

7. Росул Т. Біографія як соціокультурний вимір історії III Всеукр. наук. конф. "Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття" (м. Мукачєво, 13 – 14 березня 2014 р.). Мукачєво, 2014. С. 113 – 115.
8. Соловьев Г. Е. Специфика биографического подхода в социальной работе с различными категориями населения. Междунар. науч. конф. памяти профессора Л. Н. Когана (г. Екатеринбург, 16 – 18 марта 2017 г.). Екатеринбург: УрФУ, 2017. С. 1544 – 1554.

References

1. Bespalova, Yu. M. (2004). Biographical research in the sociology of culture. *Socialjno-ekonomicheskije I pravovyje issledovanija*, 4, 21-33 [in Russian].
2. Valevskij, A. (1993). The basis of biography. Kyiv [in Russian].
3. Golubovich, I. V. (2012). Biography: analysis methodology in the humanities. *Epistemologia & Filosofija nauki*, XXXIII, 3, 84-97 [in Russian].
4. Logunova, L, Yu. (2016). Biographical method in the study of personality: methodology and architectonics. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta: Politicheskije, sociologicheskije i ekenomicheskije nauki*, 1, 17-23 [in Russian].
5. Menzhulin, V. I. (2010). Biographical approach in historical and philosophical cognition. Kyiv: NaUKMA (Agrar Media Grup) [in Russian].
6. Popovich, O. V. (2011). Biography as a phenomenon and object of culture. *Humanitarnyj chasopys*, 2, 96-103 [in Ukrainian].
7. Rosul, T. (2014). Biography as a socio-cultural dimension of history. III Vseukrajinsjka naukova konferencija "Mystecjka osvita v jevropejsjkomu sociokulturnomu prostori XXI stolittja" (pp. 113-115). Mukachevo [in Ukrainian].
8. Solovjov, G. J. (2017). Specificity of the biographical approach in social work with various categories of the population. *Mezhdunarodnaja nauchnaja konferencija pamjati professora L. N. Kogana* (pp. 1544-1554). Ekaterinburg: UrFU [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 23.12.2018 р.

УДК 78.087.68 (477)

Кириленко Яна Олексіївна
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри вокально-хорового
мистецтва та музикознавства
Дніпропетровської академії
музики ім. М. Глінки
ORCID 0000-0001-9823-3897
kirilenko.yanina@gmail.com

**«КОНЦЕРТ» (ПАМ'ЯТІ МИКОЛИ ЛЕОНТОВИЧА) В. СТЕПУРКА ЯК ВТІЛЕННЯ
МЕМОРІАЛЬНО-НЕОРЕЛІГІЙНОЇ МОДЕЛІ УКРАЇНСЬКОГО ХОРОВОГО КОНЦЕРТУ**

Мета статті. У роботі досліджено меморіально-неорелігійну модель українського сучасного хорового концерту, як його жанрово-стильовий різновид розглянуто на прикладі найбільш репрезентативного твору, що її втілює, – хорового концерту В. Степурка «Концерт» (пам'яті Миколи Леонтовича). **Методологія** дослідження базується на поєднанні діалектичного, аналітичного, компаративного, структурно-функціонального методів, необхідних для порівняння жанрових моделей хорового концерту та характеристики його індивідуальних композиторсько-виконавських модифікацій. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше в українській науці виокремлено меморіально-неорелігійну модель українського сучасного хорового концерту, особливості якої презентовано на прикладі твору В. Степурка «Концерт» (пам'яті Миколи Леонтовича). **Висновки.** У «Концерті» (пам'яті Миколи Леонтовича) В. Степурка неорелігійна складова ґрунтується на циклічній моделі хорового концерту другої половини XVIII ст., а сама меморіально-неорелігійна модель інтерпретована в ліричному ключі. У творі виявлено поліпараметровість концертно-хорового діалогу, що межує зі стилізацією. Вибрані тексти, що базуються на фрагментах Книги Псалтир та Книги Еклезіястової, поєднані загальною темою покаяння (перша та друга частини), у третій частині на перший план виходить гомілетична складова. Яскравий національний первень, що йде від М. Леонтовича, робить «Концерт» В. Степурка затребуваним у сучасній хоровій практиці, де духовно-меморіальна репертуарна спрямованість виступає як одна з найбільш знакових.

Ключові слова: український хоровий концерт; меморіально-неорелігійна модель; концертно-хоровий стиль; концертно-хорова фактура; хорова фресковість.

