

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

СЕЛІНСЬКИЙ ПАВЛО ВЛАДИСЛАВОВИЧ

УДК 784.087.68.071.2(477)(043)

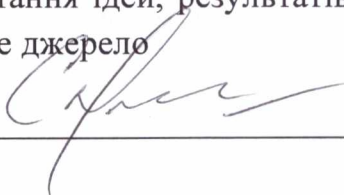
**НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ**

**ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ
ВТІЛЕННЯ ІНТОНАЦІЙНОЇ ДРАМАТУРГІЇ
В ХОРОВИХ ТВОРАХ
ВОЛОДИМИРА ЗУБИЦЬКОГО**

**Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»
Галузь знань 02 «Культура і мистецтво»**

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



П. В. Селінський

Творчий керівник:

Шилова Інна Володимирівна
народна артистка України, професор

Науковий консультант:

Гусарчук Тетяна Володимирівна
доктор мистецтвознавства,
доцент, в. о. професора кафедри історії
української музики
та музичної фольклористики

Київ — 2025

АНОТАЦІЯ

Селінський П. В. Виконавські аспекти втілення інтонаційної драматургії в хорових творах Володимира Зубицького. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та стратегічних комунікацій України, Київ, 2025.

Актуальність теми дослідження. Хорова творчість В. Зубицького багата і різноманітна за жанрово-стильовими, образно-інтонаційними параметрами. Все частіше хорові твори композитора звучать у концертних залах¹: вони вирізняються мелодійним багатством авторського та ретельно підбраного фольклорного музичного матеріалу. Автор ювелірно сполучає різнобарвний інтонаційний корпус тем і створює національно характерні музичні картини шляхом їх переінтонування, контрапунктичного проведення та динаміки внутрішнього розвитку.

Інтонаційна драматургія хорових творів В. Зубицького є найвиразнішою складовою музичної мови композитора, адже вона просочена українським національним музичним матеріалом. Формування індивідуального стилю В. Зубицького відбувається на основі ритмо-інтонаційних, жанрових, тембрових, виконавських національних традицій.

Актуальність теми дослідження полягає в таких аспектах:

1. Творчість В. Зубицького має вагоме значення у розвитку сучасної української хорової музики та історії музичної культури в цілому, однак досі хорова музика та, зокрема, твори крупної форми не мають належного наукового опрацювання.

2. Вивчення життєтворчості В. Зубицького доповнює історію розвитку української культури, і музики зокрема, адже у розмовах з композитором відкриваються не тільки естетичні засади його творчості та розуміння внеску українського мистецтва у розвиток історії світової музики, а й особливості розвитку нашої культури.

3. Хорова творчість В. Зубицького є дзеркалом національних жанрово-стильових, інтонаційних та виконавських параметрів. Залучені до аналізу кантата «Діду мій, дударіку» (2020 р.) та «Коломийка» (2022 р.) яскраво ілюструють естетичні засади композитора, проте досі не представлені в аналітичних розвідках.

4. У хоровій творчості композитор наслідує традиції, закладені М. Лисенком, К. Стеценком, Л. Ревуцьким, Я. Степовим, М. Леонтовичем: вибір жанрів, методи роботи з тематичним матеріалом, вибір поетичних

¹ Один з останніх концертів – виконання третьої редакції «Коломийки» у рамках фестивалю «Прем'єри сезону» 26 квітня 2025 року (диригент П. Селінський).

текстів тощо. Проте стильові орієнтири композитора спрямовані на оновлення музичної мови: необарокові, неоромантичні, неоімпресіоністичні риси, неофольклоризм та значна роль джазу у поєднанні з глибинним фольклорним матеріалом у безконфліктний спосіб свідчать про композиторський хист та мудрість у роботі з народним музичним скарбом.

5. Особливість інтонаційної роботи В. Зубицького полягає у залученні різножанрових та різностильових тем задля подальшого їх переплетення, мотивного вичленування, інкрустації одної теми в іншу; зміну образного настрою теми завдяки ладо-гармонічним, темпо-ритмічним, темброво-фактурним змінам.

6. Виконавський аспект хорових творів В. Зубицького ніколи не досліджувався, але його залучення сприятиме коректній інтерпретації хорових творів композитора.

Мета дослідження – виявити особливості інтонаційної драматургії в хорових творах Володимира Зубицького та накреслити шляхи виконавської інтерпретації композиторського задуму.

Об'єктом дослідження є хорова творчість Володимира Зубицького.

Предмет дослідження – визначення виконавських підходів до втілення інтонаційної драматургії у хорових композиціях Володимира Зубицького.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому *вперше*

— систематизовано музикознавчі праці з питань життєтворчості В. Зубицького;

— структуровано список творів В. Зубицького;

— розглянуто життєтворчість композитора як постать сучасного українського музичного мистецтва, як предмет наукового осмислення. Зокрема розглянуто особливості формування творчої особистості митця у контексті вікової діахронії та універсальності творчої особистості;

— проаналізовано вплив творчої індивідуальності В. Зубицького на стилеутворення;

— окреслено виконавські аспекти інтонаційної драматургії у хорових творах В. Зубицького;

— простежено поняття інтонаційної драматургії як засіб втілення композиторського задуму у хоровому мистецтві та її значення у формуванні індивідуального композиторського стилю;

— розглянуто хорову творчість В. Зубицького з огляду драматургічних та жанрово-стильових факторів;

— проаналізовано «Коломийку» та кантату «Діду мій, дударіку»

— на основі аналізу «Коломийки» та кантати «Діду мій, дударіку» окреслено виконавську специфіку роботи як диригента, так і хористів.

Набули подальшого розвитку теоретичні засади формування універсалізму творчої особистості (за О. Комендою), теоретичні засади вивчення життєтворчості В. Зубицького та її періодизації, визначення ролі хорової спадщини у музичному мистецтві сучасної України та історії

української музики загалом, аналітичні розвідки хорової творчості композитора.

Наукове обґрунтування містить вступ, три розділи, висновки. У **першому розділі** розглянуто поняття інтонаційної драматургії у двох аспектах. Перший – її втілення у хоровому мистецтві на прикладі творів Є. Станковича, Г. Гаврилець, І. Алексійчук, В. Польової. Багатовимірність жанрово-стильових новацій викликана пошуками нових форм творчої самоідентифікації, стильовий плюралізм і водночас тенденція до синтезу – «нової стильової єдності» (І. Коханик), пошуки засобів оновлення музичної мови, нових жанрових та виконавських інструментів сформували діалог не тільки в історичному зрізі минуле-сьогодення, а й у ситуації «автор-традиція», у формуванні національного стилю. Одним із найважливіших драматургічних досягнень української хорової творчості другої половини ХХ – першої третини ХХІ ст. є «об'єктивізація авторського мелосутематизму через фольклор» [1, с. 57]. Твори О. Ківи, М. Скорика, Л. Дичко, Г. Гаврилець, В. Польової, І. Алексійчук, Є. Станковича, В. Зубицького представляють новий рівень мислення національною музичною мовою, яка і формується під впливом національно ідентичної інтонації.

Другий аспект вивчення інтонаційної драматургії – вплив інтонаційної складової на формування індивідуального композиторського стилю. Як відомо, стиль у музиці має інтонаційну природу і як музично-інтонаційне явище обумовлює і його форму, і безперервність процесу. Формуючи індивідуальну стильову неповторність шляхом використання праінтонації (інтонаційної моделі) – через інтонування – до власне інтонації (В. Москаленко), композитори утворюють безліч інтонаційних та жанрово-стильових комбінацій.

Характерною рисою творчого почерку В. Зубицького є постійне звернення до фольклору – українського, болгарського, румунського. Фольклорні джерела живлять і збагачують мову композитора і водночас набувають зовсім нові форми звукового втілення. Художній такт, з яким композитор поєднує традиційні та новітні засоби музичної виразності з національними інтонаційними ресурсами, вирізняють його твори серед творчості інших композиторів.

У **другому розділі** розглядається постать В. Зубицького в сучасному українському музичному мистецтві та його композиторський стиль як предмет наукового осмислення. Увагу приділено феномену універсалізму творчої особистості, до якого можна віднести і постать В. Зубицького – композитора, концертуючого баяніста, диригента, педагога, музично-громадського діяча.

Постать В. Зубицького в сучасному українському музичному мистецтві визначається не тільки енергійністю у різних життєвих фазах та універсальністю творчої особистості, а й неповторним авторським композиторським почерком. Особливість хорової спадщини В. Зубицького полягає в регулярності звернення протягом усього творчого шляху,

оновленні жанрово-стильових стандартів, симбіозі різнорідних стильових моделей та вишуканістю стилістики музичної мови.

Наслідкування неоромантичних, неоімпресіоністичних, неофольклорних стильових течій, включення джазових імпровізаційних елементів та уникнення новітніх композиторських технік на кшталт серіалізму, додекафонії, алеаторики – характерна риса індивідуального композиторського стилю В. Зубицького.

У третьому підрозділі окреслено формування творчої особистості композитора. Національно-характерне оточення та музичний контекст дитячих років, вплив викладачів протягом усіх років навчання сформували композитора з неповторним індивідуальним стилем, хорова творчість якого є проявом національного.

Третій розділ дослідження присвячено музичному аналізу «Коломийки» та кантати «Діду мій, дударіку». Ритмо-інтонаційна специфіка та образно-естетичні засади цих творів проаналізовано в контексті принципів роботи В. Зубицького з фольклорним матеріалом. Виконавським аспектам втілення засобів хорової виразності присвячено окремий підрозділ, де розглянуто специфіку музичної мови композитора, в якій поєднані не тільки різні інтонаційно-художні образи, а й гра різних груп хору, звуконаслідування, різні виконавські стилі, виконавські склади тощо.

У процесі аналізу зроблено **висновки**, що хорові твори В. Зубицького представляють самобутній етнохарактерний музичний матеріал, який представляє цінність як для музикознавців, так і для виконавців. Методи роботи композитора з національним інтонаційним матеріалом, його розвиток та виконавське втілення складають фундамент авторського почерка композитора.

Практичне значення роботи. Матеріали наукового обґрунтування можуть бути використані у навчальних курсах з історії української музики, хорової літератури, аналізу музичних творів, у подальших дослідженнях із тематики роботи, а також у практичній роботі музикантів-виконавців — інтерпретаторів творів Володимира Зубицького.

Ключові слова: *творчість Володимира Зубицького, хорове мистецтво, інтонація, драматургія, виконавство.*

ABSTRACT

Selinsky P. V. Performing Aspects of the Embodiment of Intonation Dramaturgy in the Choral Works of Volodymyr Zubytsky — Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Scientific substantiation of a creative art project for the degree of Doctor of Arts in the specialty 025 «Musical Art» (field of knowledge 02 «Culture and Art»). – Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine, Kyiv, 2025.

Relevance of the research. V. Zubytsky's choral works are rich and diverse in terms of genre, style, imagery, and intonation. The composer's choral works are increasingly heard in concert halls¹: they are distinguished by the melodic richness of the author's and carefully selected folk music material. The author masterfully combines a colorful intonational corpus of themes and creates nationally characteristic musical pictures through their re-intonation, contrapuntal conduct, and dynamics of internal development.

The intonational dramaturgy of V. Zubytsky's choral works is the most expressive component of the composer's musical language, as it is imbued with Ukrainian national musical material. V. Zubytsky's individual style is formed on the basis of rhythmic-intonational, genre, timbral, and performance national traditions.

The relevance of the research topic lies in the following aspects:

1. V. Zubytsky's work is of great importance for the development of contemporary Ukrainian choral music and the history of musical culture in general, but choral music, and in particular large-scale works, have not yet been properly studied.

2. Studying V. Zubytsky's life and work complements the history of Ukrainian culture, and music in particular, because conversations with the composer reveal not only the aesthetic foundations of his work and his understanding of the contribution of Ukrainian art to the development of world music history, but also the peculiarities of the development of our culture.

3. V. Zubytsky's choral works reflect national genre, style, intonation, and performance parameters. The cantatas “Dido miy, dudaryku” (2020) and “Kolomyika” (2022), included in the analysis, vividly illustrate the composer's aesthetic principles, but have not yet been presented in analytical studies.

4. In his choral works, the composer follows the traditions established by M. Lysenko, K. Stetsenko, L. Revutsky, Y. Stepov, and M. Leontovych: choice of genres, methods of working with thematic material, choice of poetic texts, etc. However, the composer's stylistic guidelines are aimed at renewing the musical language: neo-baroque, neo-romantic, neo-impressionistic features, neo-folklorism, and the significant role of jazz in combination with deep folkloric material in a

¹ One of the most recent concerts was a performance of the third edition of «Kolomyika» as part of the «Premieres of the Season» festival on April 26, 2025 (conductor P. Selinsky).

non-conflicting way testify to the composer's talent and wisdom in working with the folk music treasure.

5. The peculiarity of V. Zubytsky's intonational work lies in the use of themes from different genres and styles for their further interweaving, motivic isolation, and incrustation of one theme into another; changing the figurative mood of a theme through tonal-harmonic, tempo-rhythmic, and timbre-textural changes.

6. The performance aspect of V. Zubytsky's choral works has never been studied, but its inclusion will contribute to the correct interpretation of the composer's choral works.

The aim of the study is to identify the peculiarities of intonational dramaturgy in Vladimir Zubitsky's choral works and to outline ways of performing the composer's intention.

The object of the study is the choral works of Volodymyr Zubytsky.

The subject of the study is to determine the performance approaches to the embodiment of intonational dramaturgy in the choral compositions of Volodymyr Zubytsky.

The scientific novelty of the study lies in the fact that it is the first to

- systematize musicological works on the life and work of V. Zubytsky;
- structure a list of V. Zubytsky's works;
- examine the life and work of the composer as a figure of contemporary Ukrainian musical art and as a subject of scientific reflection. In particular, it examines the peculiarities of the formation of the artist's creative personality in the context of age diachrony and the universality of the creative personality;
- analyzes the influence of V. Zubytsky's creative individuality on style formation;
- outlines the performance aspects of intonational dramaturgy in V. Zubytsky's choral works;
- the concept of intonational dramaturgy as a means of embodying the composer's idea in choral art and its significance in the formation of an individual compositional style is traced;
- V. Zubytsky's choral works are considered from the point of view of dramaturgical and genre-style factors;
- analyzed “Koloomyika” and the cantata “My Grandfather, the Bagpiper”
- based on the analysis of “Koloomyika” and the cantata “My Grandfather, the Bagpiper,” outlined the performance specifics of the work of both the conductor and the choir singers.

Further development was made in the theoretical foundations of the formation of universalism in creative personalities (according to O. Komenda), the theoretical foundations of studying V. Zubytsky's life's work and its periodization, determining the role of choral heritage in the musical art of modern Ukraine and the history of Ukrainian music in general, and analytical studies of the composer's choral works.

The scientific justification consists of an introduction, three chapters, and conclusions. **The first chapter** examines the concept of intonational dramaturgy in

two aspects. The first is its embodiment in choral art, using the works of Y. Stankovich, H. Gavrylets, I. Aleksiychuk, and V. Polyova as examples. The multidimensionality of genre and stylistic innovations is caused by the search for new forms of creative self-identification, stylistic pluralism, and at the same time a tendency toward synthesis—a “new stylistic unity” (I. Kokhanyk), the search for means of renewing musical language, new genre and performance instruments have formed a dialogue not only in the historical context of the past and present, but also in the situation of “author-tradition” in the formation of a national style. One of the most important dramaturgical achievements of Ukrainian choral creativity in the second half of the 20th century and the first third of the 21st century is “the objectification of the author's melos-thematism through folklore” [1, p. 57]. The works of O. Kiva, M. Skoryk, L. Dychko, H. Gavrylets, V. Polyova, I. Aleksiychuk, E. Stankovich, and V. Zubytsky represent a new level of thinking in the national musical language, which is formed under the influence of nationally identical intonation.

The second aspect of studying intonational dramaturgy is the influence of the intonational component on the formation of an individual compositional style. As is well known, style in music is intonational in nature and, as a musical-intonational phenomenon, determines both its form and the continuity of the process. By forming individual stylistic uniqueness through the use of proto-intonation (intonation model) – through intonation – to intonation itself (V. Moskalenko), composers create a multitude of intonational and genre-style combinations.

A characteristic feature of V. Zubytsky's creative style is his constant reference to Ukrainian, Bulgarian, and Romanian folklore. Folklore sources nourish and enrich the composer's language and at the same time take on completely new forms of sound embodiment. The artistic tact with which the composer combines traditional and modern means of musical expression with national intonational resources distinguishes his works from those of other composers.

The second chapter examines the figure of V. Zubytsky in contemporary Ukrainian musical art and his compositional style as a subject of scientific analysis. Attention is paid to the phenomenon of universalism in creative personalities, which includes V. Zubytskyi – composer, concert accordionist, conductor, teacher, and musical and public figure.

The figure of V. Zubytsky in contemporary Ukrainian musical art is defined not only by his energy in various phases of life and the universality of his creative personality, but also by his unique compositional style. The peculiarity of V. Zubytsky's choral heritage lies in his regularity throughout his creative career, the renewal of genre and style standards, the symbiosis of diverse stylistic models, and the sophistication of his musical language.

The imitation of neo-romantic, neo-impressionistic, and neo-folk stylistic trends, the inclusion of jazz improvisational elements, and the avoidance of the

latest compositional techniques such as serialism, dodecaphony, and aleatoric music are characteristic features of V. Zubytsky's individual compositional style.

The third section outlines the formation of the composer's creative personality. The nationally characteristic environment and musical context of his childhood, as well as the influence of his teachers throughout his years of study, shaped the composer into an artist with a unique individual style, whose choral works are a manifestation of the national character.

The third section of the study is devoted to the musical analysis of Kolomyika and the cantata Didu miy, dudaryku. The rhythmic and intonational specificity and figurative and aesthetic foundations of these works are analyzed in the context of V. Zubytsky's principles of working with folklore material. A separate section is devoted to the performance aspects of choral expressiveness, where the specifics of the composer's musical language are considered, combining not only various intonational and artistic images, but also the interplay of different choir groups, onomatopoeia, different performance styles, performance compositions, etc.

The analysis **concludes** that V. Zubytsky's choral works represent original, ethnically characteristic musical material that is valuable for both musicologists and performers. The composer's methods of working with national intonational material, its development, and its performance implementation form the foundation of the composer's signature style.

Practical significance of the work. The materials of the scientific justification can be used in educational courses on the history of Ukrainian music, choral literature, analysis of musical works, in further research on the subject of the work, as well as in the practical work of musicians-performers — interpreters of Vladimir Zubytsky's works.

Keywords: *the work of Volodymyr Zubytsky, choral art, intonation, dramaturgy, performance.*

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ РОБОТИ

1. Селінський П. В. Ритмо-інтонаційна специфіка хорових творів Володимира Зубицького: виконавські завдання (на прикладі твору «Коломийка» // Fine Art and Culture Studies / Волинський нац. ун-т ім. Лесі Українки. Луцьк; Одеса: Гельветика, 2025. № 1. С. 180–187. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-26>

2. Селінський П. В. Особливості інтонаційної драматургії камерної кантати Володимира Зубицького «Діду мій, дударіку» // Аспекти історичного музикознавства // Аспекти історичного музикознавства. Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2025. № XXXIX (39). С. 47–67.

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

Кваліфікаційну наукову працю обговорено на засіданнях кафедри хорового диригування, а також історії української музики та музичної

фольклористики. Матеріали дослідження викладені в доповідях на всеукраїнських та міжнародних науково-практичних конференціях. Презентовано творчий мистецький проєкт на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва.

Теми доповідей і назва творчого мистецького проєкту

1. Селінський П. В. Твори Володимира Зубицького в репертуарі Народної академічної хорової капели імені Павла Чубинського: інтерпретаційні виклики // Сьома Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, 02–04 листопада 2023 р.).

2. Селінський П. В. Національна музична інтонація: від історичних витоків до сучасності // Науково-практична конференція «Національна музична інтонація: від історичних витоків до сучасності» (Київ, 19–20 квітня 2024 р.).

3. Селінський П. В. Вплив західноукраїнського фольклору на індивідуальний стиль у хорових творах композитора Володимира Зубицького // Всеукраїнський круглий стіл на тему «Сучасні тенденції у музичному мистецтві» (Київ, 26 вересня 2024 р.).

4. Селінський П. В. Постать Володимира Зубицького в сучасному українському музичному мистецтві // Восьма Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, 07–09 листопада 2024 р.).

5. Селінський П. В. Творчий мистецький проєкт «Виконавські аспекти втілення інтонаційної драматургії в хорових творах Володимира Зубицького» на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтв (Київ, 26 квітня, 2025 року). Національна академія мистецтв України, вул. Бульварно-Кудрявська (Воровського) 20, Київ.

З М І С Т

АНОТАЦІЯ	2
ABSTRACT	6
ВСТУП.....	13
РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	20
1.1. Поняття інтонаційної драматургії: засоби втілення композиторського задуму в хоровому мистецтві.....	20
1.2. Інтонаційна драматургія твору та індивідуальний композиторський стиль.....	29
Висновки до першого розділу	37
РОЗДІЛ 2 ОСОБЛИВОСТІ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА ЗУБИЦЬКОГО: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОРІЄНТИРИ.....	39
2.1. Постать Володимира Зубицького в сучасному українському музичному мистецтві	39
2.2. Композиторський стиль Володимира Зубицького як предмет наукового осмислення	46
2. 3. Особливості формування творчої особистості митця та вплив його індивідуальності на стилеутворення	52
Висновки до другого розділу	58
РОЗДІЛ 3 ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОГО ВТІЛЕННЯ ІНТОНАЦІЙНОЇ ДРАМАТУРГІЇ У ХОРОВИХ ТВОРАХ ВОЛОДИМИРА ЗУБИЦЬКОГО	60
3.1. Ритмо-інтонаційна специфіка «Коломийки» Володимира Зубицького: виконавські завдання	61
3.2. Самобутність музичних образів у кантаті «Діду мій, дударіку». Основні принципи використання фольклорного матеріалу	67
3.3. Виконавські аспекти втілення засобів хорової виразності в музичній драматургії Володимира Зубицького.....	81

Висновки до третього розділу	87
ВИСНОВКИ.....	89
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ.....	92
ДОДАТКИ.....	110
Додаток А. Список творів Володимира Зубицького	110
Додаток Б. Інтерв'ю з Володимиром Зубицьким	114
Додаток В. Список публікацій та відомості про апробацію результатів дисертаційного дослідження	127

ВСТУП

Актуальність теми дослідження.

Володимир Данилович Зубицький (нар. 1953 р.) – видатний композитор, концертуючий баяніст, диригент, педагог, музично-громадський діяч. Його творчість вмістила ледь не всі жанри від музично-театральних до камерно-інструментальних. У доробку митця знаходимо:

- музично-театральні твори;
- твори для оркестру;
- камерно-інструментальні твори;
- камерно-вокальні твори, транскрипції для баяна та баяна з оркестром;
- твори для дітей (три «Дитячих сюїти» для баяна).

Окреме місце у творчості В. Зубицького займають хорові твори:

- Симфонії для солістів, хору та симфонічного оркестру;
- 3 хорових концерти;
- 5 кантат;
- Духовні твори, хорові мініатюри, обробки українських народних пісень для хору.

Авторитет В. Зубицького як універсальної творчої особистості відомий давно не тільки музикознавцям й виконавцям України, а й любителям як в Україні, так і за кордоном. Його постать в сучасному українському музичному мистецтві визначається не тільки енергійністю у різних життєвих фазах та універсальністю творчої особистості, а й неповторним авторським композиторським почерком. Оглядаючи хорову творчість сучасних українських композиторів, спостерігаємо творчі пошуки в аспекті жанру, стилю, формотворення, стилістичних особливостей музичної мови. Особливість хорової спадщини В. Зубицького полягає у регулярності звернення протягом всього творчого шляху, оновленні жанрово-стильових стандартів, симбіозу різнорідних стильових моделей та вишуканістю

стилістики музичної мови. У хоровій творчості композитор наслідує традиції, закладені М. Лисенком, К. Стеценком, Л. Ревуцьким, Я. Степовим, М. Леонтовичем, проте стильові орієнтири композитора спрямовані на оновлення музичної мови та укорінення виконавців та слухачів у національно характерну, інтонаційно неповторну українську музичну традицію.

Актуальність проблематики дослідження полягає у таких аспектах:

1. Творчість В. Зубицького – яскрава сторінка української музичної культури, яка потребує належного наукового опрацювання.

2. Любов до України та укоріненість у фольклорну виконавську традицію визначають не тільки постать В. Зубицького у хоровій творчості ХХІ століття, а й його композиторський почерк, у якому інтонаційний фольклорний матеріал є фундаментом музичної мови.

3. Хорова творчість композитора представлена різними жанрами: від мініатюри до творів крупної форми. Увага музикознавців поки що зосереджена здебільшого на хоровій мініатюрі, проте кантати, частини великого вокально-симфонічного циклу «Україна» та ін. твори потребують ґрунтовної аналітичної роботи та майстерного виконання.

4. Дослідження драматургічного розвитку хорових творів В. Зубицького, зокрема інтонаційного розвитку сприятиме розумінню жанрово-стильового та композиційного устрою, виконавських особливостей та вимог, а також визначенню місця цих творів у хоровій культурі України.

5. Виконавський аспект хорових творів В. Зубицького досі не досліджено. Ґрунтовний виконавський аналіз сприятиме їх коректній інтерпретації.

Мета дослідження – виявити особливості інтонаційної драматургії в хорових творах Володимира Зубицького та накреслити шляхи виконавської інтерпретації композиторського задуму.

Об’єктом дослідження є хорова творчість Володимира Зубицького.

Предмет дослідження – визначення виконавських підходів до втілення інтонаційної драматургії у хорових композиціях Володимира Зубицького.

Хорові твори В. Зубицького посідають почесне місце у репертуарі провідних українських хорових колективів: Національної заслуженої академічної капели України «Думка», Академічного камерного хору «Хрещатик», муніципального академічного камерного хору «Київ», Народної академічної хорової капели ім. П. Чубинського та інших колективів. Однак велика кількість творів досі навіть не була виконана або була виконана одноразово. Це обумовлено багатоаспектністю виконавської проблематики: неординарний авторський підхід до виконавського складу, особливо у творах великих форм, складністю репертуару, який вимагає довготривалого та досконалого технічного вивчення матеріалу, неабиякої професійної підготовки не тільки диригента-хормейстера, але й кожного виконавця окремо. Ідеться про акорди нетерцієвої будови, метро-ритмічну нестабільність, ладо-тональну мінливість, інтонаційну примхливість тощо. Перед реалізатором – виконавцем постає велика кількість питань, пов'язаних з якісним відтворенням інтонаційного задуму В. Зубицького, не тільки в хоровій культурі, а й у симфонічній, інструментальній. Тому розкрити можливі складнощі виконавської драматургії, віднайти способи їх вирішення та популяризувати творчість сучасного українського композитора – носія фольклорної спадщини – є провідним завданням роботи.

Виконання поставленої мети передбачає вирішення наступних завдань:

- узагальнити поняття інтонаційної драматургії та розглянути засоби втілення художньої концепції у хоровому мистецтві;
- з'ясувати, як пов'язана драматургія твору з індивідуальним стилем композитора;
- окреслити постать Володимира Зубицького в сучасному українському мистецтві, висвітлити специфіку формування його творчої особистості;

- розглянути особливості образного світу, національно-духовних образів і стилістики хорової творчості митця в контексті особливостей української ментальності;
- виявити складнощі виконавської практики у роботі над хоровою фактурою, застосовуючи основи хорознавства та синтезуючи їх з авторськими уявленнями про художню образність творів;
- визначити особливості репетиційного процесу, спрямованого на втілення засобами хорової виразності інтонаційної драматургії у хорових творах В. Зубицького.

