

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра хорового диригування
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ В. ЗУБИЦЬКОГО: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ЗАСАДИ

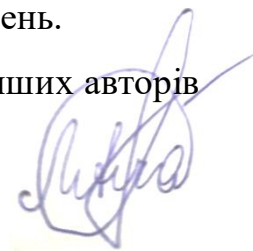
Магістерська робота
Черкас Юлії Василівни

Науковий керівник
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри інтерпретології та аналізу музики

Романюк І. А.

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання на відповідне джерело



Черкас Ю. В.

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ В. ЗУБИЦЬКОГО	9
1.1. Життя і творчість В. Зубицького: історіографія досліджень.....	9
1.2. Особливості композиторського стилю В. Зубицького.....	18
1.3. Жанрова панорама хорової творчості В. Зубицького (від хорової мініатюри до Симфонії-реквієму).....	24
Висновки до Розділу 1.....	31
РОЗДІЛ 2. СИМФОНІЯ «ОКЕАН ДОЛЬ» ДЛЯ МІШАНОГО ХОРУ, СОЛІСТІВ, БАЯНА ТА ВЕЛИКОГО СИМФОНІЧНОГО ОРКЕСТРУ НА ВІРШІ Ш. БОДЛЕРА: ХУДОЖНЯ КОНЦЕПЦІЯ ТА ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ПРИНЦИПИ	33
2.1. Тенденції жанроутворення у музичній культурі ХХ – ХХІ століть...33	33
2.2. « <i>Les Fleurs du Mal</i> » Ш. Бодлера – основні ідеї поетичного першоджерела «Океану доль» В. Зубицького.....	39
2.3. «Океан доль» В. Зубицького: досвід композиційно-драматургічного аналізу.....	46
Висновки до Розділу 2.....	57
ВИСНОВКИ	60
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	64

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Українське хорове мистецтво сформувалося завдяки багатомістовій історії та багатим традиціям українського народу. Окремі зразки вокально-хорового жанру ввійшли до золотого фонду української музичної традиції, здобувши широке визнання не лише на Батьківщині, а й далеко за її межами. Саме через неперевершене хорове мистецтво Україну пізнають у всьому світі.

Сучасне хорове мистецтво, українська композиторська хорова творчість – надзвичайно багатогранна та розмаїта. Композитори України тяжіють до хорових жанрів, прагнучи відродити загублені національні традиції хорової культури. Саме хорова музика в наш надзвичайно складний, бурхливий час сприяє духовному відродженню національної культури у XXI столітті.

Тенденції розвитку української музичної культури останньої третини ХХ – ХХІ століть пов'язані зі зверненням композиторів до змішаних жанрів. Для композиторської творчості все більш типовими стають процеси жанрово-стильових перетворень. Означена тенденція спостерігається як в інструментальній, симфонічній, так і у вокально-хоровій музиці. Наслідком процесу жанрових перетворень є поява нових прийомів музичної стилістики, принципів формоутворення, що увиразнюють засади художнього мислення митців.

Хорова творчість Володимира Зубицького (нар. 1953) – українського композитора, нашого сучасника, безумовно новаторська у трактуванні хорових жанрів, манері хорового письма, самому підході до хору. Твори композитора розраховано на висококваліфікованих виконавців, що з легкістю здатні опанувати сучасну хорову партитуру, часто наближену в композитора до оркестрової.

Творчість В. Зубицького неодноразово ставала об'єктом наукових розвідок і досліджень. Аналізувалися як окремі твори різних жанрів, зокрема

симфонічні (М. Гордійчук [28], О. Зінькевич [36], Г. Конькова [47]), хорові (М. Варакута [18 – 20], В. Охманюк [72], Ю. Чеқан [102, 103]), твори для бандури (Н. Морозевич [64, 65]), а також баянна творчість композитора у стильовому аспекті (А. Гончаров [25 – 27], А. Сташевський [88, 89] та інші).

Проте й досі поза лаштунками дослідницького процесу продовжують залишатися хорові твори В. Зубицького крупної форми, з-поміж яких виокремлюється, зокрема, Симфонія «Океан доль» («*Океан судьб*» мовою оригіналу) для мішаного хору, солістів, баяна та великого симфонічного оркестру, створена у 1986 році на вірші Ш. Бодлера. Даний твір вирізняється самобутніми жанрово-стилістичними ознаками, у ньому спостерігається і поєднання різних жанрів, і оригінальна стилістика, і використання сучасних композиційних технік, і нетрадиційний виконавський склад.

Володимир Зубицький, за визначенням дослідників ([81]), першим поєднує в українській музичній культурі два концептуальні жанри (симфонія та реквієм) у єдине ціле в українській музичній культурі (1986 – рік створення «Океану доль»). Згодом твори з таким жанровим іменем з'являються у творчості О. Яковчука (симфонія-реквієм «Тридцять третій» (1990) для солістів, мішаного хору та симфонічного оркестру на слова В. Юхимовича), Б. Фроляк (симфонія-реквієм «Праведная душе» (2014) для солістів, мішаного хору та симфонічного оркестру на вірші Т. Шевченка), М. Шуха (хорова симфонія-реквієм «*Memento Mori, Memento Vivere*» (2016) на вірші Г. Фальковича).

Симфонію «Океан доль» для мішаного хору... було створено у 1986 році тридцятитрирічним композитором. На цей момент були цілком сформовані його музичні смаки й утвердився композиторський стиль. Рік написання твору – назавжди залишив трагічний слід в душі багатьох людей – аварія на Чорнобильській АЕС понівечила долі мільйонів. Твір В. Зубицького слугує реквіємом пам'яті океану покалічених доль.

У композиторській спадщині Володимира Зубицького чільне місце займають твори, пов'язані з композиторською інтерпретацією засад

українського музичного фольклору, що постає основою оригінального композиторського стилю митця. У творах композитора органічно увиразнюється віртуозна виконавська техніка та глибинний художньо-філософський зміст.

Саме тому звернення до хорової творчості українського композитора-сучасника В. Зубицького на прикладі концептуальних хорових жанрів, що відбивають засади і прикметні ознаки хорового стилю митця зумовлює *актуальність теми* даного наукового дослідження. Не другорядним убачається і той факт, що творчий доробок митця є складовою сучасного контексту хорового виконавства України.

Об'єктом дослідження постає хорове мистецтво України межі ХХ – ХХІ століть, а **предметом** – жанрові й стильові принципи хорової творчості В. Зубицького (як втілення хорового стилю).

Мета даного наукового дослідження – обґрунтувати жанрово-стильові засади хорової творчості Володимира Зубицького.

Для досягнення поставленої мети сформовані наступні **наукові завдання**:

- здійснити систематизацію джерел (історіографія), присвячених життєтворчості й дослідженню композиторського стилю В. Зубицького;
- визначити принципи композиторського стилю В. Зубицького;
- охарактеризувати жанрові пріоритети хорової творчості митця;
- на підставі наявних наукових досліджень узагальнити тенденції жанроутворення в композиторській творчості останньої третини ХХ – ХХІ століть;
- розкрити засади художньої концепції «Океану доль» В. Зубицького з урахуванням особливостей композиторської інтерпретації поезій Ш. Бодлера та основних ідей поетичного першоджерела;
- охарактеризувати ключові жанрово-стилістичні принципи Симфонії «Океан доль» для мішаного хору...;

➤ здійснити композиційно-драматургічний аналіз Симфонії «Океан доль» для мішаного хору... та виявити роль хорового чинника у музичній драматургії твору.

Матеріал дослідження – клавір Симфонії для мішаного хору, солістів, баяна та великого симфонічного оркестру «Океан доль» («*Океан судеб*») на вірші Ш. Бодлера; ноти хорових творів (хорових мініатюр та партитури хорових концертів «Ярмарок» та «Гори мої»).

Методи дослідження. Обґрунтування заявленої наукової проблематики магістерської роботи зумовило залучення таких наукових підходів:

➤ *історіографічний* – націлений на дослідження творчості В. Зубицького в контексті розвитку вітчизняного музикознавства на межі ХХ – ХХІ століть, із вивченням музикознавчих поглядів на творчість композитора;

➤ *стильовий* – націлений на розуміння хорової спадщини митця як художньої єдності, що увиразнює засади художнього мислення митця; для виявлення музично-стилістичних ознак в досліджуваних творах як прояву стилю хорової творчості В. Зубицького;

➤ *жанровий* – розкриває особливості композиторської інтерпретації хорових жанрів В. Зубицьким (хорова мініатюра, хоровий концерт, симфонія-реквієм);

➤ *семантичний* – дозволяє виявити глибинні образно-змістовні координати музичного тексту;

➤ *структурно-функціональний* – включений для обґрунтування архітектонічних та музично-драматургічних особливостей творів, що розглядаються в дослідженні.

Теоретична база. Наукове осмислення хорової творчості В. Зубицького обумовило звернення до загальнонаукових та спеціальних досліджень із питань:

➤ *теорії жанру та стилю в музиці, музичної мови та форми* (М. Арановський [3 – 6], В. Бобровський [14, 15], І. Вербицька-Шокот [21], М. Лобанова [55 – 57], Л. Мазель [60 – 62], В. Медушевський [63], Є. Назайкінський [68, 69], Т. Попова [76], О. Соколов [84], А. Сохор [85], І. Способін [86], М. Старчеус [87], В. Холопова [96 – 98], В. Цуккерман [100], С. Шип [108]);

➤ *історії української музичної культури* (М. Гордійчук [28], Л. Корній [48], А. Лащенко [53], А. Терещенко [91], М. Черкашина-Губаренко [104], А. Чібалашвілі [106]);

➤ *тенденцій розвитку хорової музичної культури України* (О. Бенч-Шокало [12, 13], Н. Герасимова-Персидська [23], І. Гулеско [29], Л. Кияновська [43], О. Козаренко [45], Н. Королюк [49], Ю. Мостова [66], Л. Пархоменко [73]);

➤ *історії та теорії світового та вітчизняного хорознавства* (А. Анісімов [1], Г. Батичко [9], Г. Дмитревський [31], В. Живов [33, 34], С. Казачков [39, 40], В. Краснощоків [50], П. Левандо [54], К. Пігров [74], В. Самарін [80], В. Соколов [83], О. Торба [92], А. Ушкарьов [95], П. Чесноков [105]);

➤ *естетико-філософських засад поезії Ш. Бодлера* (А. Карельський [41], М. Нольман [71], Ю. Підкоритова [75]).

Окремий інтерес становлять джерела, присвячені *творчому та життєвому шляху* В. Зубицького, особливостям його художнього мислення та композиторського стилю (Ю. Антонова [2], М. Варакута [18 – 20], Г. Голяка [24], А. Гончаров [25 – 27], О. Зінькевич [36, 37], В. Карташов [42], Ю. Лавренюк [52], А. Луніна [59], Н. Морозевич [64, 65], В. Охманюк [72], М. Сікорська [81], А. Сташевський [88, 89], Ю. Чекан [102, 103]).

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що магістерська робота є однією з перших спроб комплексного дослідження жанрово-стильових засад хорової творчості В. Зубицького, націленого на розуміння хорової спадщини митця як художньої цілісності. У вітчизняній

музичній науці вперше розкрито засади художньої концепції Симфонії «Океан доль» для мішаного хору... та здійснено композиційно-драматургічний аналіз твору.

Практична значимість результатів даного дослідження полягає в можливості їх використання в подальших наукових розробках, присвячених вивченню хорової творчості В. Зубицького, а також сучасної української хорової музики загалом. Результати магістерської роботи можуть бути використані в навчальних курсах для бакалаврів та магістрів вищих музичних закладів України: «Хорова література», «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація», «Історія та теорія хорового виконавства», «Сучасна українська хорова література», «Методика роботи з хором», «Виконавсько-педагогічна майстерність», «Читання хорових партитур», а також у педагогічній та виконавській практиці (на заняттях з хорового класу та диригування).

Апробація результатів дослідження. Окремі положення магістерської роботи були оприлюднені на IV Всеукраїнській науково-практичній конференції «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики» (Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 29 жовтня 2020 року, в онлайн-режимі); II Міжнародній науковій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 17-18 травня 2021 року, в онлайн-режимі). За матеріалами дослідження підготовлено наукову статтю («Магістерські читання, 2021», ХНУМ імені І. П. Котляревського).

Структура роботи. Робота складається зі Змісту, Вступу, двох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи становить 72 сторінки, з них основного тексту – 63 сторінки. Список використаних джерел містить 108 найменувань.

РОЗДІЛ 1

МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ В. ЗУБИЦЬКОГО

1.1. Життя і творчість В. Зубицького: історіографія досліджень

Твори Володимира Зубицького виконують українські та зарубіжні музиканти. Його п'єси є обов'язковими на міжнародних конкурсах акордеоністів, а хорові композиції – в репертуарах багатьох колективів України. Композитор – частий гість фестивалів «Київ-мюзик-фест» і «Музичні прем'єри сезону» (Київ). 2004 року хоровій творчості В. Зубицького було присвячено окремий концерт фестивалю «Золотоверхий Київ», на якому вперше прозвучали його духовні твори – молитви «Царю Небесний» і псалма «Я люблю Господа» [81].

Зубицький Володимир Данилович (нар. 1953 р.) – син знаменитого фітотерапевта, представника нетрадиційної медицини, лауреата премії В. І. Вернадського – Данила Никифоровича Зубицького; видатна людина нашого сьогодення, родом з с. Голоскове Кривоозерського району Миколаївської області: виконавець-віртуоз (успішно концертує баяніст – лауреат першої премії міжнародного конкурсу баяністів «Кубок світу – 75»), симфонічний диригент, композитор, що вже давно завоював визнання слухачів та привернув увагу критиків [36].

Музичну освіту здобув у Київській консерваторії (1976 р., оркестровий факультет, викладач В. Бесфамільнов; 1977 р., композиторський факультет, викладач – М. Скорик; 1979 р., диригентський факультет – викладачі В. Гнедаш, В. Кожухар). З 1995 року – в Італії; викладає на міжнародних курсах акордеоністів (Бельгія, Болгарія, Італія, Німеччина, Польща, США, Чехія) [81].

Автор чисельних композицій для народних інструментів, для яких першим в Україні почав писати музичною мовою ХХ століття. Збагатив баянний репертуар яскравими концертними творами («Россініана», «Присвята

Астору П'яццоллі»), бандурний – «Серенада», «Мадригал». Співпрацював з багатьма музикантами світу: на замовлення диригента Ліонського інституту музики і танцю (Франція) С. Клемана написав «*Sinfonia robusta*» для баяна й великого симфонічного оркестру (1987), для оркестру «Віртуози Риму» – «Россініану», для італійського тріо баяністів «*Vladislav Zolotarev*» – сонату «*Fatum*», аранжував власну «Карпатську сюїту» і три п'єси Дж. Лігетті. Композитор став володарем двох премій на Міжнародному конкурсі композиторів «Молодые – для мира» в 1985 році за твори на антивоєнну тему: «Монологи сонця» для басу і камерного оркестру на тексти В. Довжика та М. Рильського і «Сім сльозин» – реквієм для хору хлопчиків та інструментального ансамблю на народні тексти, тексти Б. Олійника, С. Демчука (обидва твори написані у 1984 році) [81].

Музику В. Зубицького легко впізнати й неможливо сплутати з іншою завдяки відчуттю самотності природи самого інструмента, що не викликає тембрової та фактурної невизначеності. Композиторський професіоналізм разом з багатою духовною сутністю особистості самого автора обумовлюють повноцінність музики з художньої точки зору.

Творчий та життєвий шлях композитора викладено у ряді наукових досліджень та статей. З метою систематизації історіографічних джерел і музикознавчих поглядів на композиторську спадщину митця розглянемо основні наукові праці, присвячені життєтворчості митця і дослідженню композиторського стилю, які були задіяні при написанні магістерської роботи.

У дисертаційній праці «Неофольклористичні тенденції у баянній творчості В. Зубицького» А. Гончаров [25] аналізує причини та умови виникнення неофольклоризму – оригінального стильового напрямку в музичному мистецтві початку ХХ ст. Автор досліджує музично-теоретичні засади й стилістичні особливості неофольклоризму, простежує розвиток неофольклористичних тенденцій в творчості українських композиторів через вивчення творчості І. Стравинського і Б. Бартока. Зокрема, А. Гончаров висвітлює роль творчої особистості композитора В. Зубицького в системах

«композитор – фольклор» та «традиція і новаторство» в площині розвитку неофольклористичного стильового руху в Україні. Окрім біографічних даних та огляду творчості, на прикладах творів для баяна дослідник здійснює аналіз музично-теоретичної системи В. Зубицького і доводить, що композитор створив власний індивідуальний стиль на фольклорному підґрунті, «творчо продемонстрував шлях відродження фольклорного мелосу в “новій” музиці, примноживши це віртуозним, багатогранним баянним інструменталізмом і розпочавши воістину революційні зрушення в баянному репертуарі» [26, с. 15].