Кириленко Яна Алексеевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры вокально-хорового искусства и музыковедения Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

«Концерт» (памяти Николая Леонтовича) В. Степурко как воплощение мемориально-неорелигиозной модели украинского хорового концерта

Цель статьи. В работе исследовано мемориально-неорелигиозная модель украинского современного хорового концерта, как его жанрово-стилевая разновидность рассмотрена на примере наиболее репрезентативного произведения, ее олицетворяющего, – хорового концерта В. Степурко «Концерт» (памяти Николая Леонтовича). **Методология** исследования базируется на соединении диалектического, аналитического, компаративного, структурно-функционального методов, необходимых для сравнения жанровых моделей хорового концерта и характеристики его индивидуальных композиторско-исполнительских модификаций. **Научная новизна** заключается в том, что впервые в украинской науке выделено мемориально-неорелигиозную модель украинского современного хорового концерта, особенности которой представлены на примере произведения В. Степурко «Концерт» (памяти Николая Леонтовича). **Выводы.** В «Концерте» (памяти Николая Леонтовича) В. Степурко неорелигиозная составляющая базируется на циклической модели хорового концерта второй половины XVIII в., а сама мемориально-неорелигиозная модель интерпретирована в лирическом ключе. В сочинении выявлена полипараметровость концертно-хорового диалога, граничащая со стилизацией. Избранные тексты, базирующиеся на фрагментах Книги Псалтирь и Книги Еклезияста, объединены общей темой покаяния (первая и вторая части), в третьей части на первый план выходит гомилетическая составляющая. Яркое национальное начало, идущее от Н. Леонтовича, делает «Концерт» В. Степурко

востребованим в сучасній хоровій практиці, в якій духовно-меморіальна репертуарна направленість є однією з найбільш значущих.

Ключеві слова: український хоровий концерт; меморіально-неорелігійна модель; концертно-хоровий стиль; концертно-хорова фактура; хорова фресковість.

Kyrylenko Yana, Ph.D. in Arts, Associate Professor of the Vocal and Choral Art and Musicology Department of Dnipropetrovsk music academy after Mikhail Glinka

«The Concert» (in memory of Mykola Leontovych) by V. Stepurko as the implementation of the memorial-neo-religious pattern of Ukrainian choral concert

The purpose of the article. In the current research the memorial-neo-religious model of Ukrainian choral concert as its genre-style variation is examined on the sample of the most representative composition, typified it – the choral concert by V. Stepurko «The Concert» (in memory of Mykola Leontovych). **The methodology** of the research is based on the combination of dialectical, analytical, comparative, structurally-functional methods, required for comparison of the genre models of the choral concert and characteristic of its individual composing and performing modifications. **The scientific novelty** is that firstly in Ukrainian science the memorial-neo-religious model of Ukrainian modern choral concert distinguished, the peculiarities are performed on the sample of V. Stepurko «The Concert» (in memory of Mykola Leontovych). **The conclusions.** In «The Concert» (in memory of Mykola Leontovych) by V. Stepurko the neo-religious constituent is based on the cyclical choral concert model of the second half of the 18th century and the memorial-neo-religious model itself is interpreted in the lyrical source. In the composition, the poly-parametrization of the concert-choral dialogue is revealed, adjoined with stylization. The chosen texts, based on the fragments of The Psalter Book and The Ecclesiastes Book, are combined with the common repentance theme (the first and the second parts), in the third part, the homiletic constituent is dominated. The dramatically national proem, coming from M. Leontovych, makes «The Concert» by V. Stepurko demanded in the modern choral practice where the spiritual-memorial repertoire direction is one of the most remarkable.

Keywords: The Ukrainian choral concert; the memorial-neo-religious model; the concert-choral style; the concert-choral constituent; the choral frescoes.

Актуальність теми обумовлена процесами, що відбуваються в сучасному українському хорovому мистецтві, які відзначені стильовим плюралізмом, жанровим розмаїттям, розширенням інтерпретаційних можливостей та новими принципами й підходами до роботи над сучасними хорovими композиціями. Розширення меж хорovої музики зсередини розкриває в ній додаткові ресурси для реалізації великомасштабних концепцій. Найбільші художні досягнення в хорovій сфері за останні десятиліття пов'язані з інтенсивним жанровим оновленням хорovого концерту. Хорovий концерт є наймасштабнішим явищем у сфері хорovої музики а саррелла: з його музично-виконавськими можливостями, складністю тематичного розвитку, музичною драматургією, діалогічною структурою він може претендувати на виключне право розглядатися як окремий жанр, який є титульним у вокально-хорovій творчості.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Класична та сучасна вокально-хорова музика світської і релігійної тематики є предметом розгляду в дослідженнях Г. Батичко [2], Т. Гусарчук [3], О. Зосім [4], Є. Ігнатенко [5], В. Осипенко [8], Ю. Паїсова [9], Т. Сухомлінової [11], А. Ткаченко [12]. Відповідно до теми нашого дослідження особливо виділимо дисертацію Я. Бардашевської [1], в якій здійснено аналіз акапельної хорovої музики В. Степура в аспекті визначення образно-семантичного потенціалу хорovої композиції як цілісної системи. Однак, як засвідчує аналіз останніх досліджень і публікацій, незважаючи на значний науковий доробок мистецтвознавців, присвячений сучасним українським митцям, досліджень, які б розглядали творчість В. Степура з позицій індивідуально-стильового трактування концертно-хорovої моделі хорovого концерту, немає.

