на той час реалізувати свої мистецькі задуми. У хорових концертах епохи Бароко, як відзначають дослідники, дуже динамічно сплелися вплив світський та культові традиції, зробивши цей жанр «центральним елементом» усієї жанрової системи професійної музичної творчості другої половини сімнадцятого століття.

Отже, розвиток у сімнадцятому столітті професійної музики йде шляхом все більшого посилення світського початку, він проникає і в церковну музику, докорінно змінюючи її характер та форми втілення. Зазнає впливу світської сфери і жанр хорового концерту. Поступово зникає покаяна тематика, а поширення у вісімнадцятому столітті та вплив оперної, інструментальної та танцювальної музики призводить до того, що виконання концертів у церкві стало суперечити церковним канонам.

І хоровий концерт другої половини вісімнадцятого століття стає самостійним художнім твором.

Загальними закономірностями жанру в цей період є:

новий імітаційно-жанровий мікс з канту, народних пісень та танців, маршу, західноєвропейських професійних жанрів (оперні та інструментальні), побутової музики, знаменного розспіву;

що встановилася циклічність будови цілого, заснована на відносному темповому контрасті елементів;

панування тонально-гармонійної системи зі складними функціональними залежностями;

посилення ролі мелодії, як провідного голосу багатоголосної тканини, за збереження гармонійного складу фактури;

значна роль поліфонії, що виявилася у введенні фугованих епізодів, що іноді займають цілу частину концерту;

введення партії солістів, їхня значна конструктивна роль у формі у поєднанні з ансамблем і звучанням всього хору;

формування теми як конструктивної одиниці і великий ступінь різноманітності її розвитку.

Основні принципи - тотожність, контраст, варіювання знаходять оригінальне заломлення в складно організованій системі формотворчих принципів різноманітних вокальних композицій, у тому числі текстомузичних, поліфонічних, типових гомофонних інструментальних форм другої половини XVIII ст. Прийоми концертування співіснують із пісенними, варіативність – з багато-розспівливістю та поліструктурністю.

Періодична повторність мелодійних відрізків - строф чи рядків є провідним принципом формоутворення в російській народній пісні і виражає «підпорядкованість народно-побутового музичного мислення регулярним природним ритмам, які були визначальними як у народному сприйнятті навколишнього світу, так і в самому процесі виконання пісень».

У давньоруських піснеспівах повторність могла бути різної якості. В ірмосах канону і в деяких славниках вона використовується у своєму простому вигляді. Рядки повторюються повністю кілька разів протягом одного піснеспіву. У самогласних піснеспівах (словниках, тропарі) повторність ускладнена: тут не вдається виявити двох близьких рядків, повторюються лише

частини рядків – архетип або початкова формула. У поодиноких прикладах, наприклад, у «Псалтирі римотворної» В. Титова «буквальна повторність синтаксично замкнутих побудов, подібність куплетності» відрізняється від знаменного контрапункту та, за твердженням Є.Є. Шавохіна, свідчить про орієнтованість на Захід.

У монодійних зразках давньоруського співочого мистецтва принцип багатораспівності виражався в існуванні декількох розспівів одного і того ж словесного тексту. Оскільки спів псалмів був невіддільною частиною всіх служб Православної Церкви, він по-різному був зображений у хорових концертах російських та українських композиторів XVII-XVIII ст.

Розквітом багаторозпівності відзначено кінець XVI – початок XVII століть. Багатороспівність стала своєрідною формою «прояву творчого початку у сфері монодії». Наступним етапом у розвитку багаторозпівності стало деменне багатоголосся, яке «явилося багато в чому тією ж багаторозпівністю, але організованою вертикально, як одночасне поєднання кількох мелодичних ліній». У культовому багатоголоссі «основною особливістю принципу багаторозпівності є саме одночасне рівноправне співіснування кількох розспівів».

В еволюції вокальної музики простежується більший чи менший вплив на музичну форму структури словесного тексту. Наприклад, у народних піснях формотворча функція більшою мірою належить словесному тексту або співу в залежності від часу походження пісні. У творах Відродження та бароко музична форма дублює форму словесного тексту, його синтаксичну структуру, що є підставою для визначення її як текстомузчної.

Принцип співвідношення «новий текст - нова музика» виявляється у музичних формах концертів Бортнянського, перегукується з класичним принципом мотету «нові слова - нова мелодія». У музиці XVII-XVIII ст. текстомузичний принцип був провідним у створенні музичної композиції. У знаменному розспіві іноді зустрічаються приклади, у яких «повторення слова відповідає повторенню поспівки (таких прикладів дуже мало)». Музикознавець С.С. Скребков зазначає «вирішальну залежність структури мелодії від

словесного піснеспівного тексту. Якщо через редакційну зміну тексту випадало або, навпаки, виникало якесь нове слово, то відповідно випадала або вставлялася поспівка в це місце мелодії. Подібні редакційні дії зі співом завжди були односторонніми, ніколи, в ім'я збереження структури мелодії, не змінювався словесний текст».

У партесних композиціях від зміни розділів тексту залежить послідовність частин концертів, характер музичного викладу і фактура. У Євангельській стихирі, «яка приписується М. Дилецькому «музична форма цілком спаяна зі структурою вірша, що складається з восьми строф, тому вона є побудовою з восьми періодів, які замикаються плагальними або частіше автентичними каденціями». Сам М. Ділецький в основній частині «Граматики», присвяченій проблемам музичної форми, «рекомендує у творі відштовхуватися від тексту».

Н.Д. Успенський підкреслює, що у російському концертному стилі оригінальне формоутворення було зумовлено синтезом поезії та музики, «архітектоніка концерту передусім залежала від літературної побудови покладеного на музику тексту. Будь-яке нове вираження у тексті думки і почуття, поява нових утворених антитез, художні паралелізми та зіставлення контрастностей філософського і психологічного характерів у російських композиторів отримали свій відбиток у зміні тематики, засобів викладу й у складі голосів, отже будь-який концерт представляє ряд художніх епізодів».

У сфері формоутворення класицистські стилістичні норми виявилися у більшої універсалізації форм хорових концертів, що набули типізованих рис. Крім того, слід зазначити поглиблення в них ступеня розмаїття розділів на тематичному рівні. Колишня багаточастинність, дробовість форми партесних концертів, долана їх інтонаційно-тематичною єдністю, тут змінюється більшою самостійністю окремих частин, що утворюють три-, чотиричастинну контрастно-складову форму, що наближається до циклічної. У цьому логіка слідування елементів підпорядковується принципу «повільно – швидко – повільно – швидко».

Усе це свідчить про зміну співвідношення музичного та позамузичного

початків у жанрі класицистського хорового концерту. Музичне стає визначальним, що підпорядковує собі всі позамузичні чинники. Підвищення ролі музичних засобів у створенні художнього цілого виявилося пов'язаним із зниженням значення позамузичних функцій, що визначаються культовою призначеністю хорових концертів. Через це стало можливим їхнє виконання поза церквою, а також існування одного твору у двох редакціях: хорової та інструментальної. Ця обставина відразу змінила жанрову специфіку хорових концертів, намітивши подальший шлях еволюції жанру.

Граничне зближення музичних ознак церковної та світської сфер викликало різкий опір цьому церковних діячів, які прагнуть зберегти колишню функцію хорових жанрів. Наслідком стали Укази Святого Синоду та Павла І у 1997 році, які забороняли виконання концертів у богослужінні, що наказують заміну їх простою гармонізацією запричетного вірша.

Композиторська та виконавська творчість у галузі хорового концерту стала менш інтенсивною. І, зберігаючись у дев'ятнадцятому столітті як жанр у незмінному вигляді, хоровий концерт на якийсь час йде в «історичну тінь». Його орієнтація на вираз художнього початку тепер вільно реалізується у світських жанрах, а використання у межах культового ритуалу відповідає церковним установкам.

Але до кінця дев’ятнадцятого століття, у зв'язку із загальною тенденцією відновлення інтересу до культової музики минулих епох, з'являються нові зразки жанру хорового концерту у творчості А.Архангельського, С. Рахманінова, Г. Ізвєкова, Т. Рютова, Кастальського, що поєднували ознаки, властиві жанру в цілому, з новими досягненнями у сфері гармонії. Усі хорові композиції різних авторів, що з'явилися в цей час, пов'язує трактування хорового жанру як «музики високих помислів», що йде від хорових зразків далекого минулого. Багато творів цього періоду орієнтирами є твори піднесеного, філософського характеру, відзначені особливою суворістю, стриманістю, самообмеженням.

Цей розквіт хорового мистецтва не міг не позначитися музичною мовою новостворених богослужбових піснеспівів. Стриманість у прояві музичного

початку все ж таки знаходить своє вираження в барвистості гармонійних засобів, виразності мелодичних інтонацій і особливо в жанрі хорового концерту, що має більшу незалежність від ритуалу.

Для хорових концертів цього періоду загалом властиво:

піднесено-скорботний образно-емоційний тонус;

жанрова цілісність витоків тематизму, близькість його іншим богослужбовим піснеспівам;

фактурно-гармонічний тип тематизму та переважання варіантності у способах його розвитку;

тональна замкнутість композиції в цілому та складових її розділів з рідкісними випадками зміни тональності при розвинених відхиленнях усередині розділів, чітке кадансування;

велика одночастинність будови цілого з внутрішнім розподілом на розділи;

варіантність - як головний спосіб розвитку;

незначна роль поліфонічних прийомів розвитку, використання переважно імітаційної техніки;

переважання постійного типу багатоголосся, з яскраво виділеною функцією мелодійної лінії, за збереження діалогічності фактури в окремих розділах форми;

переважання замкнутості, стабільності форми над її безперервністю.

Ці закономірності відобразили новий етап еволюції жанру. Вони торкнулися насамперед особливостей формоутворення у ньому, тоді як функція жанру, його концептуальність і образний зміст залишилися переважно незмінними.

Хоровий концерт втратив колишню монументальність, став камернішим і за обсягом наблизився до інших жанрів богослужбових піснеспівів. Співвідношення словесного та музичного рядів змістилося в ньому у бік переважання першого, що відбилося у зростаючій ролі зміни слів як члену фактора. Панівною знову стала піднесено-скорботна, молитовна сфера.

Музична форма хорових концертів складається з низки завершених

епізодів, об'єднаних тематичною, фактурною, тональною, темповою, метричною спільністю. Кожен із наступних епізодів містить у собі як момент новизни у порівнянні з попереднім, так і момент подібності. Оновлення стосується мелодико-інтонаційної сфери, ладогармонічних засобів, іноді фактури. При цьому, ступінь оновлення незначний, що дозволяє говорити про варіантність як основний прийом розвитку, а форму в цілому визначити як варіантно-строфічну.

Особливості формоутворення в хорових концертах цієї історичної епохи показали як світовідчуття людей того часу, що змінилося, так і нове місце цього жанру в жанровій системі музичного мистецтва.

Таким чином, до початку двадцятого століття жанр хорового концерту довго побутував, і цей час характеризувався і підйомами і спадами, періодами стабілізації системи жанрових ознак та моментами їх суттєвого оновлення, висуванням його на передній план вітчизняної музичної культури та відходом у «історичну тінь», а потім новим етапом відродження.

Одним з таких моментів відродження жанру можна вважати появу в музиці радянського періоду 60-х років хорових творів, що мають назву хорових концертів. Однак, воно відбулося в рамках світської сфери музичного мистецтва поза зв'язком з первісною функцією жанру. Тому музичні закономірності розвитку таких творів повністю були засновані на новому типі художнього змісту, різноманітнішому в порівнянні з жанровим першоджерелом.