Методологічну основу дослідження становлять такі методи: *культурно-історичний та біографічний* – для висвітлення періоду створення хорових опусів; *структурний і системний* – для систематизації, адаптації та осмислення інформації, отриманої з різних джерел, а також для виведення узагальнюючих висновків; *музично-аналітичний* – для визначення жанрово-стильових і виконавських параметрів кантати.

Теоретичне підґрунтя дослідження становлять праці з таких питань:

— питання національного в музиці: А. Гончаров [32], Н. Горюхіна [38], О. Дерев'янченко [43], О. Козаренко [63, 64], І. Коновалова [66], Л. Сидоренко [118];

— життя і творчість В. Зубицького (Ю. Бентя [5], Г. Голяка [26, 26], А. Луніна [79, 81], В. Охманюк [98], Р. Юсипей [145]);

— українська хорова музика другої половини ХХ–першої третини ХХІ ст.: А. Бакумець [2], О. Батовська [4], О. Бенч [6], Є. Бондар [11], А. Володка [19], А. Волошенко [20], В. Карась [61], О. Крамаренко [74, 75, 76], Н. Перцова [100], О. Піхтар, О. Кедіс [101], О. Приходько [104, 105, 106], І. П'ятницька-Позднякова [109], Р. Станкович-Спольська [124], Ю. Чекал [135, 136, 137, 138];

— хорова творчість В. Зубицького: М. Варакута [12, 13, 14, 15], Ю. Лавренюк [77], А. Луніна [78], В. Охманюк [99], Ю. Шкільнюк [143], Н. Якобенчук [148];

— аспекти драматургії: Ю. Алжнев [1], В. Вишинський [18], Т. Гусарчук [41], В. Дорохін [45], Ю. Іщенко [57], С. Коробецька [68], Б. Сюта [127, 128], Т. Шабанова [141];

— виконавський аспект хорової творчості: Є. Бондар [11], Гусарчук Т. [40], Ю. Пучко [107, 108].

Нотні видання: у процесі аналізу, автор користувався рукописами В. Зубицького.

Аналітичний матеріал дослідження. Кантата «Діду мій, дударіку» (Пам'яті М. Леонтовича) *для мішаного та дитячого хорів та камерного ансамблю* на вірші Т. Шевченка, В. Симоненка та тексти українських народних пісень; «**Коломийка**» (Пам'яті вчителя, Мирослава Скорика) *для мішаного хору, фортепіано та ударних* на вірші І. Франка та народні тексти.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому *вперше*

— систематизовано музикознавчі праці з питань життєтворчості В. Зубицького;

— структуровано список творів В. Зубицького;

— розглянуто життєтворчість композитора як постать сучасного українського музичного мистецтва, як предмет наукового осмислення. Зокрема розглянуто особливості формування творчої особистості митця у контексті вікової діячності та універсальності творчої особистості;

— проаналізовано вплив творчої індивідуальності В. Зубицького на стилеутворення;

— окреслено виконавські аспекти інтонаційної драматургії у хорових творах В. Зубицького;

— простежено поняття інтонаційної драматургії як засіб втілення композиторського задуму у хоровому мистецтві та її значення у формуванні індивідуального композиторського стилю;

— розглянуто хорову творчість В. Зубицького з огляду драматургічних та жанрово-стильових факторів;

— проаналізовано «Коломийку» та кантату «Діду мій дударіку »

— на основі аналізу «Коломийки» та кантати «Діду мій, дударіку» окреслено виконавську специфіку роботи як диригента, так і хористів.

Набули подальшого розвитку теоретичні засади формування універсалізму творчої особистості (за О. Комендою), теоретичні засади вивчення життєтворчості В. Зубицького та її періодизації, визначення ролі хорової спадщини у музичному мистецтві сучасної України та історії української музики загалом, аналітичні розвідки хорової творчості композитора.

Практичне значення роботи. Матеріали наукового обґрунтування можуть бути використані у навчальних курсах з історії української музики, хорової літератури, аналізу музичних творів, у подальших дослідженнях з тематики роботи, а також у практичній роботі музикантів-виконавців — інтерпретаторів хорової творчості В. Зубицького. Дослідження має посприяти популяризації хорових творів В. Зубицького та заохоченню до їх виконання в більш широких колах професійних виконавців.

Апробація результатів дослідження. Основні положення роботи представлені в доповідях на тринадцяти науково-практичних конференціях:

— чотирьох міжнародних — «Україна Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, 2–4 листопада 2023 р., 7–9 листопада 2024 р.,);

— двох всеукраїнських — «Національна музична інтонація: від історичних витоків до сучасності» (Київ, 19–20 квітня 2024 р.); «Сучасні тенденції у музичному мистецтві» (Київ, 26 вересня 2024 р.).

Публікації здобувача. Основні положення кваліфікаційної наукової праці викладено у двох одноосібних статтях, опублікованих у наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові в галузі «Мистецтвознавство».

Структура та обсяг дослідження. Наукове обґрунтування містить анотацію (українською і англійською мовами), вступ, три розділи, висновки, додатки. У списку використаних джерел 148 позицій. Загальний обсяг роботи становить 5,8 авторського аркуша (128 сторінок), з них основного тексту — 3,6 авторського аркуша (79 сторінок).

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Поняття інтонаційної драматургії: засоби втілення композиторського задуму в хоровому мистецтві

Хорове мистецтво ХХ – початку ХХІ століття в українському музичному просторі посідає особливе місце. Композитори Л. Дичко, М. Скорик, Є. Станкович, В. Сильвестров, Г. Гаврилець, В. Степурко, В. Польова, В. Зубицький, М. Шух та багато інших своєю творчістю відродили національне хорове мистецтво не тільки в музичному, а й у виконавському аспектах. Знищення української інтелігенції, скутість творчості в межах тоталітарної держави, ідеологічні заборони у радянські часи сприяли накопиченню творчого потенціалу та його вивільненню після падіння Радянського Союзу. Цей процес відбувався в напрямку жанрово-стильових композиторських та виконавських пошуків.

Багатовимірність жанрово-стильових новацій у хоровій творчості зазначеного періоду викликана пошуками нових форм творчої самоідентифікації та «відтворення особливостей композиторського бачення інтонаційно-художнього образу» [11, с. 85]. Численні жанрові трансформації, поява «синтез-творів» (Є. Бондар) та їх активне впровадження поряд із традиційними жанрами, залучення хору у симфонічні чи драматичні жанри утворюють різнобарвну картину сучасної хорової музики.

Характерною особливістю сучасної української хорової музики є стильовий плюралізм і водночас тенденція до синтезу – «нової стильової єдності» (І. Коханик). Творчі пошуки засобів оновлення музичної мови, нових жанрових та виконавських інструментів сформували діалог не тільки в історичному зрізі минуле-сьогодення, а й в інтонаційній ситуації «автор-традиція». Як зауважує О. Козаренко, «національна своєрідність переростає у *національний стиль* (курсив – П. С.) як типологізовану закономірність мислення, центральним системоутворюючим елементом якого є національна

музична мова» [64, с. 25]. Підсумовуючи автор додає, що стиль свідчить про остаточне сформування національної музичної мови. Одним із прикладів національного стилю є творчість Є. Станковича: занурюючи «первісну чистоту фольклорного наспіву» у «складно організовану темброво-сонорну симфонічну тканину» [124, с. 17], композитор самоідентифікується шляхом тотальної фольклоризації музичного матеріалу. Такого ж методу творчої реалізації дотримується більшість сучасних композиторів.

Розглядаючи ключові параметри стильового синтезу, Є. Бондар першочергово акцентує увагу на інтонаційному рівні цього процесу, посиляючись на семантичну функцію інтонації та її впізнаваності на рівні «своє-чуже». В умовах полістилістики інтонацію замінюють самостійні композиційні ланки, в яких роль «авторського» визначається при зіставленні з іншими композиційними структурами. Спираючись на різні естетико-стильові засади (неоромантичні, неофольклористичні, імпресіоністичні, постмодерністські, авангардні тощо) та вдаючись до сонористичних та колористичних ефектів, композитори спираються на національний мелос, передачу його колориту, манери звуковидобування та виконавські особливості. Водночас національна мелодика збагачується сучасними ладо-гармонічними, фактурними, композиційними, художньо-виражальними засобами задля збагачення національної музичної мови.

Яскравою ілюстрацією цього процесу є традиція дзвоновості, до якої звертаються Г. Гаврилець, Л. Дичко, І. Алексійчук, В. Польова, І. Щербаков та інші. Наприклад, у творчості Є. Станковича дзвін використовується у більшості духовних творів не тільки безпосередньо як інструмент, а й як «прийом звуконаслідування засобами хорової звучності» [76, с. 92]. Як зауважує О. Крамаренко, твори апокаліптичного характеру, властиві творчості сучасних українських композиторів, нерідко супроводжуються звучанням дзвону. В. Зубицький також неодноразово звертається до цього

символічного інструменту у кантатах «Діду мій, дударіку» та «Благодатная Маріє», у хоровій мініатюрі «Праведная душе».

Одним із найважливіших драматургічних досягнень української хорової творчості другої половини XX – першої третини XXI ст. є «об’єктивізація авторського мелосу-тематизму через фольклор» [1, с. 57]. Твори О. Ківи, М. Скорика, Л. Дичко, Г. Гаврилець, В. Польової, І. Алексійчук, Є. Станковича, В. Зубицького представляють новий рівень мислення національною музичною мовою. Як зауважує О. Козаренко «цей новий, вищий щабель осягнення національної тотожності полягав не в більш чи менш вдалому підпорядкуванні етнохарактерного матеріалу усталеним закономірностям музичного професіоналізму, а навпаки – у витворенні нової нормативності, що заснована на підпорядкуванні елементів нових технік (сонористики, алеаторики тощо) природі фольклорних лексем, розгортанні за їх допомогою недоступних раніше глибинних смислів та контекстів» [64, с. 229]. На прикладі хорової творчості королеви української хорової музики Л. Дичко підсумуємо, що оновлення музичної мови відбувалось на жанрово-стильовому та образному рівні. Зокрема, опора на вербальне слово сприяла формуванню і композиційних особливостей: наприклад, залучення специфічних національних жанрів типу голосіння, думи, коломийки формували засоби та інтенсивність драматургічного розвитку. Як і В. Зубицький, авторка приділяє увагу тембровій драматургії, формуюючи не тільки відповідний інструментарій до твору, а й хоровий склад (наприклад, в опері «Різдвяне дійство» Л. Дичко залучає дзвони і дзвіночки для створення різдвяної святкової атмосфери та дитячий хор для відтворення ангельського співу). Отже, укоріненість в інтонаційний матеріал свого народу є однією з ключових драматургічних задач хорових творів.

Як видається, питання музичної драматургії у вітчизняному музикознавстві розглянуто доволі побіжно. Структуруємо визначальні для пропонованої роботи дефініції драматургії як:

1. Принцип розвитку. Узагальнююче поняття знаходимо в Українській музичній енциклопедії, де драматургія – це «загальна особливість характеру музичного твору, що відображає процес його організації в часі як художнього цілого <...> Тут драматургія визначає спосіб розвитку дії, образного змісту, забезпечує енергію розгортання форми на всіх рівнях» [128, с. 652].

2. Взаємодія компонентів музичної мови. В. Вишинський розглядає поняття драматургії, порівнюючи наявні тлумачення та аналізуючи їх опорні складові. Автор пропонує власне визначення поняття «драматургії», де «музикознавець спочатку вивчає систему музичної організації, а вже потім уявляє її як систему образів та смислів» [18, с. 366]. Такого принципу дотримуються композитори при роботі з фольклорним матеріалом. У контексті культурного діалогу «автор-традиція» українські митці працюють в рамках неофольклоризму – «сучасної форми композиторської інтерпретації фольклору<...> форми діалогу композиторської та народної творчості» [66, 125]. Відповідно особливого значення набуває процес відбору музичного матеріалу.

Запропонований В. Вишинським початковий процес «вивчення системи музичної організації», у сучасних українських композиторів нерідко починався ще з дитинства. Наприклад, В. Зубицький пригадує любов до народної пісні ще з малих літ: «Біля нашої хати була здоровенна ярмарка, такий базар здоровенний, куди з'їздилися колгоспники з усіх районів, привозили в основному худобу, своє виробництво, сільськогосподарське. І збиралися там у куточку завжди музики, які грали. Такі, як по-нашому кажуть, троїсті музики, самодіяльність така була наша.

І мій тато мене залучив ще в два роки на бубні вибивати, старший брат вже грав на ярмарці, тато грав на мандоліні, і одним словом, ми вже тоді музикували. Я пам'ятаю, коли приходив вечір, і почали бабусі співати над озером, і над всіма озерами тягнулася далеко-далеко-далеко їхня пісня. Кіровоградщина дуже співучий край, я пам'ятаю, і мої рідні теж, як

збиралися, всі заобов'язково співали, і співали народних пісень дуже багато, і я з дитинства полюбив їх» [113].

Згодом опанування необхідними елементами буде продовжили шляхом збору музичного матеріалу у фольклорних експедиціях Л. Дичко та М. Скориком. Таким чином, вивчаючи «систему музичної організації», композитор формує не тільки світоглядну національно-орієнтовану позицію, а й відбирає фольклорний матеріал для подальшого «“авторського” творення мелосу-тематизму до його об'єктивізації через фольклор» [1, с. 55]. Результатом укоріненості в національному інтонаційно-образному світі є поява «концептуальних творів “у фольклорному стилі” (фольк-опери, народні дійства та ін.)» (І. Коновалова) композиторів:

- Г. Гаврилець – музично-сценічне дійство «Золотий камінь посіємо» (1997-1998), фольк-концерт «Кроковеє колесо» на народні тексти (2004), фольк-ораторії «Барбівська коляда» (2011), її камерний варіант «Буковинське Різдво» (2015), «Віють вітри» (2018);

- Є. Станкович – фольк-опера «Коли цвіте папороть» (1978);

- І. Алексійчук – кантата-містерія «Колискові очерету» (2006–2007), містерія-дійство «Потойбічні ігри» (2008).

3. Образна система. Як відомо, драматургію складають музичні образи, їх розвиток та взаємодія. Твори В. Зубицького мають розмаїту образну сферу, настрої якої розкинуті від ліричної та споглядальної до героїчної та духовно-моралістичної сфер. Сюта Б. О. зазначає, що в українській музиці романтичного і постромантичного періоду сформувалися два провідних типи драматургії – конфліктна і бесконфліктна. А наявність «виразних смислових конотацій» (Б. О. Сюта) забезпечує її функціонування. Багатство образно-інтонаційних сфер у хоровій творчості В. Зубицького та нерідко їх контрастне співставлення реалізовано композитором у бесконфліктний спосіб шляхом ювелірної роботи з інтонаційним зерном кожної з тем. Наприклад, у хоровому концерті № 1 «Гори мої» на тексти

західноукраїнських народних пісень і балад (1986 р.) задіяний цілий спектр образів: природа – гори, поле, море, вітер, дерева; тваринний світ – горобчики, синички, кобила; образ матері в колисковій пісні; національні образи – писанка, Карпати. Споглядальні і ліричні, жартівливі і плакальні частини концерту В. Зубицький об'єднав народною інтонацією, яку розвиває, переінтоновуючи її, розробляючи її елементи, перефарбовуючи іншими тембрами, змінюючи ладо-гармонічні та фактурні обставини тощо. Таким чином відбувається запозичення інтонаційного матеріалу з одного номеру концерту та його закріплення-пророщення в іншому. Образи, закріплені за цими інтонаційними характеристиками, набувають розвитку і рушійних змін.

4. Драматургію крізь призму осмислення національної та культурної ідентичності та естетики постмодернізму з його полістилістичними тенденціями розглядає Ю. Алжнєв. Автор вказує три принципи авторських засад музичної драматургії :

– перший – звернення до симфонічного типу розгортання музичного образу. Драматургічний розвиток більшості хорових творів другої половини ХХ – початку ХХІ ст. свідчить про симфонічне мислення їх авторів: цілісність, тематичне мислення, зв'язок з життєвим матеріалом та подальшою узагальненістю, індивідуалізація та неповторність музичного твору притаманні не тільки вокально-симфонічним творам (наприклад, кантати В. Зубицького, Л. Дичко, І. Алексійчук), а й хоровим мініатюрам (Пс. 83 «Які любі оселі Твої, Господи Саваоте» Є. Станковича, Пс. 50 В. Польової, «Господи, вислухай молитву мою» Г. Гаврилець та ін.);

– другий – «композиційний принцип структури збереження цитованих наспівів» знаходимо у творчості Є. Станковича, Г. Гаврилець, М. Шуха. Використання цитатного фольклорного матеріалу відбувається як на рівні вербального тексту, так і інтонаційного. Як зазначає Є. Бондар, цитування народної пісні може бути виключно як інструментальної теми, так і мелодії з текстом, у поєднанні з авторським музичним текстом або власне цитування

народного інструментального матеріалу. «Більше того, кожен сучасний художній текст будується як “мозаїка цитат” (Ю. Крістева), являє собою “нову тканину, зіткану зі старих цитат” (Р. Барт)» [11, с. 244]. Композитори української школи кінця XX – XXI ст. використовують різні типи цитування музичного фольклору, формуючи індивідуалізований культурний діалог «автор-традиція». Проте нерідко цитування виходить на рівень залучення мотиву або поспівки задля подальшого перетворення її у власний, просякнутий етнічною музичною культурою, авторський текст. А головною метою є передача «атмосфери і манери фольклорного інтонування, імпровізаційності та варіантності» [66, с. 126];

– третій – «індивідуальний підбір технік та виразних засобів» – є особливо важливим засобом музичної драматургії хорової музики означеного періоду. Жанрово-стильовий плюралізм, інтертекстуальність, колажність, залучення музичних текстів попередніх століть – ознаки постмодерністського мислення, що притаманне хоровій творчості українських митців. Наче балансуючи між вказаними параметрами, композитори створюють унікальні зразки авторського тексту, насиченого українським народним мелосом та ритмікою. Зберігаючи традицію, композитори вдаються до

– взаємопроникнення різних жанрів, розширення жанрових меж, «збагачення традиційного комплексу жанрових ознак» [61, с. 31];

– розширення ладо-гармонічного комплексу і як наслідок фактури задля підкреслення смислів вербального тексту, відтворення музично-образної семантики, формування стану перебування слухача у звуці;

– використання сонористичних прийомів, що підкреслюють та увиразнюють перебування у сформованому композитором стані, мелодико-гармонічні зрушення та вербальний текст;

– створення лірико-психологічних станів, які формуються шляхом заглиблення у національні фольклорні «таїнства» – елементи обрядовості, підсумовування та узагальнення музичного процесу через дзвоновість тощо;

– виконавських новаторських рішень, адже відтепер хор трактується композиторами як інструмент, можливості якого практично не обмежені. Використання сучасних авангардних композиторських технік, темброво-кolorостичних прийомів, значне розширення регістрових і як наслідок фактурних меж, активне залучення сонорних комплексів (декламування тексту, імітація вітру або шепотіння тощо).

Окрім цього важливим фактором в індивідуальному підході композиторів до творчості є «укоріненість в етнічній музичній культурі» [Алжнєв, 2019, с. 54]. Адже, на думку автора, першочерговим чинником у драматургічному розгортанні музичного матеріалу є ювелірна робота композитора з фольклорним матеріалом, з носіями традиції та подальшими пошуками спільного знаменника між традицією та автором.

5. Нерідко окремі виражальні засоби набувають особливого смислового навантаження у творі і стають головним центром розвитку, утворюючи специфічний вид драматургії – інтонаційну, темброву, фактурну тощо. Особливості інтонаційної драматургії у хоровій духовній музиці українських композиторів розглядає Т. Гусарчук, спираючись на це поняття «як найбільш узагальнене серед багатьох аспектів драматургії, що включає в себе і тематичну, і тональну, і фактурну, і темброву, і лейтмотивну драматургію як окремі напрямки створення єдиного цілого на основі елементів, що перебувають у складних і нероздільних взаємозв'язках і вивершуються в концепційній драматургії твору» [Гусарчук, 2018, с. 41]. Ця визначальна позиція інтонаційної драматургії лягла в основу підходу до музикознавчого аналізу пропонованої роботи.

Багатозначність, властива драматургії, під час аналізу спричиняє численні відхилення в різні сфери музичної тканини, такі як структура чи

процес розвитку і водночас до жанрово-стильових та інших теоретичних параметрів. Аналізуючи сучасні хорові твори виникає необхідність у вивченні виконавської драматургії, яка посіла особливе місце в її типології.

Проте саме інтонаційна драматургія є об'єднуючою ланкою в архітектоніці композиції. Причиною тому є «логіка розгортання твору» (В. Вишинський), яка нерідко ґрунтується саме на інтонаційному зерні, його пророщенні в інших тематичних структурах, мотивній розробці, варіаційному розвитку, формуванню видозмін та кінцевому результаті. Саме інтонаційність, за думкою дослідників, пронизує всі рівні музичної тканини і формує напрямок її розвитку. Охоплюючи і змістовне навантаження, інтонація в руках композитора забарвлюється тембрально, фактурно (шляхом розширення діапазонних меж голосів, створення рельєфу партій сонористичними комплексами і відповідно формуванням рівноправ'я голосів), темпо-ритмічно і ладо-гармонічно задля підкреслення вербального тексту.

Головною особливістю інтонаційної драматургії хорової музики межі ХХ–ХХІ ст. є опора на фольклорний матеріал. Вибір жанрово-тематичного матеріалу, його композиційних та інтонаційних особливостей формують певний спосіб його викладення та подальшого розвитку. Так, наприклад, у творчості Г. Гаврилець (зокрема, у хоровому концерті «Кроковеє колесо») знаходимо відтворення не тільки мелодичної лінії на кшталт народної пісні, але здебільшого манери інтонування, артикуляційні особливості, поліфонічного розвитку, особливостей інструментарію тощо. Врахування образної семантики поетичних текстів також має суттєвий вплив на інтонаційні та ладо-гармонічні зв'язки. Формотворчий аспект можна ілюструвати і трактуванням жанру коломийки в однойменному хоровому концерті В. Зубицького. Тут композитор розмиває класичну концертну форму за рахунок коломийкової «в'язанки» – об'єднаних у тематичні групи коломийок, які супроводжують танці.

Вплив на інтонаційну драматургію має також загальна концепція розвитку твору. Наприклад, хоріві твори В. Зубицького нерідко мають симфонічний тип розвитку. На відміну від ліричного або драматичного типу композиції, композитор часто застосовує синтетичний лірико-драматичний тип. До нього можемо віднести кантату «Діду мій, дударіку», початок якої має лірико-епічний настрій. Але у процесі розвитку розкриваються нові образно-інтонаційні можливості музичного матеріалу і твір набуває драматичних рис.

1.2. Інтонаційна драматургія твору та індивідуальний композиторський стиль

Як відомо, індивідуальність авторського слова є вищим рівнем прояву творчої особистості, неповторності та самотності творчого почерку, органічного співвідношення традиції та новаторства. Саме у категорії індивідуального стиль проявляє себе найбільш яскраво, адже він є проявом характеру творчої особистості, відображенням її якостей характеру, комплексу рис епохи, соціо-культурних факторів тощо. У цьому розділі зосередимось на індивідуальному стилі як прояві межі «свого» та «чужого», традиції та авторства.

Аналізуючи фігури трьох «С» – М. Скорика, Є. Станковича та В. Сильвестрова, І. Коханик зауважує, що репрезентативність їх творчості обумовлена «багатьма причинами: приналежність до єдиної генерації і композиторської школи, суспільне визнання як в Україні, так і за її межами, робота практично в усіх провідних музичних жанрах, глибинна національна вкоріненість, сміливе новаторство і яскрава індивідуальна самотність» [72, с. 108]. Проте остання причина – індивідуальна самотність – і обумовлює багатство інтересів та прагнення творчих пошуків.

У продовження, авторка зазначає, що «діалог людини з культурою відбувається як суто творчий акт, як естетичне опанування різноманітної інформації, яка активно заповнює простір розширеної художньої свідомості.

І цей діалог є можливим за умови збереження цільності особистості та її вираження у стилі» [72, с. 108]. Сучасні українські композитори вражають поціновувачів мистецтва різносторонністю, обізнаністю, чуйністю на тенденції часу і водночас естетико-стильовою цільністю. До історії української музики вони увійшли як особистості, які знайшли себе як відображення народу та його культури, часу та його тенденцій.

Як відомо, стиль в музиці має інтонаційну природу і як музично-інтонаційне явище обумовлює і його форму, і безперервність процесу. Формуючи індивідуальну стильову неповторність шляхом використання праінтонації (інтонаційної моделі) – через інтонування – до власне інтонації [92], композитори утворюють безліч інтонаційних та жанрово-стильових комбінацій.

Характерною рисою творчого почерку В.Зубицького є постійне звернення до фольклору – українського, болгарського, румунського. Фольклорні джерела живлять і збагачують мову композитора і водночас набувають зовсім нові форми звукового втілення. Художній такт, з яким композитор поєднує традиційні та новітні засоби музичної виразності з національними інтонаційними ресурсами, вирізняють його твори серед творчості інших композиторів.

Формування інтонаційного корпусу індивідуального стилю композитора та стратегії розвитку інтонаційної драматургії включає себе майже всі композиційні шари твору: від комплексу образно-естетичних засад до фактурного чи тембрового рівню музичної тканини. Розглянемо деякі з них.

Художньо-образна спрямованість національного фольклору диктує композитору манеру творення авторського музичного образу, адже всі засоби музичної виразності підпорядковуються художньо-образній сфері. У творчості сучасних композиторів можна відмітити переважаючі ряд образно-тематичних сфер: громадянсько-патріотична, патріотична лірика («Земле

моя» на сл. І. Франка Б. Фільц, однойменна частина з ліричної сповіді «Моя Україна» В. Зубицького та ліричний розділ у кантаті «Діду мій, Дударіку» на сл. В. Симоненка), епічні роздуми про свободу, образи лірики та пейзажно-споглядальної лірики тощо. Багатство образно-інтонаційних сфер впливає на колористичність музичного матеріалу. Комунікативність національної традиції – образно-тематичні сфери, співвідношення вербальної та музичної інтонаційності, колористичність музичного матеріалу, «використання регіонального колориту фольклорних пластів» [142, с. 83] у тому числі епосу галицької композиторської школи, образно-сміслові характеристики вербального тексту складають унікальність національної традиції та безмежні можливості для творення індивідуального стилю.

У творчості Є. Станковича О. Крамаренко вбачає наявність образів-символів Божої любові та Його величі, образів статичності і трагічного світосприйняття. Цікавим є факт навмисного спрощення гармонічної мови у духовних творах композитора задля концентрації на вербальному слові Писання. Натомість В. Зубицький з тією ж метою у кантаті «Благодатная Маріє» вдається до нетипових для нього дисонансних співзвуч і атональних епізодів.

Трагічне світосприйняття Є. Станковича властиве і В. Зубицькому: у кантаті «Діду мій, дударіку» як вирок звучить в заключення твору дзвін, що підсумовує всі земні страждання, переживання з приводу смерті Дударика, нагадує про циклічність життя через включення пісень із зимової календарно-обрядової тематики. Проте і після такої фатальної кульмінації звучить героїчне «Україна ще не вмерла! Наша дума, наша пісня не вмре, не загине!».