Мета статті – висвітлити індивідуально-стильове трактування жанру хорovого концерту на прикладі твору видатного українського композитора В. Степура «Концерт» (пам'яті Миколи Леонтовича), який репрезентує меморіально-неорелігійну модель українського сучасного хорovого концерту.

Виклад основного матеріалу. Жанр хорovого концерту зберіг в українській музичній культурі провідну роль та набув значного поширення в українській професійній музиці – від його становлення (М. Березовський, Д. Бортнянський, А. Ведель) до сьогодні (Г. Гаврилець, Л. Дичко, В. Зубицький, М. Скорик, Є. Станкович, В. Степура та ін.). Такий тривалий період існування концерту був обумовлений, з одного боку, особливою функцією, яку він виконував у музичній культурі, а з іншого – здатністю адаптуватися до нових стильових умов. У своєму розвитку хорovий концерт пройшов кілька важливих етапів: бароковий концерт другої половини XVII – початку XVIII ст., класичний концерт другої половини XVIII – початку XIX ст., пізньоромантичний концерт межі XIX – XX ст., сучасний концерт кінця XX – початку XXI ст.

У роботах музикознавців містяться визначення хорovого концерту як жанру, а також класифікації його різновидів, що склалися в попередні епохи й функціонують дотепер. Ю. Паїсов у статті про хорovий концерт 70 – 80-х років XX ст. розглядає його як жанрове новоутворення, що виникло на основі «... відновлення, поглиблення національних традицій <...> співацького мистецтва» [9, 201]. Дослідник спочатку розглядає передумови становлення жанру, потім аналізує його типові різновиди, що склалися до 70-х років XX ст. і продовжують розвиватися далі. Ю. Паїсов виділяє три різновиди хорovого концерту: 1) фольклорний або фольклоризований, 2) програмний концерт нефольклорного походження, 3) безтекстовий (як правило, не програмний) концерт-вокаліз [9, 205-206].

Г. Батичко пропонує модифікований і розширений варіант цієї класифікації. У двох основних змістових «блоках» (духовний і світський концерти) останній вона поділяє на такі групи: а) програмний, б) фольклорний (фольклоризований), в) меморіальний, г) концерт-вокаліз [2, 15-16]. Г. Батичко звертає увагу на відсутність у класифікації Ю. Паїсова сучасного духовного хорovого концерту, який є «...

рівноправним представником єдиного жанрового явища – хорового концерту» [2, 15-16]. Крім того, вона ввела поняття меморіального хорового концерту як відображення процесу «... створення багатьох меморіалів у музиці ХХ століття» [2].

Сучасному хоровому концерту притаманні відмова від канону, переважання індивідуального авторського підходу до жанру, нестандартних композиційних рішень. Різноманітність підходів пояснюється загальною тенденцією до оновлення жанру в композиторській творчості. Психологічно-образними засадами хорового концерту як жанру, що продовжує традиції духовного співу, є спрямованість до масової аудиторії, активне використання елементів театралізації, тривалий енергетичний вплив на глядача, відкритість до жанрових модуляцій, концептуальних рішень, що забезпечується завдяки всім цим складовим. Хоровий концерт завжди тяжіє до статусу «виконавського жанру», що підтверджується практикою його втілення в творчості сучасних українських авторів, які пропонують багатомірні, полі- і ліброжанрові концепції хорової концертності, що не зводиться до якоїсь однієї жанрово-інтонаційної мономоделі.