Новий хоровий концерт зобразив нову ситуацію в жанровій системі музики 20 століття. Він став відгалуженням кантатно-ораторіального жанру і зі своїм жанровим зразком пов'язаний дуже опосередковано. Надалі особливості хорового концерту у творчості українських композиторів-сучасників ми розглянемо у другому підрозділі.

1.2. Хоровий концерт у другій пол. XX ст.- поч. XXI ст. у творчості українських композиторів

У другій половині XX – на початку XXI ст. жанр хорового концерту значно активізувався. Зауважимо, що в Україні та Росії хоровий концерт став вираженням певної картини світоустрою і філософської концепції, носієм певного світогляду, що й виокремило його значення, аналогічне жанрам сонати і симфонії в Західній Європі.

Надалі в історії жанру хорового концерту були періоди згасання інтересу до нього і яскраві злети на рубежах XIX–XX і XX–XXI ст. Нині спостерігаємо зростання інтересу до даного жанру як з боку композиторів, так і з боку виконавців та слухачів. Художніми вершинами в жанрі хорового концерту в сучасному музичному мистецтві є концерти А. Шнітке (на вірші Г. Нарекаці), М. Сидельникова, Н. Каретникова, твори українських композиторів Л. Дичко, В. Рунчака, Є. Станковича, В. Гайдука, О. Козаренка. Природно, що сучасні концерти за своїми стильовими рисами різняться, у них у різних співвідношеннях синтезуються традиційні та новаторські тенденції, у результаті досить яскраво визначаючи авторський стиль.

Ці концерти, на відміну від більшості класичних зразків різних епох і стилів, не мають стабільної чіткої структури: композиційні форми, склад і протяжність циклу варіабельні в досить широких межах і багато в чому залежать від змісту та образного ладу поетичного тексту.

На сьогодні повернення до життя жанру хорового концерту відбувається в особливих історичних умовах. Тому нині вітчизняний хоровий концерт становить зовсім іншу художню змістовність, аніж його зразки XVII–XIX ст. Це явище актуальне, перспективне, але стилістично досить строкате і позначене елементами жанрового та лексичного синтезу.

Нині подвійна природа сучасного концерту більш зрозуміла: як жанр він закорінений у далекому минулому, а як своєрідний художній пласт цілком належить сучасному епосу, є абсолютно новою історико-стильовою побудовою.

Нові типові риси хорового стилю класичного концерту проявилися у затвердженні класичної чотириголосної фактури, у нових композиційних

властивостях жанру із закріпленням у ньому функцій та частин концерту, в оформленні шкали темпів та тактової системи з певними видами метра. У завершенні формування ладогармонічної логіки, хорове чотириголосся стає найважливішим фактором формування всіх структурно-художніх елементів, що відповідають за становлення композиційної структури.

Чотириголосна фактура універсальна з точки зору гармонійного розвитку, тематичної індивідуалізації та колористичної мобільності. Фактура хорових композицій до кінця XVIII століття проходить тривалий еволюційний шлях формування. Рання форма фактурного викладу під час історичного процесу визначалася, як відомо, багатовіковим пануванням монолінії. Стилістика другого періоду характерно відрізнялася барочним багатоголоссям. І третій, завершальний етап – стабілізація оптимальної форми фактурного викладу – чотириголосся. Воно врешті-решт стало головною емблемою класицизму.

Тембральна визначеність і впорядкованість голосів означає репрезентацію правила, від якого можна і відхилитися у бік стильової індивідуалізації. Правило припускає певну свободу його трактування. Зміна фактурних значень у ході історичного розвитку так само як і зміна типу графічної фіксації звуків може безпомилково бути свідченням стильових слотів і початком нової еволюційної фази в історії музики.

Кристалізація чотириголосної фактури сприяла упорядкуванню

тонально-гармонічної мови та ясності голосоведення. Інтонаційна самостійність кожного голосу створює, по-перше, зручність сприйняття через логіку процесу перетікання одного інтонаційного елемента в інший. А по-друге, сприяє симфонізації хорової партитури, де за кожною партією стоїть конкретний виконавець (група виконавців), з виразним тембровим виглядом. Інтонаційно-темброва персоніфікація дозволяє порівняти ту чи іншу партію за участю у драмі, де актори партії взаємодіють один з одним, говорять по черзі чи разом.

У фактурі компактного чотириголосся закладено той комфорт сприйняття, який дозволяє охопити та осмислити сюжет драми. Хорова фактура зрілого класицизму містить у собі багаті можливості для використання

різноманітних драматургічних прийомів та їх асиміляції, у зв'язку з чим набуває в концертах значення провідного формотворчого фактору.

Головна композиційна особливість класичного хорового концерту – цикл. В основному це три-чотиричастинний цикл, іноді у ньому п’ять частин, який починає формуватися з середини XVIII століття. Він принципово відрізняється від партесного концерту, з характерними йому нециклічними формами тричастинної, куплетної, рондоподібної форми.

Шкала темпів набуває класичного вигляду - Largo, Adagio, Moderato, Andante, Allegro. При цьому контраст у хорових композиціях набув особливого, відмінного від інструментального, стилю. Він висловився у гладкій формі часткового розмаїття.

У західноєвропейській музиці експозиція може бути різною і не завжди нормативною. Наприклад, перше речення може бути закінчено повним довершеним кадансом, а друге половинним. Звідси походить тенденція до структурної розімкненості музичного матеріалу, його прагнення наскрізного розвитку. Це означає не лише присутність барокового сліду, а й пошук нових способів розгортання музичної оповіді. Таким чином, ми можемо говорити про виражений стильовий плюралізм барокових і класицистських тенденцій у музичних темах хорових концертів сучасності.

Класична тактова система отримала остаточне завершення свого формування із затвердженням у хорових композиціях тактових розмірів 4/4,2/4, 3/4,2/2, 4/2. На цей час виходять із вживання метри 3/1 та 3/2. Вони виявляються надто повільними для музики наповненою енергією, декламацією та емоційною динамікою. Зріла тактова система організовує музичний матеріал за принципом регулярної симетричності. Регулярність пульсації разом із метричними опорними частками формує каркас гармонійної структури.

Драматургія хорових композицій у ході історичного розвитку змінювалася і вдосконалювалася не за принципом заміни одних формотворчих факторів та композиційних прийомів на інші, а за принципом їхнього оновлення. У цьому контексті необхідно згадати також і асиміляцію барочного принципу тематизації через метр і через мелодію, які об'єдналися в хорових

концертах другої половини XX століття. Створений комплекс стильових елементів створив нову систему функціонування музичного матеріалу.

Таким чином, характерною прикметою часу є розмаїття художніх явищ, їх жанрово-стильова багатоликість, яка торкається і галузі змістовно-концепційної, і сфери виражальних засобів. Це дало можливість Г.Григор'євій визначити першу половину XX століття як «період стильової множинності». Інтегративні процеси в музичній практиці привели до складних стильових, стилістичних, жанрових взаємодій.

Друга половина XX століття у музичній творчості – період узагальнення і закріплення досягнень минулого, створення різних видів синтезу, виникнення різних типів жанрових новоутворень. На зміну жанрам, які устоялися, приходять жанрові гібриди, мікси. Ця тенденція торкнулася і жанру концерту.

До XX століття у композиторській практиці закріпилося декілька моделей концертного жанру. З точки зору структури – циклічний і одночастинний, з точки зору драматургії – симфонізований (драматичний) і віртуозний, ігровий; з точки зору виконавського составу – ансамблевий і інструментальний концерт.

Як відзначає В. Холопова, у першій половині XX століття в європейській музиці концертний жанр виявляє два шляхи розвитку: «один – «бріозний», який блищить віртуозністю і радісним піднесенням (шлях від мажорних класичних концертів), і другий – драматичний концерт, який іде від Скрипкового концерту А. Берга, концерту-реквієму, що містить у собі концепційність і пафос трагічних симфоній»

XIX – XX століття – період дестабілізації. Будь-яке явище, проходячи стадію становлення, вступає у стадію дестабілізації. Фактором дестабілізації є тенденція до жанрової взаємодії, яка яскраво проявилася у даний період.

У розвитку концертного жанру помітні дві тенденції:

1) продовжують активне життя вже апробовані типологічні форми концерту, але кожен з авторів прагне ввести щось нове, індивідуальне;

2) поліжанрова тенденція, яка має широкий діапазон – від стародавніх до найсучасніших форм.

У зв’язку з тим, що у композиторській практиці ХХ століття однією з найбільш характерних тенденцій є тенденція до індивідуалізації у галузі форми, засобів виражальності, проблему жанру доцільно розглядати в умовах конкретного авторського стилю.

2.1. Загальна характеристика концертів Гайдука

Проблема формоутворення в хоровій музиці - одна з найскладніших у теорії та історії музичних форм. У професійному музичному мистецтві, де формоутворення завжди спиралося на первинні композиційні принципи, що спочатку склалися в музичному фольклорі, і, так чи інакше, їх відображали, існували найбагатші традиції церковного співу.

Взаємодія різної природи музичних форм – вокальних та інструментальних, у сучасній хоровій музиці та, зокрема, у хорових концертах Гайдука має особливий ракурс: класицистські інструментальні форми – барокові форми – вокальні форми – форми музичного фольклору – форми давньоруського співочого мистецтва.

Поєднання у хорових концертах Гайдука принципів різної природи музичних форм (інструментальних гомофонних, вокальних, поліфонічних) потребує уточнення термінології. Як визначення форм окремих частин концертів ми використовуємо загальноприйняті терміни, пов'язані з характеристикою цих різних форм, зокрема, вокальних та інструментальних, первинних пісенних, поліфонічних, а також поєднуємо визначення за необхідності характеристики складних, неоднорідних явищ.

Вокально-співоча природа музики хорових концертів Гайдука є підставою визначення найдрібніших інтонаційно-синтаксичних елементів у концертах терміном «поспівка». На відміну від початкового значення цього терміна, що вживається «відносно мелодійних зворотів, зафіксованих у повному вигляді в гаковій нотації», термін «поспівка» стосовно хорових концертів Гайдука не завжди передбачає інваріантно-формульну функцію елементів. У концертах Гайдука найдрібніші інтонаційно-синтаксичні елементи мають тематичну значущість і репрезентативність, що є властивістю мотиву. Проте, враховуючи вокальну природу цих інтонаційно-тематичних елементів, ми називатимемо їх поспівками.

Строфою в концертах Гайдука визначаються різні за довжиною та характером музичного тематизму побудови зі словесним текстом. Це можуть бути невеликі за обсягом строфи, що об'єднують ряд організованих і

підпорядкованих між собою поспівок - прості. Інтонаційно-синтаксична будова простих (однотемних) строф у концертах Гайдука подібна до будови строф у різних вокально-пісенних жанрах російської музики XVII-XVIII століть. Музично-тематичний зміст двох-, трьох-, чотирирядкових строф різноманітний, наприклад, аа, аб, ааб, абб, абв, аабб, абаб тощо.

