

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису
УДК 784.1.087.68:78.071.2]:165.194"19/20"

ЛЮ ДАНЬ

ДИСЕРТАЦІЯ
КАМЕРНИЙ ХОРОВИЙ СПІВ ЯК ФЕНОМЕН ВИКОНАВСЬКОЇ
ПРАКТИКИ МЕЖІ ХХ – ХХІ СТОЛІТЬ: КОГНІТИВНИЙ АНАЛІЗ

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»
Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»
Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів
інших авторів мають посилання на відповідне джерело

Liu Dan
Digital Signer by Liu Dan
DATE:2025.25/12

ЛЮ ДАНЬ
Науковий керівник
Шаповалова Людмила Володимирівна,
доктор мистецтвознавства, професор

Харків – 2025

АНОТАЦІЯ

Лю Дань. Камерний хоровий спів як феномен виконавської практики межі XX – XXI століть: когнітивний аналіз. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – Культура і мистецтво). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури України, Харків, 2025.

Дисертацію присвячено з'ясуванню значення актуального синтезу методології та прагматики камерного хорового співу як складової хорового мистецтва. Проблематика вивчення його специфіки та системних засад під гаслом когнітивістики зумовлена наявною тенденцією до «зрощування» хорової (концертної / навчальної) практики з академічною наукою.

Хоровий спів як ніякій інший спосіб музикування сприяє комунікації людей на засадах об'єднання різних націй, конфесій та культур. Історико-стильова динаміка новітньої хорової практики як художньої системи, що трансформується в умовах глобалізації музичної культури, розкривається на ґрунті функціональної єдності всіх її підсистем (композиторська творчість – хорові жанри і хорове письмо – виконавство – наука), а також комунікації всіх її суб'єктів (композитор – диригент – хор співаків – реципієнт).

Когнітивний аналіз композиторської та хорової практики XX ст. в єдності з виконавськими запитами численних колективів України в наш час дозволяє усвідомити новітній стан хорового мистецтва як завершену систему, що утримується на балансі двох тенденцій:

- 1) до *універсалізації* іманентних законів хорового співу, без урахування його регіональних локацій (і це ознака глобалізації);
- 2) *стабільність утримання етнонаціональної культури* в різних її проявах (іноді з певними коливаннями), яка на тлі світової картини світу впізнається як оригінальна local-традиція.

Отже, *актуальність теми* обумовлена наступними чинниками:

- 1) недостатньою мірою обґрунтування унікальної ролі *камерного хорового співу* як «гілки» сучасної виконавської практики;
- 2) творчою практикою ХХ століття, насиченою міжстильовими процесами, яка є історично завершеною системою;
- 3) інтерпретологічним «поворотом» до особистості музиканта-виконавця, що потребує розробки виконавської когнітивістики в сфері хорового мистецтва.

Мета дослідження – на ґрунті когнітивного аналізу новітньої мистецької практики та сучасного хорознавства з'ясувати шляхи актуалізації камерного хорового співу як феномена виконавської практики в умовах глобалізації.

Об'єктом дослідження є світове хорове мистецтво ХХ століття як завершена художня система; **предмет** – камерний хоровий спів як феномен виконавської практики Західної Європи та України доби глобалізації.

Матеріалом дослідження слугує хорове мистецтво України та Західної Європи, яке історично функціонує як виконавський феномен в історичному, сакральному та концертному хронотопі. Для концепції когнітивного аналізу залучені численні витвори хорового мистецтва від минулого до сьогодення: західноєвропейська хорова класика: від німецького бароко XVIII століття (кантата і мотет Й.С.Баха) до класики ХХ століття (Ф. Пуленк «Шість французьких пісень»; від українського неофольклоризму (твори М. Леонтовича, Б. Лятошинського) до балтійської традиції (твори Е. Ешенвальдса та Е. Янчевскіса) до *nova musica sacra* (духовні твори для камерного хору Є. Станковича, В. Сильвестрова, меса «Методія» М. Попова; О. Щетинського) та деякі інші (фрагментарно); 3) концертні виступи камерного хору «Cantus», м. Ужгород, Україна (керівник – Е. Сокач) та записи інших провідних колективів України.

Методологія дослідження базується на міждисциплінарному синтезі: загальні (історичний, системний, функціонально-структурний) взаємодіють із

жанрово-стильовим та хорознавчим підходами, що разом скеровують увагу дослідника на специфіку хорового мистецтва як звучного «живого» тексту. У пріоритеті – когнітивний аналіз, який скерований не засоби хорової виразності (як семіотичний), а на домінуючу роль мислення. Якщо сформовано мислення – воно забезпечить усі ланки професійної діяльності диригента і співаків.