«Концерт» (пам'яті Миколи Леонтовича) В. Степурка (1996) – це «гібридний» різновид неорелігійної концертно-хорової моделі, яку ми окреслюємо як *меморіально-неорелігійну*. Поліпараметровість (В. Холопова) концертно-хорового діалогу, що межує з полістилістикою, контрастує з новим трактуванням неорелігійного акапельного хорового концерту, запропонованого В. Степурком. Це контрастування представлено не тільки зовні, а й внутрішньо, через іншу модель концертної форми, у цьому разі циклічну. В. Степурко орієнтується на більш цілісний і внутрішньо монопараметровий «образ» концертно-хорового стилю – ліричну камерність. Лірична основа «Концерту» В. Степурка базується не тільки на авторському творчому баченні духовного концерту як титульного жанру української концертно-хорової традиції, а й на «жанрі другого плану» (О. Зінькевич) – «методія». «Методія» не є жанром у класичному розумінні, а означає стан, творчий імпульс, що спонукав композитора до написання твору, який є своєрідною пам'яттю («методія»), найчастіше свого історичного попередника. У наявних класифікаціях хорового концерту дефініція «меморіальний» іноді навіть виділяється окремо, як у роботі Г. Батичко, яка вважає включення цього різновиду до палітри жанрів сучасного хорового концерту обумовленим двома причинами: по-перше, «... прагненням відродити заупокойний вид барочного хорового концерту», по-друге, тим, що дане явище «... перебуває в руслі процесу створення багатьох меморіалів у музиці ХХ століття» [2, 16].

Як видається, меморіальність у хоровому концерті має і стилемовну складову, якщо йдеться про присвячення твору композиторові, який зробив свій історичний внесок у формування й становлення жанру. Тому звернення В. Степурка до пам'яті М. Леонтовича глибоко символічне саме в контексті жанрового модусу українського хорового концерту в тому його інтонаційно-стилістичному варіанті, який був створений класиком української музики початку ХХ ст. Хорове письмо М. Леонтовича, який працював виключно у жанрах вокально-хорової музики, можна вважати «стилем другого плану», текстовою моделлю для автора даного «Концерту».

У стильовому плані «Концерт» В. Степурка відображає одну з магістральних тенденцій стильового плюралізму в мистецтві ХХ ст., яку в лінгвістиці та культурології позначають як «текст про текст» (Ю. Лотман), а в музикознавстві як «музика про музику» (Т. Адорно). У цьому разі В. Степурко створює хоровий «концерт про концерт», орієнтуючись насамперед на стиль хорового письма М. Леонтовича. В основі цього письма – яскравий національний первень, пов'язаний з українською народною піснею, що відображено у хоровій поліфонії, яка йде від перетворення її народнопісенних основ (див. про це: [7]).

Неорелігійна складова «Концерту» В. Степурка ґрунтується на циклічній моделі класичного хорового концерту. Композитор обирає біблійні тексти, які об'єднані темою покаяння й спасіння грішної душі: перша й друга частини концерту базуються на вибраних віршах з 69-го та 51-го псалмів з Давидового Псалтиря. Дещо осібно стоять рядки з Книги пророка Ісаї (Книги Еклезіястової), взяті композитором у третій частині «Концерту», де на перший план виходить гомілетична складова. Проповідницький початок, представлений віршами третьої частини, підсумовує тематику перших двох частин через музичну мову солістів-проповідників, які по черзі інтонують вірші з Книги Еклезіястової, а в середній частині функція проповіді переходить до хору. Далі як арка-реприза циклу даються кілька віршів із 69-го псалма з першої частини, де два з них – нові (вірші 6 і 21). І псалми, і проповідь є узвичаєними в церковному православному чині, що вказує на можливе виконання «Концерту» В. Степурка в рамках богослужбового чину. Разом з тим, псалми й проповідь становлять двоєдину концепцію хорової концертності, яку автор трактує індивідуально. «Концерт» В. Степурка – твір скоріше світський, ніж релігійний, на що вказує як меморіальність, особливо показова для першої частини, так і загальний ліричний тону, що йде від неї і зберігається до кінця циклу.

Перша частина концерту – «Псалом 69» (Давидів) – починається темою-епіграфом, змістом якої є благання про порятунок («Спаси мене, Боже, бо води вже аж до душі підійшли!»); тут і далі посилення на нотний текст за виданням [10]). Ця теза послідовно проводиться в різних фактурних варіантах і в різних тональностях (ре-мінор, ля-мінор, ре-мінор) у дванадцятитактовій темі, що завершується ферматою-питанням на гармонічній домінанті вихідного ре-мінору. У цій мелодії звертає на себе увагу початкова «романсова» секста й типово український народно-ладовий елемент – низхідний

тетрахорд у діапазоні зменшеної квати, який для українських авторів є знаковою інтонацією. До фольклорних витоків цієї музики належить і гетерофонно-дублювальний принцип, який демонструється у повному обсязі у септакордовій стрічці (тт. 6-7). Барвисті, але «м'які» зменшені та «малосептимові» гармонії підкреслюють ламентозний характер цієї теми, яка визначає загальну образність «ліричної релігійності» «Концерту».