Складною строфою в концертах Гайдука ми називаємо побудову, що поєднує у собі прості види пісенної строфіки, наприклад, ааб вгвг і таке інше. Складна строфа концертів Гайдука генетично сходить як до двострофних форм музичного фольклору, так і до багатотемних строф, характерних для рефренних форм, що походять від мотетної традиції вокальної поліфонії. Складна строфа може бути розділом музичної форми чи формою всієї частини концерту. У вітчизняному музикознавстві складна строфа визначається як «контрастно-складова, багатотемна строфа»

Спочатку вокально-хорові твори західноєвропейської музики були гармонізацією наспіву cantus firmus, який навіть не був чутним, але був основою, на якій будувалася вся композиція. У російській музиці - знаменному розспіві, ранніх формах багатоголосся і піснеспівах пізнішого походження, в гармонізаціях відомих розспівів основою композиції була мелодія.

Залежно від особливостей становлення музичної форми окремої частини концерту терміном «наспів» ми позначаємо багатоголосне втілення всієї мелодійної основи чи лише щодо закінченої її частини. Наспів репрезентативний, має більший або менший ступінь завершеності, підпорядкування складових його тематичних одиниць - поспівок.

Попри те що, що у концертах Гайдука більшість музичних форм загалом відповідає нормативам типових інструментальних форм, ми використовуємо терміни з області інструментальних форм у традиційному значенні. Наприклад, частина - це побудова, що завершується стійкою чи нестійкою каденцією. Середина та хід – нестійкі побудови. Предикт - заключний етап середини або ходу, гармонійно підпорядкований наступному розділу форми з експозиційним або репризним типом викладу. Реприза - заключна частина музичної форми, у якій після розділу відбувається повернення до основної тональності. При цьому

повернення тематичного матеріалу не є обов'язковим. У музичних формах з ознаками сонатної форми, у рондоподібних формах частини набувають визначення головної та побічної тем, рефренів та епізодів тощо.

Найчастіше у концертах Гайдука повторність співіснує з принципом варіювання, як методом образно-тематичного розвитку, що визначився ще в поліфонії суворим стилем. Поєднання повторності з одночасним перетворенням матеріалу, що вже прозвучав, однаково характеризує як музичний фольклор, так і професійну творчість композиторів. У концертах Гайдука один і той же тематичний елемент при варійованому проведенні в іншій тональності справляє враження нового у «загальній тематичній мозаїці».

Далі мелодико-гармонічні характеристики тематичного елемента. Ритм і фактура найчастіше зберігають свою основу, тобто виконують функцію загальноскріплюючого комплексу (термін В.А. Цуккермана) у процесі розгортання наспіву або його повторюваних повторень. У концертах Гайдука принцип варіювання часто пов'язані з особливостями структури словесних текстів. Часто вони містять кілька розділів, наприклад: прохання, надія на Господа, пояснення причин цієї надії і слава Господа або обіцяння Його прославляти. Кожен розділ може містити кілька прохань, пояснень причин та хвал. Між собою ці розділи у музично-тематичному плані відносно автономні. Однак, якщо розділ містить перелік, то окремі його побудови можуть бути тематично взаємопов'язані та бути варіантами один одного.

Об'єднання теми та підголосків - варіантів теми є також виразом непрямого зв'язку поліфонічних форм у концертах Гайдука із зразками давньоруського співочого мистецтва, в яких «повторення обігу або формули в одному з голосів тягне за собою появу оновленого його варіанта у всіх інших голосах» і, таким чином, принцип варіантності в «багатоголосі активізується, поширюючись на кілька пов'язаних у єдине художнє ціле мелодійних ліній».

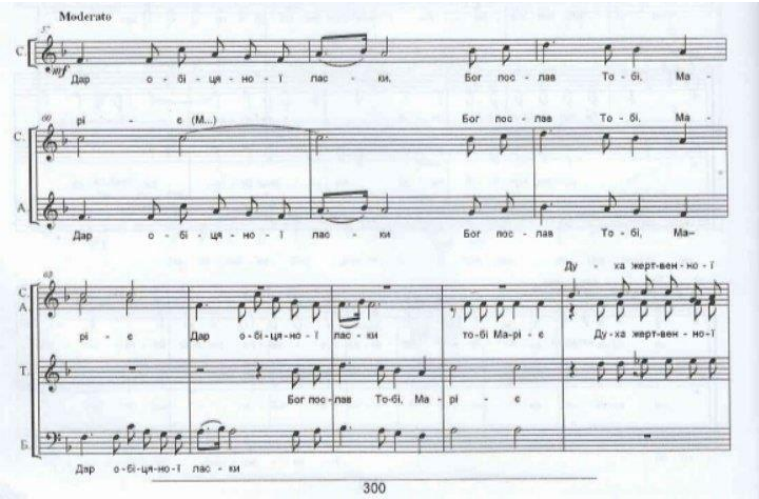
2.2. Аналіз музичного матеріалу

2.2.1 «Благовіщення»

Звертаючись до жанру хорового концерту, В. Гайдук апелює до найвідоміших його зразків – духовних концертів епохи класицизму українських композиторів М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя. Вслуховуючись у мелодику концертів В. Гайдука, ми відчуваємо ритмо-інтонації та методичні звороти, що нагадують нам ті давні концерти, передусім «Не отвержи мене во время старости» Максима Березовського.

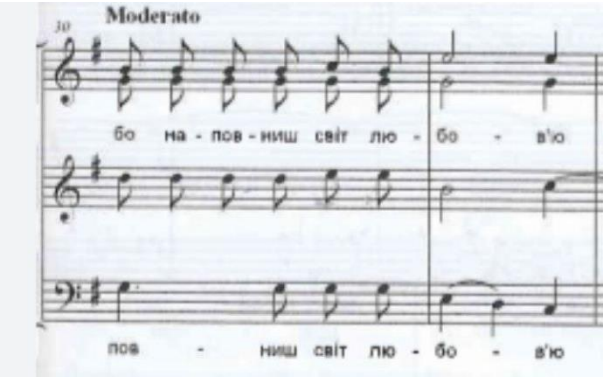
Однак це не є цитуванням чи стилізацією: композитор знаходить у давній музиці інтонаційні джерела, співзвучні його власній індивідуальній музичній мові. Чергування частин відбувається на основі емоційно-образного та фактурного контрасту. У зосереджені інтонації мелодичних ліній органічно вплітаються елементи думного ладу, а в рухливих частинах, відповідно до змісту духовного тексту, відображаються або драматичні або урочисто-святкові образи.

Характер фактури визначає і внутрішній рух хору: голоси сходяться, то утворюють щільну багатоголосну тканину. Композитор по-різному викладає фрази, акорди. Звукотворність часто виникає як імпульсний відгук на текст псалма. У музиці Гайдук передає благання людини різними музичними засобами виразності: акцентами, паузами, зміною темпу та ритму.



Характер руху мелодії таїться у народно-пісенних витоках. Різні ходи на кварту, змінюються плавною поступовістю, співами вихідного звуку. М'яка поступованість з рухом мелодії вниз до тоніки. Протягом усього Концерту

зустрічаються відхилення від основної тональності, у тональності



2.2.2 «Христос Воскрес»

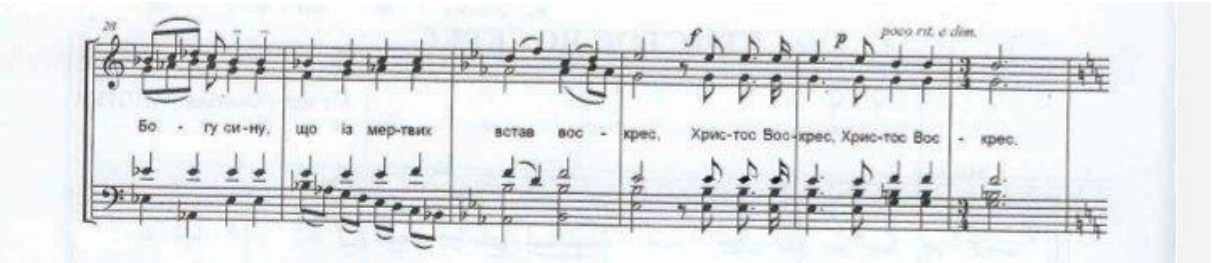
Це перший хоровий концерт композитора. Внаслідок тембровості та наповнення голосів, цей твір набуває яскраво вираженої жанрової концертності. Твір написаний для мішаного, чотирьохголосного хору без супроводу, на канонічні тексти. Тональність ре мажор.

Концерт витриманий у жанрі західноєвропейського хорового концерту, який склався у епоху класицизму. Урочистість, помпезність, інтонаційні ритми все це нагадує концерти Березовського, Бортнянського та Веделя. Та через відхилення, майже в кожному періоді, модуляцій, можна сказати, що це є дещо новизною в цьому жанрі, а також виділити цим особисту мову композитора.

Головне образно-емоційне навантаження припадає на хор. Як у давньогрецькій трагедії, хор виступає головним коментарем подій. У хорових партіях відчувається опора на узагальнені українські національні мелоінтонації, органічно вплетені у музичну тканину.

Форма твору – проста три частинна.

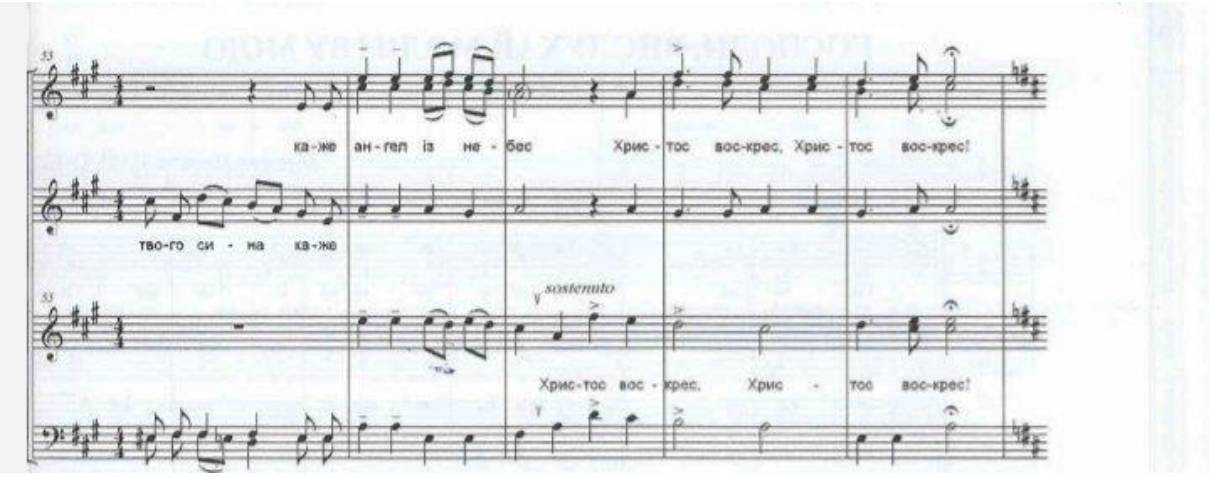
Перша частина концерту святкова, урочиста у тональності ре мажор. Ритм нагадує імітацію дзвонів; радість воскресіння Христа. Після цього у другому періоді йде відхилення у перший ступінь спорідненості - соль мінор; meno mosso cantabile; мелодична лінія – протяжна, кантиленна. Підхід до третього періоду, штрих нон легато з акцентами, підкреслено на словах, «пана смерті і життя»; crescendo. Третій період - кульмінація всієї частини в рішучому характері; соль мажор, динаміка форте. Радість та прославлення Бога сина. Закінчується частина у мі бемоль мажорі, що є другим ступенем спорідненості, на словах «Христос Воскрес», останній акорд- домінанта до до мінору.