Дослідженню баянної творчості В. Зубицького присвячено дисертаційну працю Г. Голяки «Творчість Володимира Зубицького в контексті розвитку сучасного баянного репертуару» [24]. Творчість митця вивчається в контексті розвитку баянного репертуару. Подається теоретичне узагальнення проблеми репертуару, а також виявляється функція репертуару в комунікаційній системі музики. Розкривається новаторство композиторського письма на матеріалі творів В. Зубицького «Шість медитацій по Ш. Бодлеру» для флейти та баяна; «*Flumen*» для баяна та фортепіано; «Фрагменти концерту “*Omaggio ad Astor Piazzolla*”», Дитячих сюїт №1 та №3 («Українська») для баяна соло; збірок для початківців («Сюїта у трьох частинах», «Три п'єси у народному стилі», «Українські танці»). Доводиться, що творчість В. Зубицького є значним етапом в оновленні баянного репертуару, відкриває нові шляхи розвитку баянного мистецтва.

Дисертаційне дослідження С. Пташенка «Жанри танцю та пісні у баянній творчості українських композиторів» [78] присвячено дослідженню баянної творчості українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століть. На матеріалі доробку композиторів-баяністів (серед яких є і В. Зубицький) репрезентовано різні групи творів; аргументовано функцію транскрипції, фантазії, рапсодії у розвитку баянної літератури; надано характеристику творам жанрово-стильової трансформації; доведено, що

творчість композиторів у танцювально-пісенній сфері стала визначним внеском у розвиток баянного мистецтва України.

У дисертаційній роботі І. Вербицької-Шокот «Жанр реквієму в хоровій творчості українських композиторів порубіжжя тисячоліть» [21] досліджено соціально-політичні та історико-художні умови розвитку реквієму, літургійної та жанрово-стильової побудови музичних аспектів католицької заупокійно-поминальної традиції. Визначено загальнотеоретичні передумови вивчення заупокійної служби шляхом аналізу богословських, філософсько-культурологічних та музикознавчих праць. Досліджено головні етапи розвитку реквієму – як католицької меси та жанру. Запропоновано новітню історію реквієму, де окреслені основні етапи його розвитку. Розроблено загальну типологію реквієму. Доведено провідне значення авторських музично-стильових тенденцій поминальної традиції через вивчення зразків жанру реквієму в творчості сучасних українських композиторів на межі тисячоліть.

Так, у підрозділі 2.2 дослідниця розглядає твір «Сім сльозин» (1991 р.) В. Зубицького, який визнаний автором як мініатюрний реквієм для хору хлопчиків, органу та камерного оркестру на вірші С. Демчука, Б. Олійника та тексти народних пісень, як один з прикладів «мініатюризації монументального жанру» [21, с. 12]. Авторка доводить поєднання канонічного реквієму з українським фольклорним мелосом через засоби старовинного та сучасного композиторського письма:

«1. опора на риси, притаманні католицькій заупокійній месі (наявність структурно-семантичного інваріанту реквієму, використання органу та його привалююча роль у формуванні інтонаційної концепції твору, спів хлопчиків; домінування тридольного метру в хорових частинах, який вважався за часів середньовіччя перфектним; застосування методу альтернації);

2. використання української мови, образного світу та мелосу України; народного плачу та голосіння;

3. втілення ознак сучасного композиторського мислення (оригінальний підбір інструментів; нестійкі, насиченні гармонії, загострений ритм)» [21, с. 12].

У дисертації М. Варакути «Жанр хорової мініатюри в сучасній українській музиці (на прикладі творчості В. Зубицького)» [18] досліджується феномен жанру хорової мініатюри в сучасній українській музиці. Жанр, що розглядається, отримав яскраве і оригінальне втілення у творчості В. Зубицького. Дослідниця визначає співвідношення понять «монументальне – мініатюрне» в різних видах мистецтва, розглядає історико-теоретичні аспекти поняття «музична мініатюра» в його проекції на хорове виконавство, окреслює особливості розвитку жанру хорової мініатюри в українській музиці, визначає специфіку означеного жанру та принципи його класифікації в сучасній українській музиці. Запропонована внутрішньожанрова класифікація хорової мініатюри (фольклорна, духовна та світська) й показана на прикладі аналізу мініатюр В. Зубицького. Авторка виявляє риси індивідуального авторського стилю в духовних і світських хорових мініатюрах В. Зубицького, разом з тим доводячи, що музична мова хорових мініатюр фольклорного типу, успадкована від засновників жанру хорової обробки – М. В. Лисенка та М. Д. Леонтовича.

Докторську дисертацію Ю. Чекана «Інтонаційний образ світу як категорія історичного музикознавства» [102], присвячено обґрунтуванню феномена інтонаційного образу світу як категорії. Метою автор дослідження обирає визначення сутності та місце феномена та категорії «інтонаційний образ світу» в науці «історія музики» із формулюванням конкретних дослідницьких підходів, що забезпечують адекватний аналіз розглядуваного феномену (на основі комплексного дослідження методології історичного музикознавства як системної цілісності в контексті гуманітаристики) [103, с. 5]. Матеріалом дослідження обрано твори та творчість українських та російських композиторів, які, на думку, автора є доцільними «для розкриття однієї зі сторін чи конкретного підходу до аналізу інтонаційного образу світу»

[103, с. 6]. З-поміж інших, Ю. Чекан апелює до хорової (зокрема, до хорових концертів «Ярмарок» та «Гори мої») та баянної творчості В. Зубицького.

Так, у підрозділі 2.3. (*пункт 2.3.1*) дослідник фокусує увагу на вивченні особливостей баянної музики В. Зубицького в аспекті особливостей будови інтонаційного образу світу. «Константні ознаки створеного нею інтонаційного образу світу визначаються ясною опорою на національну традицію (фольклорну та професійну) та особливою увагою до сучасної художньої психології, прагненням відбити її плинну багатовимірність («мозаїчність»), що знаходить вияв у розширенні інтонаційної бази за рахунок звучань та технік ХХ століття» [103, с. 19].

За Ю. Чеканом, інтонаційному образу світу В. Зубицького властиве «... домінування трагічної емоції, що виявляється у опозиційних парах глибоко трагічного сприйняття дійсності та невичерпного оптимізму; утвердження динамізму дії – і статички медитативних занурень; грубуватості гумору – і мімозної витонченості. Трагічна емоція постає у згущеному та концентрованому вигляді, що свідчить про її національну вкоріненість та романтичну забарвленість» [там само]. Обґрунтовуючи методологічні засади компаративного підходу до дослідження інтонаційного образу світу (підрозділ 3.1. дисертації) дослідник послуговується порівнянням способів організації інтонаційного образу світу при прикладі хорових концертів «Ярмарок» та «Гори мої» В. Зубицького.

У дисертації Н. Морозевич «Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності» [64] упроваджено дослідження бандурної творчості В. Зубицького. Серед творів митця, які аналізувалися, – «Концертний триптих», що розглядається в контексті інтенсивного процесу академізації бандури. На підставі здійсненого аналізу авторка виявляє наступні стильові засади твору: персональне вираження бандури через тембральність інструменту; інструментальність подання; духовне значення – через дзвонність; паралель до духовного мистецтва іконопису – триптихова форма;

тяжіння звучання до принципової канонічності вимовляння, за яким стоїть іконописна усталеність смаків та уявлень.

В іншій роботі дослідниці Н. Морозевич «Специфіка нотного тексту твору В. Зубицького для бандури “Концертний триптих”» [65] розкрито специфіку нотного тексту, що визначається сукупністю новаторських інструментально-бандурних прийомів. Доведено, що «створена композитором система текстово-контекстових, текстово-підтекстових та текстово-надтекстових шарів висуває високі вимоги до виконавця-бандуриста: потребує артистичної свободи володіння технологічно-інструментальним та інтелектуалізованим образно-смісловим простором музики» [65, с. 259].

У статті О. Зінькевич «Про «Палату №6» В. Зубицького» [37] йдеться про драматургічні особливості камерної опери у порівнянні з її літературним першоджерелом – однойменним оповіданням А. П. Чехова, що є одним з небагатьох музичних прочитань письменника. Дослідниця виявляє, що в літературному тексті, написаному письменником, є музичні підказки для композитора: спів у церкві, що слухав під час служби Андрій Юхимович; мовні та шумові прояви – скрипи, стукіт, шерех, гавкіт собак, звукова атмосфера лікарні (стогін, кашель, зітхання, регіт, плач). Завдяки цьому дослідниця визначає музичний звукообраз лікарні в опері. Також виявлено схожість музичної мови з російською музичною традицією, що йде від О. Даргомижського, М. Мусоргського, Д. Шостаковича, та із західною – через опери Альбана Берга та інших західноєвропейських композиторів. В ході дослідження аналізується сценічна інтерпретація опери В. Зубицького, здійснена Оперною студією НМАУ ім. П. І. Чайковського у 2006 році.

Інша стаття О. Зінькевич «Огонь молодости» [36] розкриває риси стилю композиторської творчості В. Зубицького на прикладі його симфонічних творів (*Concerto rustico*, *Concerto festivo*, *Sinfonia lugubre* «Пам'яті жертв фашизму»), а також піднімає проблему у потребі постановок оперних творів композитора («Палата №6», «Чумацький шлях»), з метою уточнення й корегування його стильових пошуків, залучення в музичний театр

молоді, розширення тематичної і жанрової амплітуди пошуків української опери.

Наукова розвідка А. Гончарова «Творчість В. Зубицького в контексті музичних стилів» [27] розкриває оригінальність композиторського стилю через звернення до фольклору (синтез «неактуальних» пластів архаїчного фольклору з «актуальними» новітніми композиційними системами – Симфонія №2; поєднання українських фольклорних джерел з тюркськими – Соната №3 «*Fatum*» для тріо баянів, молдавськими – Концерт «*Festivo*» для оркестру народних інструментів, болгарськими – Соната №2 «Слов'янська» для баяна, болгарських з румунськими – Скрипковий концерт; введення фольклорних елементів у джазові твори – *Partita concertante* №1 та №2). «В такому синтезі формується оригінальність композиторського стилю, у творчості якого продовжують своє життя на новому естетичному рівні, актуалізуються архаїчні пласти національної культури» [27, с. 77].

Виявляються характерні риси композиторського почерку В. Зубицького через теоретичний та виконавський аналіз оригінального твору для баяна «Концертна партита №1 в стилі джазових імпровізацій» у статті «*Partita concertante №1 in modo di jazz-improwisazione: до питання про композиторський стиль В. Зубицького*» професора В. Карташова [42].

Камерний твір В. Зубицького «Шість медитацій» розглядається в дослідженні Антонової О. та Кудрявцевої І. «“Шість медитацій” для флейти і баяна В. Зубицького: до питання про втілення образів роздуму в музичному мистецтві» [2] з точки зору взаємообумовленості жанрового, стилістичного і композиційно-драматургічного рішення. Автори статті приходять до висновку, що використання в останній частині тексту сонета Шарля Бодлера «*Meditatione*» розкриває прихований смисл музичного твору.

Дослідниця Ю. Лавренюк у статті «Жанровий архетип хорового концерту та його композиторська інтерпретація в творі В. Зубицького “Гори мої”» [52] встановлює специфіку композиторського жанрового архетипу хорового концерту і його інтерпретацію у творі «Гори мої» В. Зубицького. В

ході дослідження виявлено риси композиторської інтерпретації жанрового архетипу хорового концерту: наявність симфонізації, лейтінтонацій, наскрізна драматургія, контрастність мислення. Проаналізувавши композиторську інтерпретацію хорового концерту В. Зубицького, у статті зроблено висновок щодо наявності методу синтезу в інтонаційній драматургії твору.

Театральність як ознаку композиторського стилю В. Зубицького висвітлює дослідниця А. Луніна у своїй статті «Звуко-сюжетна поетика українського ярмарку: хоровий концерт “Ярмарок” Володимира Зубицького» [59]. Виходячи з того, що все різнобарвне дійство свого концерту композитор будує на пісенному матеріалі, дослідниця доводить, що «сюжетно-образна основа пісень концерту, смисловий зміст їх текстів формують цілісну музично-драматичну логіку розвитку хорового “концерту-пісні”» [59, с. 150]. Багатобарвна звукова сфера хорового концерту чітко відтворює ярмарковий хаос (колоритні каламбури, викрики торгашів). Через композиційний та драматургічний аналіз твору дослідниця виявляє яскраву театральність, якою наділені сцени, що дуже вдало передають життєвість та правдивість справжнього ярмарку.

Питання жанрової взаємодії у творчості сучасних українських композиторів розглядає М. Варакута у статті «Про відтворення особливостей камерно-вокального жанру у хорових мініатюрах Володимира Зубицького» [19], аналізуючи хорові мініатюри «Моя любов» та «Сини». У статті дослідниця здійснює поділ хорової творчості композитора на три групи (монументальні, циклічні, мініатюрні твори). Розглядає жанр хорової мініатюри, поділяючи його на три різновиди: фольклорний, духовний та програмний і пов'язує кожен вид мініатюри з певним типом літературного першоджерела.

В іншій своїй статті «Про деякі тенденції розвитку жанру хорової мініатюри в українській музиці (на прикладі творчості М. Леонтовича та В. Зубицького)» [20] М. Варакута акцентує увагу на розвитку жанру хорової мініатюри в українській музиці та розглядає один з різновидів цього жанру –

фольклорну мініатюру – на прикладі творчості М. Леонтовича та В. Зубицького.

1.2. Особливості композиторського стилю В. Зубицького

Володимир Зубицький є представником неокласицизму та неофольклоризму (багатий мелос, що спирається на українські фольклорні джерела, у поєднанні з найсучаснішими засобами музичного мислення й оригінальною інструментовкою; вільне оперування характерними прийомами музичних стилів різних епох; тяжіння до театралізації; підвищена інтенсивність фарб; гіперболізм вираження почуттів, де кожна емоція – радісна чи трагічна – досягає найвищих форм сприйняття). Емоційна палітра його творів дуже різнобарвна – від глибокого драматизму до відвертої розкутості. У хоровій творчості часто трактує вокальні партії як оркестрові, а це спонукає виконавців до володіння віртуозною технікою. Оркестрові склади – грандіозні, динаміко-акустична палітра досягає вершини свого звучання, лінії мелодичних малюнків – рельєфно-об’ємні й виражаються насиченими унісонами з задіянням декількох октав, потужними акордами; фони – активні, не обмежуються звичними другорядними ролями, а претендують на головні. Вони стимулюють і нагнітають дію, іноді повністю перехоплюючи ініціативу. «“Матеріально-акустична” напруга музичної тканини посилюється в творах В. Зубицького просторово-часовими гіперболами. Його світ розширено до масштабів Всесвіту» [36, с. 481]. Помилковою є думка, що твори композитора не мають повільних планів. У них присутня і глибока зануреність в роздуми, і неспішне висвітлення емоції, тим виразніше на їхньому фоні верховенство інтенсивних інтонаційних процесів, стрімких темпоритмів, які додатково загострюються фактурою (переважає цілковита розробковість, фугатні форми розгортання).

Розглядаючи творчість В. Зубицького в контексті неофольклорного стильового руху в Україні кінця ХХ – початку ХХІ ст., дослідники визначають його внесок у розвиток народно-інструментального виконавства та

новаторство неофольклористичного стилю. «Основою творчого методу композитора є синтез «неактуальних» пластів архаїчного фольклору з «актуальними» новітніми композиційними системами, на основі якого здійснюється розвиток (вглиб і вшир) найрізноманітніших фольклорних пластів різних народів, різних культур та епох, поєднання українського фольклору з тюркським (Соната №3 «*Fatum*» для тріо баянів), молдавським (Концерт «*Festivo*» для оркестру народних інструментів), болгарським (Соната №2 «Слов'янська» для баяна), болгарського з румунським (Скрипковий концерт), введення фольклорних елементів у джазові твори (*Partita concertante* №1 та №2), взаємовплив фольклорних, джазових чинників, поєднання їх з елементами барочного стилю та сучасною професійною мовою (Симфонія №2)» [27, с. 13].

Фольклорний мелос має свій неповторний побутовий музичний діалект, який животворно впливає на творчих людей. Він не втрачає своєї первинної сутності, при зверненні до якої породжує нові, оригінальні форми, близькі до академічного мистецтва.