Друга тема (*Agitato*, п'ять чвертей, від т. 13) впливає з першої, але істотно контрастує з нею. Це розвиток первинного образу, який помістили в нові умови – темпові, фактурні та метроритмічні (зберігається лише ре-мінор). Ця тема будується за принципом фугато, але в його «інвенційному» варіанті – як імітація в октаву. Мелодійна теза, що вступає у басів хору, а потім передається альтам, тенорам і сопрано, є варіантом початкової теми-мелодії, яка рухається «знизу-вгору», що сприяє відступу ламентозності й активізації інтонації благання-прохання («Хай мене не залле течія...»).

Поліфонічний (у своїй основі – вільно-імітаційний) розвиток притаманний всьому розвивальному розділу першої частини, яка побудована за бароковою моделлю – формою типу «ядро-розгортання», але не в межах однієї теми, а в сполученні двох тем-варіантів. Перша частина завершується повтором – музичним і текстовим – початкових мелодичних оборотів *Agitato* зі збереженням поліфонічної плинності фактури й досягненням неповного *tutti* в кульмінації, де поліфонічно об'єднані варіанти обох тем (тт. 46-47).

Заключний текст – «Обізвися до мене, о Господи...» (баси) інтонується в хорі «нарізно» словами «Господи...» у сопрано, «Обізвися...» у альтів з підключенням вокалізу у тенорів. Розвиток музики не закінчується, а ніби зависає на гармонічній домінанті ре-мінору, даній у вигляді квартсекстакорду, що підкреслює відкритість цієї вільної за формою композиції (свобода форми – один з атрибутів концертно-хорового стилю).

Очікувана слухачем більш масштабна зміна образного стану відбувається у другій частині («Псалом 51» (Давидів)), де оновлюється виконавський склад: з'являється повна ансамблева група з чотирьох солістів – сопрано, альт, тенора, баса, як у бароковому інструментальному *concerto grosso*, а також у духовних концертах для хору вітчизняних корифеїв жанру. Змінюється і ладовий модус – з'являється мажор, який був відсутній в ламентозній першій частині, артикуляційно перетворюється інтонування (*Recitando*), у метроритмі спостерігається спочатку поява «досконалого» (за бароковою термінологією) розміру (у речитації), а потім його зміна $\frac{4}{4}$, що зберігається аж до кінця першої теми (до т. 14). Хорова фактура набуває рис акордової вертикальності, що відповідає ритмічній синхронності вимови слів тексту.

З т. 15 (авторська ремарка «Помірно») з'являється ремінісценція другої теми першої частини в тому ж розмірі ($\frac{5}{4}$), але з підключенням тріольного ритму, що йде від попередньої речитації. Звучить короткий антифонний діалог групи солістів і хору, після чого повертається рефрен-речитація на текст «Помилуй мене, Боже...», даний у тенора соло на септиму вище і в іншій тональності (фа-мажор замість початкового ре-мажору) (т. 21). Продовжуються антифони *solī-tutti*, які зберігаються до кінця вірша і переходять у наступні два вірші, що накладаються один на одного – «Мій язик нехай славить Тебе...» у хору, «Ти жертви не прагнеш...» у солістів (т. 31). Завершується ця частина кодою-резюме хору, який ставить крапку в покайному змісті музики, що істотно відрізняє цю частину від попередньої («Серцем зламаним і упокореним <...> Бог не погордує», *Largo*, форте, мі-мажор, поєднаний у вертикалі з вихідним ре-мажором, тт. 35-37).

«Гомілетична» третя частина («Книга проповідника» (Еклезіястова)) спочатку має пейзажний характер, що впливає зі змісту віршів проповіді Еклезіяста («І сонечко сходить, і сонце заходить <...> поспішає до місця свого <...>. Віє вітер на південь, і на північ вертається, крутиться, крутиться він та й іде...»). Цей круговорот показаний засобами хорової інструментовки, ресурсами солюючої групи і хору з підключенням вокалізів, співу закритим ротом, темпових і динамічних змін у фразуванні, «розбитті» фраз і окремих слів тексту між партіями. Така картина, що впливає з текстового змісту, зберігається у фактурі третьої частини аж до епілогу (*Recitando*, від т. 55), де хор співає закритим ротом, а група солістів інтонує текст із 69-го псалма першої частини «Концерту».

