

УДК 784.1

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/63-2-10>

**Наталія РЕГЕША,**

*orcid.org/0000-0002-8427-3537*

*Заслужений діяч мистецтв України, доцент,  
професор кафедри музичного мистецтва*

*Київського національного університету культури і мистецтв  
(Київ, Україна) regeshanataliya@ukr.net*

**Надія КОНОНСЬКА,**

*orcid.org/0000-0002-8427-3537*

*концертмейстер кафедри музичного мистецтва*

*Київського національного університету культури і мистецтв  
(Київ, Україна) kononskanadii@gmail.com*

## ХОРОВИЙ КОНЦЕРТ КРІЗЬ ПРИЗМУ ЖАНРОВИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ

*У статті розглянуто особливості трансформації жанру «хоровий концерт». Хоровий концерт є жанром, що займає провідне місце в контексті музичної культури. Звернення до цього жанру було притаманне і для митців Західної Європи, і для представників вітчизняної композиторської школи. Функціонування музичної практики проілюструвало значний спектр модифікацій, які можуть здійснюватися в межах концертного жанру. Визначено, що кристалізація структури та особливостей хорового концерту відбувається в класицизмі, коли унаочнюється прагнення до формування твору із чіткою структурою, контрастним чергуванням частин та переважанням чотириголосного складу. У творчості українських митців здійснюється переосмислення концертного жанру, який може інтерпретуватись у руслі традицій вітчизняних композиторів XVIII століття, коли відтворюється не лише духовна тематика, а і структура твору. Такі хорові концерти створює Олег Польовий – сучасний одеський композитор, який продовжує традиції майстрів минулого. Його твори написані на тексти псалмів Давида в перекладі Тараса Шевченка. У них використовується тричастинна структура й можна вбачати слідування тим принципам, які були притаманні концертам А. Веделя. Також хоровий концерт може набувати більш фольклорного характеру та наближуватися до народнопісенного матеріалу. Подібні концерти створювали Леся Дичко та Ганна Гаврилець. Окрім цього митці звертаються і до поєднання хорового складу з інструментами, що є свідченням розширення меж жанру, як це використовує в низці своїх творів Леся Дичко. Таким чином унаочнюється практика переосмислення жанру та варіабельності його особливостей залежно від тематики та індивідуального творчого задуму. Це є свідченням потенціалу розвитку жанру в подальшій композиторській творчості. Константне значення має використання принципу концертування, застосування антифону тощо.*

**Ключові слова:** хоровий концерт, композитор, концертування, жанр, партія.

**Nataliia REHESHA,**

*orcid.org/0000-0002-8427-3537*

*Honoured Artist of Ukraine, Associate Professor,  
Professor at the Department of Musical Art*

*Kyiv National University of Culture and Arts  
(Kyiv, Ukraine) regeshanataliya@ukr.net*

**Nadiia KONONSKA,**

*orcid.org/0000-0003-0486-9283*

*Concertmaster at the Department of Musical Art  
Kyiv National University of Culture and Arts  
(Kyiv, Ukraine) kononskanadii@gmail.com*

## CHORAL CONCERT THROUGH THE PRISM OF GENRE TRANSFORMATIONS

*The article examines the features of the transformation of the «choral concert» genre. Choral concert is a genre that occupies a leading place in the context of musical culture. The appeal to this genre was inherent both for the artists of Western Europe and for representatives of the domestic school of composers. The functioning of musical practice illustrated the considerable range of modifications that can be made within the concert genre. It was determined that the crystallization of the structure and features of a choral concert occurs in classicism. It was time to form a work with a clear structure, contrasting alternation of parts and the predominance of a four-part composition. In the work of*

*Ukrainian artists, the concert genre is reinterpreted, which can be used in the vein of the traditions of domestic composers of the 18th century, when not only the spiritual theme, but also the structure of the work is reproduced. Such choral concerts are created by Oleg Polovyi, a modern Odessa composer who continues the traditions of the masters of the past. His works are based on the texts of David's Psalms translated by Taras Shevchenko. He uses a three-part structure and you can see the adherence to the principles that were inherent in A. Vedel's concerts. Also, a choral concert can take on a more folkloric character and approach folk song material. Similar concerts were created by Lesya Dychko and Hanna Havrylets. In addition, the artists turn to the combination of the choir and instruments, which is evidence of the expansion of the boundaries of the genre, as used by Lesya Dychko in a number of her works. In this way, the practice of rethinking the genre and the variability of its features depending on the subject and individual creative idea are visualized. This is evidence of the genre's development potential in the composer's further work. Constantly important is the use of the principle of concertation, use of antiphon, etc.*