«У мелодичній будові В. Зубицький першим звернувся до архаїчного типу мелодичного утворення, він штучно відтворив такі типи тематизму: мовно-речитативний (неосинкретизм), на рівні мовних відношень (вище – нижче, устій – неустій), квантитативний (імітування рухомих мовних наголосів), застосовуючи фольклорні мовні витоки – каталексії (відсутність останнього складу у стопі), конкатенації (збіг початку нового такту з останнім сегментом закінчення), ампліфікації (розширення складових структур), які характеризують несиметричність структурних утворень» [27, с. 13].

В. Зубицький звертається до плачів та голосінь (друга частина Сонати №2, третя частина джазпартити №2): підкреслює ладотональну незалежність кожного співомовного звороту, головний устій якого часто змінюється в межах півтону-тону на тлі алеаторичного супроводу; імітуючи людський голос, використовуючи нетемперовані глісандо, трелі, вібрато, поштовхи, відтворює розпач людини у тяжкі хвилини життя; відтворює забуте

звучання бурдона, в імпровізаційних переливах сопілки, у відтворенні особливостей строю та прийомів гри народних інструментів (скрипки, цимбалів, закличних інтонацій трембіти); використовує інтервали квінти й кварта у низькому регістрі.

Звертаючись до болгарських фольклорних джерел («Болгарський зошит») композитор прикрашає імпровізаційні мелодії мелізмами, трелями, форшлагами, пасажами; ладові ознаки перегукуються зі східними ладами, що характерні для інструментальної болгарської музики; метрична перемінність, ритмічна різнобарвність із характерним подовженим звуком, наслідування тембру кларнета нагадують гру болгарських духових народних інструментів.

У Сонаті №3 В. Зубицький звертається до прадавніх фольклорних джерел, пов'язаних із мусульманською традицією. Тут композитор намагається відтворити національний колорит східних народних інструментів та оригінальність традицій музикування – відчуття чвертьтонового строю, нейтральну терцію, імітує спів релігійних братств, використовує подвійно гармонічний мінор, збільшену секунду, яку називають «східним хроматизмом».

Поряд з естетикою архаїки автор звертається до новаторських технік у композиторському письмі: застосування модальних та полімодальних систем, додекафонної та пуантилістичної техніки, прийомів обмеженої алеаторики та сонористики; іноді функціонально-модулюючі мелодичні лінії (коли тема стає підголоском, виконуючи функцію супроводу чи фону) утворюють атональну комплементарно-сонорну поліфонію [27].

Своєю композиторською діяльністю В. Зубицький продовжує традиції Б. Лятошинського, М. Скорика, Є. Станковича. Однак стиль його письма відрізняється ще більшою емоційною розкутістю, ніж у його старших колег: у його лексиці бере участь джазова мовна стихія (особлива манера інтонування; використання ударних інструментів в незвичному поєднанні, їх колективна поліфонічна «імпровізація», що є улюбленим прийомом В. Зубицького й зустрічається майже у всіх симфонічних творах; віртуозна трактовка мідних

духових інструментів; особливості функціонального розшарування: соло на фоні звукових вертикалей оркестрових груп). Джазові елементи ще більше загострюють вже розпалену емоцію. У творчості композитора простежується синтезування джазових традицій з національними фольклорними джерелами і сучасною композиторською технікою [81].

Сама джазова манера висловлювання (рух життєвої енергії, непередбачуваність, свобода мислення, імпровізаційність, оригінальність гармонічної мови) природно співпадає з темпераментом, внутрішнім світом та художньо-естетичними уподобаннями композитора. В. Зубицький виражає свою захопленість джазовими імпровізаціями, ритмами, джазовою манерою інтонування, оригінальністю гармонічної мови та енергетизмом живих людських емоцій у багатьох творах різних жанрів, в яких поєднує джазові традиції з національними фольклорними елементами. До джазу він звертається в опері «Чумацький шлях», у балеті «Гей, музики», у третьому хоровому концерті, у симфонії №2 «*Sinfonia concertante*», у сольних баянних творах («*Ti Amo Pezaro*» (Я люблю тебе, Пезаро), «Посвята А. П'яццоллі», концерті для баяна, фортепіано, перкусії та струнного оркестру, двох джазпартитах 1978 та 1990-х років). Для цих творів характерно звернення до пентатонічних зворотів, що перегукуються з архаїчним типом мелодичних структур; використання «блюзового звукоряду» з урахуванням лабільності блюзових тонів (*blue note*) на третьому та сьомому щаблях; застосування специфічних джазових ритмічних структур; класичні джазові прийоми тісно пов'язуються з ритмом «шаутс» і «холлерс» – омузичені вигуки; використання *stop-time* (несподівана зупинка по всій вертикалі), дубль-*stop time* (інтонація, структурно розширюючись, повторюється кілька разів), джазової анакрузи (початок музичної фрази не хронометрично точно, а на мить раніше), що може виникати як у середині такту, так і з затактом [27].

Для багатьох творів композитора характерна імпровізаційність. Цей елемент в техніці композиторського письма присутній у: Концертах для баяна та камерного оркестру «Россініана» та «*Omaggio ad Piazzolla*»; Концерті для

баяна, скрипки, віолончелі та фортепіано з камерним оркестром «Експрес-танго»; мініатюрі в джазовому стилі та стилі вар'єте. Ймовірно, ця схильність до імпровізації багато в чому спонукала до пошуків нових тембрових засобів у найзначиміших творах композитора. Окрім того, на думку дослідників творчості композитора, більшість творів для баяна, які було створено за останні 60 років, вже дають всі підстави говорити про темброву драматургію як про один з головних формотворчих принципів в оригінальній баянній музиці в цілому [27, 88].

Гармонія у джазових творах Володимира Зубицького ґрунтується на класичних джазових традиціях, на поєднанні європейських принципів побудови акордів з «блюзовим» звукорядом. Особливе місце займає домінантова група акордів у поєднанні із сьомим *blue* та третім *blue* ступенями. До цієї основи В. Зубицький додає більшу кількість звуків, посилюючи її фонічне напруження. Він широко застосовує принцип «перукарської гармонії» (*barbershop harmony*) – тісне розташування і хроматичний рух паралельних септакордів та нонакордів. Унаслідок впровадження сонору в естетику джазу гармонічні комплекси набувають максимальної кількості звуків, і традиційний принцип гармонізації змінюється на кластерний виклад. Класичні джазові принципи у творах В. Зубицького поєднуються з фольклорними складовими рисами: вводиться підвищений четвертий ступінь (лідійська кварта), інтонації з плачів та голосінь [27].

За словами О. Зінькевич, пустотливими інтонаціями сповнено не лише *Concerto festive*, але й камерна бурлескна опера-казка для дорослих «До третіх півнів, або як Іван-дурень за довідкою ходив» за однойменною повістю В. Шукшина. В ній, окрім фольклорних героїв, є і літературні, і герої, що мають прототипи у реальному житті. Композитор використовує музичні засоби, що посилюють пародійність та пафос образів письменника, який висміював сучасне міщанство. Через гротескне загострення вокальних рис опера має зв'язок з гоголівськими операми Р. Щедріна, Д. Шостаковича. У композиційно-драматургічній структурі – мобільність сюжетного

розгортання, різка зміна картин-кадрів, прагнення вписати виставу в реальну життєву ситуацію. Камерна опера «Палата №6» по А. П. Чехову продовжує традиції соціальних сатир Д. Шостаковича. Опера «Чумацький шлях» за мотивами народних легенд. В ній у повному романтичному різноманітті постає традиційна для українського театру тема – соціальне зло, що розлучає закоханих та губить їхні життя [36].

А. Луніна називає Володимира Зубицького композитором, специфічною рисою художнього мислення якого є яскрава театральність [59]. Вона проявляється і в логіці інтонаційного розвитку, і в специфіці музичної мови творів, і в різноплановості стилю композитора. «Окрім творів, безпосередньо пов'язаних з музичним театром – опер «До трьох півнів» (1981), «Палата №6» (1981), «Чумацький шлях» (1979–1983), балетів «Задунайські жарти» (1985) та «Гей, музики!» (1987) – театральною виразністю проникнуті й концерти, симфонії, концертні п'єси для різного складу виконавців» [59, с. 148]. Хорові твори також вирізняються театральністю, зокрема хоровий концерт «Ярмарок». В ньому композитор відтворює масштабне провінційне торжище.

Дух українського національного ярмарку передано за допомогою колоритної української розмовної лексики, специфічного сільсько-міського просторіччя, народно-пісенних жанрів та інструментальних наспівів. Все різнобарвне ярмаркове дійство будується на пісенному матеріалі. Взнявши за основу тексти українських народних пісень, В. Зубицький створив свої власні оригінальні пісенні зразки, спираючись на жанри народно-пісенної творчості. Завдяки цьому, смисловий зміст текстів пісень, що звучать у концерті, формує цілісну музично-драматургічну логіку розвитку всього хорового концерту. Особливістю письма В. Зубицького тут є те, що за виключенням інструментальних квазі-народних танцювальних награвань, всі звукоsvіти ярмарку виникають на основі вокально-тембрових можливостей хорових голосів. Цим твором композитор продовжив загальнослов'янську багатівікову

традицію втілення ярмаркової звукової стихії в різних жанрах професійної музичної культури [59].

Дослідник Ю. Чекан вважає, що баянна творчість сучасного українського композитора Володимира Зубицького – динамічна за своєю природою. «Для інтонаційного образу світу композитора характерне домінування трагічної емоції, що виявляється у опозиційних парах глибоко трагічного сприйняття дійсності та невичерпного оптимізму; утвердження динамізму дії – і статички медитативних занурень; грубуватості гумору – і мімозної витонченості. Трагічна емоція постає у згущеному та концентрованому вигляді, що свідчить про її національну вкоріненість та романтичну забарвленість» [103, с. 19].

1.3. Жанрова панорама хорової творчості В. Зубицького (від хорової мініатюри до симфонії-реквієму)

Хорове мистецтво пройшло етапи багатовікового становлення в глибинах професійного мистецтва, поєднало й утвердило в собі кращі надбання та досягнення світової музичної культури. Об'ємний репертуар хорових творів різних за стилем та жанром, потребував високопрофесійної підготовки співаків. Сучасна хорова музика вирізняється жанровою та стильовою різноманітністю. Вона містить в собі жанри крупної форми (кантати, ораторії, хорові цикли, хорові опери, хорові концерти тощо) та малої форми (обробки народних пісень, хорові мініатюри тощо).

Основною тенденцією розвитку хорової музики межі ХХ – ХХІ століть стали стильовий і внутрішньожанровий синтез. З'явилися такі жанрові гібриди як симфонія-дійство, сценічне дійство, опера-балет, кантата-симфонія, хорова симфонія-реквієм, поема-реквієм тощо [8, с. 153].

Як відомо, розвиток сучасного хорового мистецтва дещо відстає від західноєвропейських «новинок». Про це говорять у своїх дослідженнях В. Охманюк та М. Варакута: «Розвиток хорової музики в Україні на сучасному етапі характеризується тенденціями, властивими для європейської музичної

культури середини ХХ ст. Серед них дослідники відзначають явище жанрового взаємозбагачення як один із способів відновлення традиційних жанрів. Аналіз творчої спадщини останніх десятиліть показує, що до подібних процесів схильні як великі, так і малі жанри музичного мистецтва. До останніх належить жанр хорової мініатюри, що посідає значне місце у творчому доробку представників композиторського «цеху». У процесі жанрового взаємозбагачення він зазнає впливу з боку великих і малих жанрів, широко представлених в інструментальній, хоровій і камерно-вокальній творчості» (переклад В. Охманюка) [19, с. 245].

При створенні «нового» музичного матеріалу композитори сучасності нерідко зверталися до «архаїчного». «У контексті стильових пошуків сучасної української композиторської школи, одним із генеральних напрямів музики ХХ століття став неофольклоризм» [8, с. 161], який, на думку дослідниці О. Батовської, розвивався умовно у двох напрямках: 1) осучаснення прадавніх автентичних оригіналів, наділяючи їх актуальною музичною мовою («Ой у вишневому садочку» В. Рунчака, «Щедрик» Є. Станковича) та 2) відтворення прадавніх обрядів (хорові опери «Ятранські ігри» І. Шамо та «Різдвяне дійство» Л. Дичко, фольк-опера «Коли цвіте папороть» Є. Станковича, хоровий концерт «Гори мої» В. Зубицького) [8].

У зв'язку з цим Л. Кияновська зазначає, що «дуже важливою прикметою естетики нового напрямку була її естетична та технічна відкритість, можливість індивідуально підійти до синтезу “старого і нового”, розставити акценти, відповідно до конкретного задуму і стилю даного композитора» [43, с. 257].

У порівнянні з творчістю композиторів старшого покоління національні ознаки та самобутній національний стиль більш ґрунтовні у жанрі хорової мініатюри. Неофольклоризм виступає джерелом збагачення і оновлення художніх прийомів, принципів музичного мислення і тональної організації в українській творчості кінця ХХ століття.

Хорова спадщина композитора представлена наступними творами:

Вокально-симфонічні твори:

- кантата «Любіть Україну» (1975) на слова В. Сосюри;
- кантата «Мир» (1976) на слова В. Гуртовенко;
- кантата-симфонія «Чумацькі пісні» (1982) на народні тексти;
- симфонія «Океан доль» (1986) для мішаного хору, солістів, баяна та великого симфонічного оркестру;
- мініатюрний реквієм «Сім сльозин» (1991) для хору хлопчиків, органу та камерного оркестру на вірші С. Демчука, Б. Олійника та тексти народних пісень;

Хорові твори:

- «Народний хоровий триптих» (1977);
- хоровий концерт №1 «Гори мої» (1986) на тексти західно-українських народних пісень;
- хоровий концерт №2 «Ярмарок» (1987) на тексти східно-українських народних пісень;
- «Молитва Божій Матері» (1993) на слова Т. Шевченка;
- хоровий концерт №3 (1995) на народні слова і тексти В. Довжика.

У творчому доробку В. Зубицького чільне місце займають твори, в основу яких закладені пласти українського музичного фольклору, який став стимулом для вироблення нових ідей щодо трактування тих чи інших жанрів у доробку митця і відображає константи художнього мислення композитора. Інтонаційний колорит багатьох симфонічних, камерних та вокально-хорових творів композитора визначається саме залученням стилістики народного мелосу фольклорних першоджерел. Фольклор, який сприяв розвитку творчої фантазії композитора, став стимулом для вироблення нових ідей щодо трактовки жанрів у його доробку. Саме на національній фольклорній основі В. Зубицький створив оригінальний композиторський стиль, що актуалізує фольклорний мелос в композиторській творчості сьогодення, і репрезентує віртуозну виконавську техніку та глибинний художньо-філософський зміст.

Хорова мініатюра – це жанр, що дуже стрімко розвивається. Завдяки йому композитори мають змогу відображати в художній формі поняття «великого в малому». Хорова мініатюра є жанром професійної музичної культури, який має свої специфічні особливості, і призначений для церковного чи світського музикування. Даний жанр включає в себе «невеликі хорові твори зазвичай ліричного характеру, як правило, без супроводу, написані в простих формах (період, проста дво- і тричастинна, строфічна)» [54, с. 81].

Перші зразки малих форм хорової музики зустрічаються у другій половині XVIII століття у творчості композиторів «Золотої Доби» (М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя). До основних рис «хорових мініатюр» того часу належали духовна тематика, канонічний текст та призначення для богослужіння.

У кінці XIX століття розпочинається новий етап розвитку хорової мініатюри, пов'язаний з творчістю класика української музики – М. В. Лисенка та його видатних сучасників (П. Сокальського, І. Воробкевича, К. Стеценка, Я. Степового, О. Кошиця та ін.). Хорова мініатюра підіймається на новий рівень і стає повноправним жанром української хорової музики. До основних характеристик жанру цього періоду належать: національно-стильові принципи музичного мислення, втілення народно-пісенних традицій, розроблення лірико-психологічної образності, розкриття сфери духовного життя людини. Фольклорна тематика виходить на перший план. Це одним із перших продемонстрував у своїй творчості М. Д. Леонтович, котрий досягнув органічного синтезу народно-пісенного матеріалу та методів його професійного перевтілення.

Творчість композиторів середини і другої половини XX століття – Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, С. Людкевича та ін. – продовжила традиції у розвитку жанру хорової мініатюри, закладені її основоположниками. В цей період на перший план виходять твори крупної форми, тому хорова мініатюра залишається дещо осторонь. Це зумовлено ідеологією «радянського» періоду.