Третю частину можна назвати хоровою аквареллю, яка відрізняється лаконічністю, барвистістю і великим ступенем економії засобів хорової виразності. У композиційно-драматургічному відношенні вона мала б бути, найімовірніше, середньою в циклі, що характерне для «меморіального прообразу» – середніх розділів оригінальних хорових композицій М. Леонтовича («Льодолом», «Моя пісня», «Літні тони», «Легенда»). Однак третя частина «Концерту» В. Степурка в циклі виконує функцію фіналу: по-перше, тут реалізується ідея філософсько-естетичного паралелізму образів природи і людського буття – двоєдності, створеної з волі Всевишнього; по-друге, ця частина має інтонаційні зв'язки як з антифонним виконанням другої частини, так і з пісенною лірикою першої, що забезпечує єдність циклу на композиційно-тематичному і фактурному рівнях.

Форма третьої частини, як і попередніх двох, прямо пов'язана з образністю тексту і не є регламентованою будь-якою композиційною схемою. Цей атрибут концертності для В. Степурка є провідним у цьому творі, оскільки саме образний зміст музики через підбір віршів визначає форму, а не навпаки. У третій частині є кілька розділів, що об'єднуються за фактурними ознаками, а також (меншою мірою) за тональним співвідношенням. У першому розділі (*Con moto*, текст «Покоління від-

ходить, покоління приходить, а земля віковично стоїть...», мелодичний соль-мажор, що дає м'яке і «пастильне» забарвлення звучання, тт. 1-7), переважає солююча група, переक्лики в якій лише у кадансах підхоплюються хором, що інтонує окремі обороти віршів тексту (тт. 7, 10, 12, 13).

До Largo (від т. 28) у хорі застосовуються виключно вокалізи, на тлі яких солісти проспівують текст проповіді. У партіях соло використовуються різні типи підголоскової поліфонії, що йде від народнописаного ансамблево-хорового інтонування, причому у дублюваннях (підголоски-втори) переважає теситурний унісон хору – кварта (приклад – т. 17-18, де моделюється принцип «штучного багатоголосся» у вигляді дублювання в октаву партій жіночих голосів чоловічими).

У восьмитактному Largo є хоровий коментар до попередньої сольної проповіді («Ця праця тяжка, яку дав Бог для людських синів...»). Цей епізод ґрунтується на модусі колективної молитви, що відображено у моноритмі акордових вертикалей і речитативній основі інтонування. З розділу *oso agitato* (від т. 36) відновлюється фактурна модель солювання з хоровим вокалізом як акомпанементом, тобто проповідь. Тут використані ті самі прийоми, що і в експозиційній появі такої фактури, зокрема «доспівування» хором віршів тексту при паузуванні в сольних партіях (тт. 42-43, 46-48).

Далі (від т. 49, *Larghetto*, натуральний мі-мінор, тобто тональна реприза) здійснюється вертикальна перестановка фону та рельєфу у фактурі: вокаліз-аккомпанемент переходить до групи солістів, а речитативна проповідь з інтонуванням тексту – до хору. З *Recitando* (від т. 56), після заключного кадансу на витриманій на ферматах тоніці мелодичного мі-мажору (текст «Аміль»), починається епілог на текстовому матеріалі 69-го псалма. У хорі на ланцюговому диханні витримується до самого кінця акорд тоніки мі-мажору (авторська ремарка *colla parte*), солісти інтонують текст «покаянної молитви», заснованої на речитативі, взятої з музичного матеріалу проповіді («Боже, Ти знаєш глупоту мою, а гріхи мої перед Тобою не сховані...»). У цьому резюме відчувається якась подвійність: це – символ надії на Божественне прощення, що показано лаконічними засобами хорового письма. Істотний тут і ладовий модус – м'яке міксолідійське забарвлення мі-мажору, що відображає в кодї-епілозі ліричну камерність, яка впливає з релігійно-меморіального задуму твору.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше в українській науці виокремлено меморіально-неорелігійну модель українського сучасного хорового концерту, особливості якої презентовано на прикладі твору В. Степура «Концерт» (пам'яті Миколи Леонтовича).