**Key words:** choral concert, composer, concert performance, genre, part.

**Постановка проблеми.** Хоровий концерт є жанром, що займає провідне місце в контексті музичної культури. Звернення до цього жанру було притаманне і для митців Західної Європи, і для представників вітчизняної композиторської школи. Функціонування музичної практики проілюструвало значний спектр модифікацій, які можуть здійснюватися в межах концертного жанру. Саме тому доцільно розглянути специфіку хорового концерту та визначити напрямки його розвитку в контексті історії музичного мистецтва.

**Аналіз досліджень.** Специфіка обраної тематики зумовлює звернення до робіт, у яких досліджується жанр концерту, як хоровий, так і інструментальний. У дисертаційному дослідженні Л. Скрипник (2009) здійснюється виявлення принципів діалогу та гри в скрипкових концертах ХХ століття. «Діалог-концертування» і комунікативну складову на прикладі концертів для двох фортепіано з оркестром аналізує І. Бурган (2018). Вплив західноєвропейських традицій на формування хорового концерту висвітлено в статті Н. Герасимової-Персидської (1991). Особливості вокальної манери у виконанні партесних творів викладено в роботі М. Марченко (2017). Питання сольного вокального виконавства в хоровому концерті доби класицизму окреслюється Т. Петришиною (2021). Характерні риси хорової творчості Ганни Гаврилець проаналізовано Н. Перцовою (2016). С. Бородавкін (2015) приділяє увагу зв'язків хорових концертів Олега Польового з традиціями композиторів доби класицизму.

**Мета статті** – дослідити особливості жанрових трансформацій хорового концерту в контексті музичної культури.

**Виклад основного матеріалу.** Концерт є жанром, що приваблював композиторів, які належали до різних національних шкіл. Строкатість концертів та їхньої внутрішньої драматургії дещо ускладнює можливість одноставно визначити спільні принципи їхньої побудови. Проте незалежно від історичної доби та специфіки організа-

ції взаємодії між солістами та оркестром, основою буде принцип протиставлення виконавських груп. Упродовж класицизму та романтизму в західноєвропейській музичній практиці доволі поширеними були інструментальні концерти, проте перші зразки цього жанру, які виникли наприкінці ХVІ століття, були вокальними. Одними з перших хорових концертів, які нині відомі, є «Concerti» Андреа Габріелі і Джованні Габріелі, створені в 1587 році. Цей цикл складався із 66 частин, які були поділені на два томи. Склад був доволі різним, і міг включати номери, які виконувалися вокальним секстетом, септетом, октетом, чи ансамблем, що складався з 10, 12 чи 16 голосів + basso continuo. Якщо у творах, які відтворювалися невеликим складом (секстетом чи септетом) превалював поліфонічний тип фактури, у якому фактично кожний голос міг проводити основну мелодичну лінію, то у творах, які складались із більшої кількості учасників, використовувався принцип поділу на дві хорові групи, що і протиставлялись одна іншій. У разі октету – це взаємодія двох квартетів, у випадку ансамблю з дванадцяти голосів – поділ на два секстети. Просторові ефекти, які використовувалися в «Concerti», були притаманні для венеціанської композиторської школи й надавали ефектності звучанню. У побудові циклу використовувався принцип поступового збільшення кількості учасників. Якщо у творах, які відкривали цикл превалювали камерні склади, то в останніх представлено 12-ти або 16-ти голосні ансамблі різних голосів. За доби Відродження починає превалювати принцип вільного перемикання голосів, застосування антифонів та використання ефекту «луни». У цьому творі реалізується принцип грандіозності та масштабності, який буде притаманний для доби бароко.

У цей період, поширюються не лише хорові, а й інструментальні концерти. Причому в обох випадках вимогою для виконавців є високий рівень майстерності. Зокрема, голоси починають інтерпретуватися подібно до віртуозних інструментів.