Друга частина твору – складається з трьох періодів. Перший- Andante, складається з двох речень(4+2). Співають тільки жіночі голоси. Тут можна

побачити контрастність погодних барв: на словах «сонце засіяло», композитор використовує світлий до мажор, а в другому реченні «темні хмари», ля мінор; закінчується на домінанті, мажорному акорді, оскільки темні хмари розігнало.

Другий період починається з ля мажору, в першому реченні жіночі голоси, з другого вступає весь хор; accelerando і crescendo до tutti та sostenuto на словах «Христос Воскрес» є підходом до третього періоду.



Починається останній період в характері maestoso. Перше речення співають чоловічі голоси, в кінці другого речення вступає весь хор. Тембровість чоловічих голосів підкреслює благородність та чистоту Божої матері, пресвятої Діви. Ця частина є підходом до основної кульмінації твору - третьої частини концерту. Закінчується концерт репризою, яка є кульмінацією всього твору, в тональності ре мажор; характер maestoso. Діапазони голосів: сопрано – c1-g2, альт – c1-f2, тенор – Ем-f1, бас – Ек-d1

2.2.3 «Господи, вислухай молитву мою»

Концерт, написаний за псалмом 143 має складно-зіставну строфічну форму з елементами тричастинності та використанням імітаційної поліфонії. Аналізуючи зміну тональностей, можна назвати такі розділи: вступ, експозиція, розробка, реприза, доповнення. Цей твір написано для змішаного хору.

Діапазон басів: gк-c1

Діапазон тенорів: g1-f2

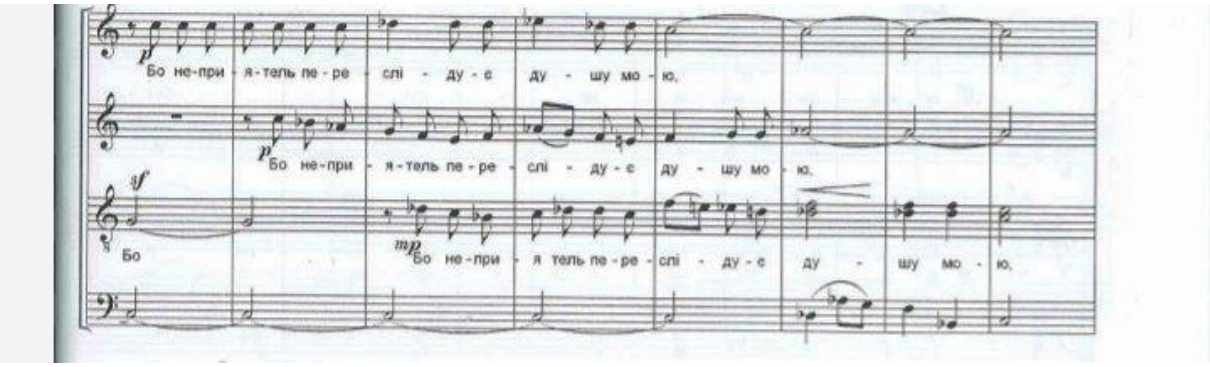
Діапазон альтів: c1-d2

Діапазон сопрано: es1-g2

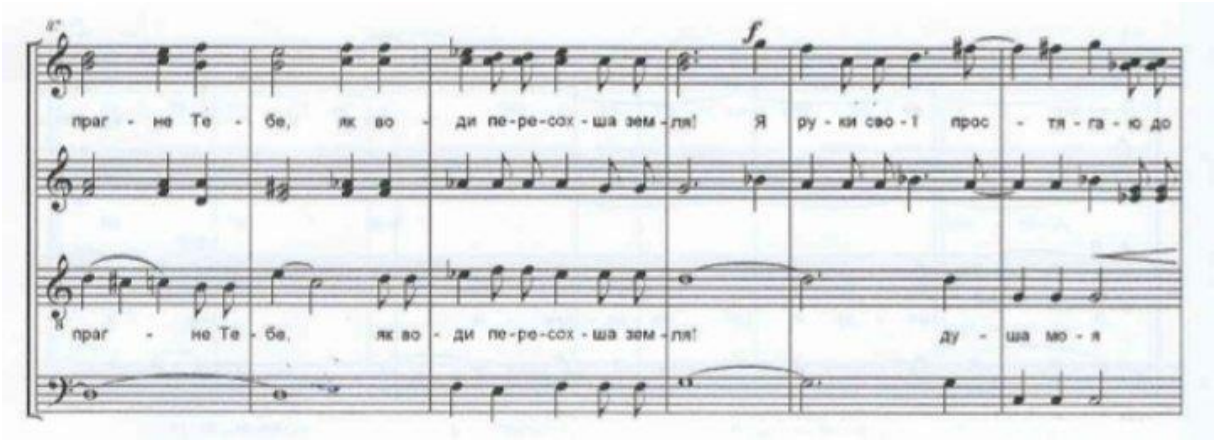
Досить розгорнутий діапазон у кожній партії голосів. Кожна партія має самостійне значення. Структура мелодії дуже розвинена.

Темпова характеристика концерту варіюється у межах Andante: змінюється впродовж твору Andantino чи Moderato. Цей темп недарма обраний: він сприяє виконанню вокального легато, створює образ вмиротворенності. Загалом концерт виконується без принципів агогіки.

В концерті музика для ефекту всеохопності, наповненості часто ніби йде “за текстом”. Приклад цього можна побачити у наведеному уривку, де композитор використовує прийом секвенції в партіях альта й тенора, що проходять на контрасті з майже нерухомим сопрано та монотонним залігованним басом:



Такий прийом композиції називається «питання-відповідь». Тут важливою є безперервність, плавна передача мелодії від однієї хорової групи до іншої. Виконавчими труднощами насичені усі концерти Гайдука. Тут використані такі прийоми: низхідні ходи, вступ сопрано у високій теситурі, октавні унісони – усе це є інтонаційними проблемами виконання.

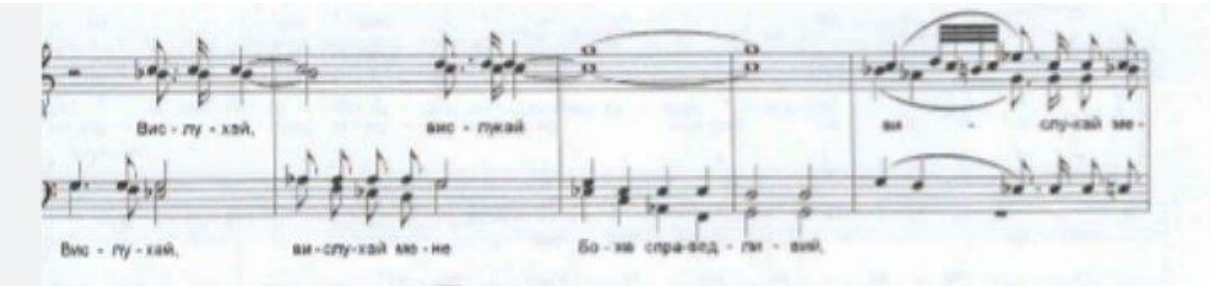

f
праг - не Те - бе, як во - ди пе-ре-сох - ша зем - ля! Я ру - ки сво - ї прос - тя - га - ю до
праг - не Те - бе, як во - ди пе-ре-сох - ша зем - ля! ду - ша мо - я

2.2.4 «Вислухай мене, мій Боже справедливий»

Вибраний концерт написаний на псалмі 4, зміст якого означений загальнолюдським характером у тому сенсі, що ставить перед особистістю одвічні питання буття. У центрі роздумів віруючої людини постають питання про добро і зло у світі, де панує несправедливість, спричинена земними царями. Людина одна не в змозі протистояти злу, а тому існує єдиний вихід – звернутися до Господа з молитвою. Господь підтримує людину, любить її, милостивий до неї. Завдяки Господу людина знаходить спокій і щастя. Лише Господь може відновити справедливість у світі. Земні царі будуть скинуті, а правда і добро, зрештою, запанують. У такий спосіб побудовано лінію розвитку від стану розгубленості і сумніву до панування правди. Благочестивих Бог підтримує, а безбожних – карає.

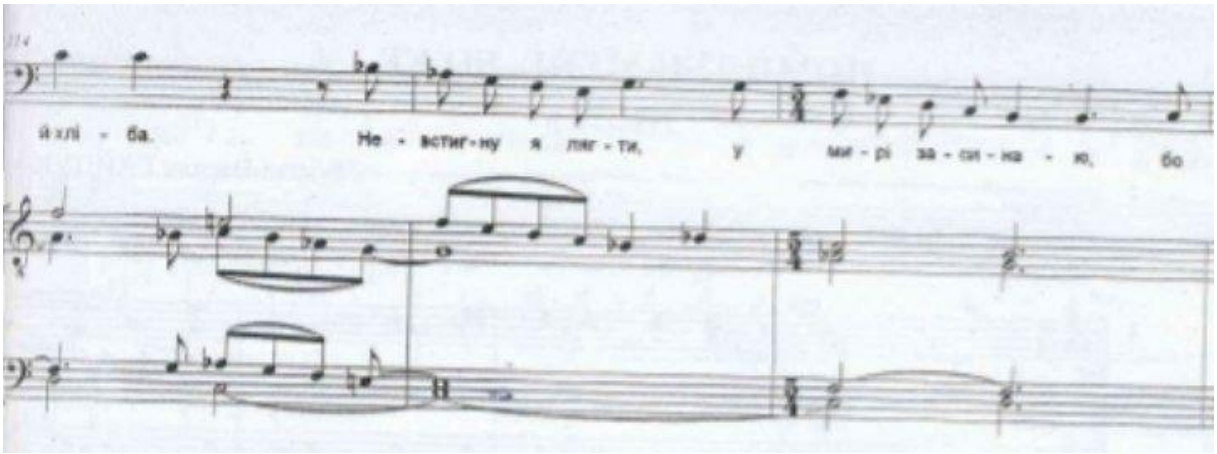
Зміст концерту молитовний, характер - лірико-драматичний, де ліричні висловлювання переважно чергуються з вельми експресивними епізодами, у яких конфліктне начало виражене досить яскраво.