Наукова новизна отриманих результатів. У музикознавстві *вперше*:

- окреслено шляхи його актуалізації хорового мистецтва на новітньому етапі його розвитку на підставі:

- а) спадкоємності від класико-романтичних тенденцій, відродження автентичних стилів виконавства й новітніх трансформацій хорового письма, що зберігають зв'язки із національними «кодами» мислення;

- інтеграції композиторської творчості, виконавської та хорознавчої практики;

- на підставі когнітивного інструментарію надано методологічне обґрунтування сучасної хорової культури як завершеної і водночас; відкритої художньої системи;

- узагальнено концепти сучасного хорознавства, що складають специфіку композиторського мислення та хорового письма в їхній співдії та взаємообумовленості;

- визначено роль хорової поліфонії в композиторсько-виконавській практиці України межі ХХ – ХХІ століть;

- проаналізовано хорові твори Є. Станковича, О. Щетинського, В. Попова, що свідчать про їх приналежність до духовної рефлексії;

- окреслено історико-стильову динаміку новітньої хорової виконавської практики ХХ століття в Україні, що в умовах глобалізації перебуває в коливанні та стабілізації двох протилежних тенденцій – доцентрової національної локалізації та універсальної метамови;

- запропоновано алгоритм когнітивного аналізу хорового

твору з урахуванням національного та композиторського стилю.

Структура роботи двочастинна. Розділ 1 «Сучасне хорове мистецтво як художня система» присвячений розробці когнітивного аналізу хорового твору. підрозділ «1.1 Концептосфера українського хорознавства». На матеріалі систематизації авторських концепцій сучасного хорознавства розглядається специфіка камерного співу та шляхів його актуалізації в мистецтві межі тисячоліть, позначеного ознаками глобалізації (1.2 «Історико-стильова динаміка та структурні компоненти хорового співу»). Аналіз хорової обробки Б. Лятошинського (підрозділ 1.2) з'ясовує роль поліфонії, яка є актуальною для сучасного китайського хорового мистецтва.

Глобалізації протистоїть тенденція локальної, або регіональної хорової культури, представлена такими моделями, як «хорова *бахіана*» – актуальна стратегія, що здійснює ревіталізацію барокової та класико-романтичного традиції у виконавсько-хоровій практиці ХХІ ст. (Розділ 2 «Шляхи актуалізації камерного хорового виконавства в умовах мовностильової взаємодії»). Неофольклорний напрям, знаковий для української культури, продовжує інший національний приклад його втілення (Ф. Пуленк «Шість французьких пісень» для хору), хоча і з елементами неокласицизму. Представлено рідкісний матеріал з хорової регіоніки країн Балтії з метою показу специфіки регіонального хорового співу, впливів національної мови, ментально-психологічних та сучасного авангардного мислення (письма). Проаналізовано українські зразки *nova musica sacra* – один з найяскравіших проявів локалізації камерного співу, який отримав широке визнання: «Реквієм» О. Щетинського та «Messa Memoria» М. Попова.

У висновках містяться результати дослідження. Констатується на новітньому етапі глобалізації культури світу наявність окремої «гілки» *хорового мистецтва* – камерного співу як ознаки *кроскультурних процесів*. Відбувається *актуалізація* камерного хорового співу як феномена, що досяг кульмінації на новітньому етапі глобалізації.

Приклади хорової поліфонії творів Й. С. Баха та Б. Лятошинського

були необхідними тому, що для китайських дослідників роль поліфонії європейського зразку має значення засвоєння «чужого досвіду», чинника професійної освіти. Тому вивчення поліфонії є обов'язковою складовою фахової освіти хормейстера.

Питання *«в чому полягає історико-стильова динаміка хорового мистецтва XX століття»* має відповідь, що лежить в практичній площині: у гетерогенному синтезі та ревіліталізації історичних стилів та авторських технік письма європейської цивілізації, в можливості їх синхронізації в системну єдність – хорового універсуму. Хорове мистецтво новітньої культурної доби XX–XXI століть крізь розмаїте багатство виконавської практики постає як художня система, цілісна картина світу, в якій віддзеркалюється соборний образ людства, яке співає – його cantor, примножуючись в діяльності певного хорового колективу (концерту, творчого проєкту). Окрему увагу було приділено діяльності академічного камерного хору «Кантус» м. Ужгорода (художній керівник та диригент – народний артист України Еміл Сокач) як візитівка національної культури.