Одною з ключових у життєтворчості Є. Станковича є наступна теза: «Бог зліпив людину з глини і вдихнув у неї життя. Дух. Душу дав, дав духовність... Так ось, композитори покликані удосконалювати дух, духовність <...> Митець покликаний укріплювати сферу духу» [50, с. 273].

Саме така задача і стоїть перед В. Зубицьким: з початком повномасштабного вторгнення російської федерації в Україну, композитор регулярно дає концерти, в яких виступає як композитор, виконавець, диригент, організатор. І як інтонаційний образ світу Є. Станковича сповнений трагедійності, так естетичні засади творчості В. Зубицького сповнена підтримки: «Коли почалася війна в 2014 році, мені захотілося щось зробити для народу <...> І я спробував зробити те, що зробив наш геніальний Леонтович у хоровому жанрі – поспробував зробити в вокально-симфонічному. Ідея була в тому, що коли почалася війна, а в нас всередині було дуже багато різних речей, починаючи від трьох релігій, російської, української і греко-католицької, кінчаючи мовами, на різних мовах розмовляли в Україні і кінчаючи тим, що багато було політичних таких речей, які, на жаль, роз'єднували нашу Україну. І я вирішив, що для художника, для композитора може бути самим основним в житті показати, що в нас Україна єдина, яка багата наша Україна, показати її багатство і мовні, і музичні, і фольклорні.

І я вирішив зробити те, що робив Леонтович у хорових творах – вирішив зробити в вокально-симфонічних. Тобто я вирішив зробити такі твори, де синтезувати фольклор різних регіонів України, показати все багатство нашого фольклору, розвинути його в симфонічному жанрі, зробити кожен симфонію незалежною, окремою, але щоб вона була об'єднана одним великим циклом, який називався “Моя Україна”. І цикл цей називався “Народні симфонії єднання”» [113].

Ю. Чекан зазначає, що «стрижневим моментом, зерном, з якого проростає більшість концепцій і яке формує конфігурацію інтонаційного образу світу Є. Станковича, є архетипова для європейської музики опозиція «мелос – ритм», яка в наш час стає особливо актуальною і відбиває важливі соціокультурні тенденції сучасності» [135, с. 159]. Розглянемо ці два компоненти окремо.

Протягом історії розвитку української музики мелодика у творчості композиторів займала перше місце, адже вона є одною з визначних рис музичної ідентичності українського народу. Неоромантичний мелодичний дар сучасних композиторів попри тенденції часу і особливості композиторських технік не зменшився, а навпаки збагатився за рахунок полістилістичних вподобань.

Талант В. Зубицького-мелодиста проявився як у мініатюрах, так і у великих творах. Ліричні теми в «Співаночках» на тексти західно-українських народних пісень, у триптиху «Три поезії» для жіночого хору на вірші Л. Костенко, у «Болгарському зошиті» для баяна, в «Елегії» для флейти, віолончелі, фортепіано і баяна, і т. д, характеризують його як художника з тонкою душевною організацією, який сповнений емпатичного чуття потаємних порухів людської душі. Спираючись на українські фольклорні джерела, композитор виспіває мелодії широкого дихання звуками різних інструментів, віртуозно поєднуючи їх із найсучаснішими засобами музичного мислення.

Виразність вербального слова підкреслюється не тільки красою мелодії нерідко фольклорного типу, а й за рахунок її гармонічного обрамлення із щемливими сонорними комплексами. Проте здебільшого музичний розвиток підпорядкований саме мелодичним, а не гармонічним принципам. Мелодична самостійність голосів, їх плетиво у поліфонічній фактурі не втрачають образного змісту вербального тексту, натомість композитори намагаються відтворити не тільки ритмо-мелодичні особливості пісні, а й передати особливості народного інтонування.

На особливості ритмічної організації у творчості композиторів XX–XXI століття вказують чимало дослідників. Наприклад, що нерегулярно-акцентована ритміка є ознакою метро-ритмічної організації творчості Є. Станковича, яке є вираженням тенденцій сучасного мистецтва. Натомість,

Ю. Чекан наголошує на значенні метроритму як прояву «позаособистісного, механістичного, антигуманного» [134, с. 337], яка характеризує ХХ століття.

«З іншого боку, – зазначає О. Крамаренко, – природа даного явища може полягати і в особливості метрики стародавніх знаменних гласів, імпровізаційності українського фольклору та прозаїчним асиметричним текстом; а крім того, є співзвучним середньовічним законам риторики» [74, с. 198]. У контексті імпровізаційності українського фольклору звучать численні інструментальні програші у творах В. Зубицького: у тому числі нерідко на фоні ритму ударних інструментів композитор залучає читця. Нерідко в якості шумового інструменту композитор використовує хор, надаючи їм короткі слоги в пружньому ритмі. Такий прийом використовує і І. Алексійчук, яка пише в більшості для жіночого хору, проте жодних обмежень авторка не дотримується і поставлені художні цілі досягає вокальними прийомами. Наприклад у частині «Гра про Панну» з циклу «Потойбічні ігри» хор постає не тільки як вокальний, але й шумовий інструмент.

Ще одною надважливою компонентою інтонаційного образу світу українських композиторів є народність творчості. Вона проявляється не тільки в ритмо-інтонаційних алюзіях, а й у цитуванні народно-пісенного чи танцювального матеріалу. Досліджуючи власний композиторський потенціал та вивчаючи інтонаційне коріння свого народу, композитори ХХ–ХХІ ст. формують новий спектр «фольклорно-звичаєвих архетипів» (Серганюк Л. І.). Він стає фундаментом полістилістичних пошуків на рівні авторства і традиції, який проявляється, на думку І. Коханик, шляхом

а) «підкорення» цитати мовному контексту чи

б) навпаки «розчинення» індивідуального стилю у цитованому матеріалі.

У хоровій музиці композитори здебільшого обирають шлях «підкорення» цитованого фольклорного матеріалу авторському стильовому

контексту та стилістичним прийомам. «Композиторський фольклоризм» (О. Козаренко) проявився на різних композиційних рівнях:

- інтонаційному – на рівні стилізації чи цитування та
- метро-ритмічному – використання характерних народно-пісенних чи танцювальних ритмо-формул, метричної нестабільності тощо.

Як зазначають дослідники (Є. Бондар, Л. Кияновська, О. Козаренко) стилізацію в українській музиці здебільшого вбачаємо у церковно-православному хоровому співі через жанрову формулу, мелодику знаменного розспіву тощо. В. Зубицький нерідко вдається до стилізації народної мелодії: через інтонаційні, метро-ритмічні, ладові і виконавські засоби композитор нашо́вхує слухача на розуміння присутніх відголосків минулого, на якому більш пронизливо, у шквальному руслі сучасного, звучить теперішнє.

«Таким чином, перед нами постає ще одна дуальність: Звук — Пам'ять. Провідними ознаками, “інструментами”, що апелюють до нашого уявлення, є цитування, звуковідтворення, звукоімітування, музично-інтонаційна символіка тощо» [64, с. 77]. Окрім етно-характерних особливостей інтонування, цитування на рівні жанрово-стильових та інтонаційних рис притаманне ледь не всім композиторам української хорової творчості. До прикладу звернемось до двох творів В. Зубицького, у яких він використовує «один із символів української пісенності» [1, с. 57] – одвічного «Щедрика». «Як один із концентрованих проявів праінтонації, зерняток, із яких розвинулася національна музична мова» [1, с. 57] – «Щедрик» став основою однойменної IV частини Народної симфонії єднання «Україна» та важливим інтонаційною ланкою у кантаті «Діду мій, дударіку», яка і присвячена світлій пам'яті Миколи Леонтовича. Типовий вільний варіаційний розвиток, синтез народного багатоголосся із професійною поліфонічною технікою від мініатюр М. Леонтовича переходять до творчості В. Зубицького – до вокально-симфонічного жанру з розвинутим ладо-гармонічним та фактурним прочитанням першоджерела, які посилюють образно-естетичний шар твору.

Прийоми наскрізного розвитку основного мотиву, які використовує у «Щедрику» М. Леонтович, стають фактором симфонізації музичної форми (відхід від куплетної форми), що є неодмінною складовою у формотворенні В. Зубицького. Також помічаємо подібність використання принципу фактурних змін для відповідності синтаксичного поділу тексту у формування структури твору. Отже, вбачаємо в цьому схильність до розгорнутої, наскрізно-варіаційної форми, близької до поеми. А «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» [98, с. 162] стають основою інтонаційної драматургії твору.

Важливим аспектом розуміння інтонаційної драматургії в контексті індивідуального композиторського стилю є метод роботи з музичним матеріалом. Композитори вдаються до поліфонічного, варіантно-варіаційного видів розвитку, імпровізаційності та ін. Одним з найбільш вживаних є варіантно-варіаційний принцип розвитку, який яскраво проявляється на всіх рівнях музичної тканини. Цей тип розвитку часто використовується в обробках народних пісень, до яких неодноразово звертався кожен композитор. Мотивний розвиток, «підкреслена імпровізаційність» (Є. Бондар) у творчості В. Зубицького, перегармонізація – у Г. Гаврилець, трансформація – у Є. Станковича, звукова колористика – у В. Польової та інші принципи інтонаційного розвитку збагачують драматургічний розвиток твору. Не менш важливими є і темброві контрасти, які виникають внаслідок фактурних змін: розширення регістрових меж, комбінація хорових груп чи їх розпорошення, різноманітні виконавські прийоми, різкі переключення на інструментальні програти додають творам динаміки розвитку.

Висновки до першого розділу

Хорове мистецтво ХХ – початку ХХІ століття – особлива ніша українського музичного мистецтва. При естетичному, жанровому, стильовому, композиційному, інтонаційному багатстві хорової музики, деякі аспекти музикознавчого аналізу досі потребують уваги як для науковців, так і для виконавців.

Багатовимірність жанрово-стильових новацій у хоровій творчості зазначеного періоду викликана пошуками нових форм творчої самоідентифікації. Одним з найвиразніших результатів цих пошуків є формування національного стилю, який проявляється у фольклоризації музичного матеріалу. Спираючись на різні естетико-стильові засади (неоромантичні, неофольклористичні, імпресіоністичні, постмодерністські, авангардні тощо) та вдаючись до сонористичних та колористичних ефектів, композитори спираються на національний мелос, передачу його колориту, манери звуковидобування та виконавські особливості.

Отже, укоріненість в інтонаційний матеріал свого народу є однією з ключових драматургічних задач хорових творів. Вона проявилась на рівнях загального композиційного розвитку, взаємодій компонентів музичної мови, образної системи, національного та авторського стилів. Проте визначальним драматургічним важелем є етнохарактерна інтонація, яка збирає навколо себе решту музичних засобів виразності.

Формуючи індивідуальну стильову неповторність шляхом використання праінтонації (інтонаційної моделі) – через інтонування – до власне інтонації [92], композитори утворюють безліч інтонаційних та жанрово-стильових, мелодико-ритмічних, ладо-гармонічних та фактурних комбінацій. На рівні авторства і традиції, індивідуальність стилю проявляється у методі роботи з фольклорним матеріалом – у «підкоренні» цитати, «розчиненні» авторства у цитованому матеріалі чи стилізації.

Таким чином, авторський стиль українських композиторів межі XIX – XX ст. – це приклад укоріненості митця у національно-характерний музичний матеріал та його подальша інтеграція у сучасні засоби музичного вислову.

РОЗДІЛ 2

ОСОБЛИВОСТІ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА ЗУБИЦЬКОГО: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОРІЄНТИРИ

2.1. Постать Володимира Зубицького в сучасному українському музичному мистецтві

Володимир Зубицький (нар. 1953 р.) – видатна постать сучасного українського музичного мистецтва. Композитор, концертує баяніст, диригент, педагог, музично-громадський діяч, В. Зубицький є своєрідним медіатором між поколіннями та їх музично-інтонаційним багажем. Його творчість поєднує традиції і новаторство, стриманість і «яскраву театральність» [26, с. 12], академізм і сучасність виконавського процесу.

Розглядаючи творчу діяльність В. Зубицького, варто звернутись до праці О. Коменди «Універсальна творча особистість в українській музичній культурі» [65]. Як зазначає авторка, «структурно-типологічне дослідження універсальної творчої особистості передбачає вивчення мотивації, творчих прагнень, потреб та інтересів особистості, результатів її творчої діяльності, провідних та допоміжних видів діяльності особистості в динаміці всього її творчого шляху» [65, с. 113]. Дослідниця розглядає феномен універсалізму, багатофункціональності та результативності в багатьох сферах музичної творчості: композиторській, виконавській, музикознавчій, громадській, педагогічній тощо. Під наведені характеристики і підпадає творча особистість В. Зубицького.

«Домінування композиції над усіма іншими видами музичної діяльності впродовж усього творчого шляху» [65, с. 113] дозволяє віднести постать В. Зубицького до категорії «універсала-композитора». На прикладі інших композиторів О. Коменда виокремлює обов'язкові віхи життєтворчості, які формують необхідний діяльнісний корпус для цієї категорії:

– *Заняття композицією з дитинства і протягом життя.* Першим надрукованим твором В.Зубицького є «Дитяча сюїта» № 1 для баяна (1972 р.). Проте, як зауважує сам композитор, до сюїти було написано чимало інших творів, «самодіяльних, простих речей» (В.Зубицький). Композицією він займався протягом всього творчого життя, окрім періоду кризи. Десять років В.Зубицький займався переважно виконавською діяльністю, гастролював, давав майстер-класи. Однак згодом поступово повернувся до композиторської творчості з новими силами та ідеями.

– *Масштабність творчої спадщини* також вражає, бо охоплює ледь не всі існуючі жанри, зокрема В. Зубицький вдається до жанрових міксів. Так, у доробку митця є

- музично-театральні жанри – три опери і три балети;
- твори для оркестру – чотири симфонії для великого симфонічного оркестру, чотири камерних симфонії, два концерти для симфонічного оркестру, концерт для оркестру українських народних інструментів; два концерти для скрипки, концерт для баяна, фортепіано та струнного оркестру;
- камерно-інструментальні твори (два струнних квартети, концертні партити у стилі джазової імпровізації для баяна соло; сюїти для різних виконавських складів, сонати та окремі п'єси для різних солюючих інструментів, камерні ансамблі);
- камерно-вокальні твори, транскрипції для баяна та баяна з оркестром;
- твори для дітей (три «Дитячих сюїти» для баяна);
- симфонії для солістів, хору та симфонічного оркестру: «Чумацькі пісні», симфонія-реквієм «Океан долів», вокально-симфонічний цикл «Україна»;
- три хорові концерти: «Гори мої», «Ярмарок», «Concerto strumentale»;

- п'ять кантат: «Любіть Україну», «Мир»; камерні кантати «Монологи сонця», «Сім сльозин» (міні-реквієм), «Діду мій, дударіку»;

- духовні твори, хорові мініатюри, обробки українських народних пісень для хору.

- серед міксованих жанрів можемо назвати симфонію-реквієм «Океан доль» на вірші Ш. Бодлера для солістів, двох мішаних хорів, соло баяна і симфонічного оркестру та великий вокально-симфонічний цикл «Україна» для солістів, мішаного хору та симфонічного оркестру;

– *Тісний зв'язок композиції з виконавством* є ще однією важливою компонентою у формуванні категорії універсал-композитор. Нерідко В. Зубицького першочергово визначають як виконавця і потім як композитора. Проте сам митець в інтерв'ю з Ю. Бентею зауважує, що обидві сфери його творчої особистості неділимі: «мене годує баян, завдяки йому в композиції я ні від кого не залежу. Мені не треба йти на якийсь фестиваль, нести свою партитуру й просити, щоб її виконали. Сам написав — сам зіграв. Запросили зіграти — виконую свій новий твір <...> Упевнений, що композитор повинен грати на інструменті або диригувати, інакше він не відчуває музику у всій її повноті» [5]. Гастролі з «Укрконцертом» у молоді роки, протягом яких композитор відігравав по 30–40 концертів; численні концерти за кордоном з різними оркестрами, включно з народними; виступи по всьому світу по сьогоднішній день свідчать про безперервність виконавського шляху. «Незважаючи на те, що їздити з баяном по всьому світу нелегко, продовжую досить багато грати» – казав маестро в інтерв'ю у 2011 році [5], проте зараз В. Зубицький приїздить до України з концертами ще частіше.

Об'єднуючим елементом композиції та виконавства є стиль митця. Особистісні інтенції, виражені в авторському стилі, відбиваються й у виконавській манері. Як справедливо зазначає А. Гончаров «джазова манера висловлювання (рух життєвої енергії, непередбачуваність, свобода мислення,

імпровізаційність, оригінальність гармонічної мови) природно співпадає з темпераментом, внутрішнім світом та художньо-естетичними уподобаннями композитора» [31, с. 25]. Стильові орієнтири В. Зубицького, спрямовані на збагачення національної традиції шляхом оновлення ладо-гармонічної мови, залучення сонористичних засобів, елементів джазової метро-ритмічної свободи та імпровізаційності, обумовили його манеру виконання, драматургічне відчуття твору тощо;

– *Підпорядкованість інших видів діяльності композиції у життєтворчості В. Зубицького* також відіграє особливу роль. Адже його диригентська, педагогічна та громадська діяльності знаходяться в певній залежності від композиторських результатів. Наприклад, диригентська практика В. Зубицького зосереджена на власних творах, а педагогічна – пов'язана переважно з проведенням майстер-класів – теж на матеріалі авторських композицій. Громадська ж діяльність композитора зосереджена на організації міжнародних конкурсів, основний акцент яких орієнтований саме на баянно-акордеонне виконавство.

Аналіз універсальної творчої особистості передбачає, що «дуже важливою при проведенні такого структурно-типологічного дослідження виявляється інформація про сприйняття універсальної творчої особистості (її образу) соціальними спільнотами різного ґатунку – сучасниками, нащадками, співвітчизниками, представниками інших країн чи національностей, аудиторією різного демографічного, освітнього, професійного складу» [65, с. 113]. Авторитет митця відомий давно не тільки музикознавцям й виконавцям України, а й любителям як в Україні, так і за кордоном. Проте, в контексті сприйняття творчої особистості В. Зубицького слід згадати його досвід організації авторського концерту чи повноцінного фестивалю. Композитор зазначає: «В Україні для подібних змагань немає бази. Навіть провести звичайний авторський концерт надзвичайно важко. Пам'ятаю, як минулого разу, за власний кошт, орендував київський Будинок

вчителя і сам усе організовував... Після того, як все вже відбулося, у мене залишилося якесь неприємне враження: Київ розчарував... Останні десять років я тут взагалі нічого не проводив. Виступаю по всьому світу, а додому приїжджаю лише відпочивати... Утім я дуже радий, що знову вийшов на сцену зі своїми друзями – “Київською камератою”. Дуже різноманітну й непросту програму вони змогли підготувати за короткий час. Радий, що погодилася виступити Ніна Матвієнко» [5].

Постать В. Зубицького в сучасному українському музичному мистецтві визначається не тільки енергійністю у різних життєвих фазах та універсальністю творчої особистості, а й неповторним авторським композиторським почерком. Оглядаючи хорову творчість сучасних українських композиторів, спостерігаємо творчі пошуки в аспекті жанру, стилю, формотворення, стилістичних особливостей музичної мови. Особливість хорової спадщини В. Зубицького полягає у регулярності звернення протягом всього творчого шляху, оновленні жанрово-стильових стандартів, симбіозу різнорідних стильових моделей та вишуканістю стилістики музичної мови.

У хоровій творчості композитор наслідує традиції, закладені М. Лисенком, К. Стеценком, Л. Ревуцьким, Я. Степовим, М. Леонтовичем: вибір жанрів, методи роботи з тематичним матеріалом, вибір поетичних текстів тощо. Проте стильові орієнтири композитора спрямовані на оновлення музичної мови.

У поглядах на хорову творчість В. Зубицький не самотній: серед сучасників композитора, які працюють у тих самих стильових напрямках можемо назвати Л. Дичко, Є. Станковича, В. Польову, І. Алексійчук. Наприклад, необарокові риси зустрічаємо у другій частині «Веселитесь у Господі» хорового концерту «Господи, Владико наш» Є. Станковича: О. Крамаренко підкреслює, що танцювальність у духовних творах є важливим аспектом барокового музичного мистецтва. У кантаті «Діду мій,

дударіку» В. Зубицький також використовує цей елемент: середній розділ «Там ангели чудяться» цитованої колядки «Бог Ся рождає» композитор витримує у танцювальному дусі. Окрім того танцювальний характер мають інструментальні програти, що звучать протягом всього твору, наче відокремлюючи розділи один від одного.

Неоромантичні тенденції властиві творчості І. Алексійчук: мелодії широкого дихання та безперервність тематичного розвитку, монотематичний принцип викладення матеріалу та його розвитку утворюють драматургічну ціліність твору. Такий метод викладення матеріалу також притаманний В. Зубицькому. Яскравим прикладом є шоста частина ліричної сповіді «Моя Україна» – «Земле моя», що звучить наче інтермедія між вокальними номерами. Використовуючи тільки інструментальний склад, В. Зубицький цитує мелодію третьої частини Третьої симфонії Й. Брамса. Розлога фактура шопенівського зразка, проведення мелодії широкого дихання у партії альтів та віолончелей, проведення інтонаційного розвитку протягом всього твору засвідчують схильність композитора до романтичного стильового напрямку. Емоційне піднесення до драматичної кульмінації, де вступає хор на слова «Тим, тим, тим, дитино знай, води ті й ліси – твій рідний край. Земле моя!» (сл. К. Малицької) акцентує романтичне заглиблення в індивідуальний світ людини.

Неоімпресіоністичні риси спостерігаємо у творчості багатьох композиторів: В. Сильвестрова, Є. Станковича, В. Степурка. Колоритні співзвуччя, сонористичні прийоми, численні кластери та відчуття «статики» музичного розвитку відчуваємо у композиціях на кшталт «Псалма 50» В. Польової. У кантаті «Благодатная Марія» ¹ (1995 р). В. Зубицький використовує фонічність звучання та гармонічне ущільнення задля передачі настрою вербального тексту. А на словах «Розп'яли! Розп'яли!» вдається до загостреної передачі емоції через високий регістр, ущільнену фактуру,

¹ У різних джерелах зустрічаємо різні назви цього твору: «Праведная душе» на вірші Т. Шевченка (1995), Ave Maria.

дисонансні гармонії, гучну динаміку, які спрямовують слухача до експресіоністських тенденцій.

Джазові акценти у творчості В. Зубицького збагачують не тільки його авторський стиль, а й сучасну хорову музику в цілому. У кантаті «Діду мій, дударіку» та «Коломийці» композитор використовує гармонічні і темпоритмічні звороти, вводить імпровізаційні елементи, за рахунок яких руйнується типова академічна архітектоніка твору.

Провідною і об'єднуючою стильовою тенденцією творчості В. Зубицького є неофольклоризм. Переважаючи у стильових пріоритетах багатьох композиторів, цей напрям можна вважати домінуючим у творчості Г. Гаврилець та Л. Дичко. «Цитування, засвоєння та мислення мовою етномузики» [1, с. 57] стали основою творчого методу сучасних українських композиторів та фундаментом інтонаційної драматургії сучасних хорових творів. Доцільно вважати, що саме цей естетичний напрям сформував тенденцію до полістилістики: вкорінившись у традиційному музичному матеріалі, композитори активно розвивають індивідуальне авторське «слово», поєднуючи різні стильові напрями. І. Коханик визначає дві тенденції стилеутворення у сучасній композиторській творчості, одна з яких – «інтегративна – ознаменована пошуком нового синтезу, нової стильової єдності. Вона спирається на глибоке засвоєння культурного досвіду, де сутність і шляхи всього процесу стилеутворення визначає *пам'ять культури*. Механізми стильових взаємодій мають діалогічну природу, а їх діапазон простягається від діалогу до полілогу» [72, с. 108]. Торкаючись своєю творчістю пам'яті культури, підсумовуючи її досягнення та відкриваючи нові вершини, а водночас збагачуючи її новими стильовими контекстами, сучасні українські композитори творять новий виток історії української музики.

Серед інших представників сучасного українського музичного мистецтва творчість В. Зубицького відзначається

– яскравим співставленням різностильових елементів;

- ладо-гармонічними контрастами, що базуються на мажоро-мінорних співставленнях;
- темпо-ритмічними контрастами;
- стильовим багатством, включаючи джазові наративи.

Натомість можна сміливо стверджувати, що В. Зубицький уникає новітніх композиторських технік на кшталт серіалізму, додекафонії, алеаторики. Про стан сучасного композиторського мистецтва В. Зубицький каже так: «Чую, що той працює під того, той — під того, і думаю: може він робить політику, а не музику? Він просто хоче, щоб його музику виконали на фестивалі, і тому так пише, чи робить це справді з любов'ю? З одного боку, тепер є можливість писати все, що хочеш, але, з іншого — зараз не так просто йти своєю дорогою. Молодим дуже тяжко. Якщо з'явиться молодий композитор з індивідуальним обличчям, не схожий ні на кого, не впевнений, чи його музику будуть виконувати ті, хто мають свої естетичні “застереження”. Дай Боже, щоб я помилявся» [5]. І тому В. Зубицький у своїх творах прагне мелодійності, яка була б обгорнута красивою гармонією та зрозумілою фактурою. Проте нерідко композитор залучає різкі дисонансні акордові сполучення, на яких може бути побудований цілий розділ твору: таким рішенням композитор прагне підкреслити емоційну складову вербального тексту.

2.2. Композиторський стиль Володимира Зубицького як предмет наукового осмислення

Постаті В. Зубицького присвячено чимало наукових розвідок. І хоч самотійного монографічного дослідження ще немає, вивчення творчої біографії митця досі триває, а його життєтворчість стає дедалі більше відкритою як для музикознавців, так і для виконавців.

Універсалізм творчої особистості В. Зубицького розглядає Г. Голяка [26], спираючись на дослідження О. Коменди [65]. Дослідниця поняття творчого універсалізму визначає критерії і типологічні особливості

діяльнісних моделей універсал-композитор, універсал-виконавець, універсал-громадський діяч тощо. Характеризуючи життєтворчий портрет В. Зубицького Г. Голяка виділяє

- Зубицького-композитора, оглядаючи стильові віхи творчості;
- Зубицького-виконавця (як сольного, так і ансамблевого), характеризуючи його виконавський стиль, концертно-конкурсну діяльність, унікальне поєднання віртуозності і театральності виконавства;
- Зубицького-диригента, педагога, громадського діяча.

Кожному з цих видів діяльності В. Зубицького присвячено чимало досліджень. Загальний огляд творчості композитора представлений в енциклопедичних статтях Т. Невінчаної та І. Сікорської (Українська музична енциклопедія, Енциклопедія сучасної України) та А. Луніної (Велика українська енциклопедія). Спогади дитинства, деякі особливості творчого шляху, виконавська доля та організаторський потенціал, штрихи до особистості В. Зубицького розкриті в інтерв'ю Ю. Бені [5], А. Луніній [79] та П. Селінському [113].

Загальний огляд жанрово-стильових особливостей хорової творчості В. Зубицького представлений у статті Н. Якобенчук [148]. На прикладі хорового концерту «Гори мої» (1986 р.), авторка розглядає стилістичні особливості втілення інтонаційного фольклорного матеріалу та відтворення елементів народного побуту.