Композитор не виходить за рамки тональної музики, проте гармонійна мова концертів цілком сучасна, хоча в основному використано традиційні співзвуччя. За допомогою дисонантних гармоній автор наголошує на особливому сенсі слова, на яке припадає дана гармонія. Часто спостерігаємо відхилення в інші тональності. Однак особливо загострюється увага на постійному звучанні секундових інтервалів. Їх роль різна. На початку цими інтервалами композитор створює благальний сумний характер і компенсує відсутність сопрано й альта:



Як відомо, однією з особливостей формоутворення в сучасних хорових концертах є відхід від чіткої структури класичного жанру. Нерідко головною жанровою ознакою є оповідальність, яка накладає своєрідний відбиток і на

форму твору. Багаточастинність форми, побудованої на контрастному зіставленні завершених розділів, змінюється наскрізним розвитком, що поєднує елементи репризності з варіаційністю і строфічністю. Окреслені особливості музичної форми та музично-тематичні повторення властиві й концертам Гайдука:



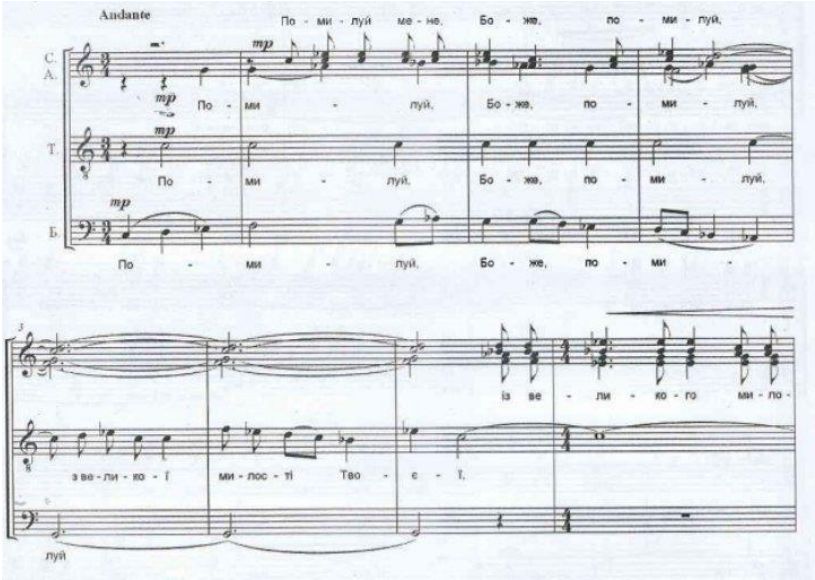
2.2.5 «Помилуй мене, Боже»

Концерт композитора наближений до жанрової моделі концертів А. Веделя, хоча В. Гайдук бере до уваги і досягнення своїх сучасників. Як відомо, мелодика концертів А. Веделя ґрунтована на українській народній пісенності: в освоєнні жанру А. Ведель розвивав фольклорно-церковну лінію хорового духовного концерту. Традиції концерту цього типу підхопив і розвиває В. Гайдук. Однак є і принципова відмінність, що полягає в провідній ролі солістів та їхньому співвідношенні з хоровими партіями: бас уособлюється зі священником, тенор – з дияконом, сопрано і альт – з парафіянами.

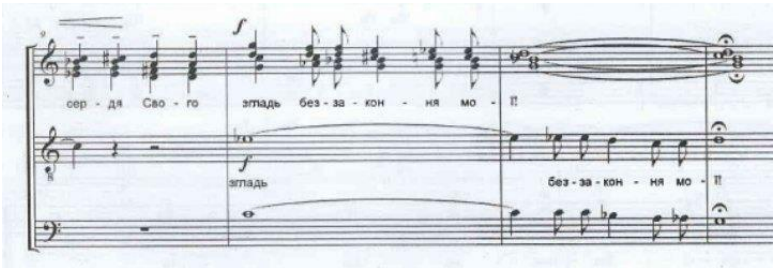
Зміст цього концерт - страждання, розпач, крик про допомогу. Цей настрій передається у стриманому тоні в темпі Andante, який з часом змінюється на Moderato, Adajio - наприкінці. Навіть по змінам темпу можна говорити про контрастність образів, ця контрастність посилюєтьься емоційним текстом псалму 51 і різноманітною динамікою.

У цьому концерті весь багатозначний фокус сконцентровано на початку, у частині яка структурно сполучає партесний стрічковий розвиток попередньої доби з поемними композиціями наступної епохи. Тут показовим є виразна, навіть опукла образність та зразкова технічна досконалість. Гайдук наче хоче найяскравіше описати зміст біблійних строф, при прочитанні яких у нього виникає віяло музичних асоціацій, які він не встигає подати усі, тому часто «застрягає» на важливих словах, обігруючи їх різною музикою: «Помилуй, Боже, помилуй з великої милості твоєї»:

Так само кількаразово зі зміною контенту обігрується наступний епізод «згладь беззаконня мої»:

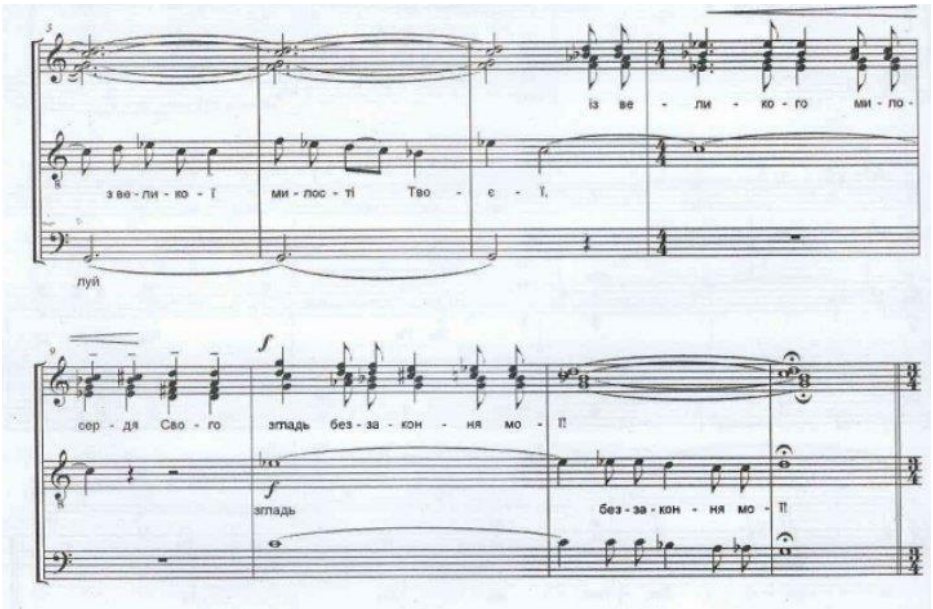


Приклад 1



Приклад 2

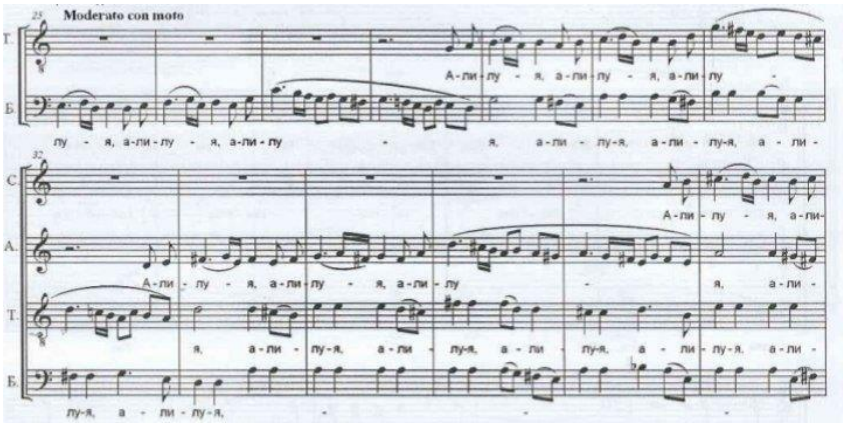
Особливо загострюється увага на використаних септакордах на самому початку твору. Вони створюють додаткове напруження і чудово супроводжують текст. Після чотиритактного crescendo напруга спадає:



2.2.6 «Хваліть Господа»

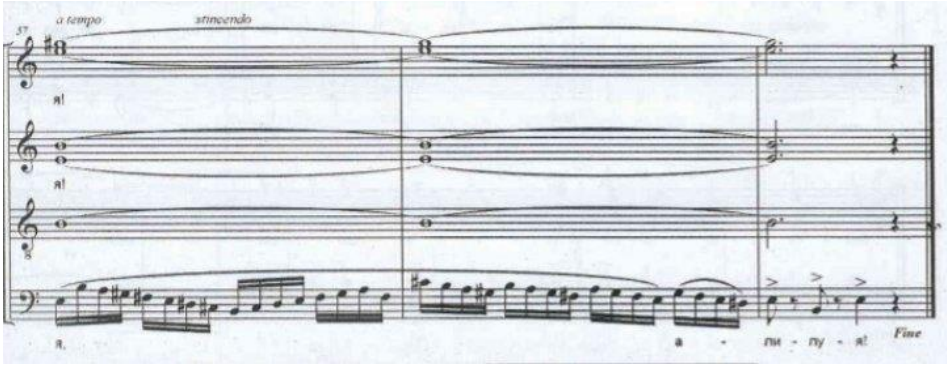
Музика твору яскраво концертна. Вона складається з ряду колоритних епізодів, кожен з яких змальовує свій неповторний характер. Переважають рухливі, гучні епізоди з потужними динамічними хвилями: в кульмінаційній точці – грізні високотеситурні унісони. Мінлива фактура вирізняє кожен характерний нюанс, протиставляючи ансамблеве
й туттійне звучання, начебто обігруючи вагомі слова з різних сторін.

Наступний епізод – констатація величності Бога, його незаперечної могутності й значущості. Знову імітації, що групами голосів поперемінно «наздоганяють» один одну, поспішаючи звеличити Господа. Повертається первісний величальний характер, рух набуває початкової стрімкості, настрій – початкової збудженості, ряд імітаційних побудов наче прямує до урочистого фіналу:



Але на емоційному гребені слова «алілуя» набувають все більшої й більшої величності. Цей епізод можна інтерпретувати по різному. Або ще збільшуючи збудження, доходячи до скандування тексту, щоб посилити відчуття того, що Господь перебуває серед людей, з ними! Але можливе й інше прочитання цього тексту: люди нарешті зрозуміли, що Господь перебуває з ними і це настільки їх вразило, що наступило осяяння, яке можливо передати лише такою кульмінацією, що, я вважаю, переконливіше передасть авторську думку. Теми зливаються в єдиний період та музика набуває проникливості при хоровому звучанні.

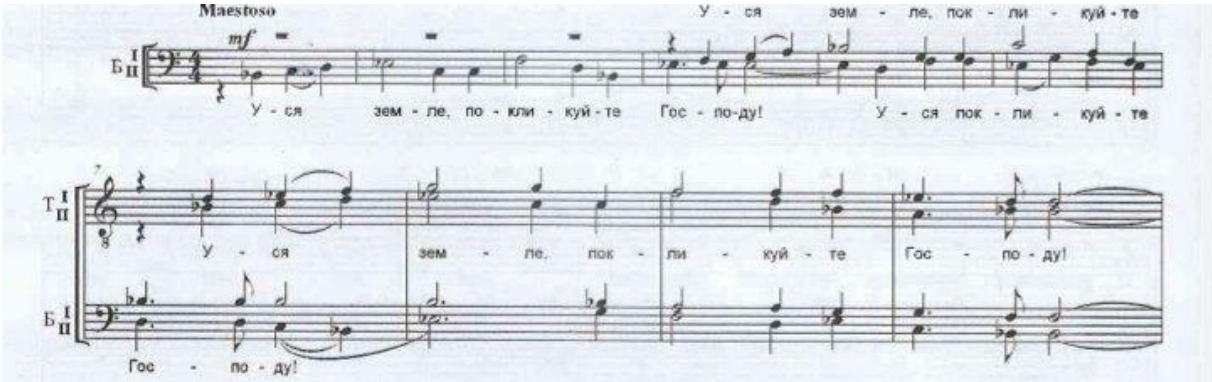
Це скандування є підсумком всього сказаного та певним полегшенням, що виражається останнім вигуком у партії баса на загальному strincendo:


57
a tempo
stringendo
a - mu - my - a!
Fine

2.2.7 «Уся земле, покликуйте Господу»

Обираючи псалм 100, композитор підкреслює переможну силу Бога, наголошує на його могутності, закликає людей його поважати. Музичний потік кожного епізоду пружно спрямовується до кульмінаційного моменту, після якого слідує емоційний спад, що заокруглює структурну побудову. Через це виклад матеріалу сприймається як драматична оповідь, емоційно захоплююча і формально виразна.