Проаналізовані твори камерного репертуару (Бах – Пуленк – Лятошинський – Е.Ешенвальдс – В. Сильвестров) слугують маркерами проявленості local-культури (національно-регіонального) та глобально-універсального типу, уособлюючи один з можливих варіантів бачення культурно-стильового ландшафту сучасного камерного хорового співу.

Ключові слова: музичне мистецтво, митець, хорова творчість, хоровий спів, хорове виконавство, камерний спів, композиторська індивідуальність, хорове письмо, композиція, хорова фактура, хоровий стиль, народні пісні, мислення, національна ідентичність, виконавська інтерпретація, драматургія, жанр, виконавська стилістика, музична педагогіка, хорознавство, теорія та практика, світогляд, техніка письма, композиція, остинатність, поліфонія, літургія, меса, локальні форми.

ANNOTATION

Liu Dang. Chamber choral singing as a phenomenon of performing practice at the turn of the 20th – 21st centuries: cognitive analysis. Qualification scientific work on the rights of the manuscript.

Dissertation for acquiring the degree of Doctor of Philosophy on specialty 025 – “Musical Art” (02 – Culture and Art). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine, Kharkiv, 2025.

The dissertation is devoted to clarifying the current synthesis of the history, methodology and pragmatics of modern choral art and chamber choral singing as its component in unity with the composer's experience in this area of creativity. The issue of studying the systemic principles of choral art under the slogan of performing cognitive science is stipulated by the existing tendency to "merge" choral (concert and educational) practice with academic science. Choral singing, like no other genre of music-making, contributes to the communication of people on the basis of uniting different nations, confessions and cultures.

The historical and stylistic dynamics of modern choral practice as an artistic system that is transformed in the conditions of globalization of world musical culture is revealed through the recognition of the functional unity of all its subsystems (composer's creativity, choral writing, performance, scientific reflection), communication of all subjects of choral culture (composer – conductor – choir of singers – recipient).

The cognitive analysis of the compositional and choral practice of the 20th century, which is a complete system, in unity with the performing requests of numerous teams of Ukraine in our time allows us to understand the latest state of choral art as a system that is held on the balance of two tendencies:

- 1) towards the universalization of the immanent laws of choral singing, without taking into account its regional locations (and this is a sign of globalization);

2) the stability of maintaining ethno-national culture in its various manifestations (sometimes, with certain fluctuations), which, against the background of the global picture of the world, is recognized as an original local tradition.

Thus, the relevance of the topic is stipulated by the following factors:

- 1) insufficient substantiation of the unique role of chamber choral singing as a "branch" of modern performing practice;
- 2) the creative practice of the 20th century, saturated with inter-stylistic processes in the system of composing style, which is a historically completed system, but due to the continuity of performing art, which has included all established historical and stylistic models, has an open character (culture-proto);
- 3) an interpretological "turn" to the personality of the musician-performer, which requires development in the discourse of performing cognitive science.

The **purpose of the study** is to identify ways to actualize chamber choral singing in the context of globalization (the turn of the 20th–21st centuries) based on the cognitive analysis of the state of modern artistic practice and modern choral studies.

The **object of the study** is choral art of the 20th century as a complete artistic system; the **subject** is chamber choral singing as a phenomenon of performing practice in Western Europe and Ukraine in the era of globalization.

The **material of the study** is the choral art of Ukraine and Western Europe, which historically functions as a performing phenomenon in the historical, sacred and concert chronotope. To create the concept of cognitive analysis, numerous works of choral art from the past to the present were involved in synchronization with the needs of society: 1) Western European choral classics: from the German Baroque of the 17th century (cantata and motet by J.S. Bach) to the 20th century (French tradition F. Poulenc "Six French Songs" and Baltic tradition based on the compositions of E. Eshenvalds and E. Yanchevskis); from Ukrainian neo-folklorism (compositions by M. Leontovych, B. Lyatoshynsky, E. Stankovych, V. Sylvestrov) to nova musica sacra; 2) spiritual compositions created in the 20th century for

chamber choir by M. Popov, O. Shchetynsky.

The **research methods** are based on the integration of modern approaches to the analysis of choral singing: the general ones (historical, systemic, functional-structural) interact with genre-stylistic, performing and choral studies approaches, which together direct the researcher's attention to the specifics of choral art as a sonorous "living" text.