Висновки. «Концерт» пам'яті Миколи Леонтовича В. Степура, що є одним із репертуарних творів в українських хорах (в аналізі «Концерту» за основу взята його інтерпретація камерним хором «Київ» під керуванням М. Гобдича), відображає одну з магістральних тенденцій в розвитку духовного хорового концерту, а саме формування меморіально-неорелігійної моделі в українському сучасному хоровому концерті. Внутрішній змістовий модус цієї моделі передбачає стилізовано-мовну орієнтацію на традиції жанру, які склалися в практиці корифеїв української хорової музики, що робить природним і звернення В. Степура до меморіальної тематики. Пов'язана з нею ідея ревієму в «Концерті» однак не отримує повного втілення. Хорова фресковість, властива ревієму, представлена, точніше, переломлена В. Степуром крізь призму ліричної камерності, що йде від хорового стилю М. Леонтовича. Лише тема-епіграф у «Концерті» В. Степура має риси канонічного ревієму. Одночасно це узагальнений образ України, її музичний символ, який є для композитора вихідним для побудови тематизму та фактури циклічної композиції, що втілює жанри псалма-молитви й проповіді. Яскравий національний первень, що йде від М. Леонтовича, робить «Концерт» В. Степура затребуваним у сучасній хоровій практиці, де духовно-меморіальна репертуарна спрямованість виступає як одна з найбільш знакових.

Література

1. Бардашевська Я. М. Образно-семантичні засади хорової творчості Віктора Степура (на матеріалі хорів а *carpella*): автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса: ОНМА ім. А. В. Нежданової, 2017. 21 с.
2. Батичко Г. І. Хоровий концерт в контексті сучасної музичної культури: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.02 «Музичне мистецтво». Київ: КДК ім. П. І. Чайковського, 1993. 20 с.
3. Гусарчук Т. В. Артемій Ведель: постать митця у контексті епох. Ніжин: Видавець ПП Лисенко М. М., 2017. 768 с.
4. Зосім О. Л. Східнослов'янська духовна пісня: сакральний вимір: монографія. Київ: НАККІМ, 2017. 328 с.
5. Ігнатенко Є. В. «Високий стиль» хорового концерту кінця XVII – XVIII ст.: до проблеми музично-поетичної цілісності: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. 19 с.
6. Маскович Т. М. Хорова творчість Ганни Гаврилець в руслі «нової сакральності»: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса: ОНМА ім. А. В. Нежданової, 2018. 19 с.
7. Орфеев С. М. Леонтович і українська народна пісня. Київ: Муз. Україна, 1981. 75 с.
8. Осипенко В. В. Структурно-семантичний інваріант хорового концерту (на матеріалі хорової творчості Ю. Алжнева): автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2005. 20 с.
9. Паисов Ю. Новый жанр советской музыки (заметки о хоровом концерте 70–80-х годов) // Музыкальный современник: сб. статей / редкол.: В. В. Задерацкий (ред.), В. И. Зак, С. С. Зив (сост). Вып. 6. Москва, 1987. С. 201–242.
10. Степура В. «Концерт» пам'яті Миколи Леонтовича. Київ: Хорова бібліотека Камерного хору «Київ», 1997. 23 с.
11. Сухомлінова Т. П. Хорова творчість Ганни Гаврилець у контексті Новітнього Відродження національного музичного мистецтва: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2016. 19 с.
12. Ткаченко А. І. Українська сакральна монодія в сучасній композиторській творчості: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2016. 19 с.

References

1. Bardashevskaya, Yu. M. (2016). Figurative and semantic principles of Victor Stepurko's choral creative activity (on the material of the a cappella choir). Extended abstract of candidate's thesis. Odesa: ONMA im. A. V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian].
2. Batorychko, H. I. (1993). Choral concert in the context of contemporary musical culture. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: KDK im. P. I. Chaikovsk'kogo [in Ukrainian].
3. Husarchuk, T. V. (2017). Artemiy Vedel: The figure of the artist in the context of the epochs. Nizhyn: Vydavets PP Lysenko M. M. [in Ukrainian].
4. Zosim, O. L. (2017). Eastern slavonic spiritual song: sacred dimension. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
5. Ignatenko, Ye. V. (2005). «Lofty style» of choir concert of the end of 17 – 18 c.: to the problem of musical-poetical integrity. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovsk'kogo [in Ukrainian].
6. Maskovych, T. M. (2018). The choral creativity of H. Havrylets within the framework of trend «new sacredness». Extended abstract of candidate's thesis. Odesa: ONMA im. A. V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian].
7. Orfeev, S. M. (1981). Leontovych and Ukrainian folk song. Kyiv: Muz. Ukraina [in Ukrainian].
8. Osypenko, V. V. (2005). Structural semantic invariant of choir concert (on the material of choir creative activities by Yu. Alzhnev) Kharkiv: KhNUM im. I. P. Kotlyarevsk'kogo [in Ukrainian].
9. Paisov, Yu. (1987). A new genre of Soviet music (notes on the choral concert of the 70-80s) // Muzykalnyy sovremennik, 6, 201–242 [in Russian].
10. Stepurko, V. (1997). «Concert» in the memory of Mykola Leontovych. Kyiv: Khorova biblioteka Kamernogo khoru «Kyiv» [in Ukrainian].
11. Sukhomlinova, T. P. (2016). Hanna Havrylets' choral work in the context of the Newest Revival of the national musical art. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv: KhNUM im. I. P. Kotlyarevsk'kogo [in Ukrainian].
12. Tkachenko, A. I. (2016). Ukrainian sacred monody in modern practice of composers. Extended abstract of candidate's thesis. Lviv: LNMA im. M. V. Lysenka [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 11.10.2018 р.