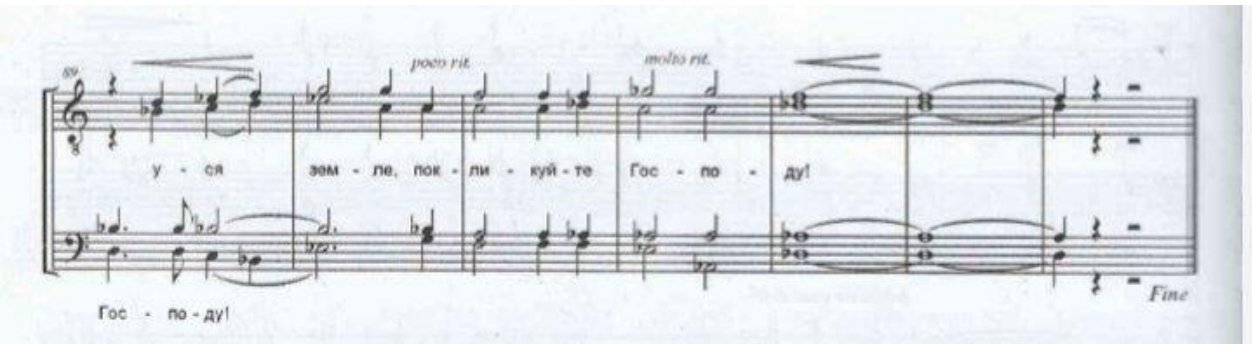
Концерт загалом має ліричний характер. Фактура гармонічна з повною ритмічною тотожністю голосів. При простоті гармонії виділяється мелодія басу - басової партії відведена важлива роль: у перших тактах Гайдука вміщує мелодію діапазоном більше октави внаслідок поступового низхідного руху і характерного для басу ходу на октаву - виражена каденція з розв'язком:



Форму можна трактувати як злитно-циклічну. Крайні частини вигідно обрамляють твір. Форма концерту будується як безперервний багаточастинний цикл, що показує цілу галерею гімнових образів, які то контрастують між собою, то подібні. Характерною рисою цієї циклічності є безперервне оновлення тематичного матеріалу. Наприкінці твору повторюються усі початкові слова. При цьому повторюється і музика, але варійовано.

Стрімкий рух прямує до кадансу, що закінчується словами «покликуйте Господу». Здавалося б, що після цього проситься наступний епізод з іншим текстом. Але композитор несподівано повторює ці слова з ритмічним заповільненням. І, розшифровуючи намір композитора, сповільнюємо рух та стишуємо динаміку. Каданс набуває неочікуваної вагомості, неначе мудрий батько, напучувано погойдуючи пальцем, закликає: «покликуйте Господу» – ця тема, повторюючись у партіях ніби таким чином стосується кожного.

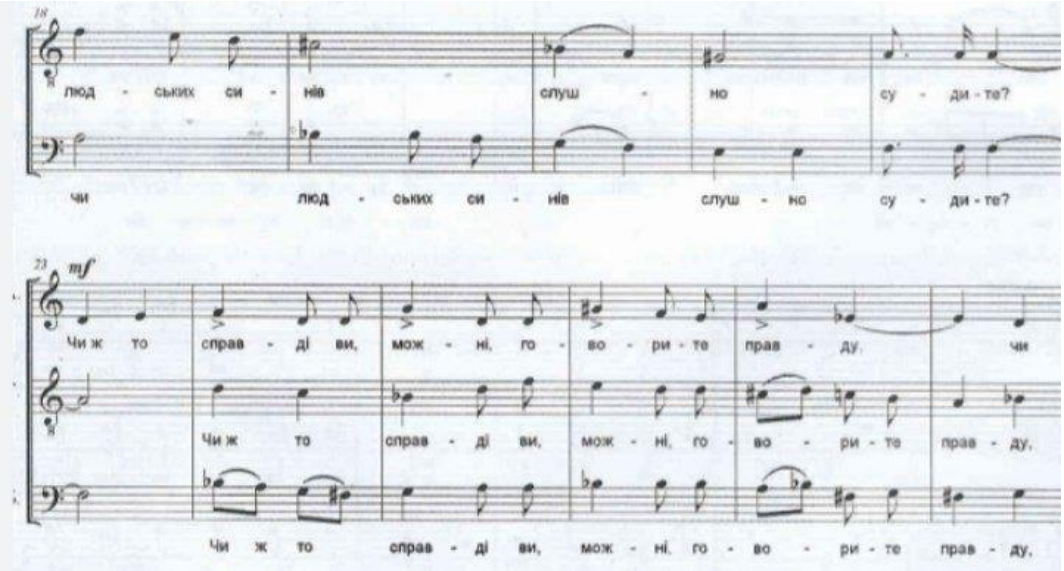
Зрозуміло, що епізод закінчився:



2.2.8 «Господи, почуй же мій голос!»

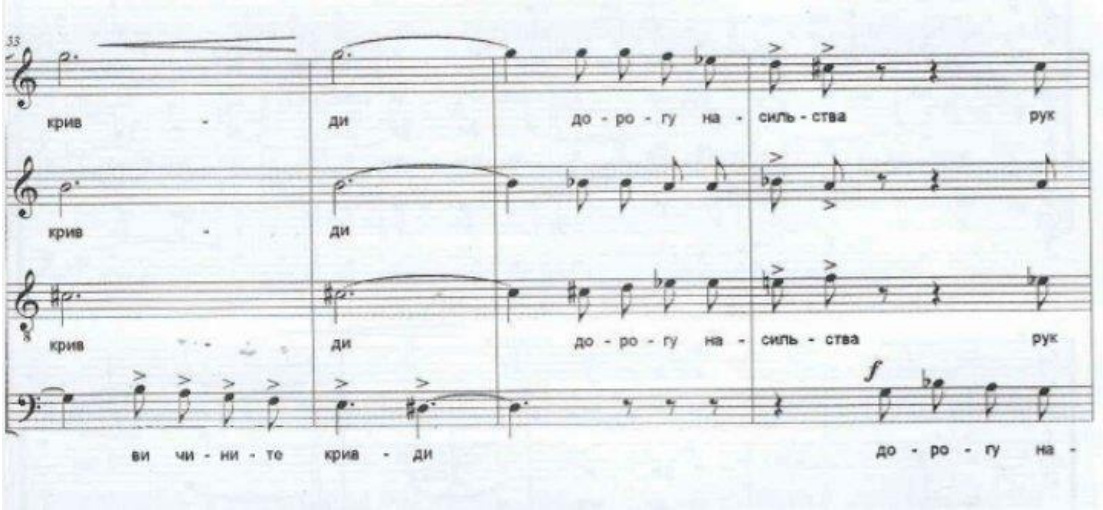
У цьому концерті Гайдука проявилися найважливіші особливості хорового стилю - тематизм, структура. У ньому переважає плавний мелодійний рух, поступовість, неквапливе оспівування опорних тонів ладу. Його темам властива свобода і невимушеність викладу, що не сковується текстом. Структура теми визначається не текстом, а закономірностями музичного розвитку. Ладогармонічна будова хорових тем Бортнянського цілком спирається на розвинену мажоро-мінорну гармонічну систему. Відповідно до розмірного, спокійного ладу музики, гармонія відрізняється строгістю. Це проявляється і у виборі акордів, і в неквапливості їхньої зміни.

Він написаний у формі літургії, де починає тему бас. У результаті варійованого повторення початкової фрази, у партії соліста-баса виникає вільно трактована тричастинна структура. Далі інтонаційна єдність між другою і третьою частинами утворена завдяки наявності загальної інтонації початкових тем:



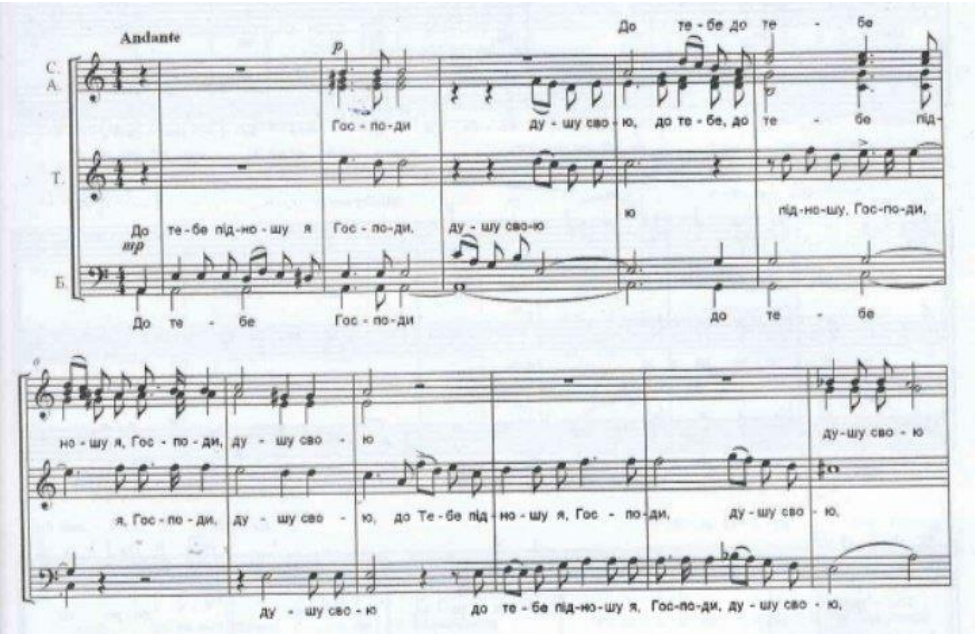
Для концерту характерна часта зміна темпів та характеру, при загальній витримці піднесеного тону. У наведеному далі прикладі можемо побачити ілюстровану тему у формі фуги. Таке чередування на фоні поступового крещендо, посилених проставлених акцентів, стретти, де голоси майже наступають один на одного створює напруження, яке потребує надяскравої кульмінаційної розв’язки. Маємо в кульмінації емоційний текст, який доповнюється яскравим секундним звучанням в партіях та зберігається

динаміка форте аж до наступної частини Andante:



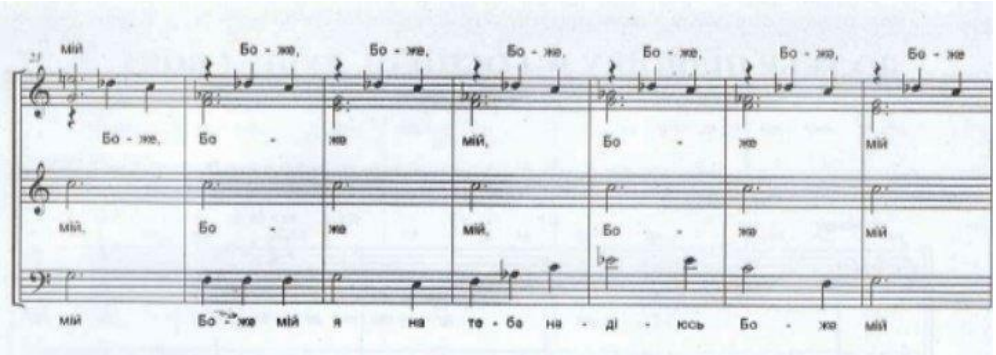
2.2.9 «До тебе підношу я, Господи, душу свою»

Статичність, потактова «застилість» гармонії на словах «До тебе підношу я, Господи, душу свою» (T-D) уособлює велич та непохитність образу Всевишнього. Завершується перше речення унісонним звучанням (октавний унісон) на V ступені – на домінанті. У другому реченні відбувається розвиток, «розкручування» музичного матеріалу: висхідне секвенцування (модулююча секвенція за тональностями I ступеня спорідненості), ритмічний розвиток, що призводить до деякої самостійності окремо взятих голосів. Але все поєднується в каденції класичного зразка (II7 – K64 – D7 – T).