«Партіям хору надавалися функції оркестрових голосів, а самі духовні концерти за будовою циклу й типом тематизму нагадували барокові *concerto grosso*, тільки із текстом» (Петришина, 2021: 292). Колективне концертування доби бароко було побудоване на принципі діалогічності. Це той вимір взаємодії учасників, при якому існує узгодженість дій, що спрямована на певний узагальнюючий спільний результат. Л. Скрипнік вказує, що «під діалогічністю розуміється ідеальний за своєю природою об'єкт, що створюється як підсумковий результат взаємної дії в певних умовах деяких сторін художньої людської діяльності» (Скрипнік, 2009: 6).

У західноєвропейській традиції звернення до жанру хорового концерту є доволі рідкісним, адже існує низка творів, у яких хоровий склад поєднується зі звучанням інструментів і домінувати починають кантати та ораторії. Натомість у східноєвропейській музиці цей жанр набуває виключно важливого значення. Православна духовна традиція, для якої притаманний вокальний склад, зумовлює потребу розвитку саме музики а *cappella*. Партесні багатоголосні концерти, які поширюються на території України, є жанрами, що передують появи власне чотириголосних – «класичних». У них використовувався той самий принцип концертування різних вокальних груп, який був притаманний для творів Габріелі. Згідно принципу класифікування хорових творів, яка була запропонована вітчизняною музикознавицею Н. Герасимовою-Персидською, можливість відрізнити партесний концерт від інших творів, зокрема духовних мотетів, базується на кількості виконавців. Ті опуси, які були призначені для 8 голосів чи навіть більшої кількості співаків, є партесними концертами. Саме такі твори писав М. Дилецький, С. Пекалицький, І. Колядчин та ін. Натомість у випадку творів для 5–6 виконавців, вони сприймалися як партесні мотети, до яких також міг бути застосованим принцип концертування. Н. Герасимова-Персидська вказувала на те, що цей тип ансамблево-хорового концерту займав проміжне місце щодо середньовічної музики та естетики класицизму (Герасимова-Персидська, 1991).

Партесні концерти поєднували в собі риси, які були притаманні для західноєвропейської музичної практики, а також для вітчизняної традиції. Їхнє виконання, на думку М. Марченко, потребувало дотримання правильної вимови. Спів малим виконавським складом спричиняв необхідність диференціювання різних партій, де «тембр має бути м'яким безвібратним, співоче дихання – потужним. Таким, що даватиме змогу виконавцю

відтворювати динамічні відтінки та технічні елементи твору без м'язових затисків голосового апарату» (Марченко, 2017: 229). Подібна майстерність виконавців стає менш затребуваною в разі збільшення кількості виконавців та зменшення партій, яке відбувається під час формування 4-голосного хорового концерту.

Чотириголосні концерти, які у вітчизняній хоровій практиці яскраво постають у творчості М. Березовського, Д. Бортнянського та А. Веделя, стають прикладами творів класичного зразка. У них відбувається не лише скорочення кількості різних партій, а і кристалізується форма. Партесні концерти були переважно одночастинними, зрідка з поділом на певні підрозділи в середині структури. Логіка розгортання музичного матеріалу підпорядковувалася розвитку вербального тексту. Хорові концерти натомість складаються з декількох частин. У них кожна частина чітко відмежована від іншої, а літературний текст уже може вільно подрібнюватися залежно від розвитку музичної драматургії. Хоровий концерт такого типу, де є велика кількість виконавців, що співають одну партію, формує і дещо інші вимоги до співаків. Вкрай важливим постає вміння інтегрувати голоси в межах однієї лінії. У такий спосіб може відбуватися зниження потужності голосу співаків та зростати потреба у відтворенні нотного тексту відповідно до авторського задуму. Адже система запису здійснювалася наразі вже у вигляді партитури, як у західноєвропейській музичній традиції, а не окремих партій, що було притаманне для партесних творів. Поєднання різних частин у межах одного твору спричинило потребу створення тембрових, динамічних, фактурних контрастів між розділами форми.

Можна зазначити, що для багатьох концертів притаманна імпровізаційність, яка може бути на різних рівнях. Зокрема можна виділити такі три масштабно-часові рівні імпровізаційності: «фонетичний, синтаксичний і композиційний» (Бурган, 2018: 104). Партесний концерт міг реалізовувати принцип імпровізаційності на композиційному рівні. Натомість на більш пізньому етапі це може проявлятися і у інших вимірах.