Серед досліджень хорової творчості слід відзначити праці Марини Варакути, в яких здійснюється музикознавчий аналіз хорових мініатюр композитора: це стаття «Про формотворчі принципи хорових мініатюр В. Зубицького на тексти західно-українського фольклору» [15] та монографія «Хорова мініатюра в українській музиці: закономірності розвитку жанру та їх осмислення в музикознавстві» [16].

До хорової мініатюри В. Зубицького звертається В. Охманюк [98], характеризуючи твори В. Зубицького з позиції національної характерності,

стилістичних особливостей та виконавської практики в контексті сучасної хорової музики. У дослідженні «Тенденції розвитку хорової мініатюри у творчості Володимира Зубицького» автор порівнює творчі методи роботи з фольклорним матеріалом В. Зубицького і фундаторів жанру хорової обробки – М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича, виявляє «тенденції до відновлення вже сформованих жанрових інваріантів і формування нових, нетипових зразків мовного і жанрового синтезу» [98, с. 162].

М. Варакута та В. Охманюк звертають увагу на збереження традицій хорового жанру, започаткованого М. Лисенком, М. Леонтовичем, К. Стеценком, та простежують методи збереження, стилізації та оновлення музичної мови сучасними засобами композиторського письма.

Аналіз трансформації жанру хорового концерту, особливості композиційної структури та вербального тексту, його побутування у сучасній українській музиці детально розглянуто в дослідженні В. Карася [61]. Автор розглядає існування жанру в сучасних умовах – від збереження традицій до викликів часу, відгукування жанру на них у через оновлення і збагачення жанрових ознак. Зокрема аналізує переосмислення В. Зубицьким жанрового інваріанту хорового концерту та його рецепцію у сучасній композиторській творчості.

А. Луніна представила читачу ярмаркове дійство хорового концерту В. Зубицького «Ярмарок» [78]. У статті представлено огляд жанрових формул, вербального навантаження, шумової та музичної сфери, що є головним дзеркалом побуту та музичного українського життя: аналіз поспівок, пісенного матеріалу з торгового життя, ліричної, передвесільної, трудової та вертепної тематики ілюстрували обізнаність та захопленість композитора національними традиціями. Зокрема авторка розглядає і омузикалену речову лексику.

Стильову характеристику хорової творчості В. Зубицького надає Ю. Шкільнюк. Аналізуючи ладо-гармонічні та фактурні особливості,

метроритмічну своєрідність концерту «Гори мої», авторка підсумовує полістилістичну тенденцію композитора – поєднання «фольклорного, класицистського, барочного та джазового» [143, с. 102]. Згадуючи крилатий вислів «стиль – це людина», авторка підкреслює глибину особистості та творчу різноплановість В. Зубицького.

На стильову приналежність та виконавські особливості увагу звертають Олена Скопцова, Н. Ковмір та О. Семенова [121]. Праця дослідниць повертає увагу деталізованим оглядом хорової спадщини композитора і ролі хору в симфонічних творах. На прикладі «Concerto strumentale» (1993 р.), авторки аналізують посмодерну підміну очікуваного інструментального звучання вокально-хоровим та стильовий симбіоз, жанрове взаємопроникнення, «інтегрування здобутків минулого у сьогоденні» [121, с. 91], застосування композиційних та суто виконавських художніх прийомів. Аналіз виконавської складової – трактовка голосів хору як музичних інструментів, створення алюзії народного дійства завдяки вигукам, мовним оборотам та скандуванню, – сприяє не тільки інформаційній обізнаності у музикознавчому колі, а й представляє інтерес для виконавців.

Неофольклористичні тенденції у творчості В. Зубицького розглядає О. Гончаров [31]. Звертаючи увагу на багатство стильових напрямків у сучасному музичному мистецтві, автор приділяє особливу увагу комбінації неофольклоризм-джаз. Досліджуючи джазові традиції у баянній спадщині В. Зубицького, О. Гончаров зауважує, що «Елементи біт-музики, сімфо-джазу зустрічаємо в творах І. Шамо, Л. Колодуба, Є. Станковича, І. Карабиця, Б. Буєвського, Я. Губанова, М. Полоза. Захоплення В. Зубицького джазом також не випадкове. Окрім звернення до джазу як до фольклорного начала, 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» [31, с. 24–25].

У продовження огляду джазово-академічного синтезу у творчості українських композиторів, М. Гафич аналізує жанр джазової партити В. Зубицького [22]. Дослідник резюмує, що вона «орієнтована на барокову жанрову модель партити і втілює новаторське трактування жанру В. Зубицьким: в творі представлено органічний синтез джазу та сучасної академічної музики, використаний сучасний мовно-музичний словник включно із комплексом сонористичних засобів композиції та впровадженням стилістичних елементів джазового музикування» [22, с. 105]. Окрім специфіки жанру та його прочитання В. Зубицьким, автор проводить аналітичне порівняння двох виконавських версій – авторської та Фредеріка Дешампа. М. Гафич акцентує увагу на особливостях звукоутворення, драматургічних, темпо-ритмічних, тембрових, динамічних нюансах. Цікавим спостереженням автора статті є оркестровість мислення В. Зубицького, яке проявляється навіть у баянно-акордеонному виконавстві: «маєстро грає епізод повільніше, динамічно тихіше, навіть дещо затримуючи рух теми, що створює ефект “розкачування” теми, “набирання обертів” в динамічному відношенні. Поступово відбувається розвиток музичного тематизму, що впливає на розвиток музичної ідеї і драматургічне формотворення частини та циклу в цілому» [22, с. 108].

До баянно-акордеонного виконавства звертається і М. Гейченко [23], але у контексті залучення та інтеграції національних джерел в музичну мову композитора. Дослідник зробив жанрово-інтонаційний огляд творчості В. Зубицького та підсумував: «Основою творчого методу В. Зубицького 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)» [23, с. 112].

Грунтовним є дослідження А. Душного [46], який досліджує не тільки багатогранну баянно-акордеонну творчість В. Зубицького на предмет жанрових чи драматургічних особливостей, а й методи роботи з цитатним матеріалом. Науковець залучає велику кількість музичного матеріалу В. Зубицького, на основі яких аналізує полістилістичні тенденції творчого методу композитора: барокова, джазова та естрадно-джазова стилістика, звернення до творчості А. П’яццолі та Дж. Россіні, використання поетичних текстів Ш. Бодлера та А. Рембо в інструментальній музиці. А. Душний надає перелік фондових записів В. Зубицьким музики різних композиторів, а також підкреслює роль митця у конкурсно-фестивальному русі української баянно-акордеонної школи. Автор акцентує і репертуарну політику, в якій чимало творів В. Зубицького, і роль композитора в цих заходах як члена або голови журі, а також як організатора.

До громадської діяльності звертається і Ю. Бентя [5]. В інтерв’ю з композитором авторка цікавиться його сферами діяльності за кордоном, на що В. Зубицький розповідає і про два потужних міжнародних баянних конкурси «Премія Ланчано» і «Премія Монтезе», які існують вже 25 років. Більше двадцяти членів журі і шестисот виконавців з усього світу приїждять до Італії з метою підняти проілюструвати свою майстерність, водночас підняти власний професійний рівень відвідуючи майстер-класи тощо. Мета композитора – розвивати баянне мистецтво, високу художню та виконавську майстерність.

Узагальнюючі аналітичні опуси О. Зінькевич [49, 51], Ю. Чекана [133, 137] служать позитивним підсумком плідної праці В. Зубицького і водночас благословенням на подальшу діяльність.

Безперечно огляд музикознавчих праць, присвячених В. Зубицькому, можна продовжувати і в енциклопедичному напрямку, і в предметному огляді певної проблематики. Проте спеціальні дослідження інтонаційної драматургії хорових творів композитора відсутні. Музикознавче вивчення сучасної хорової музики, зокрема творів В. Зубицького, сприяє популяризації творчості композиторів не тільки серед науковців, а й виконавців.

2. 3. Особливості формування творчої особистості митця та вплив його індивідуальності на стилеутворення

Життєтворчість В. Зубицького викликає неабиякий інтерес, проте у сучасному музикознавстві вона досі не висвітлена належним чином. Мова йде не тільки про періодизацію творчого доробку, а й про життєву вікову діахронію.

Одною з провідних дослідниць формування композиторської життєтворчості є Н. Савицька [110]. Авторка зауважує, що впливовими чинниками у формуванні творчої особистості є мінлива соціо-культурна ситуація, політичні погляди, перебування у певній віковій фазі, здоров'я, темперамент, внутрішній потенціал, талант та сила волі. Окрім того названих факторів, митці «екстраполюють автобіографічний подієво-ситуативний зміст на рівень концептуального строю власних творів» [110, с. 37].

Аналізуючи психо-емоційні стани композиторів різних історичних епох та національних традицій, Н. Савицька характеризує «модуси творчої свідомості» раннього, зрілого та пізнього періодів. В них авторка деталізує фактор впливовості та наводить приклад з творчості українських композиторів, зокрема С. Людкевича: «Кристалізація яскраво національної музичної мови [С. Людкевича] не виключає інтенсивності впливів –

передусім Р. Вагнера. Налаштування композиторської свідомості на міф, що неодмінно пов'язувалося з моральними цінностями, філософським підґрунтям та значною художньою вартістю, компенсуючи, а часом і нівелюючи історико-соціальні та буденні негаразди. Недаремно етичні пріоритети Людкевича позначено образами Мойсея, Прометея, Бар Кохби, Довбуша – тобто постатями, в яких легендарність є вагомішою, ніж історична достовірність» [110, с. 314].

Окрім того, відомим є вплив симфонізму А. Брукнера на симфонізм Г. Малера, композиційної логіки та фактурного полімелодизму Й. Брамса на формотворення раннього А. Шенберга, любові до фортепіанної мініатюри Ф. Шопена на ранні твори М. Колесси. У життєсходженні В. Зубицького також були особистості, які вплинули на його становлення. З яскравого дитинства можемо вказати вплив викладача музичної школи Олександра Опанасовича Усатюка. Зі слів композитора «він ще вчився в певній інституті, і на сесії він мусив виїжджати і залишав всі свої хавтури – маю на увазі і хор народний, і танцювальні кружки, і інші такі гуртки, баяністі, і все потім передавав мені, коли він виїжджав. І я ще хлопчиком, ще школяром вже працював, і був пов'язаний з усіма тими колективами, і під ногу грав, і хору акомпанував, і щось десь писав, якісь аранжував, щось робив з раннього дитинства, і то воно якось так втягнулося, і там моя Кіровоградщина якось дала мені такий поштовх в музику, любов до музики» [113].

У студентські роки батьківським плечем і водночас строгим і мудрим вчителем для В. Зубицького став Володимир Миколайович Мотов. Саме він вклав майбутньому композитору любов до написання музики. «Коли ми збиралися в класі баяна, він засадив нас у кружок, давав нам тему і просив кожного імпровізувати на цю тему. А потім, як тільки ми починали імпровізувати, він просив нас все записати і наступний раз принести до нього, подивитися. І це був дуже цікавий, жвавий приклад. Він сам з нами імпровізував. Він взагалі дуже любив народну музику і рахував, що баян – це

народний інструмент і на ньому мусять грати дуже багато народної музики. І стимулював нас самих обробляти ті мелодії <...> Людина була надзвичайно чуйна і стимулювала дітей, ще молодих студентів писати.

І я з радістю до нього приносив свої ранні опуси. Це були такі невеличкі дитячі п'єси для баяна в основному. І він перший мені сказав “Ці п'єси недобрі, а ця добра – будеш грати на академ. концерті”. І він дозволив мені грати мою музику! У свій час студенти трошки підсміювалися, потім вчили кладачі, щось сподобалося. Одним словом, дякуючи таким людям, як він, я почав писати музику» [113].

По вступу до Київської консерваторії, В. Зубицький потрапив по класу баяна до Володимира Володимировича Бесфамільнова, який «бачачи, що я прагну писати музику, просто взяв мене за руку і привив до Мирослава Михайловича Скорика. І з того часу почалося моє професійне навчання. Спочатку я вчився на факультативі по композиції, а потім перейшов на композиторський факультет, дякуючи моєму вчителю, тому що всі інші вчителі казали, що я дуже добре граю на баяні, треба займатися тільки виконавською діяльністю, став лауреатом. А мій вчитель все ж таки розумів, що для музиканта дуже важливо широке сприйняття, якщо є потуги писати музику до тебе, до дитини, допомогти зробити» [113].

Зрілий період як «вершина професійного та особистісного становлення» (Н. Савицька) у життєтворчості В. Зубицького співпав з кризою, в якій композитор потребує «корекції розвитку магістральних жанрово-стильових ліній. Це призводить до пауз мовчання і, як наслідок, *перерваної еволюції*» [111, с. 18].

Як пояснює В. Зубицький, криза в його житті сталась, коли вже було створено чимало музики і він «зрозумів, що треба міняти. І потім співпало так, що я мусив зробити виїзд із країни, забрати дітей. З'явився Чорнобиль, з'явилося нещастя. Одним словом, прийшло поміняти все. І на якийсь час взагалі кинути композицію, взяти баян і поїхати заробляти гроші на заході,

щоб прокормити свою сім'ю. То був дуже тяжкий шлях, тому що, коли композитор не пише, він мучиться. Взагалі-то, якось кажуть, якщо людина може щось дати, і Бог йому дав таланти, і він не може реалізувати, то то – страшний гріх» [113]. Зі слів В.Зубицького, до творчості він почав повертатися орієнтовно через 10 років, його твори стали виконуватись в Україні і за кордоном.

Наразі композитор знаходиться в «апогеї вікової творчості» (Н.Савицька). Як зауважує дослідниця, «осіння пора людського життя приносить з собою не лише мудрість і гостроту розуму, але й вміння берегти юність у своїй душі, подивляти дотепністю, влучністю оцінок, свіжістю погляду» [110, с. 68]. Н.Савицька, для характеристики завершення життєвого циклу видатних митців вводить дефініцію «юність старості», де навіть у похилому віці геній митця продовжує інтенсивний розвиток незважаючи на виснаження біологічного годинника. Яскравими представниками пізньовікової творчої інтенсифікації є Мікеланджело і Тіціан, Дж.Верді і Р.Вагнер, Л.Дичко. До цього переліку долучається і В.Зубицький, адже творчість митця за останні роки та подальші плани вражають масштабністю.

«Вікове музикознавство» (Н.Савицька) не обмежується специфічними часовими проміжками і психо-емоційними обставинами митців. У широкому розумінні воно включає в себе й особливості періодизації творчого шляху митця. Наприклад, в енциклопедичній статті, присвяченій В.Зубицькому, А.Лунина пропонує періодизацію творчості композитора за жанровим критерієм: перші два десятиліття – це період музично-драматичних жанрів, коли написано три опери і два балети – опера-ораторія «Балет Чумацький шлях» та дві камерні опери «Палата №6» і «До третіх півнів». А від 90-х період переважно інструментальної музики оркестрових творів – симфонії, концерти для оркестру, концерти для скрипки або баяну з оркестром. Проте, така періодизація не зовсім доречна, адже, наприклад, поруч з операми і

балетами було написано і симфонії, і концерти для різних складів та багато іншого¹.

Індивідуальність стилеутворення є результатом формування творчої особистості. Комплекс обставин доповнюється національно-ментальною ситуацією, яка була ледь не ключовою у формуванні творчого портрету В. Зубицького. Роздумуючи про творчий шлях С. Людкевича, М. Колесси, В. Барвінського, Н. Савицька акцентує, що «будучи типовими галичанами за психологічним складом, способом мислення, темпераментом, вони з перших свідомих років формувалися під впливом національного оточення» [110, с. 373].

Вагомим проявом національного для В. Зубицького був хоровий спів. З дитинства хлопець чув спів музик на ярмарках та бабусь під час посиденьок. Багатоголосний спів сприйняв майбутній композитор з відвідування церкви, а згодом із музичної школи, училища та консерваторії. Водночас можемо припустити, що саме з гри на бубні будучи ще дитиною і зародилася любов В. Зубицького до цього інструменту, адже композитор часто використовує бубон в оркестрі у ритмічних інтерлюдіях у складі рояль – скрипка – барабани – бубон.

У творчому доробку В. Зубицького хорові твори займають особливе місце серед оркестрових, камерно-інструментальних, камерно-вокальних, музично-театральних опусів². Вперше до роботи з хором композитор звернувся у 1975 році, коли йому було 22 роки, створивши кантату «Любіть Україну» на вірші В. Сосюри. З цього часу з-під пера В. Зубицького ледь не щорічно з'являлись твори для хору з оркестром, фортепіано або а cappella. Протягом п'ятдесяти років (1975–2025 рр.) творчого шляху композитор

¹ В інтерв'ю Павлу Селінському В. Зубицький зауважує, що «паралельно я працював у різних жанрах, де мені подобалось, там, де працював, було замовлення на балет – писав балет <...>. Інструментальну музику я писав завжди, потім почав писати хорову музику, тому що з дитинства співав у хорі, дуже любив хор. По-маленьку почав хорову музику».

² Повний перелік творів В. Зубицького див. у додатку А.

осягнув широку палітру хорових жанрів: три хорових концерти, дві кантати, три камерні кантати, два хорових триптиха, один хоровий цикл, окремі хорові твори (переважно духовного змісту). Значне місце у творчому доробку автора займають міксовані жанри – кантата-симфонія «Чумацькі пісні», симфонія-реквієм «Океан доль» та багаточастинний вокальний цикл «Україна», який нерідко сам композитор визначає як народну симфонію єднання.

В. Зубицький експериментує і з виконавськими складами: композитор писав для жіночого хору, мішаного; для солістів, мішаного хору та симфонічного оркестру; мішаного і дитячого хорів; для мішаного хору, фортепіано, баяна та камерного оркестру; для мішаного хору, фортепіано та ударних та ін.

Неабиякий спектр знаходимо і в області вибору поетичних текстів. Так, композитор регулярно звертається до народної творчості, беручи за основу слова українських народних балад та історичних пісень, тексти західно- та східноукраїнських народних пісень і балад. Захоплює панорама і авторської поезії: хорові твори написані на слова Т. Шевченка, І. Франка, В. Симоненка, Б. Олійника, М. Ткача, Ш. Бодлера М. Рильського, В. Довжика, Л. Костенко.

У хорових творах, завдяки вербальному тексту, композитор передає своє розуміння народної єдності, національного духу, української сили та завзяття до боротьби. Одним з яскравих прикладів прочитання текстів Т. Шевченка є кантата для мішаного хору, солістів, читця, органа та ударних інструментів «Благодатная Марія»: композитор узагальнює роль матері та вічної любові через біблійну історію народження Ісуса Христа, динамізує його жертву та жорстокість можновладців; підкреслює одвічну боротьбу добра і зла, підсумовуючи приреченість праведника.

Окрім авторських поетичних текстів В. Зубицький звертається до народного матеріалу. Н. Перцова зауважує, що «використання поетичного тексту фольклорного зразка допомагає створити картину нового порядку,

проте у хоровому звучанні» [100, с. 179]. У творчості В. Зубицького утворюється «новий порядок» за рахунок комбінації авторського і народного поетичного текстів, використання жанрово-характерних цитат (вигуків, закличок тощо).

Підсумовуючи вище сказане, зазначимо, що життєвий та творчий шлях В. Зубицького пройшов крізь терни до зірок. Його формування відбулось під турботливим наглядом чудових викладачів, а національне виховання композитор отримав від батьків та родинного оточення.

Висновки до другого розділу

Постать В. Зубицького займає особливе місце у сучасному українському музичному мистецтві. Універсальна творча особистість, що поєднала у собі композиторську, виконавську, диригентську, педагогічну, музично-громадську діяльність – В. Зубицький вражає енергійністю у різних життєвих фазах та неповторним авторським композиторським почерком. Особливість його хорової спадщини полягає у регулярності звернення протягом всього творчого шляху, оновленні жанрово-стильових стандартів, симбіозу різнорідних стильових моделей та вишуканістю стилістики музичної мови.

Його життєтворчості присвячено чимало наукових досліджень. Серед них знаходимо загальний огляд творчості композитора, особливості творчого шляху та виконавської долі, аналіз жанрово-стильових особливостей хорової творчості та хорової мініатюри зокрема. Дослідники звертаються до творчості митця в аспекті вивчення національної характерності, стилістичних особливостей та виконавської практики в контексті сучасної хорової музики, збереження традицій хорового жанру та жанрової трансформації хорового концерту. Увагу приділено і стильовим тенденціям творчості В. Зубицького, зокрема джазовим традиціям у баянній спадщині, джазово-академічному синтезу тощо.

Важливим задачею постає вивчення формування творчої особистості В. Зубицького: вплив родинного оточення та викладачів під час різних етапів навчання, гартування митця у часи кризи та поступове піднесення, кристалізація національного через хоровий спів, авторські та народні поетичні тексти сприяли формуванню сильної особистості, яскравого представника сучасної української композиторської школи.

РОЗДІЛ 3

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОГО ВТІЛЕННЯ ІНТОНАЦІЙНОЇ ДРАМАТУРГІЇ У ХОРОВИХ ТВОРАХ ВОЛОДИМИРА ЗУБИЦЬКОГО

Хорова творчість В. Зубицького – самобутня сторінка історії української музики. Вона вирізняється ясністю музичної мови та відчуттям міри у використанні новітніх композиторських технік, тотальною «народністю» інтонаційного матеріалу та вербального тексту, укоріненістю у фольклорну виконавську традицію та несамовитою любов'ю до України та своєї справи.

У роздумах про творчість М. Скорика, Л. Дичко, В. Зубицького О. Козаренко зауважив, що «їх об'єднуючим інваріантом стало неодномірне, багатоаспектне подання етнохарактерного матеріалу з намаганням якомога точніше відтворити його автентичне звучання (аж до використання народного інструментарію та фольклорної манери співу), реконструювати дефінітивну структуру сонору фольклорного джерела, що майже ніколи не „опредмечувалась” у попередніх типах його опрацювання. Цей новий, вищий щабель досягнення національної тотожності полягав не в більш чи менш вдалому підпорядкуванні етнохарактерного матеріалу усталеним закономірностям музичного професіоналізму, а навпаки – у витворенні нової нормативности, що заснована на підпорядкуванні елементів нових технік (сонористики, алеаторики тощо) природі фольклорних лексем, розгортанні за їх допомогою недоступних раніше глибинних смислів та контекстів» [64, с. 229].

Задля розуміння виконавських задач хорової творчості В. Зубицького розглянемо образний зміст та особливості інтонаційної драматургії у кантаті «Діду мій, дударіку» та його інтонаційну природу, а також ритмо-інтонаційну специфіку та її виконавське втілення у «Коломийці»; простежимо ознаки «нової нормативности» (О. Козаренко) музичної мови.

3.1. Ритмо-інтонаційна специфіка «Коломийки» Володимира Зубицького: виконавські завдання

Хорові твори В. Зубицького визначаються насиченістю музичних подій. Їх інтонаційна драматургія є основою розвитку творів як малих, так і великих форм. Ритмо-інтонаційні особливості української народної музики як основа композиторського письма В. Зубицького перебувають у тісному поєднанні з пронизливо гострим, неоднозначним відчуттям сьогодення – стрімкого, насиченого, поліпластового, втіленого у музичних звуках.

У своїй творчості композитор прагне до відродження фольклорного мелосу, який він поміщає в сучасний музично-інтонаційний контекст шляхом

- переосмислення композиційної будови твору (розмитість академічної форми у поєднанні з коломийковими в'язанками);
- жанрового синтезу (коломийка і стрілецька пісня, коломийка і композиція джазового напрямку);
- поєднання музичного фольклору з джазом;
- «переінтонування» архаїчних мотивів, яке має на меті симбіоз колективного (народного) слухового тезаурусу та індивідуального, композиторського;
- поєднання примхливої метро-ритмічної організації з джазовою імпровізаційністю.

«Коломийка» поєднала в собі всі вищезазначені засоби роботи з музичним текстом та представляє інтерес не тільки для музикознавців, а й виконавців. Запити сучасної аудиторії потребують конкретних мистецьких відповідей. Саме такою є творчість В. Зубицького, яка відгукується на потреби слухача, проте, недавно написаний (2022 р.), твір маловідомий серед хорових колективів, а музикознавчий аналіз стилістичних та виконавських особливостей відсутній.

Хорова творчість В. Зубицького є невід'ємною складовою його композиторської спадщини. Яскрава за обраними поетичними текстами та їх

інтонаційним оформленням, багата жанрово-стильовими знахідками, винахідлива за виконавськими прийомами, хорова музика композитора найбільш широко представлена вокально-симфонічними творами:

— кантати «Любіть Україну» (сл. В. Сосюри, 1975), «Мир» (сл. В. Гуртовенко, 1976), «Монологи сонця» для баса та камерного оркестру (сл. В. Довжика і М. Рильського, 1985), «Діду мій, дударіку» для мішаного і дитячого хорів та камерного ансамблю / світлій пам'яті Миколи Леонтовича (сл. Т. Шевченка, В. Симоненка, народні тексти, 2020);

— кантата-симфонія «Чумацькі пісні» на народні тексти (1982); реквієм для сопрано, мішаного хору, органа, струнних та ударних інструментів «Сім сльозин» (сл. Б. Олійника, 1985);

— симфонія-реквієм для солістів, двох мішаних хорів, соло баяна та оркестру «Океан доль» (сл. Ш. Бодлера, 1985);

— великий вокально-симфонічний цикл, лірична сповідь «Моя Україна» для мішаного хору, фортепіано, баяна та камерного оркестру (сл. Т. Шевченка, М. Ткача, канонічні тексти, 2019);

— хорова симфонія «Пливе кача» для мішаного хору і симфонічного оркестру («Молитва за Україну» на сл. Т. Шевченка, О. Кониського, народні та канонічні тексти, 2022).

Окрім творів з оркестром В. Зубицьким було написано чимало хорових опусів а capella або з фортепіанним супроводом:

— «Народний хоровий триптих» (1977);

— три концерти – № 1 «Гори мої» (на тексти західноукраїнських народних пісень і балад, 1986), № 2 «Ярмарок» (на тексти східноукраїнських народних пісень і балад, 1987), № 3 «Concerto strumentale» для мішаного хору, перкусії та фортепіано (сл. народні і В. Довжика, 1995);

— «Молитва Божій Матері» (сл. Т. Шевченка, 1993);

— «Коломийка» для мішаного хору, фортепіано та ударних / пам'яті мого вчителя, Мирослава Скорика (на сл. І. Франка та народні, 2022);

— духовні твори, хорові мініатюри, обробки народних пісень для хору.

Різножанрові, багатогранні за стилем, новаторські у виконавському аспекті, характерні за національним ритмо-інтонаційним наповненням, хорові твори В. Зубицького посіли почесне місце у репертуарі багатьох колективів України та зарубіжжя.

Розглянемо один із останніх опусів композитора – «Коломийку» для мішаного хору, фортепіано та ударних. Твір написано на вірші І. Франка та народні, завершено 2022 року і присвячено М. Скорику – вчителю з композиції під час навчання у Київській консерваторії. Серед хорових творів цього періоду, «Коломийка» вирізняється насиченістю музичної тканини з боку гармонії, темпоритму, фактури, динамічних відтінків, вокальних і шумових технік звуковидобування. Вказані засоби музичної виразності обумовили енергійний та цілеспрямований характер твору.