Початковий період за структурою складається з двох речень не повторної будови, неквадратний (5т+6т), з серединною каденцією на D, заключною на T (структура питання-відповіді). Подальший розвиток музичного матеріалу побудовано на варіюванні початкових двох тем: подвійні варіації. Варіація на першу тему звучить на витриманому тонічному басі, подвоєному октавою баритонами. За тематизмом вона розвиває матеріал першої пропозиції початкового періоду, зберігаючи тональність домінанти.

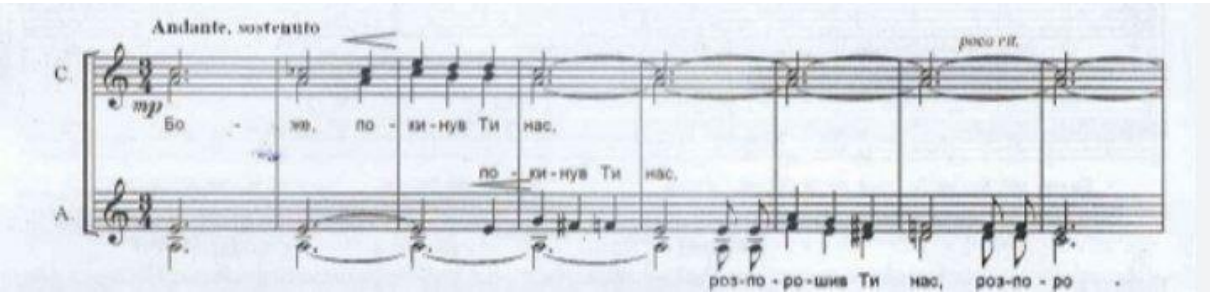
У другій варіації відбувається зближення двох тем, які зливаються у період. Мінорний лад проникає у помпезне звучання початкової теми. Музика стає більш проникливою у tutti хорового звучання на слова: «Боже мій»:


мій
Бо - же,
Бо - же,
Бо - же,
Бо - же,
Бо - же,
Бо - же
Бо - же,
Бо - же мій,
Бо - же мій
мій,
Бо - же мій,
Бо - же мій
мій
Бо - же мій я на те - ба на - ді - юсь Бо - же мій

2.2.10 «Боже, покинув ти нас…»

Концерт сумний за характером, і на цьому фоні помітно вирізняються заспокійливі, зосереджені епізоди, які примушують прислухатися до «тихо кульмінаційного» способу підкреслення думки, і які виразно розчленовують структурні елементи. Весь цей багатоепізодний матеріал вкладений у велику за обсягом першу частину, що у п’ять разів перевищує останню, яка представлена у вигляді фуги. Тобто концерт складається з двох частин. Така двочастинність загалом не характерна для концертів Гайдука, у яких переважає багаточастинність.

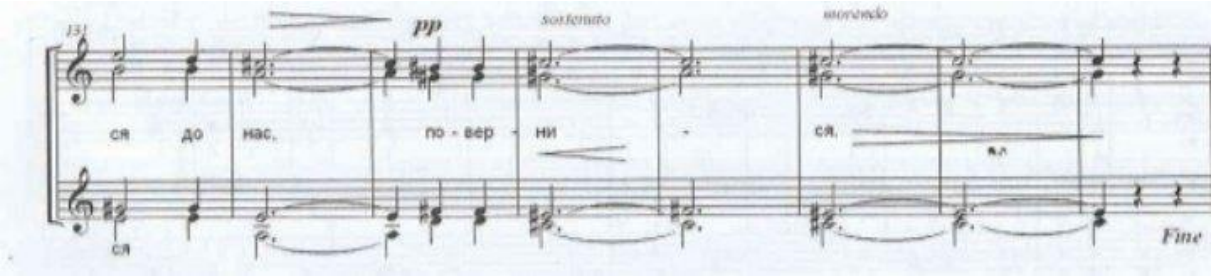
Тема починається у сопрано, і як правило залігований фон, характерний більше для партії басу, потім зображається у першому голосі:



Варіантність тематичного матеріалу наштовхує на думку про використання елементів підголоскової поліфонії: «друга» в сексту, що плавно переходить проведення теми з одного голосу в інший, протилежний рух голосів - на основі гармонійної фактури.

Композитор використовує тембральне зіставлення голосів: низхідний рух мелодії паралельними терціями в партіях басу і тенора протиставляється альтам і сопрано, у яких мелодія рухається протилежно, від октави до терції, від D до T.

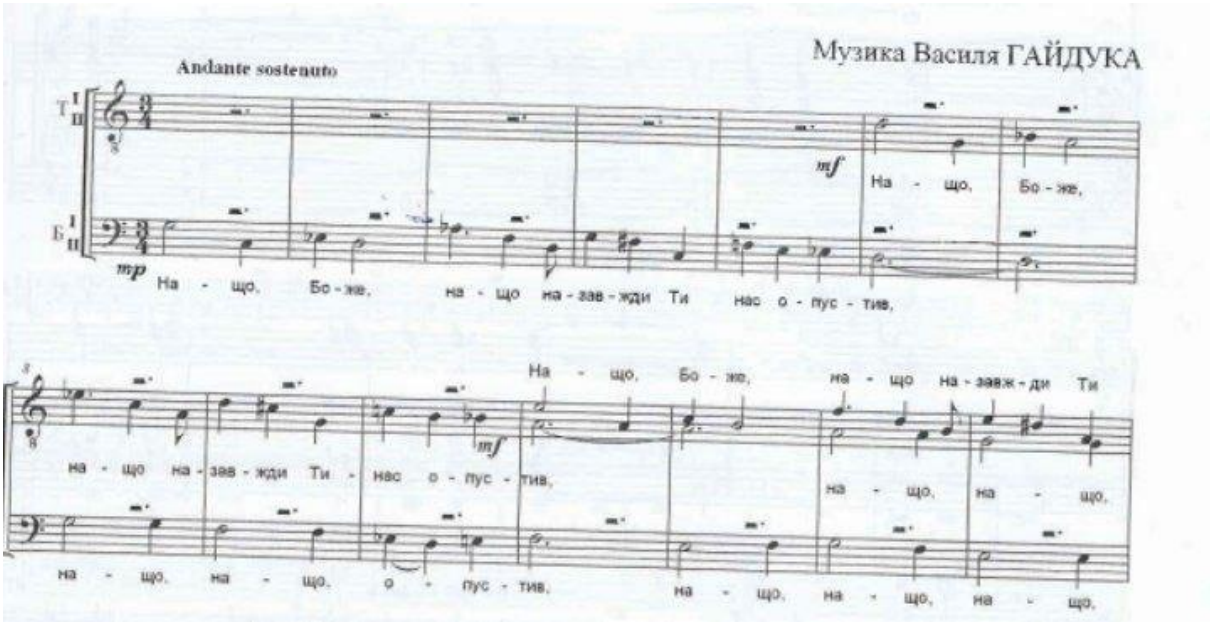
У другій частині до кінця зберігається темп Maestoso, і можна спостерігати стишення, прям візуальне зникнення звучання. Тут рельєфне нюансування: кожна партія, розпочавши проведення теми, має поступитися наступному вступу, знижуючи динаміку звуку. Цей прийом композитор наслідує у своїх попередників Березовського та Рачинського:


131
pp
sostenuto
morendo
ся до нас, по - вер - ни - ся,
ся
Fine

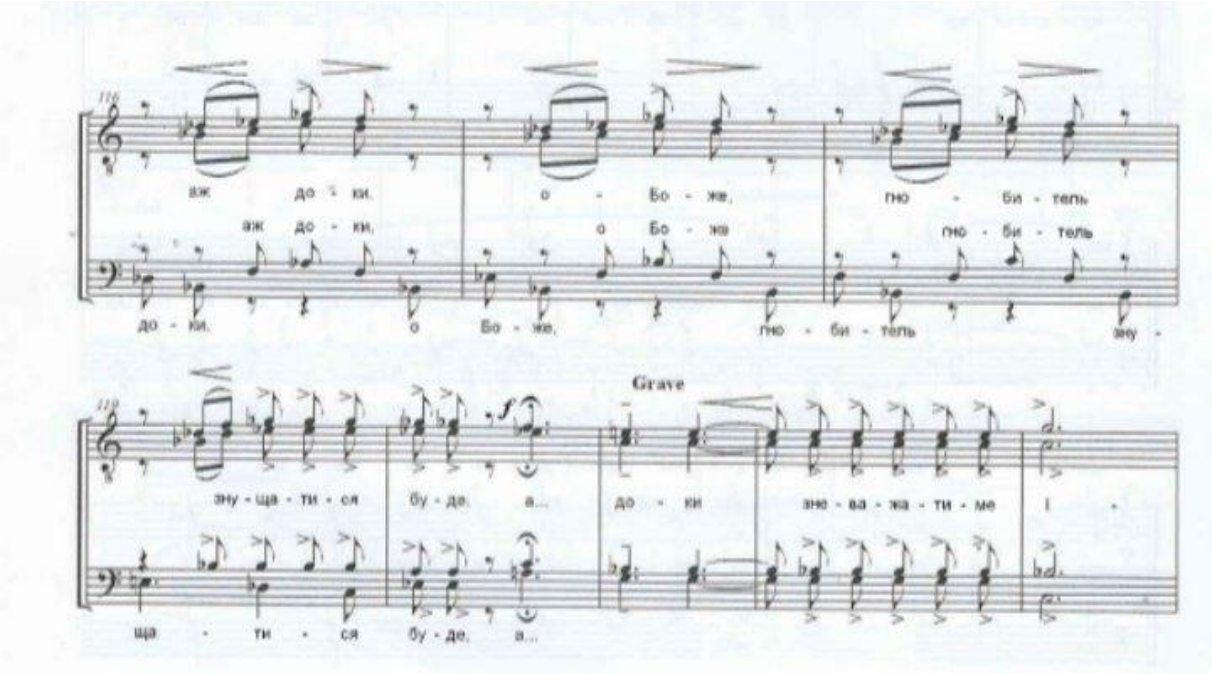
2.2.11 «Нащо, Боже, назавжди ти нас опустив»

У цьому концерті автор продемонстрував найвищий рівень композиторського мислення, вибудувавши цілісну концепцію твору завдяки інтонаційній драматургії, зокрема, образно-смисловій трансформації тематичного матеріалу, і досягнувши при цьому вражаючого за інтелектуально-емоційною глибиною катартичного ефекту. Подібне явище тематичного об’єднання частин циклу можна простежити і в інших оглянутих концертах.