Створення чотириголосного хорового концерту стало чинником, що започаткував традиції написання творів такого типу в сучасній українській музичній культурі. Якщо казати про специфіку реалізації цього жанру у творах, написаних наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття, то утворюються можливості щодо переосмислення традицій жанру. «Ці концерти, на відміну від більшості класичних зразків різних епох і стилів, не мають стабільної чіткої структури: композиційні форми, склад і

протяжність циклу варіабельні в досить широких межах і багато в чому залежать від змісту та образного ладу поетичного тексту» (Бородавкін, 87). Зокрема хорові концерти писали такі відомі українські мисткині, як Леся Дичко та Ганна Гаврилець. Проте кожна з них по-своєму інтерпретувала цей жанр. Зокрема хорові концерти, створені провідною сучасною композиторкою Лесею Дичко, мали програмні назви – це «Краю мій рідний», «Французькі фрески», «Іспанські фрески», «Швейцарські фрески». До того ж у них композиторка поєднує звучання хору з інструментами. У низці творів хоровий склад супроводжувався ударними («Іспанські фрески»), у деяких хорових концертах мисткині використовувалася ще більший склад. Наприклад, у «Швейцарських фресках» та «Французьких фресках» звучання змішаного хору поєднувалося з органом, ударними та читцями. До того ж у одному з них використано квартет духових інструментів. Подібне розширення виконавського складу свідчить про наближення хорового концерту до жанру кантати, щоправда домінантне значення буде відігравати саме хоровий склад, у той час як інструменти будуть додавати потрібного колориту.

Ганна Гаврилець, обираючи жанр хорового концерту, реалізує, з одного боку, традиції композиторів-класиків. Наприклад концерт «Нехай воскресне Бог!» складається з 3-х частин, написаний для мішаного хору, а основою є канонічні тексти. Натомість у концерті «Кроковеє колесо» композиторка обирає народні тексти, скеровуючи цей твір у більш фольклорне русло. «Концерт пов'язаний із музичним матеріалом весняного та літнього циклів: веснянки, купальські, жнивні, весільні, родинні пісні. Основою концерту є вісім різножанрових пісень, що, до того ж, належать до різних регіонів» (Перцова, 2016: 181).

Хорові концерти створює і Олег Польовий – сучасний одеський композитор, який продовжує традиції майстрів минулого. Його твори написані на тексти псалмів Давида в перекладі Тараса Шевченка. Вони пов'язані змістовно та можуть розглядатись як єдине ціле. У них використовується тричастинна структура й можна вбачати слідування тим принципам, які були притаманні концертам А. Веделя. «Характер концертів О. Польового – лірико-драматичний, де ліричні висловлювання

переважно чергуються з вельми експресивними епізодами, у яких конфліктне начало виражене досить яскраво» (Бородавкін, 2015: 89). Виконавський склад – це чотириголосний мішаний хор, у якому використовується принцип *divisi*, унаслідок чого кількість партій може зростати до восьми. Також у обох концертах наявні партії двох солістів – тенора та баритона. Впровадження антифону в чергуванні вокалістів та хорових груп посилює зв'язок зі зразками ранніх концертів, як і опора на діатонічну ладову основу.

Звернення до хорового концерту можна віднайти й у творах західноєвропейських композиторів. Проте нерідко митці синтезують риси концерту з іншими жанрами. Концерт-кантата Карла Орфа «Тріумф Афродіти» є жанром, який вбирає в себе елементи обох жанрів. Від кантати в ньому наявне театралізоване начало. Натомість від концерту походить провідна роль хору, у партіях якого наявні унісонні звучання та подвоєння, багатозвучні акордові вертикалі, які сполучаючись із простими мелодіями створюють цікавий мікст.