«Коломийка» В. Зубицького – це одночастинний твір, який має рондоподібну форму з рисами концентричної. Шість коломийок¹ західного регіону України і два передостанні куплети стрілецької пісні «Гей, там на горі Січ іде» утворюють вербальний корпус твору. Означимо назви використаних коломийок:

1. «Тече вода з-під города, тече мала річка»;
2. «Під горою, над рікою в нашим милім краю»;
3. «Тато добрий, тато добрий, мати не лихая»;
4. «Коломия не помя, Коломия - місто» (цей рядок містить в декількох коломийках);
5. «А я дримбу собі куплю, хоч би була боса»;
6. «Та не тото гуцул, що погуцулився».

З кожної пісні композитор залучає невеличкі уривки (часом тільки одну строфу), які задають тон для подальших мелодико-ритмічних імпровізацій і

¹ У другій половині твору звучить ще одна за музичними характеристиками коломийка «Ой, на горі високій біла команичка», проте її народного походження поки що не знайдено.

введення нової коломийки. Цікавим рішенням є відсутність повторень пісень: кожна з них, немов промінь сонця, з'являється на шість – тридцять тактів і в подальшому може бути використана тільки мотивно як розробковий матеріал.

Таке калейдоскопічне використання пісень нагадує «в'язанки» – тематичні групи коломийок, які співаються під час танців. Як зауважує А. Іваницький, в'язанки «не мають сталого вигляду і кожна коломийка становить цілком завершений твір, що може виконуватися самостійно» [54, с. 217]. Такий підхід до побудови твору свідчить про глибоке знання В. Зубицьким традицій українського народу та його музичного надбання.

«Коломийку» обрамляють куплети зі стрілецької пісні «Гей, там на горі Січ іде»: після вокалізованого масштабного вступу, побудованого на ритмо-інтонаційних коломийкових зворотах, звучить куплет «Повій, вітре, з синіх гір». На завершення твору звучить передостанній куплет «Повій, вітре, із степів», мелодію якого композитор провів у збільшенні задля підкреслення героїко-патріотичного характеру твору.

Стислою музичною характеристикою «Коломийки» є: нерівномірний метр (часта зміна розміру), гострий примхливий ритмічний малюнок, вокально-інтонаційні труднощі (інтервальні стрибки або навпаки півтонові рухи у швидкому темпі, швидка зміна штрихів тощо), часте використання секундових співзвуч; інструментальні програші (обсягом від двох тактів в партії ударних до розгорнутої побудови майже в сто п'ятдесят – в партії фортепіано) тощо.

Поєднання у творі двох типів коломийки – ліричної і танцювальної, обумовлено побутуванням жанру. Окрім коломийки-танцю у карпатському регіоні (де, власне пісні цього жанру найбільш розповсюджені), окреме місце посідають коломийки «до співу» (А. Іваницький): вони мають ліричний кантиленний характер і «насичені більшим мелодизмом» (Іваницький, 2004, с. 216). З шести залучених коломийок композитор залучив тільки одну

ліричну: «Тече вода з города» представлена одразу у двох іпостасях. Перша – написана у гуцульському ладі на скорочений текст з першого рядка «Тече вода з города». За рахунок півтонового нисхідного руху формується томливий характер пісні, незважаючи на пружний фортепіанний супровід та септакордове гармонічне забарвлення. У контексті передуючого запального вокально-інструментального програшу і вступного фортепіанного чотиритакта, пісня звучить контрастно та ілюструє образно-інтонаційне багатство української пісенності.

Приклад 1.

«Коломийка». Лірична пісня «Тече вода з города»

30

P-no. *p seccissimo*

una corda

S. 1. solo *p*

Te - че во - да з го - ро - да.

CORO

T. 1. solo *p*

P-no.

Натомість другий рядок пісні зі словами «Мій милий такий красний, як у траві чічка» представлений без будь-яких хроматизмів, що надає мелодиці рис аріозності. А за гармонічними (починається з домінанти) та композиційними особливостями (простота та повторність побудови) епізод нагадує приспів куплетної форми.

«Коломийка». Лірична пісня «Тече вода з города». Другий епізод.

399 1. solo *p*

CORO A. Мій ми - лий та - кий

B. 1. solo

P-no. *p* *sub. p* *secco* *una corda*

404

CORO A. крас - ний, як у тра - ві чіч ка.

B.

P-no.

Проте з наступного такту після ліричного відхилення В. Зубицький повертає слухача до основного танцювального характеру твору.

Розглянемо ритмо-інтонаційну організацію «Коломийки» В. Зубицького більш детально. Каркасом твору стали **ритмоформули**, що походять з фольклорних першоджерел. Нагадаємо, що коломийки – це «короткі, переважно монострофічні пісеньки-куплети», (Іваницький, 2004, с. 214) речитативно-декламаційні наспіви, які складаються з двох віршів. За складочисловою структурою коломийки мають стабільну форму 4+4+6 – 14-складовий вірш, який і отримав назву *коломийковий*.

Важливо зауважити, що **ритмомелодика** коломийок має багато спільного з народними інструментальними награваннями. Протягом твору метро-ритмічна та інтонаційна складові музичної тканини балансують між фольклором і джазом. Медіатором між ними слугує імпровізаційність: вокалізовані програші між проведенням коломийкових тем з безкінечно

змінним метро-ритмом супроводжуються фортепіанним супроводом, сповненим гармонічної і ритмічної швидкоплинності. Стабілізуючим фактором двох пластів – вокального та інструментального є малий барабан, який звучить майже протягом всього твору і допомагає слухачу переключитись з одної метро-ритмічної організації на іншу.

Один з останніх створених хорових творів – «Коломийка» Володимира Зубицького представляє неабиякий інтерес як для науковців, так і виконавців. Твір оригінальний не тільки за жанровим визначенням, а й за композиційною будовою, ладо-інтонаційною організацією (кварто-квінтови або півтонові ходи у швидкому темпі, вигуки-кластери тощо), примхливою метро-ритмічною структурою (часта зміна розміру, швидке чергування ритмічних груп у поєднанні з великою кількістю пауз тощо).

«Коломийка» В. Зубицького, як і решта хорової спадщини композитора, потребують наукових розвідок і виконавської практики з метою розкриття потенціалу сучасної вокально-хорової майстерності та популяризації українського хорового мистецтва.

3.2. Самобутність музичних образів у кантаті «Діду мій, дударіку».

Основні принципи використання фольклорного матеріалу

Камерна кантата для мішаного і дитячого хорів та камерного ансамблю на слова Т. Шевченка, В. Симоненка та тексти українських народних пісень «Діду мій, дударіку» – яскравий приклад ювелірної роботи В. Зубицького з інтонаційним матеріалом. Твір написано 2020 року і присвячено «світлій пам'яті Миколи Леонтовича». В основу кантати покладено кілька поетичних текстів:

– слова народних пісень «Діду мій, дударіку» та «Щедрик, щедрик, щедрівочка», родинно-побутова народна пісня «Ой, піду я понад лугом», жартівлива пісня «Я в Америку поїду», колядка «Бог ся рождає», «Наша Маланка боса ходила»;

– «Земле рідна! Мозок мій світліє...»¹ – уривок з вірша В. Симоненка;
– «Наша дума, наша пісня не вмре, не загине» – уривок з вірша Т. Г. Шевченка «До Основ'яненка».

До інтонаційного корпусу твору композитор залучив інструментальну тему в дусі менуету, яка звучить контрастно як до попереднього, так і подальшого музичного матеріалу.

Дві пісні «Діду мій, дударіку» і «Щедрик» в обробці М. Леонтовича стали образно-інтонаційним фундаментом твору. Це два провідних ритмо-інтонаційних зерна доволі жвавої темпо-ритмічної організації, в які композитор вплітає і ліричні елементи («Бог ся рождає», «Наша Маланка», «Земле моя»), і танцювальні («Ой, піду я понад лугом», інструментальні програти та вокальні імпровізації на слоги «дуба-дуба» тощо), і героїчні («Наша дума, наша пісня не вмре, не загине»).

Різнохарактерні вербальні тексти композитор обрав невипадково: деякі підігрівають національний дух кантати, деякі навпаки емоційно полегшують настрій після драматичних епізодів; у творі відбувається суттєве переосмислення тексту пісні «Діду мій, дударіку» тощо.

І. Розглянемо інтонаційні особливості провідних тем.

«Діду мій, дударіку» – хорова обробка народної пісні М. Леонтовича, на яку і спирається В. Зубицький: відкриваючи і завершуючи твір, пісня проходить ряд інтонаційних, ладо-гармонічних і темпових видозмін протягом всієї кантати.

Як відомо, тема складається з остинатного однотактового мотиву та імітації бурдонної квінти дуди. Рухаючись поступово від терцієвого тону до тоніки вниз і назад із зупинкою на першій долі такту, ця коротка поспівка представляє безліч можливостей для ладо-гармонічних варіацій. Нерідко для

¹ У кантаті фраза «Мозок мій світліє» замінена композитором на «І душа світліє» [Курсив – П. С.].

розвитку теми композитор використовує низхідний контрапункт, який знаходимо в останньому куплеті твору М. Леонтовича.

Обробка народної пісні М. Леонтовича **«Щедрик»** «містить у собі етнічний світ як цілість» (Ю. Алжнєв, 2019:57). Інтонаційне ядро має обсяг одного такту – чотири звуки в обсязі малої терції, на остинатному повторенні якого з'являється низхідний контрапункт.

Лірична тема широкого дихання **«Земле рідна! І душа світліє...»** за своєю ритмо-мелодичною будовою апелює до поємності і слугує ліричним центром кантати. Тема широкого дихання, вільна, звучить наче любовна арія, яка оспівує почуття до своєї землі-неньки. Перше проведення теми звучить після менуету, який В. Зубицький об'єднав з низхідним фрагментом із **«Щедрика»**. За рахунок більш крупних тривалостей у поєднанні з тріольними розспівами, на фоні яких звучить тема **«Діду мій, дударіку»**, ця тема сприймається як образне узагальнення попереднього матеріалу. Її інтонаційною основою є секундові ходи і стрибки на кварту-квінту-сексту, які слугують своєрідним трампліном для ще більшого розширення діапазону (цифра 11):

Приклад 3.

Тема **«Земле рідна!»**

System 1:

p cantabile
solī mp espr., piena voce
 A. Зем - ле - рід - на мо -
 A. Зем - ле - рід - на мо -
 T. *pp* *roco marc.* Ді - ду мій, ду - да - ри - ку, ти ж бу - ло, се - лом і - деш, ти ж, бу - ло, в ду - ду гра - еш,
 B. *pp* *roco marc.*

System 2:

A. я, і ду - ша світ -
 A. я, і ду - ша світ -
 T. ти ж, бу - ло в ду - ду гра - еш. Те - пер те - бе не - ма - є, ду - да тво - я гу - ля - є,
 B.

System 3:

S. *mf espr., piena voce* Я жи -
 A. *gliss.* лі - є.
 S. *mf espr., piena voce* Я жи -
 A. *gliss.* лі - є.
 T. і пи - ши - ки зо - ста - ли - ся, ка - зна ко - му до - ста - ли - ся. *p* Ді - ду мій, ду - да - ри - ку,
 B. *p*

В результаті поступового регістрового підвищення теми, композитор формує кульмінаційний епізод на музичному матеріалі «Щедрика».

За жанровими ознаками тема на вірші Т. Г. Шевченка «Наша дума, наша пісня не вмре, не загине» наближається до історичних пісень: «пружний ритм, темп, виразні широкі («вольові») ходи в мелодії, обмежене використання вокалізації, регулярна акцентна ритміка – все скероване на

посилення елементів руху» (Іваницький, 2004: 137). Інтонаційно ця тема близька «Діду мій, дударіку» і «Щедрику», адже складається з висхідного терцієвого ходу, його низхідного заповнення і подальших кварто-квінтових стрибків з гамоподібним низхідним рухом (цифра 14).

Приклад 4.

Кантата «Діду мій, дударіку».

Тема в дусі історичної пісні «Наша дума, наша пісня»

The image shows a musical score for a cantata. It consists of two systems of vocal staves. The first system has Soprano (S.) and Alto (A.) parts. The Soprano part starts with a forte dynamic (f) and a 'piena voce' marking. The lyrics are 'На - ша ду - ма, на - ша піс -'. The Alto part also starts with a forte dynamic (f) and a 'piena voce' marking. The lyrics are 'ня не вмере, не за - ги - не...'. The second system continues the melody with the same lyrics. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Колядка «**Бог ся рождає**» складається переважно з низхідного секундово-терцієвого руху від квінтового тону до II ступеня, має чіткий ритмічний малюнок, який складається переважно з половинних і четвертних тривалостей.

Приспів колядки на слова «Тут ангели чудяться» нерідко функціонує в творі як окремий тематичний елемент. Знаходиться він у тому ж амбітусі квінти, що і куплет, проте ритмічний малюнок складається з четвертних і довгого пунктиру на закінченні фрази.

Пісня «**Ой, піду я понад лугом**» основана на гамоподібному русі від квінтового до тонічного тону, з подальшим мелодичним підйомом із захопленням нижньої домінанти. Жартівливий характер пісні підкреслено пружним ритмом – восьмими тривалостями у поєднанні з синкопованим ритмом.

Жартівлива пісня «**Я в Америку поїду**» побудована на секундових і квартових інтонаціях, які підкреслюють розмовний характер вербального

тексту. Практично однорідна ритмічна організація восьмими тривалостями доповнюється синкопованими вигуками.

«Наша Маланка боса ходила» – пісня мінорного нахилу у тридольному розмірі. З приміткою *dolce, cantabile* мелодія романсового типу рухається четвертними і половинними тривалостями у висхідному напрямку від нижньої до верхньої домінанти з подальшим поступовим спуском до тоніки. Здебільшого мелодія рухається терціями, проте інтонаційного смаку додає підвищений четвертий ступінь. Ще одною особливістю цієї пісні є баркарольний супровід бандури, де використано підвищений шостий ступінь, який разом з вокальною мелодією утворює гуцульський лад.

Окрім вокальних тем у кантаті є три самостійних **інструментальних епізоди**, які виконують роль інтерлюдій. У першому епізоді скрипково-флейтові пасажі (цифра 3) нагадують сопілкові награти. Увірвавшись у партитуру стрімкими шістнадцятими в партії флейти на фоні синкопованого ритму струнної групи, епізод наче відокремлює перше проведення теми «Діду мій, дударіку», в якому ще немає відмінних від оригіналу ладо-інтонаційних рис, від подальшого твору, наче завершуючи вступну частину. Окрім танцювального характеру, яскравою є інтонаційна характеристика теми: композитор залучив лідійський лад у висхідному гамоподібному русі на тонічному органному пункті, що додає твору західноукраїнського колориту.

Другим інструментальним епізодом є контрастний за стилем **менуєт**. Є. М. Бондар зауважує, що тенденція художньо-стильового синтезу яскраво проявилась у творах XX–XXI століття: «це — епоха синтезу, “поєднання непокєднуваного”: ренесансу, бароко, класики, романтики, авангарду, поставангарду, східного і західного типів художнього мислення. Погодимось, що художньо-стильовий синтез стосується майже усіх розгалужень хорової творчості: композиторської, виконавської та слухацької; професійної та аматорської; сакральної та профанної; етно-фольклорної та авторської

(концептуальної) <...> В кожному з цих «розгалужень» ознаки синтезу виявляються як поєднання минулого та сучасності, як культурний зв'язок сторічч, як надчасове явище, як спроба створення музичної художньо-мовленнєвої універсалиї» [11, с. 4].

Менует В. Зубицький залучив задля підкреслення трагічного елементу вербального тексту – смерті дідуса-дударика. Перше самотійне проведення стриманої за характером стилізованої теми відбувається в партіях перших скрипок та альтів у супроводі решти струнного ансамблю. На фоні арпеджованих акордів звучить стримана мелодія у *фа мінорі*, яка поєднує ключові інтонації щедрика і дударика (цифра 10):

Приклад 5.

Кантата «Діду мій, дударiku». Тема-менует.

The musical score is for the 'Theme-Minuet' from the Cantata 'My Grandfather, the Drummer'. It is written for a string quartet and a vocal ensemble. The string quartet consists of Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The vocal ensemble includes Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is in 3/4 time and the key of F minor. The string quartet plays a slow, arpeggiated accompaniment in F minor. The vocal ensemble sings a melody in F minor, with lyrics in Ukrainian. The score includes dynamic markings such as *pp*, *mp*, and *p*, and performance instructions like *vibrare* and *galante*. The lyrics are: 'Вий - ди, вий - ди, гос - по - да - рю, по - ди - ви - ся на ко - ша - ру.'

Третя інструментальна інтерлюдія доручено малому барабану ¹. Невеличкі за обсягом фрази (2–4 такти) містять пружній синкопований ритм, що поєднується з шістнадцятими тривалостями.

Отже інтонаційний фундамент кантати «Діду мій, дударіку» складається з восьми вокальних і трьох інструментальних тем.

II. Розглянемо інтонаційну драматургію **тем, які мають сольні проведення** протягом твору.

Одним з пріоритетних методів переінтонування у творчості В. Зубицького є зміна ладо-гармонічної ситуації. Так, мелодія «Діду мій, дударіку», що в першому своєму проведенні звучить на тонічному органному пункті, в подальшому наче ширяє над низхідними пульсуючими акордами у чоловічих партіях. Цікавим є те, що з поступовим низхідним рухом баса змінюється не функція акорду, а тональність і часто лад. Щотактовою зміною гармонії композитор підкреслює «подрібнений» на короткі фрази вербальний текст: «тепер тебе немає, дуда твоя гуляє, і пищики zostалися, казна кому досталися».

Зовсім іншого характеру набуває тема у супроводі менуету (цифра 6): взявши за основу низхідну інтонацію з трьох звуків, композитор побудував на ній золоту секвенцію з трьох ланок, яка розкрила ліричний потенціал теми.

Ладо-гармонічне і темброве рішення наступного епізоду продиктоване вербальним текстом: «...тепер тебе немає...». Композитор переосмислює музичну компоненту і з позначкою *allegretto* розкриває тривожну характеристику теми «Діду мій, дударіку» (цифра 7): у *ля мінорі* на фоні тонічного квінтового органного пункту у басів і мелодії в партії сопрано, яка звучить в мінорі, в середніх голосах довгими тривалостями спускаються по півтонах в терцію квінтовий і септовий тони. Вони утворюють емоційне

¹ Ударна група у творі В. Зубицького займає не останнє місце. Вона охоплює літаври, дзвони, дзвіночки, яйце (маракаси), вудблок (*legno*), тамбурін, тарілки, реко-реко, трещотку і рибацькі дзвіночки.

напруження за рахунок утворених акордів подвійної домінанти і мінорної субдомінанти і скандованого тонічного звуку у низьких струнних інструментів і баса.

Ще більшого напруження тема набуває при перенесенні контрапункту з середніх голосів у партію сопрано *solo* і тенора, натомість мелодія звучить у партії сопрано і альтів, а тонічне *ostinato* залишається незмінним у звучанні низьких інструментів та голосу. Наче віддзеркалений контрапункт – тепер у висхідному русі та у високому регістрі рухається по півтонах до *ля* другої октави, в дециму з теноровою партією. І по досягненню кульмінаційної точки тема звучить у *ля дієз мінорі* на фоні незмінного *ля* в басу і струнних та сопрано соло. У підсилення до нової тональності додається скрипкова тема, яка наче закріплює утворену політональність. Поступовим накопиченням і нашаруванням ладо-гармонічних, тембрових, динамічних, регістрових засобів композитор підкреслює змістовну напруженість вербального тексту і

Тема «Діду мій, дударіку» звучить також у програші-інтермедії (цифра 24) на фоні остинатного ритму літавр. Композитор виокремлює першу фразу, інтонаційно залишаючи її без змін, натомість ритмічно тема набуває гостроти і напруженості за рахунок коротких тривалостей і численних пауз. Драматизму тема набуває завдяки поступовому фактурному ущільненню (дублювання в терцію, а згодом паралельними тризвуками, секстакордами та квартсекстакордами) та канонічному проведенню.

Кульмінаційним проведенням теми «Діду мій, дударіку» є епізод, що поєднав у собі настрої від світлої лірики до розпачу: від унісонного проведення теми з унісонним низхідним півтоновим контрапунктом цілими тривалостями у високому регістрі до сонористичних терпких співзвучь на кшталт хорових творів В. Польової, Б. Фільц, К. Пендерецького. Подальший несамопитий за характером розвиток теми втрачає свою інтонаційну сутність за рахунок низхідного руху від домінанти до тоніки через підвищений IV ступінь, циганського ладу у звучанні всіх хорових голосів, тонічного

органного пункту в партії оркестру та басів, суттєвої змінити ритму в бік збільшення тривалостей і *tutti*. Вистражданий змучений крик душі на слова «тепер тебе немає» змінюється заціпенілою речитацією думного складу в партії тенорів у супроводі струнного оркестру. Проте саме тут автор наче знову набуває себе у появі оригінальної триступеневої побудови пісні «Діду мій, дударіку» у довільному ритмі, що рухається в межах циганського ладу.

На завершення розгорнутого кульмінаційного епізоду з'являється ще одна варіація на тему «Діду мій, дударіку» (цифра 39): з приміткою *con tristezza* (з італ. – з сумом, печально), проведена наче у зворотньому напрямку (знизу вгору і назад), тема проведена канонічно починаючи з партії басів і до сопрано. На зміну першого інтонаційного зерна теми, композитор наводить низхідний гамоподібний контрапункт у партії басів та низьких струнних інструментів, на фоні якого звучить основна тема у виконанні жіночих голосів і тенорів з незначними інтонаційними змінами. Поступове розширення діапазону, додавання духових інструментів з танцювальною стрімкою темою та збільшенням динаміки призводить до повторення теми з приміткою *con tristezza* (ц. 39), проте на слова «Україна ще не вмерла. Гей, козаченьки!», які звучать як маніфест і призводять до кульмінаційного розділу всього твору.

Розвитку у сольному проведенні набуває також **пісня «Наша Маланка»**. В. Зубицький інтонаційно збагачує тему за рахунок додавання контрапункту, що рухається від домінанти вгору переважно півтонами, які наче виростають з допоміжного IV підвищеного ступеня в мелодії та сприяють ліризації та емоційній напруженості мелодії. Як і в темі «Діду мій, дударіку», композитор проводить мелодію канонем, підсилюючи його супроводом струнного оркестру та альтерованими акордами. Поступове розширення діапазону, фактурне зміцнення, гармонічні варіації та мелодичне збагачення за рахунок канону, підводять до середнього розділу теми (цифра 31). Його інтонаційна спорідненість з основним мелодичним

матеріалом нівелює різку зміну характеру з ліричного і наспівного на завзятий і пружній: побудований на інтонації висхідного тонічного тризвуку і підвищеного IV ступеня, що тяжіє до III-го, цей розділ відрізняється короткими акцентованими тривалостями з паузами та підтримкою літавр. Метро-ритмічна пружність менуєта у поєднанні з ритмо-інтонаційними особливостями теми утворюють дещо войовничий характер теми.

III. Ключовим методом роботи в аспекті інтонаційного розвитку є **поєднання різних тем одночасно з продовженням їх переінтонування.**

Підготовчим етапом до сполучення тем є їх співставлення: В. Зубицький наче порівнює інтонаційні зерна наведених тем, викладаючи їх в різних ладо-тональних умовах. Наприклад, інтонаційно споріднені теми «Діду мій, дударіку» і «Щедрик» (цифри 8–9) – трихордової будови, низхідного руху від терції до тоніки, близького темпо-ритму – звучать у споріднених тональностях *ля мінор – ре мінор*, у різних регістрових та динамічних обставинах. Готуючи слухача до першої появи теми «Щедрик», композитор видозмінює першу тему шляхом оновлення ладо-гармонічних умов: тепер тема звучить в мінорі (для майбутньої тональності від VII ступеня). Проте адаптуючись до майбутньої тональності, вона звучить від сьомого підвищеного ступеня з терцієвою второю зверху, зберігаючи амбітус малої терції та утворюючи низхідні терції *до дієз – мі, сі дієз – ре дієз, ля дієз – до дієз*. Поява звуку *ля дієз* на фоні ще тонічного органного пункту *ля* та напередодні слухового затвердження *ре мінору* начебто викликає тональний дисонанс. Але композитор навмисно підкреслює його заліговою на два такти нотою в партії сопрано соло у другій октаві із записом як *сі бемоль*, наче пояснюючи виконавцям нестійку функцію цього ступеня для майбутньої тональності і підкреслюючи прагнення до розв'язання у домінанту, але вже в умовах теми «Щедрик».

Протягом кантати «Діду мій, дударіку» В. Зубицький поєднує між собою всі теми, окрім пісень «Наша дума, наша пісня», «Ой, піду я понад

лугом», «Я в Америку поїду». Інші теми набувають активного інтонаційного розвитку й часто звучать у контрапункті. Простежимо їх інтонаційні взаємопроникнення.

Однією з яскравих ліричних сторінок твору є поєднання теми «Земля рідна моя» з темою «дударика» (цифра 11). Опора на секундові інтонації стала центральною об'єднуючою ланкою. Ритмічна рухливість «Дударика» заповнює широкі фрази ліричної теми, натомість інтервальні стрибки останньої огортають невеличкі за інтервальним обсягом фрази першої. Підкреслюючи єдність тем, композитор секвенційно просуває поспівки «Дударика», які вписує у гармонічне забарвлення широкої теми. Схвильованості цьому епізоду надають пасажі в партії флейти і скрипок. Проте їх гамоподібний рух з оспівуванням ступенів настільки невимушено звучить в контексті двох вокальних тем, наскільки легко він заповнює шістнадцятими тривалостями весь вільний музичний простір.

Тема «Діду мій, дударіку» дуже часто звучить у контрапункті з якоюсь іншою за рахунок простого ритмо-інтонаційного малюнку. У поєднанні зі стрімким другим розділом колядки «Бог ся рождає» – «Тут ангели чудяться» (цифра 23), В. Зубицький виклав тему «дударика» у збільшенні з незначними інтонаційними змінами. Секундові інтонації складають єдність тем, а навмисне сповільнення темпо-ритму «дударика» стримує розгонистий характер колядки.

Інтонаційну спорідненість композитор підкреслює в поєднанні не тільки вокальних тем, а й вокальних з інструментальними. Як і всі пісні та інтонаційні опори твору, інструментальні програші поступово втрачають провідне солююче положення і вплітаються до хорового звучання. Наприклад, до менуету контрапунктом звучить або лірична імпровізація тему «Діду мій, дударіку», або низхідний гамоподібний фрагмент з «Щедрика». Неспішні похитування на секундових інтонаціях та однакова ритмічна

організація (♩ ♪ ♪), поступове гармонічне підведення до появи теми «щедрика» підкреслюють спорідненість на перший погляд далеких тем.

Одним з найцікавіших інтонаційних перевтілень є перенесення вокальної партії в інструментальну і навпаки. Наприклад, тему «Діду мій, дударіку» композитор проводить в оркестрі без змін, проте тембральне забарвлення (тему ведуть дерев'яні духові і струнна група) і паралельний рух квартсекстакордами змінюють оповідний характер теми на танцювальний. Надалі виокремлена поспівка «Діду мій, дударіку» зазвучала у партіях флейти і кларнета під час проведення хором колядки «Бог ся рождає». Порівняно з «дудариком», колядка звучить наче в ритмічному збільшенні, а інтонаційний рух в малому амбітусі з невеличкими висотними похитуваннями міцно пов'язує обидві теми. Проте композитор залучає політональний прийом (співставлення *мі мажору* в колядці і *мі бемоль мажору* у поспівці), за допомогою якого створюється відчуття імітації звуків дитячої брязкітки для народженого немовляти Ісуса.