Хорові мініатюри композиторів межі ХХ – ХХІ століть (Г. Гаврилець, В. Мужчиля, В. Зубицького, Л. Дичко, Є. Станковича, Б. Фільц, М. Скорика, В. Сильвестрова, І. Шамо та інших їх сучасників) стали багатую духовною спадщиною для сучасного українського хорового мистецтва. Продовжуючи традиції, закладені попередниками, хорове мистецтво цього періоду зазнає суттєвого оновлення в образно-емоційній сфері, музичній мові та сценічно-виконавській інтерпретації творів (використання елементів театралізації: рухів, жестів, міміки та новітніх прийомів вокальної техніки).

Дослідниця М. Варакута пропонує класифікацію хорової творчості В. Зубицького, умовно поділяючи її на три групи:

1) *монументальні твори* (симфонія для солістів, хору та оркестру «Чумацькі пісні» (1982) на тексти українських народних балад та історичних пісень та Симфонія «Океан доль» (1986) для мішаного хору, солістів, баяна та великого симфонічного оркестру на вірші Ш. Бодлера). У цих творах «генезис сходить до традицій синтезу інструментальних та хорових звучань в контексті крупних симфонічних задумів» [19, с. 261];

2) *циклічні твори* – тобто ті, що містять як монументальні, так і мініатюрні твори (хоровий концерт №1 «Гори мої» (1986) на тексти західноукраїнських народних пісень, хоровий концерт №2 «Ярмарок» (1987) на тексти східноукраїнських народних пісень та хоровий концерт №3 «*Concerto strumentale*» (1993) на тексти українських народних пісень і поезію В. Довжика);

3) *мініатюрні твори* – (для мішаного хору – «За нашим стоделом» (1977); «У неділю на весіллі» (1986) на тексти західно-українських народних пісень; «У нашій краї на землі» (1993) та «*Ave Maria*» (1995) на вірші Т. Г. Шевченка, «Царю небесний» (1999) та «Я люблю Господа» (2004) на канонічні тексти; для жіночого хору – «Співаночки» (1985) на тексти західно-українських народних пісень; «Молитва» (1989) на канонічний текст; «Три поезії» (1989) на вірші Ліни Костенко; «Моя любов» на слова П. Підгорецького, «Сини» на слова С. Демчука і т.д.

У свою чергу хорова мініатюра поділяється на три різновиди: фольклорна, духовна та програмна (творчість В. Зубицького не є виключенням). Цей розподіл виникає у зв'язку з літературним першоджерелом. Фольклорна мініатюра тісно пов'язана з національними фольклорними витоками і танцювальними жанрами українського народного мистецтва; духовна мініатюра є однією з ранніх форм становлення жанру хорової музики; програмна мініатюра відображає програмність образно-асоціативного типу, що заявлено в самій назві твору і конкретизовано в поетичному тексті.

«Музика останньої чверті ХХ ст. демонструє спектр нових прийомів виразності, особливо стосовно тембру, штрихової палітри, динаміки, драматургії розвитку. У неофольклорних творах на глибинних рівнях музичного тексту відбувається структурна організація мініатюри, що простежується у творах В. Зубицького (“За нашим стоделом”, “У неділю на весіллі”, мінітриптих “Співаночки”»)» [8, с. 163].

У фольклорних мініатюрах «В. Зубицький не прагне до використання народних мелодій, а застосовує метод стилізації пісенного фольклору з урахуванням його основних інтонаційних, метро-ритмічних, ладових, фактурних і тембрових особливостей. <...> Переважає варіантно-варіаційний принцип, що властиво народнопісенній традиції й безпосередньо походить від неї. Означений принцип широко використовувався в хорових обробках М. Леонтовича. Для стилістично достовірного втілення пісенно-танцювальної стихії українського фольклору В. Зубицький використовує певний комплекс засобів, притаманних народнопісенному багатоголоссю. Це гетерофонне розщеплення унісону, варіювання інтонацій при повторних проведеннях теми, мобільність кількості голосів, що беруть участь у процесі музикування, чергування сольного заспіву з масовим хоровим підхопленням» [72, с. 161 – 162].

«Музична мова фольклорних мініатюр В. Зубицького досить далека від архаїки. Композитор використовує акордові співзвуччя нетерцової будови, з

доданими побічними тонами, секундові нашарування звуків та їх об'єднання в одночасному звучанні, що надають музиці особливої барвистості і неповторного колориту» [72, с. 162].

В хорових мініатюрах фольклорної тематики В. Зубицький широко використовує прийом імітаційності, з яким пов'язано ущільнення та розрядження фактури.

Духовна тематика проникає у жанр хорової мініатюри в творчості В. Зубицького у 1989 році, коли він створює перший твір під назвою «Молитва». У цей тип мініатюри композитор привносить багато індивідуального, хоча й опирається на традиції попередніх поколінь композиторів. «В їх основі лежить прагнення до стислого, лаконічного висловлення музичної думки, пов'язаної з відтворенням молитовного стану, що приводить до необхідності використання малих форм. Композиція духовних мініатюр на канонічні тексти спирається на тричастинний принцип, однак у кожному випадку індивідуальні особливості трактування форми композитор вирішує по-різному, використовуючи поступове динамізування форми, принцип інтонаційної однорідності, прийоми псалмодування, переключення в різні молитовні стани» [72, с. 162].

У *програмних мініатюрах* композитор підіймає питання материнської любові, життя та смерті, взаємовідношення людини та природи, пошуку внутрішньої гармонії. У хорових мініатюрах програмного типу простежуються різні емоційні стани: від пейзажної лірики до трагедії.

«Музичний ряд світських хорових мініатюр В. Зубицького не лише передає емоційно-поетичний настрій поезії, але й конкретизує образи головних героїв, намічені в поетичному тексті. Втілення образів українського народу відбувається за допомогою занурення в стихію національного мелосу. При цьому зв'язок мелодичних інтонацій з українською пісенністю в світських мініатюрах відчувається слабше ніж у хорових мініатюрах фольклорного типу. Український народний мелос у світських мініатюрах виступає в органічній єдності з особливостями сучасного музичного мислення» [19, с. 265].

Висновки до Розділу 1

Для увиразнення творчої постаті В. Зубицького систематизовано наукові, публіцистичні, автобіографічні джерела, присвячені творчому шляху та особливостям композиторського стилю митця.

Володимир Данилович Зубицький – сучасний український композитор, виконавець-віртуоз, симфонічний диригент, викладач курсу акордеоністів міжнародного рівня; автор чисельних композицій для народних інструментів, для яких першим в Україні почав писати музичною мовою ХХ століття; видатна постать нашого сьогодення родом з Миколаївщини. В. Зубицький – представник неокласицизму та неофольклоризму з дуже різнобарвною емоційною палітрою творів.

У ході дослідження виявлено, що творчий стиль композитора Володимира Зубицького – типовий для музики ХХ століття і включає такі риси: 1) втілення неофольклорних та неокласичних тенденцій в творчості (багатий мелос, що спирається на українські фольклорні джерела); 2) вільне оперування характерними прийомами музичних стилів різних епох; 3) тяжіння до театралізації; 4) підвищена інтенсивність фарб; 5) гіперболізм вираження почуттів, де кожна емоція – радісна чи трагічна – досягає найвищих форм сприйняття; 6) різнобарвність емоційної палітри його творів; 7) трактування вокальних та хорових партій як оркестрових; 8) грандіозність, масштабність оркестрових складів; 9) джазова мовна стихія (особлива манера інтонування; використання ударних інструментів в незвичному поєднанні, їх колективна поліфонічна «імпровізація»; віртуозна трактовка мідних духових інструментів; особливості функціонального розшарування: соло на фоні звукових вертикалей оркестрових груп).

Хорова творчість автора в значній мірі продовжує та оновлює традиції сучасної хорової культури. Разом із тим, хорова спадщина композитора безпосередньо пов'язана із формуванням тенденцій хорового мистецтва сьогодення. Класифікація хорової творчості В. Зубицького умовно подіється на три групи (за М. Варакутою): монументальні (симфонія для солістів, хору

та оркестру, кантата, реквієм, симфонія-реквієм), циклічні (хоровий концерт) та мініатюрні твори. У свою чергу хорова мініатюра поділяється на три різновиди: фольклорна, духовна та програмна, що виникає у зв'язку з літературним першоджерелом.

РОЗДІЛ 2

СИМФОНІЯ «ОКЕАН ДОЛЬ» ДЛЯ МІШАНОГО ХОРУ, СОЛІСТІВ, БАЯНА ТА ВЕЛИКОГО СИМФОНІЧНОГО ОРКЕСТРУ НА ВІРШІ Ш. БОДЛЕРА: ХУДОЖНЯ КОНЦЕПЦІЯ ТА ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ПРИНЦИПИ

Даний розділ присвячено вивченню монументального зразка вокально-інструментального жанру В. Зубицького – Симфонії «Океан доль» (1986 р.) для мішаного хору... на вірші Ш. Бодлера («*Океан судеб*» мовою оригіналу). Обраний твір характеризується самотніми жанровими ознаками, що виявляються в його авторському означенні як *симфонії-реквієму*. Задля занурення в наукову проблематику, пов'язану із досліджуванним у даному розділі твором, затребувану для виявлення його жанрово-стильових особливостей, доцільним убачається більш детально торкнутися питання особливостей принципів жанроутворення, що увиразнюють тенденції розвитку музичної культури Новітнього часу.

2.1. Тенденції жанроутворення у музичній культурі ХХ – ХХІ століть

«До кінця ХVІ – початку ХVІІ століть більшість музичних жанрів втрачають типологічну стійкість. Старі та нові роди музики активно впливають один на одного. <...> Якщо розглядати будь-який рід музики, то скрізь виявиться взаємозв'язок принципів найрізноманітніших жанрів» [56, с. 153]. Жанрова нестійкість проявляється в тому, що одна родова назва об'єднує самі несхожі композиції.

На стан жанрів в епоху бароко впливає принцип динамізму, визначальний у культурі, – виникає безліч форм, які перетікають одна в одну. Втрачаються уявлення про жанр як певне, самостійне, відділене від інших родів композиції явище. Єдність та чистота були неможливі в епоху бароко, адже в цей час відбувається змішування мов, стилів, жанрів. Замкнутий жанр замінений гібридом, іншими словами – «*in mixto genere*». Ця ідея розглядалась

багатьма теоретиками, а сформулював її М. Преторіус. «*In mixto genere*» Преторіуса – це основна тенденція жанроформування в епоху бароко [56, с. 154]. Це ідея, яка дозволяє композиторам епохи поєднувати елементи різних жанрів, технік композицій в середині одного твору.

Протягом ХІХ ст. відбувається злам класичних критеріїв у мистецтві та естетиці, що призвело до формування та утвердження нової жанрової концепції – «змішаний жанр». Це основна тенденція жанроутворення в ХХ – ХХІ ст.

У наш час утверджується традиція відмовлятися від будь-якого конкретного визначення циклу й замінювати його жанрово нейтральним, але який підводить до системи більш вищого класу назви «музика». Жанровий експеримент часто виникає в умовах полеміки зі старими жанровими формами: створюються антижанри або старі жанри ніби вивертаються навиворіт. Таким чином, у ХХ ст. відбувається злам стереотипів, стираються звичні жанрові кордони, відбувається відкриття нових жанрів.

Практика «створення жанрів» пов'язана з виникненням багаточисельних «меморіалів» (жанр, який отримав найбільше поширення в ХХ ст. і який втілює пам'ять в культурі). У другій половині ХХ ст. з'являється традиція створювати імітації мемуарів. «Практика створення жанру, його відтворення і трансформація доводить, що жанр безпосередньо поєднується з технікою письма. Тим самим, жанр потрапляє в сферу композиції та її засобів. <...> З технікою композиції жанр також стикається у випадках цитування письма, алюзій на жанр, цитати жанру або форми, у творах, заснованих на принципах симультанної драматургії (в її умовах природно поєднуються різні стилі, жанри, типи лексики, техніки композиції). Жанр уподібнюється композиції, коли виступає в ролі “мікро жанру”, виконуючи роль основного структурного осередку, одиниці форми, стаючи засобом контрасту. Це свідчить про переосмислення його функцій в сучасній музиці, є одним із проявів ідеї “змішаного жанру”» [56, с. 161].

Принцип множинності. У ХХ столітті музичний жанр стає підвладним діалогу, що володіє універсальними якостями в сучасній культурі. Як зазначає М. Лобанова, жанровий гібрид, що замінив цілісні, нормовані, розмежовані структури, зведені в закон класичною естетикою, такі властивості нового жанру, як дифузність, відкритість, загострюють всі прояви діалогу. Жанр стає своєрідним полем, де співіснують, борються різні точки зору, де зустрічаються декілька ідей, які заперечують першість. Саме життя жанру в її динаміці стає об'єктом теоретичного осмислення в наш час – епоху формування нової стильової і жанрової концепції [56].

У цих умовах жанр розвивається як явище множинне. Істотно переглядається коло змісту старих жанрів, вони переживають сильний вплив з боку нових. Оновлення змісту відбивається на всій жанровій структурі. Існує дві можливості такого оновлення:

1) розростання жанру – утворення *наджанрів*, які зазвичай називаються «зверх циклами»;

2) внутрішнє оформлення циклу – циклічна форма допускає все більше і більше число жанрових складових, варіантність їх поєднань. Повтори уникаються – навіть використовуючи в основі відпрацьовану і відому схему, композитор дає новий варіант її прочитання. Внутрішня жанрова перебудова спричиняє і можливість множинності прочитання циклу, неоднозначне його трактування.

«Принцип множинності, контрасту, мобільності виявляється досить плідним: в рамках концепції “змішаного жанру” виникають нові можливості контрастного поєднання жанрів або їх взаємодоповнюючих зв'язків. Стосується це окремих творів, циклу, творчості окремого композитора або цілої школи» [56, с. 164].

Принцип змішування. Жанрове і стилістичне експериментування, опора на метод монтажу поєднуються в 20-ті роки з жанровою дифузністю. Жанрова незамкнутість, змішуваність кордонів призводить до відмови від строгої ієрархії жанрових засобів, що склалися в рамках класико-

романтичного канону. Дуже розповсюдженим стає зіткнення різних лексик, що раніше вважалися несумісними. У другій половині ХХ ст. жанрова активність посилюється. Виникають все нові гібриди, схрещуються самі неочікувані явища. Зв'язки старого і нового, традиційного і гостро експериментального захопили музичне мистецтво. Збільшується чисельність жанрових підвидів, поєднань. Синтез симфонії, ораторії чи кантати, симфонії і вокального циклу – традиція, що була заснована Г. Малером, – розвивається у творах композиторів ХХ ст. (Д. Шостакович, М. Вайнберг, О. Локшин). Протилежна тенденція – камернізація симфонії – у творчості Бориса Чайковського.

З'являються симфонії-балети; поєднання засобів симфонії, опери та ораторії у Р. Щедріна; цікавий синтез звукового і зорового ряду у телефільмі «Михайло Ломоносов» (музика до нього – В. Марта); синтез концерту і драми характерний для творчості С. Губайдуліної; зовсім інший жанровий мікст використаний в «Концерті-буфф» С. Слонімського, що пародіює серіалізм, джаз, та підсилює і загострює всі ігрові моменти; цитування старовинних жанрів (пастораль, балет, фуга); такі крайні гібридні форми, як рок-опера, рок-балет, поряд з «синтезом» спорту і музики (балет на льоду, балет з елементами акробатики) [56].

Пам'ять музичного жанру. Жанр – представник творчої пам'яті у процесі літературного розвитку. Жанр живе теперішнім, але завжди пам'ятає своє минуле, свій початок. Тому жанр і здатен забезпечувати єдність і безперервність літературного розвитку [11]. Пам'ять музичного жанру актуалізується в тих випадках, коли мова йде про особливий тип культури – орієнтований на зберігання і відновлення навіть згаслої традиції. Особливої гостроти проблема пам'яті культури набуває в переломні епохи. У свій час М. Бахтін висунув визначення жанру як форму бачення та осмислення дійсності у мистецтві [11]. М. Старчеус у своїй статті «Нове життя жанрової традиції» розширив це формулювання: «жанр в музиці – це норма художнього бачення й осмислення самої музики, форма вираження художнього авторства

і побутування музичних явищ» [87, с. 46]. Отже, говорячи про жанрову традицію, ми маємо на увазі певну культуру жанрового мислення в музиці.

Особливо важлива категорія історичної пам'яті для такого жанру, як реквієм. Реквієм – власне жанр пам'яті. У ХХ ст. виникає чітка тенденція «вбудовувати» жанровий фрагмент реквієму в різні твори. Цікаве використання хоралу «*Es ist genug*» в фіналі Скрипкового концерту А. Берга. Цей підсумок, знак завершеної трагічної дії, виконаний за законами «змішаного жанру». Мелодія хоралу – відрізок реквієму в творі. Хорал «*Es ist genug*» – це емблематичний підпис, що воскрешає традиції музичної емблематики бароко.