**Висновки.** Хоровий концерт є жанром, що демонструє значний потенціал до трансформацій. Хоча формування хорового концерту здійснюється в західноєвропейській музичній культурі, проте найбільшого розквіту він здобуває у представників української композиторської школи. Визначено, що кристалізація структури та особливостей хорового концерту відбувається в класицизмі, коли унаочнюється прагнення до формування твору із чіткою структурою, контрастним чергуванням частин та превалюванням чотириголосного складу. У творчості українських митців здійснюється переосмислення концертного жанру, який може інтерпретуватись у руслі традицій вітчизняних композиторів XVIII століття, коли відтворюється не лише духовна тематика, а і структура твору. Також хоровий концерт може набувати більш фольклорного характеру та наближуватися до народнопісенного матеріалу. Окрім цього митці звертаються і до поєднання хорового складу з інструментами, що є свідченням розширенням меж жанру. Отже унаочнюється практика переосмислення жанру та варіабельності його особливостей залежно від тематики та індивідуального творчого задуму.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бородавкін С. Хорові концерти Олега Польового. *Студії мистецтвознавчі*. 2015. Число 1. С. 87–95.
2. Бурган І.О. «Діалог-концертування» і комунікативна складова в культурі: концерти для двох фортепіано з оркестром Фелікса Мендельсона-Бартольді. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2018. №3 (40). С. 95–110.
3. Герасимова-Персидська Н. О. Італійські впливи в українській музиці XVII ст. *Музична культура Італії та Франції: від бароко до романтизму (проблеми стилю та міжкультурних контактів)*. Київ, 1991. С. 17–25.

4. Марченко М. Особливості вокальної манери у виконанні партесних творів: нові концепції та гіпотези. *Київське музикознавство*, 2017. № 56. С. 224–231.
5. Перцова Н.О. Характерні риси хорової творчості Ганни Гаврилець. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, 2016. №2. (вип. 35). С. 177–182.
6. Петришина Т. Хоровий концерт доби класицизму: питання сольного вокального виконавства. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, 2021. Вип. 20. С. 287–298.
7. Скрипник Л.М. Специфіка виявлення принципів діалогу та гри в скрипкових концертах ХХ століття : автореф. дис.... канд. наук : 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ, 2009. 20 с.

#### REFERENCES

1. Borodavkin S. Khorovi kontserty Oleha Polovoho [Choir concerts of Oleg Polovy]. *Studii mystetstvoznavchi*. 2015. Chyslo 1. pp. 87–95 [in Ukrainian].
2. Burhan I.O. «Dialoh-kontsertuvannia» i komunikatyvna skladova v kulturi: kontserty dlia dvokh fortepiano z orkestrom Feliksa Mendelzona-Bartoldi [«Dialogue-concerting» and the communicative component in culture: concertos for two pianos with the orchestra of Felix Mendelssohn-Bartholdi]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 2018. № 3 (40). pp. 95–110 [in Ukrainian].
3. Herasymova-Persydska N. O. Italiiski vplyvy v ukrainskii muzytsi XVII st. [Italian influences in Ukrainian music of the 17th century] *Muzychna kultura Italii ta Frantsii: vid baroko do romantyzmu (problemy styliu ta mizhkulturnykh kontaktiv)*. Kyiv, 1991. pp. 17–25 [in Ukrainian].
4. Marchenko M. Osoblyvosti vokalnoi manery u vykonanni partesnykh tvoriv: novi kontseptsii ta hipotezy [Peculiarities of the vocal manner in the performance of partesny works: new concepts and hypotheses]. *Kyivske muzykoznavstvo*, 2017. № 56. pp. 224–231 [in Ukrainian].
5. Pertsova N.O. Kharakterni rysy khorovoi tvorchoosti Hanny Havrylets [Characteristic features of the choral work of Hanna Havrylets]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Serii: Mystetstvoznavstvo*, 2016. №2. (vyp. 35). pp. 177–182 [in Ukrainian].
6. Petryshyna T. Khorovyi kontsert doby klasytsyzmu: pytannia solnoho vokalnoho vykonavstva [Choral concert of the era of classicism: the issue of solo vocal performance]. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny*, 2021. Vyp. 20. pp. 287–298 [in Ukrainian].
7. Skrypnyk L.M. Spetsyfika vyivlennia pryntsyypiv dialohu ta hry u skrypkovykh kontsertakh XX stolittia [The specificity of identifying the principles of dialogue and playing in violin concerts of the 20th century]. *Avtoref. dys.... kand. nauk: 17.00.03 – muzychne mystetstvo*. Kyiv, 2009. 20 p. [in Ukrainian].