УДК 01.036:130.2(4)“19/20”

Коменда Ольга Іванівна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри історії, теорії мистецтва
та виконавства Східноєвропейського
національного університету імені Лесі Українки
ORCID 0000-0002-7659-690X
olgakomenda@gmail.com

ФЕНОМЕН МИРОСЛАВА СКОРИКА В СВІТЛІ ІДЕЙ ТВОРЧОГО УНІВЕРСАЛІЗМУ

Мета роботи – визначити співвідношення між видами творчої діяльності Мирослава Скорика та специфіку його творчого універсалізму. **Методологія** дослідження ґрунтується на застосуванні системного аналізу і порівнянні провідних і допоміжних видів творчої діяльності митця в різні періоди його творчої біографії, моделюванні картини системних зв'язків між ними, визначенні ключових подій його творчої біографії та характерних рис творчої індивідуальності. **Наукова новизна** полягає у побудові діяльнісної моделі творчої особистості М. Скорика, що відображає змішано-імпульсивне, мозаїчне виявлення творчих інтересів митця, визначенні рубіжних моментів його творчого шляху (1963–64; 1966–67; 1983; межа 1980–90-х років), обґрунтуванні провідної ролі композиції, допоміжної – педагогіки та громадської діяльності, фрагментарних проявів – наукової праці та виконавства. **Висновки.** В результаті дослідження встановлено, що між різними видами діяльності М. Скорика існують найтісніші взаємозв'язки та взаємовпливи, а в моделі творчого універсалізму митця перехід від одного до іншого сегменту здійснюється плавними перетіканнями-модуляціями. Строкатість цієї конфігурації зумовлюють численні важливі події як внутрішнього, творчого, так і зовнішнього, життєво-біографічного сценаріїв. Жанрово-стильова палітра творчості митця простягається в широченному діапазоні, охоплюючи численні і найрізноманітніші жанрово-стильові прояви – від фольку до партити, від джазу до духовних полотен, тоді як його зовнішній, біографічний сценарій реалізується в рамках багатовекторних зв'язків між Києвом і Львовом, а також містить численні виходи за межі українського культурного простору.

Ключові слова: творча діяльність; творчий універсалізм; діяльнісна модель творчої особистості; творчий та життєво-біографічний сценарій.

Коменда Ольга Іванівна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории, теории искусств и исполнительства Восточноукраинского национального университета имени Леси Украинки

Феномен Мирослава Скорика в свете идей творческого универсализма

Цель работы – определить соотношение между видами творческой деятельности Мирослава Скорика и специфику его творческого универсализма. **Методология** исследования основана на применении системного анализа и сравнении ведущих и вспомогательных видов творческой деятельности художника в разные периоды его творческой биографии, моделировании картины системных связей между ними, определении ключевых событий его творческой биографии и характерных черт творческой индивидуальности. **Научная новизна** заключается в построении деятельностной модели личности М. Скорика, отражающей смешанно-импульсивное, мозаичное выявление творческих интересов художника, определении рубежных моментов его творческого пути (1963–64; 1966–67; 1983; конец 1980-х начало 1990-х годов), обосновании ведущей роли композиции, вспомогательной – педагогической и общественной деятельности, фрагментарных проявлений – научной работы и исполнительства. **Выводы.** В результате исследования установлено, что между различными видами деятельности М. Скорика существуют тесные взаимосвязи и взаимовлияния, а в модели творческого универсализма художника переход от одного к другому сегменту осуществляется плавными перетеканиями-модуляциями. Пестроту этой конфигурации обуславливают многочисленные важные события как внутреннего, творческого, так и внешнего, жизненно-биографического сценариев. Жанрово-стилевая палитра творчества художника простирается в очень широком диапазоне, включая многочисленные и самые разнообразные жанрово-стилевые проявления – от фолка до партиты, от джаза до духовных полотен. В то же время внешний, биографический сцена-