«Часто реквієм як ввімкнений, процитований жанр з'єднується з меморіалом – ще одним жанром пам'яті. До таких творів належать “Гробниця Куперена” Равеля, Скрипковий концерт Берга, “Літургійна симфонія” Онегера, “Симфонія” та “*Requiem*” Бріттена, “*Introitus*” Губайдуліної, “Атмосфери” і “*Lux aeterna*” Лігетті» [56, с. 169].

Цікавий механізм, пов'язаний з пам'яттю жанру, виникає при використанні анаграми в музиці. Процес анаграмування вивчався Ф. де Соссюром, але робота залишилася незавершеною. У анаграмуванні дослідник бачив архаїчний принцип таємного запису тексту, який мав універсальні дії. Один з принципових труднощів проблеми анаграми стосується того, якою мірою анаграмічні побудови усвідомлюються самим поетом.

Учень і послідовник Ф. Сосюра, що продовжив його розробки в цій галузі, Мейє, звертав увагу свого вчителя на подібну практику в музиці, наводячи за приклад «перетворення букв прізвища композитора в музичну тему у Й. С. Баха (що можна бачити і у кількох наступних композиторів), аж до чистих монограмних виділень перших букв в латинській передачі прізвища Шостаковича, перетворених ним самим в музичну тему» [56, с. 170].

Таким чином, явище, зазвичай пов'язане музикознавством з буквенною музичною символікою, має більш глибокий культурно-історичний сенс. І тут

стає зрозумілим підвищений інтерес багатьох композиторів і до самої ідеї анаграмування – в ХХ ст. до неї, крім Д. Шостаковича, зверталися А. Берг, Е. Денисов, кілька композицій якого містять тему “*EDS*”, А. Шнітке (систематичне використання теми “*BACH*”, монограми-символу «Третьої симфонії»), і до тих жанрів, які спираються на анаграмування, застосоване опосередковано, створює прихований стійкий образно-інтонаційний комплекс, є важливим засобом такого «жанру пам'яті», як меморіал.

За словами М. Лобанової, звернення до теми “*DSCH*” – не тільки данина пам'яті великого майстра, а й тематичне джерело, задане спочатку, на зразок комплексу барокових «тем», «ідей». Робота з подібною темою дозволяє співвіднести авторське висловлювання з інтонаційним зерном, що володіє стійкими жанрово-стильовими асоціаціями, виробленими самим Д. Шостаковичем. «Пам'ять музичного жанру» створює умови, в яких можливий діалог «свого» і «чужого слова», а принцип анаграмування загострює риси, характерні для «жанру пам'яті» – меморіалу [56].

Принцип анаграмування активно використовується в «Реквіємі» Е. Денисова – інтонаційний комплекс твору пов'язаний з темами “*EDS*” і “*BACH*”. Утворюється оригінальна внутрішня композиція, подібна «словотемі». В описаних випадках анаграмування жанр то виходить на рівень стильового принципу, то стає формотворчим фактором. Відбувається то звуження, то розширення сфери дії і стилю, жанру – їх межі зміщуються.

Для багатьох сучасних композиторів у їх власній творчості жанрова сфера, а разом з нею і формотворча сторона, часто виходять на перший план у палітрі виразних засобів, що дозволяє їм досягати оригінальних творчих рішень, а часто і достатньо високих художніх результатів в аспекті формотворення і жанроутворення. Як наслідок цьому в сучасній музиці є постійне оновлення і розвиток нових жанрових різновидів і розгалужень, які, як правило, виявляються досить цікавими та художньо виправданими. Власне ці аспекти і знайшли відображення у творчості сучасного композитора-баяніста В. Зубицького, зокрема, у «Океані доль».

2.2. «*Les Fleurs du Mal*» Ш. Бодлера – основні ідеї поетичного першоджерела «Океану доль» В. Зубицького

У розмові з дослідницею творчості В. Зубицького О. Антоною композитор констатує: «Для мене Бодлер – один з найсильніших філософів. Він синтезував у своїй творчості не лише європейські традиції, а й східні. Його поезія включає відгомін трауру, відспівування, літургії і навіть східне споглядання. Я багато разів читав ці вірші. І вони здалися мені найпотужнішою філософією». [2, с. 146]. Дійсно, поезії Ш. Бодлера складні для сприйняття. Тому, щоби зрозуміти глибинність думки, почуттів, поринути у містично-потойбічний світ автора, потрібно насамперед налаштуватися на осмислення поезії, що вимагає подекуди її перечитування (як наслідок – осягнення) знов і знов.

Шарль Бодлер (1821 – 1867) – відомий французький поет-символіст, літературний критик та перекладач, один з найвпливовіших представників французької літератури XIX ст. Нелегке дитинство (смерть батька, коли Шарлю було 6 років; заміжжя матері тяжко вплинуло на характер Ш. Бодлера, що призвело до шокуючих дій у підлітковому віці; складні відносини з вітчимою) та юність (відрахування з університету за погану поведінку; подорож до Індії як покарання, до якої поет так і не дістався; позбавлення спадщини батька; згубна звичка, яку в майбутньому Ш. Бодлер зумів побороти – вживання наркотиків; встановлення опіки, що розцінювалося як приниження; спроба самогубства). Всі ці чинники вплинули на творчий стиль поета та тематику його творів.

Багато образливих висловів припало на долю поета від його сучасників: аморальний, анархіст, напівбожевільний, небезпечний богохульник. Проте були і ті, хто говорили інакше: «Якщо можна назвати людину приємною, то найбільшою мірою це стосується Ш. Бодлера. Погляд його сповнений життя і думки. Коли я слухав його швидко, вишукану мову, мову справжнього парижанина, мені здавалося, що з очей моїх спадає полуда, що переді мною

відчиняється безмежний світ мрій, образів, ідей, величних пейзажів», – зазначає поет Теодор де Банвіль [71].

Шарля Бодлера називають поетом довершеної форми. Він поєднує у своїй творчості давні підходи до поезії: надзвичайну експресивність віршів з філігранною вишуканістю форми. Як відомо, існує два протилежні підходи до віршування. Перший неначе уособлює класицизм, де приділяється посилена увага формі, а другий – романтизм – з посиленою увагою до змісту [71].

Ознайомившись із творчістю Ш. Бодлера та спираючись на праці її дослідників, можна дійти висновку, що одним з найбільш частих мотивів його поезії є смерть. Твори Ш. Бодлера дуже вдало вписуються в рамки постромантизму, де головним завданням стоїть справити враження на читача й змусити його замислитися. Герої Ш. Бодлера – це саморуйнівні персонажі, які знаходяться на роздоріжжі між вульгарністю життя та спокоєм смерті, могутністю краси та страхом перед нею. Мова його творів багата, асоціативна (іноді навіть химерна), насичена різними пасажами, алюзіями, оксюморонами та іронією, що в цілому зумовлює нелегкість її сприйняття і розуміння.

Ш. Бодлер висміював вульгарну дійсність за допомогою іронії та чорного гумору, виставляючи на показ всі її безглуздості, традиції тогочасного сучасного суспільства. Таким чином, поет висловлював своє критичне ставлення до навколишньої дійсності, відображав повсякденні звичні речі в іншому руслі страхітливої природи. Але, не дивлячись на те, що письменник висміював брехню, лицемірство суспільства, він глибоко співчував людям, які, як і його персонажі, опинилися на роздоріжжі, коли зміни не приносять користі, а смерть здається єдиним визволенням.

Ю. Підкоритова у своїй праці зазначає, що літературну долю Ш. Бодлера визначила єдина створена ним поетична збірка «Квіти зла» («*Les Fleurs du Mal*»), яка одразу ж привернула до себе увагу читачів, після опублікування в 1857 році, а потім і прокуратури, котра відкрила проти Ш. Бодлера судове переслідування за звинуваченням в «образі релігії». Більше за все поета лякав не суд, а те, які були висунуті звинувачення: жорстока книга,

вульгарна порнографія, твір, який містить непристойні й аморальні місця та вислови [75].

Збірка «Квіти зла» має три редакції: перша – 1857 р., потім доповнена Ш. Бодлером друга редакція 1861 р. і багато в чому підготовлена самим автором, але вийшла вже після смерті поета, третя редакція 1868 року.

«Квіти зла» принесли Ш. Бодлеру популярність (не позбавлену відтінка скандальності), але аж ніяк не міцне літературне визнання. На сюжетно-композиційному рівні вже в заголовку звертає на себе увагу різке протиставлення ідеалу та реальності, глибоких висот та забруднених палуб. Заголовок у Ш. Бодлера – полемічний. Ця суперечливість підкреслюється і в посвяті: «непогрішному поетові, всесильному чарівникові французької літератури, моєму дорогому і шановному вчителю і другу Т. Готьє на знак повного вшанування присвячую ці болючі квіти».

«Квіти зла» – це не просто збірка поезії, але й цілісний поетичний твір, що було задумано з самого початку. Окрім замислу, сама внутрішня структура вже першого видання книги містить глибоке внутрішнє єднання, послідовність та сюжетність: живий рух авторської думки, що виражена варіюванням наскрізних мотивів при переході від одного вірша до іншого. У другому виданні збірку було розділено на шість частин, які становлять своєрідну автобіографію сучасної душі в її життєвих подорожах.

Перша і найдовша частина, «*Сплін та Ідеал*», змальовує поета, якого роздирають ворожі сили. Вони або тягнуть його на дно, або возносять до небес. Це було передвіщенням циклів про мистецтво і любов, але сама частина завершується безрозсудним зануренням у болото смутку. У другій частині, «*Паризькі картини*», поет протягом доби блукає вулицями Парижу. Він мучиться власними бідами серед гнітючої байдужості сучасного міста. У третій частині, «*Вино*», він намагається знайти спокій у вині та наркотиках. Четверта частина, «*Квіти зла*» – це цикл спокус, безкінечних гріхів, перед якими він не встояв. У п'ятій частині, «*Заколот*», кинуто лютий виклик долі. Остання частина, «*Смерть*», означає кінець мандрівки.

Рух сюжету відображається у частинах, які становлять книгу, у різноманітних циклах, які створюють частини, і, нарешті, в окремих поезіях, які, подібно до всієї збірки загалом, часто також несуть в собі певний смисл. Символом звільнення постає море, яке займає дуже важливе місце в поезії Ш. Бодлера; одночасно це символ безкінечного виснажливого кружляння, яке не може дати спокою і відпочинку.

Основоположним структурним принципом збірки «Квіти зла» є контрастне протиставлення ліричного героя та жорстокого навколишнього світу. Він повністю відповідає романтичному напрямку в літературі. Саме принцип контрасту, який широко розповсюджений в епоху романтизму, поряд із символікою, становлять образно-поетичну основу збірки. Але не лише принципи романтизму прослідковуються у збірці. Подібно увертюрі у симфонії, вона є своєрідним епіграфом до іншої видатної поетичної епохи кінця XIX – початку XX століття. Саме через це творчість Шарля Бодлера відносять і до пізнього романтизму, і до імпресіонізму, і до символізму.

Український літературознавець Д. Наливайко зазначає, що «одна з найхарактерніших прикмет поезії Ш. Бодлера полягає в органічному поєднанні глибокого й інтенсивного ліризму з пластичною довершеністю форми. Філософська ідея чи драматичне переживання знаходять у нього напрочуд повне втілення в образах, візуально виразних до скульптурності й водночас піднятих до висоти символу» [70]. Однак не лише органічним поєднанням глибокого ліризму, філософською насиченістю вірша та символізмом образів багата поетика митця. Автор часто використовує *антитезу* – художній засіб, що відповідає задуму: відтворити протиріччя, суперечності життя, де поряд постійно співіснують краса й потворність:

– *«на горизонте чёрном – в сияющую даль»;*

– *«среди шума города – наш домик беленький с уютной тишиной»;*

– *«Ты видишь: с высоты, скользя меж облаками,
усопшие года спускаются над нами».*

Для творчості Ш. Бодлера характерна *естетизація потворного*. Його вірші часто сповнені жакливих, гидких, відвертих картин пороку, бруду, розбещеності. Але це зовсім не означає, що сама поезія несе зло. Ні, адже поезія для автора – це засіб вирощування квітів (прекрасного) із всеохоплюючого зла. Краса завжди отримує прощення, якою б вона не була: жорстокою, злочинною, бридкою, огидною. Поету не важливо, звідки приходить ця краса. Будь-який вірш Ш. Бодлера обов'язково сповнений віри та надії на краще, попри насиченість символічними образами суспільного і морального занепаду. Зважаючи на вище сказане стає очевидним те, що у центрі уваги поета – споконвічні теми боротьби добра і зла, високого і низького, духовного і плотського, прекрасного і потворного, морального та аморального.

– *«Гляни на них душа: / они и впрямь как звери
и как лунатики смешны и страшноваты».*

Шарль Бодлер використовує *синестезію* – поєднання в одному тропі різних, іноді далеких асоціацій, викликаних різними органами чуття, що приводить до синтезу кількох відчуттів:

– *«С тревогой слышу стук, тот монотонный гул вливает в душу сон.
Мне снится черный гроб, гвоздей я слышу звуки. То эшафота стук!».*

Синестезія робить образ туманним і неясним, і разом із натяком, символом і звукописом є засобом творення *сугестії* (навіювання певного емоційного стану, спонтанного вияву емоцій):

– *«Символ смерти – то пронзительный символ печали.*

А гроб старушки чуть побольше, чем детский.

И все познавшая смерть опускает в него!»;

– *«Жизнь – только боль с отравой молчанья!*

Бездонность, глубина!

Пространство страшное с отравой молчанья!».

Значна частина поезії Ш. Бодлера належить до сугестивної лірики, що є жанровою групою ліричних творів, яка спирається на асоціації та інтонаційні

відтінки, а не на логічно оформлені зв'язки. Поезія автора звернена саме до емоційної сфери читача. Внутрішні конфлікти ліричного героя виходять на перший план:

– *«В моей душе – зима / и снова труд суровый!*

Будь мудрой, Скорбь моя, / и подчинись терпенью».

Поруч з сугестією поетика Ш. Бодлера наділена надзвичайною *магією образів*, що є однією з характерних рис творців-символістів. Магія полягає в тому, що читач не тільки «бачить» кольори предметів, але й відчуває їх форму, а подекуди навіть насторожується через дивні звуки. Пропонуємо окремі, наявні в поезії Ш. Бодлера вербалізовані «магічні» образи:

– *«черный горизонт»;*

– *«пришла кокотка тощая»;*

– *«С тревогой слышу стук / тот монотонный гул вливает в душу сон. / Мне снится черный гроб, / гвоздей я слышу звуки. / То эшафота стук!»;*

– *«В глазницах пустота / И череп весь в цветах... / Отломится вот-вот»;*

– *«Великие леса, вы страшны, как соборы, / и ваш вой – органа рев / звенит плач ваших панихид»;*

– *«...катанье по реке / и треньканье влюбленной мандолины, / его не возвратишь, на звонкой дудочке играя...»;*

– *«Здесь даже грязь замешана на крови и слезах!».*

Вірші поета насичені зоровими й чуттєвими образами, передають звуки і запахи: *«смеясь над голодом упорным»*, *«в вечернем таинстве воздушно-голубом»*, *«ты пьян до тошноты»*, *«с тревогой слышу стук»*, *«среди шума города – наш домик беленький с уютной тишиной»*, *«там синий свод небес прозрачен и спокоен»*.

До особливих рис поетики митця відноситься також використання значної кількості *оксиморонів* (поєднання протилежних за змістом, контрастних понять, які спільно дають нове уявлення):

– *«Великие леса – вы страшны, как соборы»;*

– «Будь проклят Океан! / Твой бунт – лишь горький смех людей, / крик боли и рыданья!»

Після занурення читача у найнижчі, найтемніші, найпорочніші куточки людського буття («...ржущая, ревущая громада...», «Гляни на них душа: они и впрямь как звери и как лунатики смешны и страшноваты...»), автор пом'якшує напругу, оперуючи непоєднуваними поняттями:

«Потешный мир людской / кривляйся и пляши, но знай:

к безумью твоему примешивает смерть / иронию свою!»

Справедливим буде твердження, що однією з провідних рис поезики Ш. Бодлера є поєднання непоєднуваного.