Зворотне інструментально-вокальне перетворення В. Зубицький створив на основі теми менуета і «Щедрика» (цифра 15), поклавши слова пісні на мелодію старовинного танцю. За рахунок такого інтонаційного перевтілення, пісня набула ширшого дихання та більшої емоційної розкутості.

Поява дзвону (*campane*) в кульмінації твору на інтонації трьохзвучної поспівки «Щедрика» та оркестровому і хоровому *tutti* на слова «Діду мій» є символічним жестом композитора. Адже у контексті драматургічного інтонаційного розвитку дзвін звучить наче вирок: композитор підсумував не тільки інтонаційний «сюжет» твору, а й національну традицію дзвону – від попереджувальної функції до церковної служби. І водночас підкреслив таїнство і урочистість свята Різдва Христового.

Кантата «Діду мій, дударіку». Кульмінаційний розділ

The musical score is for the climactic section of the cantata «Діду мій, дударіку». It features a variety of instruments and vocal groups. The Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.) parts are marked with *f furioso*. The Children's Choir (CORO infant) and Mixed Choir (CORO misto) parts are marked with *ff*. The Band I and II parts are marked with *ff*. The Percussion (Batt. I, Batt. II) parts are marked with *ff* and *marcato*. The Violins I and II (V-ni I, V-ni II), Viola (V-le), Violoncello (V-c.), and Double Bass (C-b.) parts are marked with *ff*. The score includes a key change from D major to D minor, indicated by the change in the key signature from one sharp to one flat. The tempo and dynamics are marked as *f furioso* and *ff marcato*.

Наведені метаморфози дозволяють простежити особливості інтонаційної драматургії і резюмувати художній результат:

– різноманітність тем у кантаті «Діду мій, дударіку» визначається комплексом засобів музичної виразності;

– спорідненість цих тем закладена в інтонаційному фундаменті, завдяки якому композитор зміг вільно співставляти та пророщувати тематичні побудови;

– переінтонування тематичного матеріалу сприяло розширенню образного змісту пісень, збагаченню ладоінтонаційних зв'язків і утворення наскрізної форми твору, формуванню цілісної образно-смислової картини кантати;

– вибір комбінування національно характерного, авторського і фольклорного, контрастного тематичного матеріалу сприяло створенню самобутньої інтонаційної канви, на якій В. Зубицький зміг сплести оригінальне музичне полотно.

Підсумуємо, що розвиток інтонаційної драматургії кантати відбувається у трьох напрямках:

- ілюстрація провідних тем твору;
- розвиток окремих тем у сольному проведенні протягом твору;
- розвиток теми у контрапунктичних проведеннях з іншими темами.

Вісім різних тем В. Зубицький об'єднує за допомогою інтонаційної спорідненості, часом змінюючи ладові обставини (ладова перемінність, залучення ладів народної музики), темпо-ритмічні умови (проведення теми у збільшенні; співставлення ритмічно близьких тем, одна з яких має крупніший ритмічний малюнок), ритмо-інтонаційні і темброві характеристики.

3.3. Виконавські аспекти втілення засобів хорової виразності в музичній драматургії Володимира Зубицького

«На сучасному виконавському рівні хоровий твір має бути «відкриттям», воно — відкриття — повинно дивувати, давати слухачеві, глядачеві новий образ, потужні, інтенсивні за силою впливу емоції та почуття» [11, с. 43] – зауважує Є. Бондар. Ці слова цілком стосуються творів

В. Зубицького – яскравих, самобутніх композицій, які відкривають не тільки обрії суто музичних категорій, а й художньо-естетичні та насамперед національні традиції українського мистецтва.

Виконавські аспекти втілення інтонаційної драматургії у хоровій творчості В. Зубицького представляють неабиякий потенціал як для музикознавчих, так і для виконавських розвідок. Причиною цьому є специфіка музичної мови композитора, де поєднані не тільки різні інтонаційно-художні образи, а й гра різних груп хору, звуконаслідування, різні виконавські стилі тощо.

Основним інструментом та головним виконавцем творів В. Зубицького стає хор. У баченні композитора він трактується як «універсальний інструмент», що наділяється високим рівнем віртуозності за рахунок розширення інтонаційної бази, закладеної автором у тембральні, ритмічні та мелодичні задачі цього «інструмента».

Характерною рисою творчості В. Зубицького є використання мішаного хору. Ймовірною причиною цього вибору є більший спектр виразових можливостей з погляду застосування широкого діапазону регістрів – від найнижчого до найвищого. Великих можливостей досягає композитор у використанні мішаного хору при формування різних виконавських груп, які контрастують між собою за тембром і музичним матеріалом: нерідко композитор залучає у такі «антифони» не тільки ладо-гармонічні мерехтіння, а й стильові переключення. Розширення композитором виконавських можливостей хору підвищує рівень відповідальності для диригента в аспекті формування однорідності звучання, глибини звуку у крайніх голосів та яскравості у середніх. Поруч з цим виконання сучасної хорової музики вимагає від виконавців ланцюгового дихання без втрати динамічних відтінків, характеру та емоційності виконання.

Як зазначають дослідники «створення рельєфу замість звичної партії, що має суто лінійну “одинарну” природу, є одним зі шляхів трансформації

хорової партитури» [101, с. 160]. Яскравим прикладом цієї тези є формування та проведення тем у кантаті «Діду мій, дударіку»: нашарування тем та їх контрапунктичне проведення вимагає від диригента особливої пильності, щоби не загубити жодну з тем. А від виконавців така синхронність проведення декількох рельєфних партій потребує не тільки ілюстрацію власної теми, а й дослухування та розуміння подій в іншій партії.

Відмічається також гостра потреба у віртуозності та певній специфіці вокальної техніки. Яскравість хорових партій можна сміливо тембрально та технічно віднести до розробки оркестрових партій. Оскільки хоровий склад у баченні В. Зубицького трактується як універсальний інструмент, то він наділяється високим рівнем віртуозності. Тракткування автором партій хору стає оркестровим. Яскраво це виражається у творах «Діду мій, дударіку», «Коломийка», «Concerto strumentale» і т.д. Композитор використовує широку палітру художніх засобів: спів мурмурандо (закритим ротом), скандування, рецитацію (оспівування верхніх звуків мелодії), раптовий спад мелодичної лінії в кінці фраз, своєрідна імпровізаційність, ритмічна невимушеність. Автор-художник часто використовує повний арсенал штрихових позначень, акцентів, які надають музиці особливого характеру та яскравого забарвлення, адже являються невід'ємною складовою засобів виразності. Відтак яскрава образність цих творів заворює слухача та дає можливість поринути в атмосферу насиченого українського колориту культури західних земель.

Особливо в кульмінаціях нерідко вокальні лінії сягають межі співацького регістру: інструментальність мелодики з дуже виразною «колючою» інтервалікою, часто широкий звуко-висотний діапазон, складні технічні засоби передачі матеріалу, все більше нагадує імпровізаційність в партії скрипок (високий діапазон партії сопрано в хорі); ритмічна колоритність та гострота, яка присутня в інтонаційній драматургії нагадує відтворення звучання фольклорних інструментальних ансамблів. Доцільність

кожного художнього прийому, що надає барви хору, допомагає досконало створити цілісний образ.

Усі ці вагомі для асоціативного сприйняття звукові прийоми викликають у слухача яскраві враження та емоції, відчуття повної залученості у феєрію звукових образів, що виринають то з минувшини, то з сьогодення, та асоціативно дають розуміння кожному українцю своєї історичної національної приналежності. Національну характерність з легкістю можна прослідити в мелодиці, ритміці, ладових та тембрових особливостях.

Мелодиці хорових партій притаманна тембральна «оркестровість» з виразною кварто-квінтовою інтервалікою, з частими секундовими співвідношеннями, мелізматикою. Примхливу ритміку інструментальних награвань відображено у багат шаровості функцій жанру коломийки з її віртуозним музикуванням; вокально реалізовано в імітації танцю і супроводжуючого тупотіння, які відображено у хорових партіях остинатними ритмами, багатозвучними гармонічними комплексами з притаманною музиці В. Зубицького нерегулярною ритмікою, в імпровізованих вигуках-викриках. Перелічені засоби ілюструють композиторське розуміння хору як потужного інструмента, до звукоутворення якого В. Зубицький підійшов творчо і водночас вимогливо.

Цікавим рішенням є розміщення соліста для другого проведення теми у хоровому концерті «Гори мої» у кліросі. Як відомо, ця традиція властива піснеспівам, що виконуються у храмі. Проте диригент Євген Савчук інтерпретував плачеву речитацію на слова «ой, гори мої» у виконанні Оксани Нікітюк так, щоби вона звучала наче віддалено і водночас об'єктивізувала «пам'ять культури» (І. Коханик). Ідентичний інтерпретаційно-виконавський елемент залучив диригент Микола Гобдич у виконанні «Молитви» М. Лисенка.

Окремої уваги заслуговує огляд хорових вигуків та різних прийомів, що виконуються хористами. В. Москаленко у навчальному посібнику «Лекції з музичної інтерпретації» зазначає: «Роль комплексних проявів інтонаційності особливо наочно простежується у музичному виконанні. Тут інтонаційність включає, окрім самого ефекту звучання, м'язово-рухову складову – власне виробництво звучання. Це – праця голосових зв'язок, жестикуляція, міміка і пантоміміка у виконавському апараті вокаліста, моторно-рухома сторона виконання на музичних інструментах тощо» [91, с. 23]. Вібрація голосових зв'язок – це також певний «рух», невидимий, але ці вібрації конкретним чином відображаються на звучанні, на формуванні певних тембральних барв, а отже і на відтворенні художнього образу. Таким чином, у співі закладені

1. текст – вербальне викладення змісту пісні;
2. ритмічність рухів-жестів як відображення танцю (ритміка – рухи + мовлення);
3. можливості для імітування звучання інструментів.

Перелічені звукозображальні можливості голосу активно залучені до «Коломийки» В. Зубицького. Народні ладо-інтонаційні і метро-ритмічні особливості, у тому числі вигуки-кластери типу «Гой!» та ін. являються так званими *семіотичними знаками*, які сприймаються колективно та являються виражальними елементами фольклору. У статті «Фольклорні джерела в баянній творчості Володимира Зубицького» М. Гейченко підкреслює: «Семіотичний знак, асимілюючись з авторською стилістикою, утворює органічну оригінальну систему композиторського мислення» [23с.113]. З точки зору виконавської практики, для хорового колективу високий рівень складності полягає у відображенні всіх «знаків» автентичного фольклору та у виконанні всіх композиторських технічних задач, адже композитор використовує широкий спектр засобів виразності, покладаючись на багатогранність можливостей людського голосу та вокального апарату

загалом. Як віртуоз-імпровізатор, В.Зубицький прагне наділити голоси інструментальною віртуозністю та поєднати її з вокальними тембральними характеристиками та виражальними засобами. Таким чином однією з головних вимог до виконавців є *віртуозність*.

До виконавських складнощів хорових творів В.Зубицького можна віднести наступні зображальні прийоми:

- імітація танцювальних гуцульських награвань (діатонічні та хроматизовані пасажі у швидкому темпі);
- імітація звучання українських народних музичних інструментів: дрибми, духових дерев'яних, ударних народних інструментів (ремарки *alla trembita* або *secco* у високому регістрі, у вокалізованих програшах спів на слоги «па-па» та інші у поєднанні з великою кількістю пауз);
- поліметричність та поліритмічність зі складними варіантними ритмічними малюнками: їх часта зміна у швидкому темпі складає чимале випробування для виконавців;
- широке використання повного арсеналу штрихових позначень, у тому числі акцентів та їх часта зміна;
- плески в долоні, з вимогою звучання у певному регістрі;
- клацання язиком із відображенням точно заданої звуковисотності;
- використання сонористичних прийомів (наприклад, спів *mormorando* у квартових співвідношеннях, у поєднанні з динамікою *pp*);
- ритмо-артикуляційні виклики;
- «стихійність» музичних побудов;
- октавні глісандо з позначкою *lungo* (*італ.* – довгий).

У хорових творах композитора нерідко залучені пісенно-танцювальні теми, які потребують від диригента організації, а від виконавців реалізації театралізованих елементів. Наведений перелік виконавських складнощів свідчить про ритмо-інтонаційне багатство «Коломийки» В.Зубицького та необхідність підвищення виконавського рівня серед хорових колективів.

Вирішення перелічених виконавських труднощів у хоровому колективі потребує лідера – сильного диригента, який допоможе уявити, сприйняти та озвучити хорову партитуру. Водночас він проілюструє слухачу стильові зміни, інтонаційно-темброві ігри та передасть власне художнє бачення твору.

Трактування композитором хору як потужного музичного інструмента сприяло залученню широкого спектру звукозображальних прийомів, серед яких імітація танцювальних гуцульських награвань або звучання українських народних музичних інструментів, плески в долоні та клацання язиком, часті вигуки «Гой!» та ін. з фіксованою висотою звука в акорді кластерного типу та ін.

Для хормейстера наведений аналіз свідчить про необхідність високого рівня технічної підготовки хорового колективу, широкого діапазону голосів, виточеної ритмічної організації, артистичних здібностей; а також вільної, легкої та віртуозної подачі матеріалу.

Висновки до третього розділу

Хорова творчість Володимира Зубицького – унікальна сторінка сучасної української музики. Різноманітна та розмаїта за виконавськими складами та характером, хорова музика митця досі не має належного музикознавчого осмислення та виконавської практики.

У кантаті «Діду мій, дударіку» композитор об'єднав авторські та народні вербальні тексти, різний інтонаційний матеріал – народно-пісенний фольклор, стилізацію під бароковий менует наряду з політональністю та сонористичними співзвуччями. Унікальність «Коломийки» полягає у залученні низки народних пісень та їх розташування в дусі в'язанки коломийкок.

Інтонаційне взаємозбагачення тем або виокремлення з них певних фрагментів, проростання вокальних тем в інструментальні і навпаки дозволило композитору створити самобутній твір наскрізного розвитку, який вражає логікою розвитку «укоріненого у традицію» (Ю. Алжнев) музичного

матеріалу. Особливості інтонаційної драматургії хорових творів В. Зубицького потребують подальших наукових розвідок та виконавських рішень.

ВИСНОВКИ

Хорова творчість Володимира Зубицького – самобутня неповторна сторінка історії української музики, яка характеризується жанровим діапазоном від хорової мініатюри до кантат і багаточастинного вокально-симфонічного циклу, а також стильовим спектром від неоромантизму та неоімпресіонізму до джазу. Хорова творчість В. Зубицького – це сакральне місце, де перетинаються різні епохи, різні іпостасі творчої особистості, стильові пріоритети. Композиторському стилю В. Зубицького притаманне вільне оперування характерними прийомами музичних стилів різних епох, тяжіння до театралізації.

Унікальність постаті В. Зубицького полягає не тільки в універсальності творчої особистості – композитор, концертує баяніст, педагог, диригент, громадський діяч, а у співпраці цих компонент на користь композиторства. Саме ця форма творчості В. Зубицького у повноті відбиває національну ідентичність, формує жанрово-стильовий вектор творчості, подальше виконавство та пропаганду українського мистецтва.

Характерною рисою авторського почерку В. Зубицького є постійне звернення до фольклору – українського, болгарського, румунського. Фольклорні джерела живлять і збагачують мову композитора і водночас набувають нові форми звукового втілення. Художньо-образне багатство, національно характерна мелодика, метро-ритмічна гнучкість, народність творчості на всіх рівнях музичної тканини характеризують індивідуальний стиль В. Зубицького.

У своїй творчості композитор прагне до відродження фольклорного мелосу, який він поміщає в сучасний музично-інтонаційний контекст шляхом

- переосмислення композиційної будови твору (розмитість академічної форми у поєднанні з коломийковими в'язанками);
- жанрового синтезу (коломийка і стрілецька пісня, коломийка і композиція джазового напрямку);

- поєднання музичного фольклору з джазом;
- «переінтонування» архаїчних мотивів, яке має на меті симбіоз колективного (народного) слухового тезаурусу та індивідуального, композиторського;
- поєднання примхливої метро-ритмічної організації з джазовою імпровізаційністю.

Вищезазначені засоби роботи з музичним текстом поєднані у «Коломийці» для мішаного хору, фортепіано та ударних (2022) на вірші І. Франка та народні. Особливістю інтонаційної драматургії цього твору є відсутність повторень пісень: кожна з них, немов промінь сонця, з'являється на шість – тридцять тактів і в подальшому може бути використана тільки мотивно як розробковий матеріал. Таке калейдоскопічне використання пісень нагадує «в'язанки» – тематичні групи коломийок, які співаються під час танців.

Синтез стильових характеристик спостерігаємо у камерній кантаті для мішаного і дитячого хорів та камерного ансамблю на слова Т. Шевченка, В. Симоненка та тексти українських народних пісень «Діду мій, дударіку» (2020). До інтонаційного корпусу твору композитор залучив інструментальну тему в дусі менуету, дві пісні «Діду мій, дударіку» і «Щедрик» в обробці М. Леонтовича, три ліричні пісні (дві з яких стосуються Різдвяного календарного циклу), танцювальні (у тому числі інструментальні програші та вокальні імпровізації на слоги «дуба-дуба» тощо) і героїчні. Такий інтонаційно різнобарвний матеріал композитор поєднав шляхом переінтонування: збагачення тематичного матеріалу одної пісні елементами іншої, контрапунктичним проведенням тем, зміною ладо-гармонічних, фактурних, тембрових ситуацій.

Дуальність «звук-пам'ять», інструментом якої є цитування, звуковідтворення, звукоімітування, музично-інтонаційна символіка, розвиток музичного матеріалу тощо, доповнюється і стилізацією народної мелодії, до

якої нерідко вдається В. Зубицький: через інтонаційні, метро-ритмічні, ладові і виконавські засоби композитор настановлює слухача на розуміння присутніх відголосків минулого, на якому більш пронизливо, у шквальному руслі сучасного, звучить теперішнє.

Виконавські аспекти втілення інтонаційної драматургії у хоровій творчості В. Зубицького представляють окрему задачу для диригента. Причиною цьому є специфіка музичної мови композитора, де поєднані не тільки різні інтонаційно-художні образи, а й гра різних груп хору, звуконаслідування, різні виконавські стилі тощо. Розуміння хору композитором як «універсального інструменту» накладає відбиток на музичну мову хорових творів: значне розширення діапазону, дуже гнучкі мелодичні лінії вокальних партій, використання голосу як шумового інструменту, численні контрапункти та рельєфність партій, тембральні та виконавсько-стильові контрасти, імпровізаційність та ритмічна нестабільність вимагають професіоналізму як від виконавців, так і від диригента.

Вивчення хорової спадщини В. Зубицького, дослідження виконавських особливостей його хорових творів невичерпане і потребує подальших наукових та виконавських розвідок.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Алжнев Ю. Б. Авторські засади музичної драматургії у творчості сучасних українських композиторів // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Харків: ХДАДМ, 2019. Вип. 4. С. 53–58.
2. Бакумець А. Ю. Жанрово-стильові особливості хорових циклів українських композиторів кінця XX – початку XXI століття : дис. ... доктора філософії : 025 Муз. мистецтво / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2021. 253 с.
3. Бакумець А. Ю. Концепція циклічності у хорових творах з назвою «Пори року» (на матеріалі музики українських композиторів другої половини XX століття) // Мистецтвознавчі записки / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ : Ідея принт, 2018. Вип. 34. С. 292–301.
4. Батовська О. М. Сучасне академічне хорове мистецтво асарrella як систематичний музично-виконавський феномен : дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2019. 519 с.
5. Бентя Ю. В. Три іпостасі Володимира Зубицького. Відомий митець про баян, конкуренцію і політику // День. 2011, 15 липня URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/tri-ipostasi-volodimira-zubickogo>
6. Бенч О. Г. Фольклорні архетипи у хоровій творчості Ганни Гаврилець // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І Чайковського. Вип. 75: Композитор і сучасне соціокультурне середовище: зб. ст. Київ, 2009. С. 57–70.
7. Берегова О. М. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80–90-х років XX ст. : дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03 Музичне мистецтво / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2000. 204 с.

8. Бермес І. Л. Ранні хорові твори М. Скорика як відображення естетики «шістдесятництва» // Актуальні питання гуманітарних наук : зб. ст. / Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. Івана Франка. Дрогобич ; Одеса : Гельветика, 2021. Вип. 42(1). С. 136–141.

9. Боднарчук Т. В. Посмодернізм: до питання аналізу дефініції // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль-Київ, 2006. № 2 (17). С. 32–37.

10. Боднарчук Т. В. Постмодернізм як історичний феномен його зв'язках з іншими культурами // Наукові записки [Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського]. Серія : Історія. 2006. Вип. 10. С. 304–309.

11. Бондар Є. М. Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості: Монографія. Одеса: Астропрінт, 2019. 388 с.

12. Варакута М. І. Жанрово-стильова специфіка хорових мініатюр Володимира Зубицького : монографія. Дніпро: Ліра, 2016. 190 с.

13. Варакута М. І. Про деякі тенденції розвитку жанру хорової мініатюри в українській музиці (на прикладі творчості М. Леонтовича та В. Зубицького) // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової. Одеса : Друкарський дім, 2008. Вип. 9. С. 156–163.

14. Варакута М. І. Про композиційні особливості світських мініатюр у хоровій творчості В. Зубицького // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2018. № 1. С. 143–147.

15. Варакута М. І. Про формотворчі принципи хорових мініатюр В. Зубицького на тексти західно-українського фольклору // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка: зб. наук. пр. / за заг. ред. В. Л. Філіпова. Луганськ, 2007. Вип. 8. С. 242–252.

16. Варакута М. І. Хорова мініатюра в українській музиці: закономірності розвитку жанру та їх осмислення в музикознавстві // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. Київ, 2009. Вип. XXII. С. 281–287.

17. Варакута М. І. Щодо перетворення особливостей камерно-вокального жанру у хорових мініатюрах Володимира Зубицького // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової. Одеса : Друкарський дім, 2009. Вип. 10. С. 260–269.

18. Вишинський В. В. Драматургія як поняття та об'єкт музикознавства // Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття : матеріали 2-ої Міжнародної науково-практичної конференції (м. Київ, 14–15 квітня 2016 року). Київ, 2016. С. 361–367.

19. Волотка А. О. Жанрово-виконавські аспекти хорового стилю Є. Станковича // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків: ХНУМ, 2014. Вип. 39. С. 353–363.

20. Волошенко А. Авангардні проєкції національного хорового псалму на прикладі творів Ірини Алексійчук // Музикознавчі студії. Львів: Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, 2015. Вип. 36. С. 44–51.

21. Гарькава І. О. Синтез християнських динамічних компонентів національного стилю у «Літургії св. Іоанна Златоустого» Євгена Станковича // Мистецтвознавчі записки : зб. наук.праць / Державна Академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ : Міленіум, 2017. Вип. 32. С. 325–333.

22. Гафич М. Я. В. Зубицький. Концертна партита № 2 в стилі джазової імпровізації: порівняльний аналіз авторського виконання й версії Фредеріка Дешампа // Актуальні питання гуманітарних наук : зб. ст. / Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. Івана Франка. Дрогобич ; Одеса : Гельветика, 2023. Вип. 64. Т. 1. С. 104–110.

23. Гейченко М. І. Фольклорні джерела у баянній творчості Володимира Зубицького // Наукові записки Кіровоградського державного

педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Серія: Педагогічні науки. Кіровоград, 2012. Вип. 107 (1). С. 111–117.

24. Герасимова-Персидська Н. О. Нове в музичному хронотопі кінця тисячоліття // Українське музикознавство : щорічник. Київ, 1998. Вип. 28. С. 32–39.

25. Голяка Г. П. «Віват, маестро!» (До 65-річчя від дня народження відомого українського виконавця і композитора В. Зубицького) // Ювілейна палітра 2018: до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів : збірник статей за матеріалами II всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю 6 – 7 грудня 2018 року / ред. кол.: О. К. Зав'ялова, О. В. Єременко, О. Г. Стахевич та ін. Суми : ФОП Цьома С. П., 2019. С. 178–183.

26. Голяка Г. П. Володимир Зубицький: горизонти творчості // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 86 : Історія в особистостях. До 100-річчя Київської консерваторії. Київ, 2013. С. 392–406.

27. Голяка Г. П. Володимир Зубицький: універсалізм творчої особистості // Fine Art and Culture Studies / Волинський нац. ун-т ім. Лесі Українки. Луцьк ; Одеса : Гельветика, 2022. № 2. С. 10–16.

28. Голяка Г. П. Творчість Володимира Зубицького в контексті розвитку сучасного баянного репертуару : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 Муз. мистецтво / Харківський держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2006. 197 с.

29. Голяка Г. П. Українська «Rossiniana»: Володимир Зубицький в Пезаро // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Вип. 24: Постать митця у художньому просторі міста. Харків: ХНУМ, 2009. С. 351–358.

30. Гончаров А. О. Взаємозв'язок українських та орієнтальних фольклорних джерел у творчості В. Зубицького. (Тюркський фольклор)

// Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип.82: Виконавське музикознавство. Київ, 2009. С. 156–164.

31. Гончаров А. О. Джазові впливи на розвиток неофольклористичних тенденцій у баянній творчості В. Зубицького // Мистецтвознавчі записки : зб. наук.праць / Державна Академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ : Міленіум, 2008. Вип. 14. С. 24–31.

32. Гончаров А. О. Неофольклористичні тенденції у баянній творчості В. Зубицького : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 Муз. мистецтво / НАН України. Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2006. 17 с.

33. Гончаров А. О. Творчість В. Зубицького в контексті музичних стилів // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2010. № 1(6). С. 12–17.

34. Гончаров А. О. Творчість В. Зубицького на зламі століть // Столична кафедра народних інструментів як методологічний центр жанру : Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції до 100-річчя Київської консерваторії (НМАУ) ім. П. І. Чайковського. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. С. 76–83.

35. Гончаров А. О. Фольклоризм як засіб інтерпретацій в творчості В. Зубицького // Матеріал Міжнарод. науково-практич. конференції «Академічне народно-інструментальне мистецтво XX–XXІ століть» /23-28 березня 2003 р. Київ, 2003. С. 63–64.

36. Гордійчук М. М. Успіх Зубицького. Культура і життя, 1981. № 25. С. 11–13.

37. Горюхіна Н. О. Еволюція сонатної форми. 2-ге вид., доп. Київ: Музична Україна, 1973. 310 с.

38. Горюхіна Н. О. Методика аналізу національного стилю // Нариси по вопросам музыкального стиля и формы. Київ, 1985. С. 81–99.

39. Грица С. Й. Леся Дичко в житті і творчості. Дрогобич : Посвіт, 2012. 269 с.

40. Гусарчук Т. В. Творча діяльність Миколи Гобдича в аспекті особистісної детермінації // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 38 : Пам'яті Ігоря Пясковського. Київ, 2012. С. 222–249.

41. Гусарчук Т. В. Феномен творчої індивідуальності композитора в інтонаційній драматургії духовних творів (на матеріалі українського музичного мистецтва): дис. докт. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2018. 533 с.

42. Давітадзе А. Г. Принципи переінтонування різнонаціонального фольклору в творчості Л. ван Бетховена (на прикладі збірки обробок «Пісні різних народів») // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків, 2019. Вип. 53. С. 75–91.

43. Дерев'янченко О. О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині ХХ століття : Автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 19 с.