Початок концерту відображає стан скорботи, зневіри. Побудови закінчуються домінантовими гармоніями, не даючи виходу з психологічної напруги. Катабазисне звучання нижніх голосів закладає основні інтонації для подальшого розвитку теми:



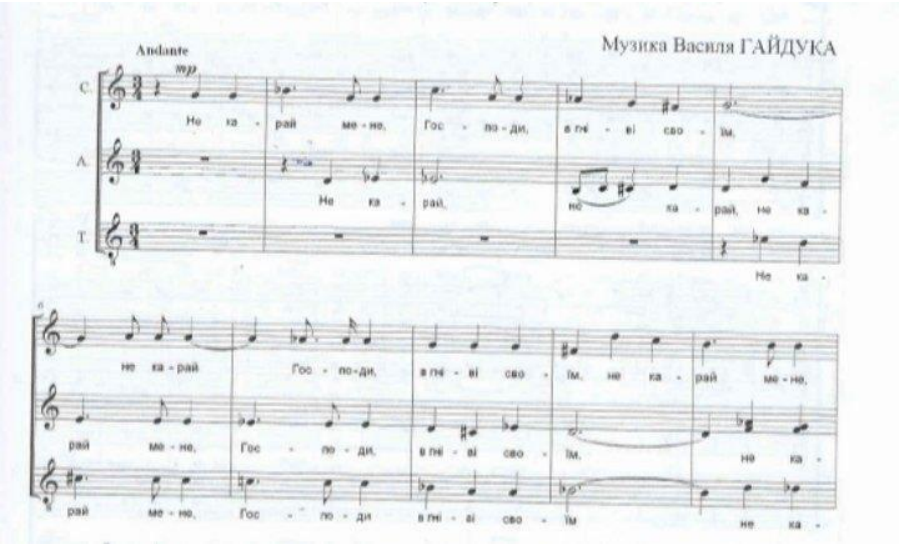
Засобами гармонії композитор підкреслює моменти протиставлень у тексті, що має зображальний характер. Різкий мелодичний та динамічний спад передують кульмінаційному звучанню, що імітує церковний спів молитовно-благальними рядками «доки, о Боже, гнобитель знущатися буде»:



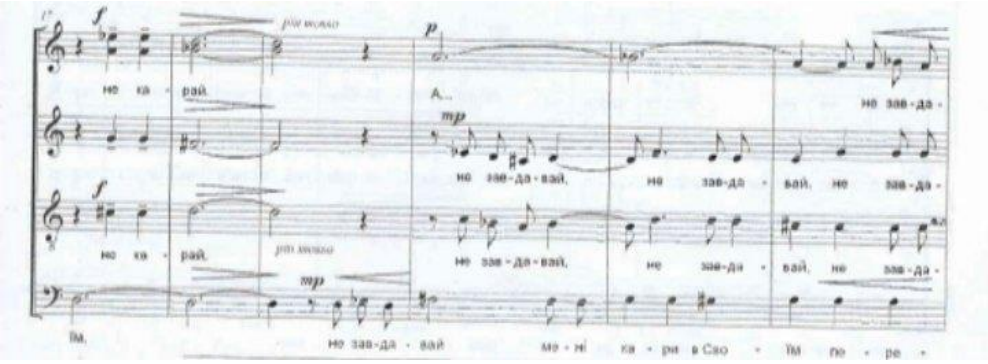
Своєрідним маркером індивідуального стилю композитора є і згадувана у процесі аналізу першої частини концерту «Нащо, Боже, назавжди ти нас опустив» дивовижна, містична гра світла і тіні, мінливість і динамічність гармонічного руху, хроматизація, провідна художньо-виражальна функція гармонії, що проявляється у багатьох творах майстра.

2.2.12 «Не карай мене, Господи.»

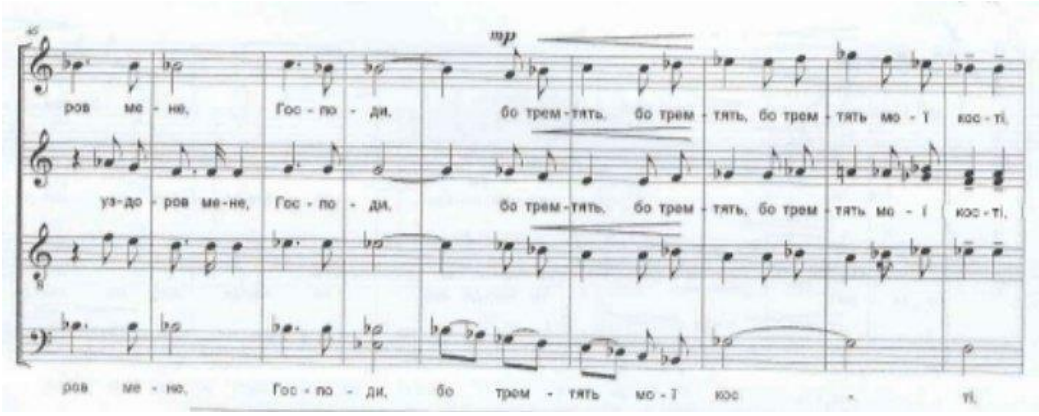
Музика передає стан захоплення та благоговіння. Повільний темп, мінорний лад (тональність es-moll), прозорість хорової фактури досягнуто винятком басової партії. М'яко звучить затримання. У другій фразі коротка сольна репліка у тенора (висхідна інтонація сексти), підхоплена іншими голосами.



Поява ансамблевого епізоду, що різко контрастує після tutti, поступово переростає в tutti. Відбувається своєрідна «гра із контрастами». Музика концерту виявляється здатною намалювати картину як різкої зміни образного стану, а й поступового перетворення виразних рис музичного матеріалу.



Форма II частини – строфічна. Один і той самий текст має різне музичне оформлення. Для повільної частини характерне переплетення двох фактур: гармонійної та поліфонічної. Композитор вдається до барвистої сторони гармонійної мови: використовує акорди альтерованої субдомінанти, прийом дезальтерації, часті відхилення, які часто представлені побічними акордами, які можна утворити, склавши разом партії:


mp
ров ме - не, Гос - по - ди, бо трем - тять, бо трем - тять, бо трем - тять мо - ї кос - ті,
уз - до - ров ме - не, Гос - по - ди, бо трем - тять, бо трем - тять, бо трем - тять мо - ї кос - ті,
ров ме - не, Гос - по - ди, бо трем - тять мо - ї кос - ті,

ВИСНОВКИ

Хорова музика останньої третини XVIII століття стоїть у ряді інших сформованих музичних жанрів і функціонально виступає у двох іпостасях: як напрям світського мистецтва, що утвердився, і як елемент богослужбового ритуалу. Її особливе місце у музичному просторі обумовлено універсальністю власної сутності, вираженої специфікою емоційного впливу, пов'язаного з унікальністю природного інструменту – людського голосу.

Виконавча традиція a cappella у хорових творах забезпечує розвиток хорової культурі послідовний і безперервний еволюційний хід, і виступає гарантом цілісності самої системи. Випробовуючи на собі зовнішні національні або конфесійні впливи, стильова система хорової культури не зазнає руйнувань та глобальних колізій. Вона переробляє нові елементи, адаптуючи їх під вже сформовані історичним ходом усталені форми.

Жанр хорового концерту в останній третині XVIII століття стає провідним у хоровій культурі цього періоду. Настає час його реконструкції та оновлення. У цьому головну роль зіграв комплекс ідей класицизму. Час прояву його стильових особливостей у російській музиці був недовгим. Класицизм досить швидко поступається місцем у естетиці романтизму і напряму реалізму XIX століття, що швидко розвивається.

Ці особливості у композиторів виразилися у закріпленні нового комплексу музичних засобів. Холопова В. Н. виділяє класицистські постулати, що істотно вплинули на зміну художнього вигляду концерту - це нівелювання національно складової і уніфікація музичного мислення і форм висловлювання.

У процесі аналізу концертів Гайдука виявлено схожості з його попередниками та особливості авторського стилю, проаналізовані особливості форми, характеру, історичний аспект написання творів та біблійні основи текстів слів. Увесь хід музичного розвитку послідовно реалізує концертну логіку організації.

Дослідження дозволяє більш глибоко зрозуміти необхідність подальшого вивчення проблеми жанрової взаємодії, а ширше – жанрової системи в цілому. Найбільш перспективними напрямками подальших досліджень є вивчення

взаємодії не лише в сфері інструментальної музики, а і сфер взаємодії вокальної та інструментальної музики, вплив інших видів мистецтва на розширення жанрових меж та особливості індивідуальних творчих рішень виокремлених до того проблем.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. / Музыкальный современник. – Москва: Советский композитор, 1987. Вип. 6. – с. 5-44.

2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс: кн.1 и 2. – 2-е изд.- Ленинград: Музыка, Ленинградское отделение, 1979. – 376 с.

3. Сімонова Н. До проблеми жанрового інваріанту у музикознанні. / Українське музикознавство. – Київ: Музична Україна, 1991. Вип. 26. с. 191-197.

4. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. – Москва: Музыка, 1968. – 105 с.

5. Суторихіна М. Концерт-монолог як один з різновидів концертного жанру у творчості українських радянських композиторів. / Українське музикознавство. – Київ: Музична Україна, 1989. Вип. 24. с. 126-131.

6. Тараканов М. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке. – Москва: Советский композитор, 1988. –271 с.

7. Бородавкін С. О. Хорові концерти Олега Польового / С. Бородавкін // Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно. К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2015. Число 1 (49). С. 87-95.

8. Г. П. Цмыг/ Европейский хоровой концерт/ История. Теория. Практика

9. Гончар Є. Семантична спрямованість оновлення деяких традиційних форм (на прикладі творів М.Скорика та А.Шнітке). / Українське музикознавство. – Київ: Музична Україна, 1991. Вип. 26. с. 155-168.

10. Горюхина Н. А. Методика анализа национального стиля. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Київ : Музична Україна, 1985. С. 81-99.

11. Горюхина Н.А. Национальный стиль: понятие и опыт анализа. Проблемы музыкальной культуры: Сб. статей. Київ : Музична Україна, 1989. Вип.2. С. 52–64.

12. Григорьева Г. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. – Москва: Советский композитор, 1989.

13. Задерацкий В. Обретение зрелости. / Советская музыка. – Москва, 1972. – № 10. – с. 32-40.

14. Задерацкий В. О некоторых новых стилевых тенденциях в композиторском творчестве 60-70 годов. / Музыкальная культура Украинской ССР. – Москва: Музыка, 1979. с. 416-451.

15. Золотовицкая И. О некоторых нових тенденциях в современной советской симфонии. / Музыкальный современник. – Москва: Советский композитор, 1987. – Вып. 6. – с. 168-182

16. Історія української культури / під заг. ред. д-ра І. Крип'якевича. Київ, 1994. 617 с. 67.

17. Історія української літератури ХХ ст. Кн. перша / ред. В. Г. Дончик. Київ : Либідь, 1993. 680 с. 68.

18. Історія української музики: В 6 т. / АН УРСР, Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Рильського. Редколегія: М. Гордійчук та ін. Т.1. Київ : Наукова думка, 1987. 568 с.

19. Лунина А. Композитор в зеркале современности. В 2-х томах. – Киев: Дух и литература, 2015.

20. Лунина А. Композитор – маленькая планета. – Киев: Дух и литература, 2013.

21. Медушевский В. Музыкальное произведение и его культурно-генетическая основа. / Музыкальное произведение. Сущность, аспекты анализа. – Київ: Музична Україна, 1989. – с. 18-27.

22. Мистецтво України: Біографічний довідник / упоряд.: А. В. Кудрицький, М. Г. Лабінський; за ред. А. В. Кудрицького, Київ : «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1997, 499 с.

23. Мінкін Л.Про діалогічну природу жанру концерту. / Українське музикознавство. – Київ: Музична Україна, 1987. Вип. 22. с. 77-83.