Переважна більшість віршів Ш. Бодлера наділена неабиякою мелодійністю. Цьому сприяють *повтори*, *прийоми асонансу* (часте повторення звуків «о» та «у», що передають протяжність мелодії) та *алітерації* (багато сонорних звуків «м», «л», «н»: «...над океанами и над цепями гор...», «символ смерти – то пронзительный символ печали...»); часте повторення звуку «р» посилює відчуття тривоги: «...город, ржущая, ревущая громада...», «на горизонте черном», «...огромное Парижа извержение...»).

Особливістю поезики митця стають незвичні *метафори-асоціації*, які вражають новизною, несподіваністю й непердбачуваністю:

– «с высоты, скользя меж облаками, / усопшие года спускаются над нами»; / – «жизнь и кружит и пляшет без стыда»; / – «в рог трубит моя память / и плачет мой стих о матросах». / – «здесь даже грязь замешана на крове и слезах!».

Як відомо, Шарля Бодлера вважають передвісником французьких символістів і зачинателем європейського декадансу (занепаду) кінця XIX століття. Декаданс був позначений настроями приреченості, індивідуалізму, містики, безнадії, відчуженості від життя.

Саме такою була творчість поета, який вважав, що основне завдання поезії – перемогти зло, що керує світом. В цьому аспекті також проявляється суперечливість поета-митця, притаманна всім його поетичним творам. Це

відбувається завдяки тому, що зло він зображує і як специфічну форму добра. Цікаво, що й світле, непорочне, щире і взаємне кохання подається поетом поновому. Воно зазвичай супроводжується трагічними моментами життя, а смерть, гріховність і всюдозволеність – є невід’ємними його атрибутами.

Проаналізувавши обрані поезії із збірки «Квіти зла», можна сміливо дійти висновку, що Ш. Бодлер завжди залишається вірним символізму, про що б не писав. Кожен художній образ є символом, який не лише щось відображає – ясне й поверхневе, а й символізує більш ширше, загальніше, істотніше. Доповнюючи свою книгу в нових виданнях, Ш. Бодлер перш за все враховував не лише часову послідовність виникнення віршів, але і внутрішню логіку. Він жертвував навіть хронологічним принципом. Саме тому слід розглядати збірку Ш. Бодлера як величезну поему, в якій розповідається про мандрівки поетичної душі колами сучасного пекла. Це книга про самопізнання поета і про тяжкий шлях поетичного пізнання світу.

Кожна людина прагне до прекрасного світу, хоче оточити себе речами вишуканими і досконалими. А всі ті життєві обставини, змальовані у поезії Ш. Бодлера, нагадують нам про недосконалість людського буття. Здавалося б, минуло майже дві сотні літ, і вірші написано не про наше сьогодні, не про наших людей і не про наше життя. Та якщо зануритися глибше, то помітимо, що все повертається на круги своя. Але хочеться вірити, що все те зло, яке трапляється людині – випадкове. Його неодмінно буде знищено й покарано. І людині таки вдасться повернути світ в ліпшу сторону, збудувати так званий «рай на землі», якщо не для всіх, то хоча б для себе. Підтвердженням цього стають слова й самого автора: «...У цю жорстоку книгу я вклав усе моє серце, усю свою ніжність, усю мою віру, усю мою ненависть...» [16].

2.3. «Океан доль» В. Зубицького: досвід композиційно-драматургічного аналізу

Сам композитор визначає жанр твору як Симфонія для солістів, хору, баяна та великого симфонічного оркестру. Дослідник А. Сташевський

розглядає твір «Океан доль» як синтез жанрів інструментального концерту, симфонії та ораторії. В «Енциклопедії сучасної України» жанр твору «Океан доль» визначається як симфонія-реквієм, що, ймовірно, зумовлено не композиційно-структурними особливостями, а розкриттям символістської поезії Шарля Бодлера (тема смерті пронизує увесь твір). Наведемо слухне твердження І. Вербицької, яке певною мірою розкриває трактування даного твору як симфонії-реквієму. Жанр реквієму стає константою в українському хоровому мистецтві в останній третині ХХ – на початку ХХІ століття. Саме у цей період для українських композиторів стало внутрішньою необхідністю оплакування трагічних подій в історії нашої країни та народу. Звернення українських композиторів до жанру реквієму, що є символом скорботи, обумовило історичне минуле України та його художньо-філософське осмислення, зокрема, ті тяжкі події, що випали на долю наших предків у ХХ столітті (голодомор 30-х років, трагедія Бабиного яру, вибух на ЧАЕС) [21].

Особливості жанру симфонії було вперше обґрунтовано в російському музикознавстві в фундаментальному дослідженні М. Г. Арановського «Симфонічні пошуки», де представлені семантична та структурно-композиційна моделі класичної симфонії, завдяки яким розглядається й оцінюється симфонічна музика ХХ століття. М. Арановський зазначає, що у радянський період відбувається дестабілізація жанру симфонії, продемонстровано «ознаки втомленості жанру» [5, с. 264]. Приблизно у 50-ті роки ХХ століття почалися перші пошуки нестандартних рішень й жанр симфонії продовжує існувати, розвиватися й еволюціонувати.

«Океан доль» В. Зубицького складається з п'яти частин. Композитор використовує поезію Ш. Бодлера не цілком, а поєднує фрагменти віршів з різних частин збірки «Квіти зла». Вкажемо, які саме вербальні тексти поезій Ш. Бодлера покладені в основу кожної з частин «Океану доль». У першій частині звучать фрази з поезій «Кінець дня», «Здіймання», «Вечірні сутінки», «Вино ганчірників», «Лебідь», «Смерть закоханих». У другій частині – «Вечірні сутінки», «Осінь мелодія», «Танець смерті», «Мана», «Паризькі

картини», «*Moesta et errabunda*», «Сплін та ідеал», «Роздуми». Третя частина – єдина, що містить рядки лише з одної поезії – «Старенькі». Четверта частина містить рядки з поезій «Прірва», «Мана»; п'ята – «Осіньна мелодія», «Роздуми», «Сплін та ідеал».

Природним є виникнення семантичної пари, яка творить музичну драматургію. Ця пара цілісної драматургії втілена в партитурі різними семантичними пластами: інструментальним та вокально-хоровим. Дані пласти у Симфонії «Океан доль» для мішаного хору... В. Зубицького представлені переважно у співдії, за виключенням одного моменту (чергування вокально-хорового та інструментального пласта у третій частині).

Зупинимось більш детально на аналізі вокально-хорового пласта в Симфонії «Океан доль» для мішаного хору... В. Зубицького.

Схематично форму **першої частини** можна представити наступним чином:

Вступ	А	В	С
	ц. 8	ц. 16	ц. 28

Її образний зміст заснований на обраних композитором фрагментах поезій «Кінець дня», «Здіймання», «Вечірні сутінки», «Вино ганчірників», «Лебідь», «Смерть закоханих» Ш. Бодлера.

Розпочинається перша частина розгорнутим оркестровим *вступом*, який занурює слухача у «чорну траурну ніч», сповнену тривоги і душевного сум'яття. На звучання оркестру різко нашаровується вокально-інструментальний пласт (ц. 5) – напруженим криком душі (з *forte* на складі «А», *divisi* всіх партій, розгорнутий тризвук *a-moll* у високій теситурі, що поступово переходить на *piano*, знижується теситура, тризвук *a-moll* звучить без дублювання звуків у партіях – напруга знімається). Наступному хоровому епізоду передуює невеликий оркестровий, що знову передвіщає неминучу біду завдяки остинатному монотонному ритму в басах. У вокально-хоровому пласті «*На горизонте чёрном восходит траурная ночь*» (ц. 7) вступають спочатку чоловічі голоси з унісону, потім до них приєднується партія альтів.

Нюанс *piano*, гармонічна фактура та низька теситура налаштовує на тривожну атмосферу.

У **розділі А** у вокально-хоровому пласті (ц. 8) фактура змінюється на імітаційну, що спричинено розкриттям символіки поетичного тексту: «*Над океанами и над цепями гор, о, мой дух, всегда стремишься ты туда, в сияющую даль и в таинственные сферы*». Голоси вступають по черзі, починаючи з партії басів, потім партії тенорів, альтів та сопрано. Душевний крик на складі «А» імітує звільнення душі після тривалих сумнівів, її прагнення до світлого. На фоні приєднання нових голосів у хорі, інструментальний пласт виконує підтримуючу гармонічну функцію.

В наступному, доволі тривалому, оркестровому епізоді (ц. 10), який звучить надалі, автор вперше у творі вводить тембр баяна (ц. 14), який звучить до ц. 17 в своєму незалежному від оркестру ритмі з частим використанням акордів-кластерів й підводить до **розділу В** (ц. 16).

Ремарка автора, що знаменує початок **розділу В**, заздалегідь налаштовує на атмосферу жахіття, яку розкриватиме семантика поетичного тексту – *moderato assai, tremendosi* («дуже помірно, з жахом»). Душа ліричного героя болить за те, що люди «*торопясь, становятся как звери*», начисто втрачають людську подобу, коли проявляються найгірші якості характеру. Обидва пласти, інструментальний та вокально-хоровий, витримано в гармонічній фактурі. Динаміка розвивається поступово від *piano* до *fortissimo (crescendo)*. Наступний епізод (ц. 19) у даному розділі – суто оркестровий, де автор вводить різноманітні ударні інструменти, «грає» тембрами, спираючись на сонористичні прийоми.

Розділ С (ц. 28) розпочинається напруженим викриком на складі «А» тризвук *cis-moll*, що звучить у вокально-хоровому пласті в динаміці *fortissimo*. Далі загальнохоровий унісон (ц. 29) від напруженого *forte* до *molto diminuendo* («дуже затихаючи») найбільш чуттєво передає потаємний смисл символістської поезії: співчуття до багаточисельної кількості знедолених, «огромного Парижа изверженья». Перед наступним епізодом, де у вокально-

хоровому пласті звучатиме діалог між тенором *solo* та сопрано *solo*, композитор вводить звучання баяна *solo* (ц. 32) на фоні *glissando* в оркестровій групі.

Специфіка звучання голосу соліста-тенора в наступному епізоді вокально-хорового пласта (ц. 33) філігранно відтворює переживання ліричного героя за втраченою молодістю, рідними та друзями завдяки щемливій, тремтливій мелодії, що написано в дусі протяжної ліричної української народної пісні: *«Изменился Париж мой, но грусть неизменна. Старый город, привычная старая Сена, ах, больно вспомнить их милые мне голоса»*. Сопрано *solo* дає надію й продовжує світлу лінію, започатковану тенором *solo*, проговорюючи текст на фоні звучання оркестру, який повністю розчиняється (*morendo*): *«В вечернем таинстве воздушно-голубом мы обменяемся единственным лучом прощально-пристальным и долгим, как рыданье»*.

Із викладеного вище стає зрозумілим, що в першій частині перед кожним хоровим епізодом, котрий розкриває зміст символістської поезії Ш. Бодлера, звучить оркестровий, який вже націлює слухача на певний (заданий) настрій. Цьому сприяє і зміна темпів при виконанні оркестрових епізодів. Отже, оркестр відіграє важливу драматургічну роль у побудові першої частини, але варто відмітити й той факт, що найчастіше при появі вокально-хорового пласта оркестр відходить на другий план й виконує супровідну функцію.

Образний стрій **другої частини** змальовує непривабливу дійсність на підставі обраних композитором фрагментів з поезій Ш. Бодлера: «Вечірні сутінки», «Осіння мелодія», «Танець смерті», «Мана», «Паризькі картини», «*Moesta et errabunda*», «Сплін та ідеал», «Роздуми».

Форму другої частини можна втілити у наступній схемі:

Вступ	А	В	А ₁	С
	ц. 36	ц. 41	ц. 51	ц. 56

Невеликий оркестровий *вступ* вводить слухача у відповідну атмосферу: різкий темповий контраст (порівняно з завершення першої частини) – *Allegro irato* («гнівно скоро»), уривчасті мелодичні фрази завдяки специфічному ритму, заснованому на змінах розміру чи не в кожному такті, дрібні тривалості, стрибки на широкі інтервали (зм.8, в.7), контрастна динаміка.

Розділ А (ц. 36) представлено вокально-хоровим та інструментальним пластами й умовно можна поділити на два епізоди. У *першому епізоді* на фоні розвитку теми оркестрового вступу з'являється партія басів, що проговорює текст без певної звуковисотності: «*Ты, город, ржущая, реущая громада!*». Паузи всередині слова посилюють гнітюче враження від змалювання реальних картин запаскудженого життя, що мимоволі змушує задуматись. На фоні пауз звучать низхідні півтонові глузливі імітації в партії сопрано («*A-ga-ga-ga!*»), що змальовують наростаючий плюскіт хвиль океану, які постійно розбиваються, відштовхуючись від скель. Описану асоціацію навіює усталена ритмоформула, що постійно повторюється: четвертна з крапкою на *marcato* перетікає в шістнадцяті на *staccato*.

У цьому епізоді у вокально-хоровому пласті скандована тема «*Ты, город, ржущая, реущая громада!*» перехоплюється різними хоровими партіями (партією тенорів, сопрано, знову басів), а глузливі імітації чергуються в партії сопрано та басів. Як утвердженням всього, що відбувалося до цього, слугує гармонічна фактура в партії хору на словах «*Ты пьян до тошноты*» – штрихом *marcato*, нюансом *fortissimo* та кластерними акордами підкреслюється почуття огиди ліричного героя до найнищіших пороків людини.

Музичний тематизм інструментального пласта у вказаному епізоді має власний ритм, заснований на монотонному русі шістнадцятих, дещо перегукується з імітаціями хору, але не дублює їх. Гармонічна фактура з'являється, як і в партії хору, на словах «*Ты пьян до тошноты*», де оркестр повністю дублює хорові партії.

Другий епізод (ц. 39) містить два нашарування у вокально-хоровому пласті: поліфонічне, що засновано на імітаційному розвитку першого епізоду *розділу А* (жіноча група голосів) та гармонічне (чоловіча група голосів). Саме чоловічим голосам довірено розповідь подальших подій: «*В глазницах пустота зияет бездной темной и злые демоны, раскрыв слепые очи, летают*» (більш крупні тривалості, дисонуючі інтервали, які переходять в октавний унісон, кластери). Використовується ущільнення хорової фактури: з'являється партія *basso profundo* та другого сопрано. Інструментальний пласт повністю дублює гармонічне нашарування вокально-хорового пласта, при цьому зберігаючи безперервний монотонний рух восьмими тривалостями. А також урізноманітнено контрастною динамікою, що змінюється в кожному такті (*sf, sp*).

Розділ В у задумі композитора, можемо припустити, на семантичному рівні розкриває суть усієї частини. Поділимо його умовно на три епізоди. У *першому епізоді* (ц. 41) партії басів та тенорів перегукуються між собою, ніби дратуючи один одного, а в інструментальному пласті – цілковите дублювання вокально-хорового (посилення насмішкватості). Чоловічим голосам вторують партії жіночої групи на фоні говору басів, згодом повністю розчиняючись (гармонічна фактура, чергування паралельних мінорних тризвуків, переважно нюанс *piano*).

У *другому епізоді* (ц. 44) на рівні вербального ряду вокально-хоровим пластом розкрито семантику смерті («*С тревогой слышу стук, тот монотонный гул вливает в душу сон, мне снится черный гроб, гвоздей я слышу звуки – то эшафота стук!*»). Спочатку низькі голоси – басы й альти, а згодом й усі інші партії хору промовляють текст дрібною говіркою (*parlando*). В інструментальному пласті зустрічаються низхідні півтонові глузливі імітації з *розділу А*, що згодом відтворюються й вокально-хоровим пластом, але вже партією альтів. На рівні музичного тексту це відображено лейт-інтонацією (висхідний стрибок на зм.5), що проходить крізь усі хорові партії «*Пришла кокотка тощя*». Смерть в даному контексті не сприймається як горе, а

навпаки, приносить полегшення, позбавляє від земних страждань і переносить душу людини в кращі світи, туди, куди з самого початку прагнула душа ліричного героя. Питання «*Кто не танцевал ни разу со скелетом?*» описує мужність ліричного героя, що розкривається прийняттям смерті у будь-який момент, адже життя – це постійний ризик, а смерть – завжди поруч. Підтверджує мужність ліричного героя і авторська ремарка темпу – *Allegro robusto* (мужньо скоро).

Третім епізодом (poco piu mosso) розкривається сутність людського буття: «*Потешный мир людской кривляйся и пляши, но знай: к безумью твоему примешивает смерть иронию свою!!!*». У вокально-хоровому пласті: напружена динаміка (*forte – fortissimo*), загальнохоровий унісон; дещо віддалені, приглушені поклацування язиком (в партії альтів) нагадують про тлінність людського існування, про те, що смерть завжди поруч і очікує, коли людина помилиться, оступиться, щоб забрати її з собою. Інструментальний пласт слугує фоном (октавні унісони, широкі дисонуючі інтервали).