44. Довганич Л. І. Видатна постать сучасності Євген Станкович: деякі аспекти хорової творчості // Синтез мистецької науки, освіти, та творчості України та глобальному культурному просторі / Матеріали Третьої наук.-практ. конф. 18–19 лютого 2021 р. Ужгород, 2021. С. 45–51.

45. Дорохін В. Г. Жанрова драматургія як фактор формоутворення музичного твору (на прикладі аналізу Концертної партити № 2 В. Зубицького) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 118 : Композиційно-драматургічна організація музичного твору. Київ, 2017. С. 160–169.

46. Душний А. І. Постать Володимира Зубицького у мистецькій культурі ХХІ століття (баянно-акордеонний аспект) // Наукові записки Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. 2018. Вип. 170. С. 60–65.

47. Єргієв І. Д. Український «модерн-баян» як феномен світового мистецтва : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 Муз. мистецтво / Одеська держ. музична академія ім. А.В.Нежданової. Одеса, 2006. 165 с.

48. Заверуха О. Л. Сучасне хорове письмо: генеза та функціонування (на матеріалі творчості українських композиторів кінця ХХ — початку ХХІ століть) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. 300 с.

49. Зінькевич О. С. Динаміка оновлення: українська симфонія на сучасному етапі у світлі діалектики традиції і новаторства (1970-ті – поч. 80-х років). Київ : Муз. Україна, 1986. 184 с.

50. Зінькевич О. С. Про справжнє, про минуле роздумує Євген Станкович у бесідах з Оленою Зінькевич. Ніжин : Видавець ПП Лисенко М. М., 2012. 312 с.

51. Зінькевич О. С. Про «Палату №6» В. Зубицького (побіжні замітки) // Музична україністика: сучасний вимір: : Вип.3: зб. наук. ст. пам'яті композитора й музикознавця, доктора мистецтвознавства, професора Антона Мухи. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. С. 200–206.

52. Зубицкий В. Д., Семешко А. А. Диалог о времени и мастерстве. Киев : Ассо-орус Publishers, 2003. 40 с.

53. Іваницький А. І. Українська музична фольклористика (методологія і методика): Навчальний посібник. Київ: Заповіт, 1997. 392 с.

54. Іваницький А. І. Український музичний фольклор. Підручник для вищих учбових закладів. Вінниця: НОВА КНИГА, 2004. 320 с.

55. Іванченко В. Г. Чинники та носії змісту симфонії як жанрово-видового феномена (досвід аналізу на прикладі українських симфоній) :

автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 Муз. мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. 35 с.

56. Ільїна А В. Позастильове та індивідуальний стиль у Валентина Сильвестрова // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: Вип. 38 : Музичний стиль: теорія, історія, сучасність : зб. ст. Київ, 2004. С. 236–241.

57. Іщенко Ю. Я. Темброва драматургія симфоніях Б. М. Лятошинського: дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського. Київ, 1977. 148 с.

58. Калініна А. С. Авторський стиль Валентина Сильвестрова у «Двох романсах» на вірші Олександра Блока // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2019. Вип. 126. С. 29–39.

59. Камєнєва А. С. Жанрова семантика хорових мініатюр М. Шуха // Актуальні питання гуманітарних наук : зб. ст. / Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. Івана Франка. Дрогобич ; Одеса : Гельветика, 2019. Вип. 24. Т. 1. С. 30–33.

60. Камєнєва А. С. Хорова творчість Михайла Шуха як духовний універсум: дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03 Музичне мистецтво / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2020. 212 с.

61. Карась В. М. Специфіка трактування жанру хорового концерту у сучасній українській музиці (на прикладі концерту «Гори мої» В. Зубицького) // Слобожанські мистецькі студії. Суми, 2024. № 2. С. 31–34.

62. Козаренко О. В. Від модернізму до постмодернізму (парадигма розвитку гал. музики XX ст) // Musica galiciana. Rzeszow, 2000. С. 247–252.

63. Козаренко О. В. Національна музична мова в дискурсі постмодернізму // Феномен української національної музичної мови. Львів, Вид. НТШ, 2011. С. 218–254.

64. Козаренко О. В. Феномен української національної музичної мови. Львів: Вид. НТШ, 2011. 285 с.
65. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : дис. ... д-ра мист-ва: 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2020. 519 с.
66. Коновалова І. Ю. Комунікативна ситуація «Автор — традиція» в українській хорovій музиці ХХ–ХХІст. (до проблеми неофольклоризму) // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. Харків, 2012. № 11. С. 124–127.
67. Корній Л. П., Сюта Б. О. Українська музична культура. Погляд крізь віки. Київ : Муз. Україна, 2014. 592 с.
68. Коробецька С. Темброва драматургія як інтонаційне явище: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 Муз.мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1994. 27 с.
69. Корчова О. О. Музичний модернізм як *terra incognita* : монографія. Київ : Муз. Україна, 2020. 490 с.
70. Котляревский І. А. Музично-теоретичні системи європейського мистецтвознавства. Київ : Муз. Україна, 1983. 157 с.
71. Коханик І. М. До питання про діалектику стильового і позастильового в процесі стилеутворення // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 37: Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. 2004. С. 37–43.
72. Коханик І. М. Між полістилістикою і метастилем: про стильові пошуки українських композиторів на межі ХХ–ХХІ століть // Київське музикознавство. Музикознавство у діалозі : зб. ст. Київ/Дюссельдорф, 2010. Вип. 33. С. 102–115.
73. Коханик І. М. Слово як фактор стилеутворення в музиці В. Сильвестрова // Науковий вісник Національної музичної академії України

імені П. І. Чайковського. Вип. 27 : Слово, інтонація, музичний твір : зб. ст. Київ, 2003. С. 189–197.

74. Крамаренко О. Б. Духовна хорова творчість Євгена Станковича у контексті сучасного історико-культурного процесу // Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2013. Вип. 1. С. 195–198.

75. Крамаренко О. Б. Необарокова символіка у хоровій творчості Є. Станковича (на прикладі творів кінця XX – початку XXI ст.) // Українське музикознавство : щорічник. 2011. Вип. 37. С. 145–155.

76. Крамаренко О. Б. Семантика дзвоновості в хорові творчості Є. Станковича в контексті історичних музичних традицій // Культурологічна думка. 2011. № 3. С. 90–93.

77. Лавренюк Ю. Жанровий архетип хорового концерту та його композиторська інтепретація в творі В. Зубицького «Гори мої» // Когнітивне музикознавство-3 : Сьомі магістерські читання. 5 травня 2011: Наукові асамблеї. Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2011. С. 163–175.

78. Луніна А. Є. Звукосюжетна поетика українського ярмарку: хоровий концерт «Ярмарок» Володимира Зубицького // Київське музикознавство. 2006. № 20. С. 148–162.

79. Луніна А. Є. «Київська камерата» – Федір Глущенко: у фокусі діалогу з Володимиром Зубицьким // URL: <https://mus.art.co.ua/kyivska-kamerata-fedir-hlushchenko-u-fokusi-dialohu-z-volodymyrom-zubytskym/>

80. Луніна А. Є. Людина-оркестр — грані портретного образу, музикотерапія — місія чи утопія? // Композитор у дзеркалі сучасності : у 2 т. Київ : Дух і Літера, 2015. Т. 1. С. 315–382.

81. Луніна А. Є. Зубицький Володимир Данилович // Велика українська енциклопедія. URL: <https://vue.gov.ua/> (дата звернення: 25.04.2025).

82. Луніна А. Є. Формула успіху Володимира Зубицького: грані елітарного й попсового // Музика. 2011. № 4–6. С. 52–57.

83. Мазуренко А. В. Переінтонування як феномен дослідницької інтерпретації фольклорного тексту. До питання про вільний звуковисотний стрій. Проблеми етномузикології : науково-методичний збірник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. Вип. 9. С. 183–195.

84. Макаренко Л. П. Особливості музикознавчого аналізу фольклорних засад авторського стилю у вітчизняній оркестровій музиці (на прикладі творчості Л. Колодуба) // Культура України, 2014. Вип. 47. С. 230–237.

85. Малий Д. М. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини XX – початку XXI століть : дис. ... канд. мист-ва: 17.00.03. Харків, 2018. 218 с.

86. Мамчур І. А. Драма і музична драматургія опери («Ярослав Мудрий» Г. Майбороди). (Музичний театр) // Музика, 1975. № 6. С. 12–13.

87. Мамчур І. А. Драматичний конфлікт в опері // Музика, 1977. № 1. С. 13–14.

88. Мамчур І. А. Народна пісня в драматургії опери // Народна творчість та етнографія, 1977. № 1. С. 38–43.

89. Морозевич Н. В. Специфіка нотного тексту твору В. Зубицького для бандури «Концертний триптих» // Київське музикознавство. Вип. 7: Текст музичного твору: практика і теорія. Київ, 2001. С. 252–259.

90. Москаленко В. Г. До визначення поняття «музичне мислення» // Українське музикознавство : щорічник. Вип. 28 : Музична україністика в контексті світової культури. Київ, 1998. С. 48–53.

91. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації. Навчальний посібник. Київ, 2013. 134 с.

92. Москаленко В. Г. Творчий аспект музичної інтерпретації. Київ, 1994. 156 с.

93. Неболюбова Л. С. Специфічні закономірності драматургії симфоній Густава Малера (до проблеми «Малер — експресіонізм») : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Київ, 1978. 182 с.

94. Некрасова Н. Повнометражні симфонічні // Культура і життя, 1981. № 21. С. 15–16.

95. Ніскогуз І. А. Особливості трактування українського фольклору в ораторії «Барбівська Коляда» Ганни Гаврилець // Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. 2014. Вип. 32. С. 183–191.

96. Олексюк А. В. Оригінальна творчість українських митців доби незалежності на перетині академічного та народного інструменталізму // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики. Вип. 46. Харків: ХНУМ, 2017. С. 350–365.

97. Охманюк В. Ф. Творчість Володимира Зубицького в сучасному конкурсному репертуарі // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство. 2016. Вип. 22. С. 165–168.

98. Охманюк В. Ф. Тенденції розвитку хорової мініатюри у творчості Володимира Зубицького // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство. Рівне, 2017. Вип. 24. С. 161–164.

99. Павлишин С. С. Музика двадцятого століття: Навчальний посібник. Львів: БаК, 2005. 232 с.

100. Перцова Н. О. Характерні риси хорової творчості Ганни Гаврилець // Наук. зап. Терноп. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство. 2016. № 2. С. 177–182.

101. Піхтар О. А., Кедіс О. Ю. Хорові твори сучасних авангардних композиторів: методичний аспект // Наукові записки НПУ ім. М. П. Драгоманова. Педагогічні науки: реалії та перспективи, 2018. Вип. 63. С. 159–162.

102. Піхтар О., Ключова С., Кедіс О. Риси хорової творчості Ірини Алексійчук // Актуальні питання гуманітарних наук : зб. ст. / Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. Івана Франка. Дрогобич ; Одеса : Гельветика, 2023. Вип. 63 (2). С. 41–45.

103. Полетаєва О. В. Ганна Гаврилець: жанрово-стильові аспекти творчості: дис. канд. мистецтвознавства: 025 Музичне мистецтво. Київ, 2022. 325 с.

104. Приходько О. В. Просторова диференціація елементів фактури у виконанні сучасної хорової музики (на прикладі Minnesang А. Шнітке) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Київ, 2013. Вип. 108. С. 119–126.

105. Приходько О. В. Риси сучасного хорового письма на прикладі Stabat mater К. Пендерецького // Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського ; Київський ін-т музики Р. М. Глієра. Київ, 2013. Вип. 46. С. 203–209.

106. Приходько О. В. Хорова музика а саррелла другої половини ХХ — початку ХХІ ст.: теоретичне осмислення і виконавські підходи : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтва. Київ, 2017. 255 с.

107. Пучко Ю. В. Діяльність диригента-хормейстера як соціокультурний феномен: автореф. дис. ... канд. мист.: 26.00.01 Теорія та історія культури / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. 20 с.

108. Пучко-Колесник Ю. В. Сучасна хорова музика: до питання інтерпретації // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. Київ, 2013. Вип. 30 С. 279–285.

109. П'ятницька-Позднякова І. С. Сміслові рівні музично-текстової концептосфери Псалма В. Польової «Помилуй мя, Боже» // Студії мистецтвознавчі: зб. наук. праць. Київ, 2019. Вип. 19. С. 26–37.

110. Савицька Н. В. Вікові аспекти композиторської життєтворчості : дис. ... доктора мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. 414 с.

111. Савицька Н. В. Вікові аспекти композиторської життєтворчості: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. 36 с.

112. Самохвалов В. Я. Про деякі риси драматургії сонатних форм Б. Лятошинського // Українське музикознавство : щорічник. Київ, 1967. Вип. 2. С. 43–53.

113. Селінський П. В. Інтерв'ю з Володимиром Зубицьким. Київ, 2025.

114. Селінський П. В. Особливості інтонаційної драматургії камерної кантати Володимира Зубицького «Діду мій, дударіку» // Аспекти історичного музикознавства. Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2025. № XXXIX (39). С. 47–67.

115. Селінський П. В. Ритмо-інтонаційна специфіка хорових творів Володимира Зубицького: виконавські завдання (на прикладі твору «Коломийка» // Fine Art and Culture Studies / Волинський нац. ун-т ім. Лесі Українки. Луцьк ; Одеса : Гельветика, 2025. № 1. С. 180–187. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-26>

116. Серганюк Л. І. Стилїстика української акапельної хорової опери (на матеріалі творчості Л. Дичко) : дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2004. 233 с.

117. Серганюк Л. І., Серганюк Ю. М. Хорова творчість Лесі Дичко як оригінальний концепт мистецького новаторства. С. 100–124. URL: <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/download/101/2566/5487-1?inline=1>

118. Сидоренко Л. В. Неоромантизм та неофольклоризм як провідні стильові вектори постмодерної парадигми // Музикознавчий універсум. Львів, 2020. Вип. № 46. С. 105–122.

119. Сікорська І. М. Зубицький Володимир Данилович. Енциклопедія Сучасної України. URL: <https://esu.com.ua/article-13946>

120. Сікорська І. М. Іронічний співець кнопкового акордеону // Слово просвіти, 2003. № 16 (184). С. 16.

121. Скопцова О., Ковмір Н., Семенова О. Риси хорової творчості Володимира Зубицького на прикладі «Concerto strumentale». Вісник КНУКіМ / Серія: Мистецтвознавство. Київ, 2022. № 47. С. 88–93.

122. Скрипник А. В. Алеаторика у симфонічній музиці сучасних українських композиторів // Питання музичного мистецтва. Донецьк : ДГК, 1996. Вип. 1. С. 51–54.

123. Сподаренко В. М. Сильові тенденції сучасної творчості композиторів-баяністів А. Гайдена, А. Білошицького, В. Зубицького, В. Рунчака // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету ім. Л. Українки та НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб.наук. праць. Луцьк, 2010. Вип. 5. С. 65–74.

124. Станкович-Спольська Р. Є. «Цвіт папороті» Євгена Станковича: проблема жанру: автореферат дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ: Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 2005. 21 с.

125. Сташевський А. Я. Баянне мистецтво України: Тенденції розвитку оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту у творчості Володимира Рунчака : автореф. дис. ... канд. мист-ва: 17.00.03. Київ, 2004. 20 с.

126. Сташевський А. Я. Володимир Зубицький // Нариси з історії української музики для баяна. Луганськ: Поліграфресурс, 2006. С. 84–88.

127. Сюта Б. О. Деякі питання індивідуально-стильової специфіки музичної драматургії українських композиторів 1970–1980-х років (камерно-вокальні твори) // Записки НТШ. Львів, 1996. Т. ССХХІІ. С. 179–193.

128. Сюта Б. О. Драматургія музична // Музична енциклопедія. Т. 1. С. 651–652.

129. Сюта Б. О. Проблеми оновлення музичної драматургії в камерно-вокальній творчості українських композиторів серед. 60–80-х рр: автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1992. 20 с.

130. Тарасова Н. Ю., Свиридова І. В. Духовно-хорові твори І. Алексійчук: до проблеми індивідуального стилю // Музикознавча думка Дніпропетровщини. 2019. Вип. 16. С. 17–30.

131. Тукова І. Г. Роль жанрового визначення у розумінні музичного твору // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2003. Вип. 28. С. 74–81.

132. Харенко А. Музична драматургія як творчий метод у джазовому мистецтві: на прикладі фортепіанної творчості Сергія Давидова // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків: ХНУМ, 2019. Вип. 55. С. 155–169.

133. Чекан О. Е. Про Зубицького елегійно // Культура і життя, 2003. № 13. С. 2.

134. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу як категорія історичного музикознавства: дис. ... докт. мистецтвознавства: 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. 408 с.

135. Чекан Ю. І. Євген Станкович: три штрихи до портрета // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. 2013. № 4. С. 153–161.

136. Чекан Ю. І. Із хорової шевченкіани Валентина Сильвестрова (кампаративний етюд) // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2014. № 1. С. 61–70.

137. Чекан Ю. І. Про два принципи організації образу світу на прикладах української музики 1970–80-х рр. // Українське музикознавство: щорічник. Київ, 1991. Вип. 26. С. 96–98.

138. Чекан Ю. І. Сакральний світ Вікторії Польової. URL: <https://mus.art.co.ua/sakralnyj-svit-viktoriji-polovoji/>
139. Черепанін М. В., Будда М. В. // Естрадний олімп акордеона: Монографія. Івано-Франківськ: вид-во «Лілея-НВ», 2008. 256 с.
140. Черноіваненко А. Д. Фактура у визначенні музичної речовості в баянному мистецтві композиторської і виконавської творчості // Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського, 2000. Вип. 14. Кн. 6. С. 199–207.
141. Шабанова Т. Д. Драматургія у джазі як фактор виконавської імпровізації // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2008. Вип. 104. С. 178–190.
142. Шегда Л. В. Хорова музика Богдани Фільц: до проблеми комунікативності національних традицій у ситуації постмодернізму // Студії мистецтвознавчі. 2014. Число 1. С. 82–86.
143. Шкільнюк Ю. О. Жанрово-стильові особливості хорової творчості В. Зубицького // Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики: матер. IV всеукр. наук-практ. конф. 29 жовтня 2020 р. Харків: ТОВ «Планета-Прінт», 2020. С. 100–102.
144. Штихалюк В. І., Павлюк Н. М. Хорова драматургія // Інноваційна педагогіка : науковий журнал. Луцьк, 2023. Хорова драматургія. Вип. 55. Том 3. С. 162–165.
145. Юсипей Р. В. Володимир Зубицький: «Тільки зараз. Коли чимало пережив, можеш вирізнити справжні цінності» (Майстер-клас) // Музика. 2013. № 3 (393). С. 20–23.
146. Якимчук О. М., Черкашина О. В., Утешева Н. М. Духовні піснеспіви для жіночого хору а cappella І. Алексійчук: особливості трактування канонічного тексту // Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. ст. Вип. XVII: Мистецтво: Жінка за межами звичайного. Харків: ХНУМ, 2019. С. 60–74.

147. Якимчук С. Н., Одарчук Ю. Стилiстичi особливостi хорового письма та творчостi Богдани Фiльц (на прикладi музичного твору «Богородице Дiво»). *Fine Art and Culture Studies* / Волинський нац. ун-т iм. Лесi Українки. Луцьк ; Одеса : Гельветика, 2023, № 2. С. 51–56.

148. Якобенчук Н. О. Хорове мистецтво В. Зубицького // Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство: тези доповідей III Міжнар. наук.-практ. конф. 24–25 березня 2021 р. Київ: КНУКiМ, 2021. Ч. 2. С. 94–96.

ДОДАТКИ

Додаток А. СПИСОК ТВОРІВ ВОЛОДИМИРА ЗУБИЦЬКОГО

- 1972 – «Дитяча сюїта» № 1 для баяна
- 1975 – «Карпатська сюїта» для баяна
- 1975 – кантата «Любіть Україну» на сл.В. Сосюри
- 1975–1978 – «Сюїта» для фортепіано
- 1976 – кантата «Мир» на сл. В. Гуртовенко
- 1977 – «Народний хоровий триптих»
- 1977 – симфонія № 1
- 1977 – обробка уні «За нашим стоделом»
- 1978 – Соната № 1 для баяна
- 1978 – сюїта «Концертна партита» № 1 у стилі джазової імпровізації для баяна
- 1978 – концерт для симфонічного оркестру № 1 «Concerto rustico»
- 1978 – Концертна партита в стилі джазової імпровізації № 1 для соло баяна
- 1978 – Струнні квартети № 1
- 1979 – сюїта для баяна і флейти «У горах»
- 1979 – симфонія № 2 для великого симфонічного оркестру «Sinfonia concertante»
- 1979–1983 – опера-ораторія-балет «Чумацький шлях» на тексти українського епосу (лібрето В. Довжика)
- 1980 – симфонія № 3 «Drammatica»
- 1981 – Камерна опера «Палата № 6» за оповіданням А. Чехова (лібрето В. Довжика);
- 1981 – камерна опера «До третіх півнів» за оповіданням В. Шукшина (лібрето В. Довжика);

- 1982 – кантата-симфонія «Чумацькі пісні» на слова українських народних балад та історичних пісень для солістів, мішаного хору та симфонічного оркестру
- 1982 – концерт для оркестру українських народних інструментів № 3 «Concerto festivo»
- 1983 – камерна симфонія № 1 «Lugubre»
- 1984 – камерна симфонія № 2 «О, цей світ!» за поемою А. Рембо
- 1985 – «Співаночки» для жіночого хору на тексти українських народних пісень
- 1985 – камерна кантата № 1 «Монологи сонця» для баса та камерного оркестра на вірші В. Довжика і М. Рильського
- 1985 – мініатюрний реквієм № 2 «Сім сльозин» для сопрано, дитячого хору, органа, ударних і струнного оркестру на вірші Б. Олійника і тексти українських народних пісень
- 1985 – балет «Задунайські жарти» (лібрето В. Літвінова і К. Єременко)
- 1985 – камерна симфонія № 3 «Пам'яті Лятошинського»
- 1986 – хоровий концерт № 1 «Гори мої» на тексти західноукраїнських народних пісень і балад
- 1986 – Соната № 2 «Слав'янська»
- 1986 – симфонія-реквієм «Океан доль» на вірші Ш. Бодлера для солістів, двох мішаних хорів, соло баяна і симфонічного оркестру
- 1987 – «Болгарський зошит» для баяна
- 1987 – Дитяча сюїта № 2 «Російська» для баяна
- 1987 – Дитяча сюїта № 3 «Українська»
- 1987 – хоровий концерт № 2 «Ярмарок» на тексти східноукраїнських народних пісень і балад
- 1987 – концерт для симфонічного оркестру № 2 «Запорожець і султан»

- 1987 – камерна симфонія «*Sinfonia robusta*»
- 1987 – балет-феєрія «Гей, музики!» (лібрето В. Літвінова і О. Балабана; прем'єра 1998).

- 1988 – «Шість медитацій по Ш. Бодлеру» для баяна і флейти
- 1988 – «Камерна сюїта» для гітари
- 1989 – «Misterioso» для двох баянів, флейти й віолончелі
- 1989 – «Lacrimosa» для двох баянів і флейти
- 1989 – Концерт для скрипки і струнного оркестру № 1
- 1989 – симфонія № 4 «Lacrimosa»
- 1989 – триптих «Три поезії» для жіночого хору на вірші

Л. Костенко

- 1989 – «Молитва» для басу та жіночого хору
- 1990 – Концертна партита в стилі джазової імпровізації № 2 для соло баяна

- 1990 – Струнний квартет № 2
- 1992 – «Impressions» для баяна
- 1993 – концерт для баяна і струнного оркестру «Дивертисмент»
- 1993 – «Молитва Божій Матері» (сл. Т. Шевченка)
- 1993 – хоровий концерт № 3 «*Concerto strumentale*» на тексти українських народних пісень і поезії В. Довжика

- 1993 – для хору триптих? «В нашій краї на землі» для мішаного хору на вірші Т. Шевченка

- 1993 – «Дивертисмент» для баяна (акордеона) і фортепіано
- 1994 – «Сюїта в 3 частинах» для 2 баянів
- 1995 – «Українські танці» для 2 баянів
- 1995 – концерт для баяна і струнного оркестру «Россініана»
- 1995 – «Праведная душе» на вірші Т. Шевченка (1995), Ave Maria, кантата «Благодатная Марія»

- 1996 – «Від Фанчеллі до Гальяно» для баяна і фортепіано
- 1998 – джаз-вальси «Я люблю тебе, Пезаро», «Прелюдія і Токката»
- 1999 – «Елегія» для флейти, віолончелі, фортепіано і баяна
- 1999 «Царю небесний» для хору
- 1999 – концерт для баяна, фортепіано і струнного оркестру — «Посвята А. П'яццоллі»
- 2000 – «Sunny day» для флейти, віолончелі, фортепіано і баяна
- 2000 – концерт для баяна і струнного оркестра «Россініана» (1995) - версія для баяна і великого симфонічного оркестру
- 2000 – «Соната пам'яті К. Мяскова» для бандури
- 2004 – концерт для скрипки № 2 (баяна) і струнного оркестру — «*Chao Muchacho!*»
- 2010 – для хору «Я люблю Господа»
- 2011 – «Христос Воскрес» для мішаного хору
- 2014 – великий вокально-симфонічний цикл «Україна» для мішаного хору, фортепіано, баяна та камерного оркестру (сл. Т. Шевченка, М. Ткача, канонічні тексти) та її частини: «Щедрик»
- 2016 – великий вокально-симфонічний цикл «Україна» для мішаного хору, фортепіано, баяна та камерного оркестру (сл. Т. Шевченка, М. Ткача, канонічні тексти) та її частини: «Червона калина»
- 2018 – великий вокально-симфонічний цикл «Україна» для мішаного хору, фортепіано, баяна та камерного оркестру (сл. Т. Шевченка, М. Ткача, канонічні тексти) та її частини: «Земле моя»
- 2019 – великий вокально-симфонічний цикл «Україна» для мішаного хору, фортепіано, баяна та камерного оркестру (сл. Т. Шевченка, М. Ткача, канонічні тексти) та її частини: «Пливе кача»
- 2020 – кантата «Діду мій, дударіку» для мішаного і дитячого хорів та камерного ансамблю / світлій пам'яті Миколи Леонтовича (сл. Т. Шевченка, В. Симоненка, народні тексти)

- 2021 – великий вокально-симфонічний цикл «Україна» та її частини: «Покрова Богоматері» для солістів, мішаного хору та симфонічного оркестру
- 2021 – великий вокально-симфонічний цикл «Україна» та її частини: «Пам'яті М. Леонтовича» для солістів, мішаного хору та симфонічного оркестру
- 2022 – «Коломийка» для мішаного хору, фортепіано та ударних / пам'яті мого вчителя, Мирослава Скорика (на сл. І. Франка та народні)
- духовні твори, хорові мініатюри, обробки народних пісень для хору, транскрипції для баяна та баяна з оркестром

Додаток Б. Інтерв'ю з Володимиром Зубицьким¹

Володимире Даниловичу, вітаю Вас. Сьогоднішня бесіда буде присвячена виключно Вам – композитору, диригенту, баяністу, педагогу. Більш десяти років назад – у 2013 році, у журналі «Музика» було опубліковане інтерв'ю Романа Юсипєя з Вами на різні теми – від міжнародного конкурсу «Вланчана» до «Сенсів життя», де Ви коротко окреслили і стильові засади своєї творчості, і часи кризи і піднесення.