Розділ А₁ (ц. 51) знову повертає слухача у атмосферу пригнічення, скорботи та безвиході. У вокально-хоровому пласті ущільнено хорову фактуру, а також запозичено вербальний текст з *розділу В*.

У **Розділі С** (ц. 56) хоча автором і не вказано про наявність двох мішаних хорів у творі, з'являється другий хор, що втворює першому, створюючи ефект *діалогу*: вступає канонно, часто зустрічається енгармонічна заміна акордів між двома хорами. Фактура даного епізоду – хоральна в обох пластах, лише в інструментальному пласті перед наступним епізодом звучить зв'язуюча мелодія, а вокально-хоровий пласт, що вперше представлено у творі двома хорами, поступово розчиняється у звучанні оркестру (*morendo poco a poco*).

Другий епізод у вокально-хоровому пласті представлено солістом тенором та хором. Тенор *solo* (ц. 60) «*Средь шума города всегда передо мной наш домик беленький с уютной тишиной*» наштовхує ліричного героя на спомини про щасливе, безтурботне життя, наближене до Едему, що з плином

років затьмарюється негативними подіями (це нам дають зрозуміти ремарки композитора: *dolcissimo, cantabile, lirico, pesante, tranquillo*). Біль і смуток за втраченим підтверджується й голосами хору, що вторять соло. *Solo* тенора продовжує розвивати тему тлінності буття людини на фоні вокалізу в партії сопрано. Тема неминучості смерті продовжується далі і в партії басів (ц. 67), що звучить органним пунктом на «g», фактура решти голосів ущільнюється, додаючи динамізму: «*Будь мудрою, Скорбь моя, и подчинись Терпенью. Ты видишь: с высоты, скользя меж облаками, усопшие года спускаются над нами*». У ц. 69 хоровий пласт спонукає людину задуматися про цінність кожної хвилини земного життя та невідворотність смерті, співом без слів на складі «А», ще глибше занурює у роздуми, які в кожного свої, адже всі люди – різні.

Третя частина – це ліричний центр всього твору. Композитор розкриває зміст поезії «Старенькі», де Ш. Бодлер виражає ідею простого людського співчуття: «*А гроб старушки чуть побольше, чем детский. И всё познавшая смерть опускает в него*» – отриманий життєвий досвід протягом життя, перед його кінцем кожен забирає із собою у могилу. На схилі літ всі такі ж беззахисні перед смертю, як немовлята, які приходять у цей світ.

Третя частина найкоротша за звучанням, умовно її можна поділити на чотири епізоди:

а	в	с	а ₁
ц. 72	ц. 74	ц. 75	ц. 77

Музична драматургія заснована на чергуванні двох пластів. Вперше, і лише саме в цій частині, після оркестрового епізоду (*Adagio dolente*), вокально-хоровий пласт звучить *a cappella* з ремаркою *lamentoso* (ц. 74): кроки на висхідні та низхідні секунди на нюансі *pp*, хвилеподібна динаміка, проведення теми в партії альтів та підголоском в партії тенорів на фоні гармонічного звучання інших партій хору. Увесь цей розвиток зупиняється на тризвучці *C-dur*.

Подальший оркестровий епізод (ц. 75) нагадує темпоритм життя – то підйоми, то падіння, то радість, то смуток.

В останньому епізоді частини (ц. 77) вокально-хоровий та інструментальний пласти – у співдії. Поєднання хору й оркестру призводить до ущільнення фактури (звучання спочатку без партії сопрано, з *divisi* в басовій; партія сопрано вступає в момент наближення до кульмінації, загальна кількість голосів досягає дванадцяти, утворюючи кластер).

За принципом контрасту представлена **четверта частина**, яка звучить *attaca*. Умовно її можна поділити на два розділи за наступною схемою:

Вступ	А	В
	ц. 84	ц. 89

Розділу А передує невеликий *вступ*, що представлено спочатку лише інструментальним пластом, а згодом симбіозом двох пластів. Вступ все далі занурює слухача в образний зміст бездонної прірви ночі, отруєної мовчанням. Ніч асоціюється із станом душі ліричного героя. Всі думки, мрії і слова – це жадібна прірва, яка веде головного героя в нікуди. У цьому, напевно, і полягає безглуздість буття. Саме у четвертій частині композитор знову (як в першій частині) вводить тембр баяна у звукову палітру інструментів (ц. 82). Вокально-хоровий пласт (ц. 83) подано у гармонічній фактурі, кількість голосів розгалужується до восьми, мелодична лінія викладена крупними тривалостями й розпочинається ходом по звуках тризвука *a-moll* на *mf*: «*Жизнь – только боль!*». В інструментальному пласті – переважно дрібні тривалості майже у всіх інструментів.

У *розділі А* (ц. 84) у вокально-хоровому пласті голоси вступають почергово каноном в унісон на *tr*: спочатку партії басів та тенорів, за ними – партії альтів та сопрано: «*Жизнь – только боль, с отравой молчанья!*». Далі поступово динаміка підсилюється, у гармонічній фактурі (ц. 85) акорди звучать переважно у високій теситурі.

У ц. 87 партії басів, тенорів та альтів вступають в унісон на *tr* й звучать на *crescendo* до вступу партії сопрано на *mf*: «*Здесь даже грязь замешана на*

крови и слезах!». Кульмінаційною точкою всього розділу є зупинка на секстакорді *fis-moll* на *forte* на складі «А», що звучить, немов крик мільйонів, поглинутих океаном, душ.

У **розділі В** (ц. 95) – символом звільнення душі є море, океан, водна стихія. Одночасно океан є символом безкінечних виснажливих перегонів, які не можуть дати спокою і перепочинку. Гостро відчувається неприязнь ліричного героя до життєвих перипетій долі: *«Будь проклят Океан! Твой бунт лишь горький смех людей, крик боли и рыданья!»*. Партії хору вступають по чергово: басы, тенори, альти, сопрано (з нижньої теситури у висхідному спрямуванні – як нагнітання ненависті), без визначеної звуковисотності (композитор лише надає ремарку регістрів), в єдиному ритмічному малюнку. Поліфонічні перетікання із партії в партію на складі «А» на фоні кластерів в інструментальному пласті підводять до крику душі ліричного героя (*solo* партії тенорів).

П'ята частина – динамічний фінал, що звучить *attaca*, структуру якого можна представити наступним чином:

Вступ	А	В
	ц. 105	ц. 112

Невеликий *вступ* представлено інструментальним пластом: *solo* баяна на фоні підтримуючих акордів оркестру.

У **розділі А** (ц. 105) вокально-хоровий пласт представлено лише *solo* баса, що повертає слухача до безрадісних реалій сьогодення ліричного героя: *«В моей душе – зима и снова труд суровый!»* (статична, некваплива мелодія, крупні тривалості, хвилеподібна динаміка – філірування майже кожної ноти мелодичної лінії). *Другий епізод* розділу (ц. 108) апелює до образного строю завершення другої частини: *«Будь мудрой Скорбь моя и подчинись терпенью. Ты видишь: с высоты, скользя меж облаками, усопшие года спускаются над нами»*. І знову спонукає ліричного героя задуматися про невідворотність смерті, цінність кожної хвилини людського життя. На фоні звучання обох пластів вступають солісти: спочатку тенор, а потім сопрано.

У *розділі В* (ц. 112) у вокально-хоровому пласті в партії хору вербальний текст слугує своєрідним контрапунктом, а солісти (тенор та сопрано) доносять основну думку частини та всього твору в цілому. Фактура високих голосів у хорі (сопрано, тенор) ущільнюється до трьох голосів. Таким чином, утверджується небезнадійність ліричного героя, його прагнення вирватися із стану нудьги, *спліну* та досягти ідеалу: «*Я люблю тебе, о, печаль моя! О, загадка, я люблю тебе. Так, как ночной небосвод, я люблю тебя...*». Доказом цього слугує й останній акорд всього твору – тризвук *C-dur* у мелодичному положенні квінти в партії хору, зупинка на секстакорді *C-dur* в інструментальному пласті в оркестрі, звучання баяна у високому регістрі, що увиразнює драматургію *сходження*. У цьому розділі інструментальний пласт відходить на другий план і виконує супровідну функцію.

За твердженням В. Конен, у просторі сучасної симфонії виокремлюються й актуалізуються наступні ознаки:

1) сонористичність – як переважаючий спосіб звукоорганізації, завдяки якому реалізуються глибинні структури підсвідомості, що репрезентують пам'ять природи;

2) медитативність – як глибинна процесуальність;

3) інтертекстуальність – як діалог або навіть полілог різних видів культури (пам'ять культури) [46].

Спроектуювши дане положення на контекст обраного нами твору, можемо констатувати наявність трьох вказаних ознак як відповідних жанру симфонії на сучасному етапі буття.

Висновки до Розділу 2

Узагальнивши існуючі відомості дослідників про жанрові та стилістичні процеси в сучасній композиторській творчості останньої третини ХХ – ХХІ століть, зробимо висновок, що музика означеного періоду – це творчі пошуки; нові відкриття в плані форм, жанроутворень, нових фарб передачі образів в музиці; нові техніки письма. Остання третина ХХ –

XXI століть – це розширення меж жанрів, пошук нових композиторських технік та індивідуальних концепцій, в яких втілювались різноманітні ідеї.

Симфонія «Океан доль» для мішаного хору... цікава для розгляду з точки зору жанрового синтезу («змішаних жанрів») на рівні масштабних монументальних жанрів, що було популярною тенденцією у музичній культурі останньої третини XX – XXI століть, коли з'явилися такі жанрові гібриди як симфонія-дійство, сценічне дійство, опера-балет, кантата-симфонія, хорова симфонія-реквієм, поема-реквієм тощо.

Сам композитор визначає жанр твору як симфонія для солістів, хору, баяна та великого симфонічного оркестру. Інші дослідники (А. Сташевський) розглядають твір «Океан доль» як синтез жанрів інструментального концерту, симфонії та ораторії. Окрім того, в енциклопедичних джерелах жанр твору «Океан доль» визначається як симфонія-реквієм, що, ймовірно, зумовлено не композиційно-структурними особливостями, а розкриттям символістської поезії Шарля Бодлера (тема смерті пронизує увесь твір).

Шарль Бодлер одним із перших європейських письменників «заговорив» мовою мислення XX століття. Головне у творчості Ш. Бодлера – це його безсмертна поезія, справжній бенкет пристрасті та почуттів. Збірка «Квіти зла», нібито вся зіткана із дисонансів і протиріч, із ненависті та любові, з відрази та співчуття. Але автору не все одно, що любити, а що ненавидіти. Ш. Бодлер – поет, який прагне добра й краси і боїться, що люди помітять це і будуть насміхатися над ним.

Твори Ш. Бодлера дуже вдало вписуються в рамки постромантизму. Герої Ш. Бодлера – це саморуйнівні персонажі, які знаходяться на роздоріжжі між вульгарністю життя та спокоєм смерті, могутністю краси та страхом перед нею. Мова його творів багата, асоціативна (іноді химерна), насичена алюзіями, оксюморонами та іронією, що в цілому зумовлює складність її сприйняття і розуміння.

Здійснивши композиційно-драматургічний аналіз Симфонії для мішаного хору «Океан доль» вкажемо на виявлену в творі семантичну пару,

яка творить музичну драматургію, і втілена в партитурі інструментальним та вокально-хоровим пластами. Дані пласти у Симфонії представлені переважно у співдії, за виключенням одного моменту (чергування вокально-хорового та інструментального пласта у третій частині). Вокально-хоровий пласт втілює основну думку поезії Ш. Бодлера, розкриваючи її сутність, символізм. Вокально-хоровий та інструментальний пласти виконують важливу драматургічну роль – занурюють слухача у певний настрій.

ВИСНОВКИ

Дані висновки узагальнюють результати дослідження відповідно до мети і наукових завдань, сформульованих у Вступі.

В композиторській творчості В. Зубицького, нашого сучасника, знайшли відображення багато характерних для сучасного мистецтва тенденцій: злиття елітарного та масового, прагнення до концептуалізації змісту, використання техніки цитування, поєднання традиційних засобів виразності з сонористичними і алеаторними прийомами письма, пошуки нових тембрових можливостей звучання.

У дослідженні здійснено систематизацію джерел, присвячених життєтворчості композитора. На підставі цього визначено основні принципи композиторського стилю митця, що є типовими для музики другої половини ХХ – ХХІ століть. Це – втілення неофольклорних та неокласицистських тенденцій в творчості (багатий мелос, що спирається на національні фольклорні джерела); вільне оперування характерними прийомами музичних стилів різних епох; тяжіння до театралізації; підвищена інтенсивність фарб; гіперболізм вираження почуттів, де кожна емоція – радісна чи трагічна – досягає найвищих форм сприйняття; різнобарвність емоційної палітри його творів; трактування вокальних та хорових партій як оркестрових; грандіозність, масштабність оркестрових складів; джазова мовна стихія (особлива манера інтонування; використання ударних інструментів в незвичному поєднанні, їх колективна поліфонічна «імпровізація»; віртуозна трактовка мідних духових інструментів; особливості функціонального розшарування: соло на фоні звукових вертикалей оркестрових груп).

У магістерській роботі охарактеризовано жанрові пріоритети хорової творчості В. Зубицького, серед яких виокремлено: звернення до хорової мініатюри, хорового концерту, кантати, кантати-симфонії, симфонії-реквієму, мініатюрного реквієму (йдеться про «Сім сльозин» за визначенням самого митця).

В праці узагальнюються тенденції жанроутворення в композиторській творчості останньої третини ХХ – ХХІ століть на підставі наявних наукових досліджень. Музика означеного періоду тяжіє до творчих пошуків; це нові відкриття в плані форм, жанроутворень, нових фарб передачі образів в музиці; нові техніки письма. Остання третина ХХ – ХХІ століть – це розширення меж жанрів, пошук нових композиторських технік та індивідуальних концепцій, в яких втілювались різноманітні ідеї.

Лише відстоюючи національну традицію і поглинаючи досвід світової культури, тільки тоді пам'ять культури, пам'ять історії, пам'ять музичного жанру знайдуть новий, неповторний і вічний зв'язок. Ця важлива, а одночасно дуже тяжка місія, випала на долю композиторів, літераторів сучасності, нашого сьогодення.

Симфонія «Океан доль» для мішаного хору... цікава для розгляду з точки зору жанрового синтезу («змішаних жанрів») на рівні масштабних монументальних жанрів, що було популярною тенденцією у музичній культурі останньої третини ХХ – ХХІ століть, коли з'явилися такі жанрові гібриди як симфонія-дійство, сценічне дійство, опера-балет, кантата-симфонія, хорова симфонія-реквієм, поема-реквієм тощо.

Володимир Зубицький першим в українській музичній культурі поєднує два концептуальні жанри (симфонія та реквієм) у єдине ціле в українській музичній культурі (1986 – рік створення Симфонії «Океан доль»). Згодом твори з таким жанровим іменем з'являються у творчості О. Яковчука (симфонія-реквієм «Тридцять третій» (1990) для солістів, мішаного хору та симфонічного оркестру на слова В. Юхимовича), Б. Фроляк (симфонія-реквієм «Праведная душе» (2014) для солістів, мішаного хору та симфонічного оркестру на вірші Т. Шевченка), М. Шуха (хорова симфонія-реквієм «*Memento Mori, Memento Vivere*» (2016) на вірші Г. Фальковича).

Симфонія «Океан доль» для мішаного хору було створено у 1986, коли були цілком сформовані музичні смаки митця й утвердився композиторський стиль. Автор музики обирає поезію французького символіста в якості

літературного першоджерела. Для В. Зубицького Ш. Бодлер – не просто поет, а й філософ.

Наш час пов'язаний із активними композиторськими новаціями у пошуку нових жанрів, стилів, художньо-образних барв, композиційних технік. Наслідком процесу жанрових поєднань є поява нових композиторських структур, фактурних принципів та прийомів музичної виразності. Симфонія «Океан доль» для мішаного хору... В. Зубицького поєднує в собі всі ці компоненти, являючи собою оригінальний зразок синтезу різних жанрів, втілюючи самотні принципи мислення митця.

За визначенням дослідників для сучасної симфонії характерні наступні ознаки: сонористичність, медитативність, інтертекстуальність. Так, сонористичність у Симфонії В. Зубицького виявляється у способі звукоорганізації (кластери, розширена група ударних та шумових інструментів, *glissando* без фіксації останнього звуку, промовляння тексту без означення звуковисотності, поклацування язиком, вигуки). Медитативність втілюється як глибинна процесуальність в побудові музичної драматургії твору, що представлена двома пластами (вокально-хоровим та інструментальним), втіленими переважно у співдії. Інтертекстуальність, на яку вказують дослідники, якщо її спроектувати на твір В. Зубицького, виявляється в значенні діалогу або навіть полілогу культури, як пам'ять культури (за В. Конен) проявляється на рівні жанрового синтезу (йдеться про поєднання ознак жанру симфонії та реквієму, симфонії та кантати).

Симфонія «Океан доль» для мішаного хору... В. Зубицького – зразок індивідуального трактування жанру, що виник на перетині різноманітних традицій, самотнього втілення досягнень вітчизняного й західноєвропейського симфонізму, ознак жанру реквієму.

На підставі аналізу жанрово-стилістичних принципів і композиційно-драматургічних особливостей Симфонії «Океан доль» для мішаного хору... узагальнимо наявні принципи композиторського письма:

- гіперболізм вираження почуттів;

- трактування вокальних та хорових партій як оркестрових;
- тяжіння до грандіозних, масштабних оркестрових складів;
- неофольклорні традиції (багатий мелос, звучання хору *a cappella*);
- звернення до джазового звучання (особливі ритми – «джаз-ритми», використання кластерів, зображення хорового *solo* на фоні звукових вертикалей оркестрових груп);
- взаємовплив фольклорних, джазових чинників на рівні музичної стилістики, поєднання їх з елементами наслідування барокового стилю (зображення теми в партії басів як органного пункту) та сучасними прийомами письма.

Тенденції жанрового синтезу дуже цікаві й перспективні для дослідження. Доказом цього слугує Симфонія «Океан доль» для мішаного хору, солістів, баяна та великого симфонічного оркестру Володимира Даниловича Зубицького, що вражає глибиною задуму, досконалим поєднанням традиційних та новаторських ознак, є шедевром хорової творчості митця.

Таким чином, визначається затребуваність вивчення хорової спадщини В. Зубицького як знакового явища української музичної культури останньої третини ХХ – ХХІ століть.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анисимов А. Дирижёр-хормейстер: творч.-метод. зап. Ленинград : Музыка, 1976. 159 с.
2. Антонова Е. «Шесть медитаций» для флейты и баяна В. Зубицкого : к вопросу о воплощении образов размышления в музыкальном искусстве // Музичне мистецтво : зб. наук. праць. Вип. 12. Львів : Нац. Муз. акад. ім. М. В. Лисенка, 2012. С. 144-155.
3. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. Ленинград : Композитор, 1991. 356 с.
4. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. Москва : Музыка, 1974. С. 90-128.
5. Арановский М. Г. Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов: исслед. очерки. Ленинград : Советский композитор, 1979. 288 с.
6. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник : сб. ст. Вып. 6. Москва : Советский композитор, 1987. С. 5-44.
7. Батовская Е. Н. Современная хоровая музыка а саррелла: проблемы жанровой типологии. Южно-Рос. муз. альманах. Ростов н/Д, 2016. № 1 (22). С. 68-74.
8. Батовська О. М. Сучасне академічне хорове мистецтво а саррелла як системний музично-виконавський феномен : дис. ... д-ра мист. : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2019. 519 с.
9. Батычко Г. И. Проблема жанрового определения в современной вокально-хоровой музыке. Вопросы музыкального искусства : сб. ст. Донецк, 1996. Вып. 1. С. 39-43.
10. Батюк И. Современная хоровая музыка. Теория и исполнение. Москва : Московская консерватория. Ред.-изд. отдел, 1990. 192 с.
11. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Москва : Искусство, 1979. 423 с.

12. Бенч О. Г. Хоровая культура Украины в аспекте исполнительского фольклоризма (70-80-е годы) : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Киевская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1990. 22 с.
13. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції : навч. посібник. Київ : Укрсвіт, 2002. 439 с.
14. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления. Очерки. Исследования. Вып. 2. Москва : КомКнига, 2013. 304 с.
15. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. Москва : Музыка, 1977. 332 с.
16. Бодлер Ш. Цветы зла: Стихотворения. Санкт-Петербург : Издательская Группа «Азбука-классика», 2009. 448 с.
17. Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление. (Опыт системного исследования музыкального искусства). Москва, 1991. 123 с.
18. Варакута М. І. Жанр хорової мініатюри в сучасній музиці (на прикладі творчості В. Зубицького) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2011. 16 с.
19. Варакута М. О претворении особенностей камерно-вокального жанра в хоровых миниатюрах Владимира Зубицкого // Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової : зб. ст. / гол. ред. О. В. Сокол. Одеса : «Друкарський дім», 2009. Вип. 10. 301 с.
20. Варакута М. Про деякі тенденції розвитку жанру хорової мініатюри в українській музиці (на прикладі творчості М. Леонтовича та В. Зубицького). Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник / гол. ред. О. В. Сокол. Одеса : «Друкарський дім», 2008. Вип. 9. С. 156-163.
21. Вербицька-Шокот І. В. Жанр реквієму в хоровій творчості українських композиторів порубіжжя тисячоліть : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харківський держ. університет мист. І. П. Котляревського. Харків, 2007. 217 с.

22. Виноградов К. П. Работа над дикцией с хоровым коллективом. Москва, 1972.
23. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XVII-XVIII ст. / передм. акад. Д. С. Лихачова. Київ : Муз. Україна, 1978. 184 с.
24. Голяка Г. Творчість Володимира Зубицького в контексті розвитку сучасного баянного репертуару : автореф. дис... канд. мист. : спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. Харків, 2009. 16 с.
25. Гончаров А. Неофольклористичні тенденції у баянній творчості В. Зубицького : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2005. 193 с.
26. Гончаров А. Неофольклорні тенденції у баянній творчості у В. Зубицького : автореф. дис... канд. мистецтв. : спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. 17 с.
27. Гончаров А. О. Творчість В. Зубицького в контексті музичних стилів // Часопис Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. №1 (6). С. 12-17.
28. Гордійчук М. М., Архімович Л. Б., Булат Т. П. та ін. Історія української музики: в 6-ти томах. Том 4: 1917-1941 рр. Київ : Наукова думка, 1992. 617 с.
29. Гулеско І. Національний хоровий стиль : навч. посібник. Харків, 1994. 108 с.
30. Гуляницкая Н. С. Методы науки о музыке. Москва : Музыка, 2009. 254 с.
31. Дмитриевский Г. А. Хороведение и управление хором. Москва : Гос. муз. издательство, 1948. 105 с.
32. Егоров О. Теория и практика работы с хором. Ленинград, Москва, 1957. 240 с.
33. Живов В. Интерпретация хоровой музыки. Москва, 1991.
34. Живов В. Хоровое исполнительство. Теория. Методика. Практика: учеб. пособие для студ. высш. уч. заведений. Москва: ВЛАДОС, 2018. 272 с.
35. Задерацкий И. Анализ музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1991.

36. Зинькевич Е. С. Огонь молодости (Владимир Зубицкий) // Зинькевич Е.С. MUNDUS MUSICAE. Тексты и контексты : изб. ст. Київ : Задруга, 2007. С. 477-491.
37. Зинькевич О. Про палату №6 В. Зубицького (побіжні замітки) // Музична україністика: сучасний вимір. Вип. 3 : Зб. наук. ст. пам'яті композитора і музикознавця, доктора мистецтвознавства, професора Антона Мухи. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. 200 с.
38. Зубицкий В. Д. Диалог о времени и мастерстве. Киев : Ассо-opus Publishers, 2003. 40 с.
39. Казачков С. О вокально-хоровой фразировке : беседы в форме рондо. Казань : Изд-во Казан. Консерватории, 2001. 48 с. 68.
40. Казачков С. От урока к концерту. Казань: Издательство казанского университета, 1990. 343 с.
41. Карельский А. В. Метаморфозы Орфея // Французская лит-ра 19 в. Вып. 1. Москва : Российский гос. гуманит. ун-т, 1998. 283 с.
42. Карташов В. Д. Partita concertante №1 in modo di jazz-improvvisazione: к вопросу о композиторском стиле В. Зубицкого // Санкт-Петербург : Музыковедение, 2011. №3. С. 12-17.
43. Кияновська Л. Українська музична культура : навч. посібник. Львів : Тріада плюс, 2008. 344 с.
44. Коваль М. О хоровой культуре Украины. URL: <https://mus.academy/storage/magazine/articles/pdfs/compressed/14NAKiDQqkvKxCDy2pMekj5wVK2JojAkQnn15sbN.pdf> (дата звернення: 12.12.2020).
45. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів, 2000. 286 с.
46. Конен В. Д. Театр и симфония. Москва : Музыка, 1975. 376 с.
47. Конькова Г. Традиції і новаторство в розвитку жанрів сучасної української музики (симфонія, кантата, ораторія 60-70-х рр.). Київ : Муз. країна, 1985. 79 с.

48. Корній Л. П. Історія української музики. Київ; Харків; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1996. 313 с.
49. Королюк Н. Полум'яне слово Шевченка в музиці. Хорова творчість українських композиторів / ред. І. Коханик. Київ : Вид-во ім. О. Телеги, 1995. 198 с.
50. Краснощеков В. И. Вопросы хороведения : учеб. пособие. М. : Музыка, 1969. 300 с.
51. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII-XX веков. Москва: ТЦ «Сфера», 1998. 344 с.
52. Лавренюк Ю. Жанровий архетип хорового концерту та його композиторська інтерпретація в творі В. Зубицького «Гори мої» // Когнітивне музикознавство : сьомі магістерські читання, 5 травня 2011 р. Вип. 3. Харків : Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2011. С. 163-176.
53. Лащенко А. Українське хорове мистецтво ХХ століття (з публікацій попередніх років). Мистецтвознавство України, 2009. Вип. 10. С. 71-75.
54. Левандо П. Проблемы хороведения. Л. : Музыка, 1974. 282 с.
55. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр в эпоху барокко как проблема современной истории культуры: дис. ... канд. музыковедения / Московская гос. консерватория. Москва, 1979. 320 с.
56. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва : Сов. Композитор, 1990. 312 с.
57. Лобанова М. Н. Содержание изменений в советской музыкальной культуре 60-80-х годов // Культура и мировоззрение : Материалы Всесоюзной научно-практической конференции. Вип. 2. ИФ АН СССР. Москва, 1985.
58. Лосев А. Музыка как предмет логики. Москва : Музыка, 1936. 369 с.
59. Лунина А. Звуко-сюжетная поэтика украинской ярмарки: хоровой концерт «Ярмарка» Владимира Зубицкого // Київське музикознавство : зб. статей. Вип. 20. Училище ім. Р.М. Глієра. Київ, 2006. С. 148-162.
60. Мазель Л. Анализ музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1967. 752 с.

61. Мазель Л. Проблемы классической гармонии. Москва : Музыка, 1972. 616 с.
62. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1986. 438 с.
63. Медушевский В. О художественной ценности мелодического начала в современной музыке // Критика и музыкознание. Вып. 2. Ленинград, 1980. С. 5-16.
64. Морозевич Н. В. Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2003. 16 с.
65. Морозевич Н. В. Специфіка нотного тексту твору В. Зубицького для бандури «Концертний Триптих» // Київське музикознавство. Текст музичного твору: практика і теорія. Вип. 7. 2001. С. 252–259.
66. Мостова Ю. В. Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / ХДАК. Харків, 2003. 20 с.
67. Музыкальный энциклопедический словарь. Москва : Советская энциклопедия, 1990. С. 204.
68. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва, 1982. 319 с.
69. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пос. для студентов высш. учеб. заведений. Москва : Владос, 2003. 248 с.
70. Наливайко Д. Жах і екстаз життя / Бодлер Ш. Поезії. Київ : Дніпро, 1989.
71. Нольман М. Л. Шарль Бодлер : Судьба. Эстетика. Стиль. Москва, Худож. лит, 1979. 316 с.
72. Охманюк В. Ф. Тенденції розвитку хорової мініатюри у творчості Володимира Зубицького // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство. 2017. Вип. 24. С. 161-164.
73. Пархоменко Л. Українська хорова п'єса. Типологія, тематизм, композиція. Київ : Наукова думка, 1979. 218 с.
74. Пигров К. К. Руководство хором : учеб. пособие / под ред. К. Птицы. Москва : Музыка, 1964. 220 с.

75. Подкорытова Ю. Идиостиль Шарля Бодлера : Выпускная квалификационная работа. Екатеринбург : Уральский гос. пед. университет, 2018. 53 с.
76. Попова Т. Музыкальные жанры и формы. Москва : Музгиз, 1954. 384 с.
77. Попович М. Нарис історії культури України. Київ : «АртЕк», 2001. 728 с.
78. Пташенко С. В. Жанри танцю та пісні у баянній творчості українських композиторів : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Харків, 2014. 17 с.
79. Романовский И. В. Хоровой словарь. Ленинград : Музыка, 1968. 117 с.
80. Самарин В. А. Хороведение и хоровая аранжировка : учеб. пособие. М. : Академия, 2002. 352 с. (Высшее образование).
81. Сікорська М. І. Володимир Данилович Зубицький [Електронний ресурс] // Енциклопедія сучасної України, 2011. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=13946 (дата звернення: 20.12.2020).
82. Соколов А. Музыкальная композиция XX в. Диалектика творчества. Москва : Композитор, 2007. 272 с.
83. Соколов В. Г. Работа с хором : Учеб. пособие. 2 изд., перераб., доп. Москва : Музыка, 1983. 95 с.
84. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров // Проблемы музыки XX века. Горький, 1977. С. 12-58.
85. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке. Москва : Музыка, 1968. 103 с.
86. Способин И. Музыкальная форма. М. : Музыка, 1984. 349 с.
87. Старчеус М. Новая жизнь жанровой традиции // Музыкальный современник : сб. ст. Вып. 6. Москва : Советский композитор, 1987. С. 5-44.
88. Сташевский А. Жанровые и формообразующие аспекты современной баянной музыки (на примере творчества украинских композиторов). Journal : Studia Pedagogiczne. Problemy Społeczne. №23. С. 117-126.
89. Сташевський А. Я. Великі жанри в українській музиці для баяна (тенденції розвитку в останній чверті XX та на початку XXI ст.) : монографія. Луганськ : Поліграфресурс, 2007. 159 с.

90. Теория современной композиции. Москва : Музыка, 2007. 624 с.
91. Терещенко А. К. Українська хорова музика: діалог 60–90-х років. Мистецькі обрії. № 3. К. : АМУ, 2000. 256 с.
92. Торба О. В. Українська хорова творчість останньої третини ХХ ст. та проблема жанру // Наук. вісн. Нац. Муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. Вип. 16. С. 278-296.
93. Тукова И. О сонорном пространстве // Київське музикознавство : Музикознавство в діалозі. Київ-Дюссельдорф, 2011. Вип. 37. С. 64-88.
94. Турчин В. С. Из истории западноевропейской художественной критики XVIII – XIX веков. Москва, 1987. 166 с.
95. Ушкарев А. Ф. Основы хорового письма : учебник. 2-е изд. М. : Музыка, 1986. 232 с.
96. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. Санкт-Петербург : Лань, 2000. 319 с.
97. Холопова В. Н. Музыкальный тематизм. Москва : Музыка, 1983. 88 с.
98. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : Учебное пособие. 2-е изд. Санкт-Петербург : Лань, 2001. 496 с.
99. Холопов Ю. Очерки современной гармонии. Москва : Музыка, 1974. 288 с.
100. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М. : Музыка, 1964. 159 с.
101. Чаморова Н. Хорова симфонія-реквієм на вірші Г. Фальковича «Memento Mori, Memento Vivere» [Відео з концертного виступу камерного хору «Хрещатик»]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=PtZf_TIHcIQ (дата звернення: 11.12.2021).
102. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу : монографія. Київ : Логос, 2009. 227 с.
103. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу як категорія історичного музикознавства : автореф. дис. ... д-ра мист. : спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ, 2010. 36 с.

104. Черкашина-Губаренко М. Р. Історія музики – вертикальний вимір і паралельні сюжети. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2018. С. 7-17.
105. Чесноков П. Г. Хор и управление им. Изд. 3-е. Москва : Музгиз, 1961. 329 с.
106. Чибалашвили А. О проявлениях постмодернизма в украинской академической музыке. Художня культура. Актуальні проблеми : зб. наук. праць, 2007. Вип. 4. С. 225-229.
107. Шварц Н. В. Строй хора. Москва, 1963. 15 с.
108. Шип С. В. Музичний жанр в методологічному аспекті // Наук. вісн. Нац. Муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. Вип. 16. С. 154-177.