У спілкуванні з Ольгою Голинською про Федора Івановича Глуценка і «Київську камерату» ви представились читачу не тільки як тонкий музикант і диригент, аналізуючи свого старшого колегу з професійного боку, а й як мудра і чуйна людина, що є рідкістю в наш час. Сьогодні давайте поговоримо виключно про Вас, про життєвий і творчий шлях. Отож, Володимире Даниловичу, парадоксально мало інформації в мережі міститься про Вас.

Розкажіть, будь ласка, про родину. Музиконавиці Ірина Сікорська і Анна Луніна та інші в енциклопедичних статтях згадують тільки

¹ Взято П. Селінським 13 травня 2025 р.

батька, академіка, відомого фітотерапевта Данила Нікіфоровича Зубицького. Ким була ваша мама? І яким чином Ви потрапили до музики? Можливо, як було типово в інтелігентних родинах, саме батьки стали першими вчителями музики?

Мама моя була простий фармацевт і присвятила своє життя дітям – моєму старшому брату і мені. Вона була дуже співуча, любила дуже співати. І, взагалі, атмосфера, де ми жили 14 років з дитинства, то було Кіровоградщина, маленьке містечко Знам'янка. Ми жили на краю цього містечка, біля села Петрово, там, де знаходилось три прекрасних озера.

Я рибачив зранку і дякуючи тату, можливо, я став музикантом, тому що так захопився риболовством, щоб в свій час не ходив навіть до школи, він змушений був спалити всі мої снасті. Але хочу сказати, що атмосфера там була незвичайно музична, тому що ми жили в такому, як зараз кажуть, сільськогосподарському районі. Біля нашої хати була здоровенна ярмарка, такий базар здоровенний, куди з'їздилися колгоспники з усіх районів, привозили в основному худобу, своє виробництво, сільськогосподарське, і збиралися там у куточку завжди музики, які грали. Так, як по-нашому кажуть, троїсті музики, самодіяльність така була наша.

І мій тато мене залучив ще в два роки на бубні вибивати, старший брат вже грав на ярмарці, тато грав на мандоліні, і одним словом, ми вже тоді музикували. Але атмосфера сама була незвичайно музична, тому що, незважаючи на те, що навколо прекрасна природа, гарні місця. Я пам'ятаю, коли приходив вечір, і почали бабусі співати над озером, і над всіма озерами тягнулося далеко-далеко-далеко їхня пісня.

Кіровоградщина дуже співучий край, я пам'ятаю, і мої рідні теж, як збиралися, всі заобов'язково співали, і співали народних пісень дуже багато, і я з дитинства полюбив їх. Бабуся мене ще з дитинства тягала в церкву. В нас була така сільська церква, і я ще пам'ятаю, що зовсім маленький приходив, дивився на ті свічки, дивився на тих священиків, на все, і спів, мене дуже

вразав. Я пам'ятаю, в першому класі прийшов в школу, і почав співати «Алілуя, Алілуя». Тут же подзвонив директор школи моєму батьку, що твій син прийшов тільки в школу і вже співали «Алілуя».

Прийшлося мене виховувати, щоб трошки мовчав. Одним словом, атмосфера була надзвичайно гарна, добра, сусіди, я просто згадую ті часи, коли тільки починав грати на баяні, обов'язково виходив з тим баяном на вулицю, приносив собою стілець, сідав, і коло мене збиралися всі мої друзі, знайомі, я пам'ятаю, крутили такі, ще фільмів не було, але такі діапозитиви були, крутили ці казочки, я ілюстрував на баяні, то все. Одним словом, то все було наскільки жваво, весело, і вже десь з третього класу свого, я вже працював в піонерському таборі, грав на баяні, компілював пісні, і все.

Одним словом, життя вирувало, от мій вчитель Олександр Опанасович Усатюк ще тоді в музичній школі, коли викладав мені, він ще вчився в певній інституті, і на сесії він мусив виїжджати і залишав всі свої хавтури – маю на увазі і хор народний, і танцювальні кружки, і інші такі гуртки, баяністи, і все потім передавав мені, коли він виїжджав. І я ще хлопчиком, ще школяром вже працював, і був пов'язаний з усіма тими колективами, і під ногу грав, і хору komponував, і щось десь писав, якісь аранжував, щось робив з раннього дитинства, і то воно якось так втягнулося, і там моя Кіровоградщина якось дала мені такий поштовх в музику, любов до музики. Атмосфера була надзвичайно щира, в тих ж ярмарках збиралися такі дідусі, як вони підхвалювали, як вони самі грали, як вони змагалися, як то було щиро, весело, і яскраво, і то забилося мені в голову, очевидно, було першим стимулом до творчості.

Наявні статті та інтерв'ю констатують факт Вашої визначної сформованої особистості – композитора, баяніста, диригента. Проте зовсім неосвітлений шлях від хлопчика з маленького села Голоскове через Гнесінку і Київську консерваторію до видатного композитора. Який твір був першим? Чому саме цей жанр? Згідно Великої української

енциклопедії, першим твором була «Дитяча сюїта» для баяна у 1972 році. Це так? І з чого взагалі почалося написання творів? Можливо, є якась історія?

Історія дуже цікава. Перший твір «Дитяча сюїта №1» – це надрукований твір. А до того я ще писав багато самодіяльних, простих речей. Стимулював нас. Я вчився в Гнесінському училищі. У нас був дуже хороший вчитель. Взагалі мені везло з вчителями. Звали його Володимир Миколайович Мотов. Він в свій час вчився у Тихона Хреннікова, але, на жаль, завершити композиторську освіту не зміг. Сімейні обставини, але дуже любив музику. Коли ми збиралися в класі баяна, він засадив нас у кружок, давав нам тему і просив кожного імпровізувати на цю тему.

А потім, як тільки ми починали імпровізувати, він просив нас все записати і наступний раз принести до нього, подивитися. І це був дуже цікавий, жвавий приклад. Він сам з нами імпровізував. Він взагалі дуже любив народну музику і рахував, що баян – це народний інструмент і на ньому мусять грати дуже багато народної музики. І стимулював нас самих обробляти ті мелодії. Я пам'ятаю, колись Камаринську ми обробляли всі разом, дуже довго, десь цілий місяць писали ті варіації, потім принести ті варіації. А він так посміхнувся і каже: «А тепер подивимося, як зробив товариш Людвиг Ван Бетховен на цю ж саму тему, 12 варіацій». А він показав нам, і ми всі тільки гахнули, здивувалися, як можна майстерно це зробити. Одним словом, людина була надзвичайно чуйна і стимулювала дітей, ще молодих студентів писати.

І я з радістю до нього приносив свої ранні опуси. Це були такі невеличкі дитячі п'єси для баяна в основному. І він перший мені сказав, що ці п'єси не добрі, а ця добра будеш грати на академічному концерті. І він дозволив мені грати мою музику, в свій час студенти трошки підсміювалися, потім вчили кладачі, щось сподобалося. Одним словом, дякуючи таким людям, як він, я почав писати музику, а коли вступив в Київську

консерваторію, то Бесфамільнов, бачачи, що я прагну писати музику, просто взяв мене за руку і привив до Мирослава Михайловича Скорика. І з того часу почалося моє професійне навчання.

Спочатку я вчився на факультативі по композиції, а потім перейшов на композиторський факультет, дякуючи моєму вчителю, тому що всі інші вчителі казали, що я дуже добре граю на баяні, треба займатися тільки виконавською діяльністю, став лауреатом, а мій вчитель все ж таки розумів, що для музиканта дуже важливо широке сприйняття, якщо є потуги писати музику до тебе, до дитини, допомогти зробити.

Ви ведете каталог творів з датами створення? І як систематизуєте написання і плани?

Це в мене проблема, в мене ні опусів немає, ні інколи я не забуваю писати рік на рік написання, так що потім, коли приходить робити якийсь каталог для когось, для чогось вже pojawiaються проблеми, не пам'ятаю, в якому році написано був твір. Систематизувати я теж їх не систематизую. В мене вийшло так, що є симфонії для симфонічного оркестру, є камерні симфонії, а зараз з'явилися цілий ряд хорових симфоній для хору і оркестру, вони всі йдуть окремо, так що немає загальних номерів. Життя потім, як кажуть, розсудить і систематизує. Одним словом, для мене це не головне, головне – писати музику. Бажано вказати рік написання, щоб можна було приготуватися, коли це було написано, приблизно.

Анна Луніна пропонує об'єднати Вашу творчість у декілька періодів за жанровим принципом. Перші два десятиліття – це період музично-драматичних жанрів, коли написано три опери і два балети – опера-ораторія-балет «Чумацький шлях» та дві камерні «Палата № 6» і «До третіх півнів». А від 90-х період переважно інструментальної музики оркестрових творів – симфонії, концерти для оркестру, концерти для скрипки або баяну з оркестром. На мій погляд, така періодизація не зовсім доречна, адже, наприклад, поруч з операми і балетами було

написано і три симфонії, і камерні симфонії, і концерти для різних складів та багато іншого. Тож, на які періоди Ви б поділили свою творчість, чи в які групи об'єднали б їх?

Я думаю, дійсно, тут тяжко дуже судити конкретно, тому що паралельно я працював у різних жанрах, де мені подобалось, там, де працював, було замовлення на балет – писав балет. Оперу я писав для себе, правда, замовлення не було, їх майже не поставили, одну тільки палатну, ми ще в оперній студії Київської консерваторії, з балетами ще гірше один раз поставив, я його не побачив, на тому закінчилося. Одним словом, доля сценічних моїх творів була дуже жалюгідна, але я прагнув то робити, тому що дуже любив оперу.

У нас була така вчителька, зараз не можу її згадати, вона викладала нам режисуру у симфоністів-диригентів, вона була головним режисером Київської опери Ірина Молостова. І вона нам привила, всім диригентам, любов до опери і до театру, тому що тягала нас весь час у Москву, знаходила нам можливість бути і в Великому театрі, і в Камерному театрі, і в інших всіх театрах, і ходити на репетиції. Ми мали таку можливість познайомитися глибше і полюбити сценічні твори, не кажучи, що вона тягала нас в нашу Київську оперу.

І то мені допомогло якось полюбити, я взагалі дуже любив театр, коли був молодий, на всіх гастролях, завжди в кожному місці, де я приїжджав, я ввечері, якщо свобідний, ходив в місцевий драмтеатр і дивився п'єси. Мені то дуже все подобалося, навіть той советський репертуар такий, такий ідеологічний інколи був, але мені завжди дуже приваблювали артисти, як вони грали, як вони віддавалися, інколи в пустих залах я сидів, приносив квіти, підтримав їх, чомусь мені тягнуло мене до того. Ну, на жаль, так сталося, що ні опери, ні балети не пішли, вони залишились, так би мовити, на папері.

Але я думаю, що то дало досвід і, мабуть, якимось відгукнулося і на інструментальній моїй музиці. Інструментальну музику я писав завжди, потім почав писати хорову музику, тому що з дитинства співав у хорі, дуже любив хор. По-маленьку почав хорову музику, слава Богу, її співають, мені дуже приємно, за хориків моїх колег.

І зараз пишу дуже багато хорової музики і взагалі рахую, що на Україні хор — то є річ надзвичайна і унікальна. Безумовно, я думаю, що ці твори знайдуть свій відгук і знайдуть своє визнання. Я маю на увазі цю сценічну музику, композицію, про яку ви говорите.

Чи були у Вас творчі кризи? І якщо були, як Ви з них виходили? Можливо, саме в ці кризові періоди з'явилися знакові твори? Поділіться, будь ласка.

Звичайно, у митця не тільки бувають успіхи, а бувають і критичні моменти. Десь в мене в то почалося, десь в 35 років, коли я вже багато музики написав, і я зрозумів, що треба міняти. І потім співпало так, що я мусив зробити виїзд із країни, забрати дітей. З'явився Чорнобиль, з'явилося нещастя. Одним словом, прийшло поміняти все. І на якийсь час взагалі кинути композицію, взяти баян і поїхати заробляти гроші на заході, щоб прокормити свою сім'ю. То був дуже тяжкий шлях, тому що, коли композитор не пише, він мучиться. Взагалі-то, якимось кажуть, якщо людина може щось дати, і Бог йому дав таланти, і він не може реалізувати, то то страшний гріх.

І я відчував, що майже 10 років я майже нічого не писав. Щось трошки писав для баяна, аранжував, дуже багато грав в концерті, давав майстер-класи. Одним словом, заробляв гроші, але, на жаль, не писав жодного серйозного твору ці 10 років.

І кризис стався і по моральних проблемах, і, звичайно, через Чорнобиль, через еміграцію і так далі. Я пройшов через те, потім помаленьку

повернувся знову до творчості, став частіше приїжджати до України. Почали виконувати мої твори, дуже полюбив хорову творчість, почав писати багато для хору, для баяну.

Одним словом, я ось по-маленько-по-маленько відійшов знову від тої кризи, яка була майже 10 років. Тодішньо тяжко було дуже. Але думаю, що кожна людина проходить через те.

Великий вокальний симфонічний цикл «Україна» на сьогоднішній день містить 6 частин. Скільки заплановано і взагалі як виникла концепція твору? Яка авторська назва цього твору? Дуже цікаво. Тому що деякі джерела, коли я навіть готувався до конференції і по статтям, деякі джерела кажуть, що «Україна» чи «Моя Україна», чи «Молитва за Україну». Яка правильна назва твору?

Коли почалася війна в 2014 році, мені захотілося щось зробити для народу. Тому що композитор пише багато творів, які є елітарні тільки для нього. А приходить час, вже під 60 років, коли людина хоче зробити щось таке, щоб його сприйняла більш ширша аудиторія, не тільки елітарна, яка ходить на симфонічні концерти. І я спробував зробити те, що зробив наш геніальний Леонтович у хоровому жанрі – поспробував зробити в вокально-симфонічному. Ідея була в тому, що коли почалася війна, а в нас всередині було дуже багато різних речей, починаючи від трьох релігій, російської, української і греко-католицької, кінчаючи мовами, на різних мовах розмовляли в Україні і кінчаючи тим, що багато було політичних таких речей, які, на жаль, роз'єднували нашу Україну. І я вирішив, що для художника, для композитора може бути самим основним в житті показати, що в нас Україна єдина, яка багата наша Україна, показати її багатство і мовні, і музичні, і фольклорні.

І я вирішив зробити те, що робив Леонтович у хорових творах, вирішив зробити в вокально-симфонічних. Тобто я вирішив зробити такі твори, де

синтезувати фольклор різних регіонів України, показати все багатство нашого фольклору, розвинути його в симфонічному жанрі, зробити кожен симфонію незалежною, окремою, але щоб вона була об'єднана одним великим циклом, який називався «Моя Україна». І цикл цей називався «Народні симфонії єднання».

Основна ідея їх була — єднати народ, єднати нашу націю, доказати всьому світі, що наша нація єдина, дуже сильна, яскрава, багата. І фольклор був основним джерелом для того. То були фактично всі фольклорні симфонії, базувалися на народних темах, які я розробляв.

Була і авторська музика, яка розробляла це все, але в основному ідея була фольклорних симфоній, монументальних, великих, в яких показати проблему нашої землі, війну нашу, нещастя наші, які принесла нам росія. І всі ці симфонії пишуться зараз, знаходяться в процесі. Декілька з них вже виконали, виконали Щедрик, виконали «Діду мій, дударіку».

«Діду мій, дударіку» — це зовсім інше. Є одна велика симфонія, яка, на жаль, ще не реалізована. «Діду мій, дударіку» — це перша частинка, називається «Симфонія пам'яті Леонтовича».

Вона трошки стоїть з боку, але теж вона фольклорна. Поки завершена тільки перша частинка «Діду мій, дударіку». Багато є справ в тому, коли я пишу ці великі симфонії, їх надзвичайно важко виконати.

Іноді приходиться робити компромісний варіант. Я написав такий твір, назвав його «Лірична сповідь. Моя Україна», де взяв фрагменти майбутніх симфоній, хорових і вставив туди, щоб показати, можливо, перспективу того, що я хочу зробити.

Як рекламний ролик такий. Так що паралельно приходиться робити і такі речі. Але зараз я не можу згадати. «Пливе Кача» ще виконали. Потім «Земля моя» не в Україні, а в Литві виконали.

І ще якусь четверту симфонію зараз не можу згадати. Одним словом, поки що такі справи закінчую. Інший підібрався до основної симфонії,

називається «Реве та стогне». Це саме могутня моя симфонія, яку дуже тяжко мені завершити. Я вже один з трохи над ній працюю і все ніяк не закінчив. І інші є такі симфонії, але поки вони не завершені в клавирі, або ще не закінчені, немає сенсу про них говорити.

То тяжка робота, я хотів би їх закінчити, їх багато. Десь в перспективі мусить бути дванадцять таких величезних хорових симфоній, симфонічних. Якщо здоров'я буде завершити, я буду радий. Якщо, що дасть Бог, щось виконує, то там взагалі буде щастя велике. Хотів би зробити такий величезний пам'ятник моїй Україні, щоб коли-небудь, можливо, коли Україна буде дійсно незалежна і можна буде в Парижі, чи в Лондоні, чи десь у Римі зробити фестиваль української музики і показати весь спектр фольклору України. Можливо, коли-небудь таке буде, як зараз бувають фестивалі Шостаковича і інших композиторів, я мрію, щоб були і українська музика так само звучала там. І може воно й піде. Побачимо. Я в будь-якому випадку дивлюся на «Карміну Бурану» Карла Орфа, яке вона має поширення, і люди люблять.

І це не сценічний твір, а ораторіальний, але його ставлять, його виконують. Я сподіваюся, що, можливо, мої симфонії теж побачать сценічне оформлення, тому що там є дія, там є фабула, там є речі, які можна сценічно оформити і зробити із нього хорову оперу завжди. Поки що немає тих режисерів, які могли тим зацікавитися. Я показував деяким, вони не розуміють мої ідеї, може згодом щось і з'явиться. «Карміну Бурану» ставлять, чому ж не можна поставити «Землю моя». Одним словом, така мрія, я так думаю, це моя остання велика мрія в житті.

Якщо її вдасться реалізувати, я буду дуже щасливий. Таким чином зроблю подарунок рідній Україні. І все, що мені дала земля, має на увазі і фольклор, і здоров'я, і талант, і все я можу віддати назад у вигляд цих хорових симфоній. Дуже вірю, що у нас на Україні не пропадуть хори, буде розвиватися симфонічна музика. І згодом українська музика буде займати все

більше і більше місця взагалі в концертних планах не тільки України, а можливо і сусідніх країн. Побачимо. Отака ідея того твору. Зробити його дуже тяжко. У кожному творі виникають свої проблеми.

В деяких джерелах жанр цього твору вказано як лірична сповідь. Це авторське визначення. Що за жанр? І чому саме так Ви визначили цей твір? Чому сповідь?

Я, по-перше, сказав, що там йдуть фрагменти майбутніх моїх симфоній. Твір, так би мовити, не то що не самостійний, але він як преамбула, як зародок тих майбутніх симфоній.

Чому я назвав лірична сповідь? По-перше, що дійсно там камерний такий настрій. Йдуть літургійні тексти. І я вирішив назвати не кантатою, ніяким жанром вокальним, а назвати ліричну сповідь монологом авторським, хоровим і оркестровим. Але воно не входить в цей симфоній «Моя Україна». Я думаю, що це буде окремим таким твором. Побачимо.

Ви любите синтетичні жанри. Опера, ораторія, балет «Чумацький шлях», балет-феєрія «Гей-музики», кантата, симфонія № 1 і № 2, симфонія-реквієм «Океан доль». Які критерії вибору жанрів і їх поєднання?

Це залежить, по-перше, від фабули, від лібрето, від твору, як ти робиш. І, звичайно, від погляду самого композитора. Я казав, що дуже люблю театральність. І всі мої симфонії, інструментальна музика, вона дуже театральна. Візуально навіть можна написати програму до твоєї музики. Так я мислю.

Це такий в мене романтичний погляд на всю музику. І так виходить, що якщо пишеш якийсь твір, є можливість синтезувати. Я то роблю з залюбки, тому що розширяю трошки рамки того жанру. Мені так, по-перше, подобається. Побачимо, що буде далі.

У своїй творчості Ви звертаєтесь до поезії Т. Шевченка, В. Сосюри, І. Франка, В. Довжика і М. Рильського, Б. Олійника, М. Ткача і В. Гуртовенко у кантаті «Мир». Тексти українських пісень і балад А. Рембо, Ш. Бодлера. Чим продиктований вибір поетичного тексту?

Французи були продиктовані замовленням французького інституту музики в Ліоні, які мені замовили шість медитацій на тексти Бодлера і ще один твір на Рембо. Так що це було замовлення. Я вдячний, що вдалося мені познайомитися з тими символістами, авторами визначними сучасності. Відносно української поезії, я люблю українську поезію, люблю Шевченка, люблю дуже народну поезію, яку я з радістю використовую у своїх творах.

Часто я беру і професійних поетів, і народну музику, і синтезую. Воно доповняє тексти, майже народні, і професійні, і доповнюють один одного. Інколи беру такі тексти, як і професійні, але вже майже народні, вони стали такими популярними. Це все для того, мабуть, я так використовую, щоб як можна ширше показати багатство нашої культури, нашої країни.

Це наше з вами повітря, без нього ми просто задихнемось в стерильності. Це наші витоки. Будь-яка мисляча людина повинна знати свою історію, культуру. Потім, ми – композитори, теж люди, тобто діти природи. Ми вирости на цій землі, з молоком матерів вбирали все, що зараз називаємо батьківщиною. Мислення, мова, природа, люди, які нас оточують. Все це формує нашу свідомість. Ми не можемо і не повинні відриватись від свого коріння.

У творах Ви спираєтесь на національну мелодику, часто залучаючи народнопісенні джерела. Звідки черпаєте ідеї? Чи є у Вас власно зібраний фольклорний матеріал? Або, можливо, ви працюєте зі збірками українських народних пісень на кшталт збірки Дмитра Яворницького тощо?

Збираю, де тільки можна: інколи мені підказують мої друзі, інколи просто чую на вулиці ту тему. Інколи згадую з дитинства те, що звучало ще в

хаті моїх батьків. Або звучало навколо в селах сусідніх. Все те живе, яке існує, звичайно, використовую дуже часто збірки, фонотеки і так далі. Шукаю все, що можна знайти. Таке, яке ляже мені на душу.

Я думаю, що це таке багатство, яке ми мусимо невичерпно використовувати все наше життя. Я думаю, якщо людина ніколи не працювала зі своїм національним фольклором, вона просто не має свого обличчя як композитор. То, звичайно, тяжко мати своє обличчя, не використовувати те джерело, яке принесла тобі мати разом з молоком. Вона тобі дає натхнення, вона тобі дає і ідеї, вона тобі дає реалізацію тих ідей. І в кінці кінців вона дає тобі потім твій почерк композиторський.

Як Ви працюєте з фольклорним матеріалом? І як ви обираєте, яку пісню чи баладу цитувати у творі? По натхненню чи є якась методика?

Ну, я думаю, що залежить від того, пишеш музику і раптом тобі хочеться якусь цитату вставити, чи народну, чи класичну, чи яку. Я, між іншим, люблю вставляти невеличкі цитати. Вони дають алюзії і розширюють трошечки психологічно той твір. Колись я був зовсім молодий, писав «Concerto rustico» для оркестру симфонічного, і мені захотілося в кінці цитати таке свято яскраве.

Тато мені співав «Ой, піду я понад лугом, ну да я, ну да я, там і милий оре лугом, ну да я, ну да я». І якраз попалося, я кажу «Тато, як ти добре, що ти їй заспівав цю пісню». Я її пустив в фінал, труба заграла, весело так було.

Дуже цікаво, так би мовити, вийшло феєрія. Випадково так сталося, коли мій друг як-небудь якусь пісню підкаже, хтось там просто дасть якусь збілочку, я почитаю, гуляю, і щось дійсно цікаве знайдеться. Одним словом, весь час в пошуках. Я думаю, що у нас душа наша має дуже багато відлунь в народі, і в думах, і в історичних піснях, і в коломийках, і скрізь. Треба просто знайти тільки те, що резонує разом з твоєю душею. І звичайно, треба використовуватися, не соромитися.

Я раніше дуже боявся робити цитування, з Богом згодом почав більше, більше. А тепер прийшов навіть фактурні симфонії, базовані на народних темах, в основному на народних темах. І не думаю, що це соромно, я думаю, що нам треба, так як той Леонтович, не соромитися брати народні теми і обробляти їх максимально, зробити їх цікавіші, симфонізувати, і створити дійсно українську культуру на базі народної музики.

Це для композитора, я думаю, дуже почесна річ. Ви означили свої фундаментальні плани і мрії в закінчити «Мою Україну», так, як повний цикл симфонічних творів. І сказали про фестиваль, який би хотіли, щоб Ви зробили в Лондоні, у Римі або у Парижі. А які, взагалі, ще є подальші творчі плани?

Я вже і так занадто проговорився. Як був вдасться, головне прожити ще трошечки, щось написати, реалізувати те, що ти задумав, тому що життя дуже коротке. Кризи частенько виривають у нас разом з здоров'ям і шматок життя, і шматок творчості. І все, нікуди не дінешся, з кожним роком все тяжче, тяжче. Угасає життя, угасає оптимізм, прагнення щось зробити. Якщо раніше я міг за місяць написати симфонію, то я зараз 11 років не можу завершити симфонію, так що все міняється, на жаль. В житті все непередбачене, загадувати немає сенсу.

ДОДАТОК В.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ТА ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЙНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

Статті, в наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові (категорія Б) за напрямом «Мистецтвознавство»

1. Селінський П. В. Ритмо-інтонаційна специфіка хорових творів Володимира Зубицького: виконавські завдання (на прикладі твору «Коломийка» // *Fine Art and Culture Studies* / Волинський нац. ун-т ім. Лесі Українки. Луцьк; Одеса: Гельветика, 2025. № 1. С. 180–187. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-26>

2. Селінський П. В. Особливості інтонаційної драматургії камерної кантати Володимира Зубицького «Діду мій, дударіку» // *Аспекти*

історичного музикознавства // Аспекти історичного музикознавства. Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2025. № XXXIX (39). С. 47–67.

Наукові праці апробаційного характеру

УЧАСТЬ У РОБОТІ

ВСЕУКРАЇНСЬКИХ ТА МІЖНАРОДНИХ НАУКОВИХ КОНФЕРЕНЦІЙ

1. Селінський П. В. Твори Володимира Зубицького в репертуарі Народної академічної хорової капели імені Павла Чубинського: інтерпретаційні виклики // Сьома Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, 02–04 листопада 2023 р.).

2. Селінський П. В. Національна музична інтонація: від історичних витоків до сучасності // Науково-практична конференція «Національна музична інтонація: від історичних витоків до сучасності» (Київ, 19–20 квітня 2024 р.).

3. Селінський П. В. Вплив західноукраїнського фольклору на індивідуальний стиль у хорових творах композитора Володимира Зубицького // Всеукраїнський круглий стіл на тему «Сучасні тенденції у музичному мистецтві» (Київ, 26 вересня 2024 р.).

4. Селінський П. В. Постать Володимира Зубицького в сучасному українському музичному мистецтві // Восьма Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, 07–09 листопада 2024 р.).

5. Селінський П. В. Творчий мистецький проєкт «Виконавські аспекти втілення інтонаційної драматургії в хорових творах Володимира Зубицького» на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтв (Київ, 26 квітня, 2025 року). Національна академія мистецтв України, вул. Бульварно-Кудрявська (Воровського) 20, Київ.