The scientific novelty of the obtained results. For the first time in musicology:

- a systematic study of choral art of the 20th century has been conducted as a complete open-type system, which allowed:
- to outline the ways of its actualization of choral art at the latest stage of its development:
 - a) in continuity from classical-romantic trends of the revival of authentic historical styles of performance to future transformations in postmodernity;
 - b) while maintaining the unity of composer's creativity, performance and choral studies practice;
 - a methodological substantiation of modern choral culture as an artistic system has been proposed;
 - the positions of modern choral studies regarding the specifics of choral art, the thinking of composers in this genre sphere have been summarized; the role of choral polyphony in the compositional and performing practice of Ukraine at the turn of the 20th and 21st centuries has been determined;
 - the choral compositions of O. Shchetynsky, V. Popov which emphasized their belonging to spiritual reflection, the scale of which is multi-vector and polysemantic (religious, philosophical, musica militare) have been analysed;
 - the historical and stylistic dynamics of the latest choral performing and artistic practice in Ukraine as an artistic system that is transformed in the conditions of globalization have been outlined;
 - an algorithm for analysing the polyphonic texture of a choral

composition, taking into account the mutual influence of the composer's style, has been proposed.

We have clarified: the composer's interpretation of the mass in the choral creative work of O. Shchetynsky and M. Popov, the author's concept of choral compositions Erik Eshenvalds, Ekabs Yanchevskis.

The structure of the work is two-part. Section 1 "Modern choral art as an artistic system" is devoted to the development of a cognitive analysis of a choral composition, subsection "1.1. The conceptual sphere of Ukrainian choral studies". Based on the material of the systematization of author's concepts of modern choral studies, the specificity of chamber singing and the ways of its actualization in the art of the turn of the millennium, marked by signs of globalization (1.2. "Historical and stylistic dynamics and structural components of choral singing"). Analysis of the choral setting by B. Lyatoshynsky (subsection 1.2.) is devoted to the role of polyphony, which is relevant for modern Chinese choral art.

Globalization is opposed by the tendency of local or regional choral culture, represented by such models as "choral bachiana" – a current strategy that revitalizes (revives) the baroque and classical-romantic tradition in the performing-choral practice of the 21st century (Section 2 "Ways of actualization of chamber choral performance in conditions of language-style interaction). The neo-folklore trend, significant not only for Ukrainian culture, but even for French, is represented by the analysis of "Six French Songs" for the choir by F. Poulenc. Rare for Ukrainian musicology material from the choral region study of the Baltic countries is presented in order to show the specifics of choral singing, the influence of the national language on it, mental-psychological and philosophical-religious factors.

Ukrainian samples of nova musica sacra have been analysed – one of the most striking manifestations of the localization of chamber singing, which received worldwide recognition: "Requiem" by O. Shchetynsky and "Messa Memoria" by M. Popov.

The **conclusions** contain the results of the study. It is stated that at the latest stage of globalization of world culture, there is a separate "branch" of choral art –

chamber singing as a sign of cross-cultural processes. There is an actualization of chamber choral singing as a phenomenon that has reached its peak at the latest stage of globalization.

The examples of choral polyphony in the compositions by J.S. Bach and B. Lyatoshynsky were necessary because for Chinese researchers the role of polyphony of the European model has the significance of the assimilation of “foreign experience”, a factor of professional education. Therefore, the study of polyphony is an obligatory component of the professional education of a choirmaster.

The question “what is the historical and stylistic dynamics of choral art of the 20th century” has an answer: it is the heterogeneous synthesis, the continued multi-layeredness of historical styles and author’s writing techniques of European civilization, in their systemic unity. The choral art of the modern cultural era of the 20th–21st centuries, through the diverse wealth of performing practice, appears as an artistic system, a holistic picture of the world, in which the united image of humanity that sings – homo cantor, is reflected, multiplying in the activities of a certain choral team (one concert, creative project). Special attention was paid to the activities of the academic chamber choir "Kantus" of Uzhgorod city (the artistic director and conductor – People's Artist of Ukraine Emil Sokach) as a business card of national culture.

Keywords: musical art, artist, choral creative work, choral singing, choral performance, chamber singing, composer's individuality, choral writing, composition, choral texture, choral style, folk songs, musical thinking, national identity, performance interpretation, dramaturgy, genre, performance stylistics, music pedagogy, choral studies / choral science, theory and practice, worldview, polyphony, liturgy, mass, local forms.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові (категорія Б), галузь «Музикознавство»:

1. Лю Дань (2024). Сучасне хорове мистецтво як художня система (історико- стильова динаміка та структурні концепти). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. Харків, ХНУМ, 73, 137-150. DOI 10.34064/khnum1-73.08

https://intermusic.kh.ua/vypusk73/problemny_72_8_Dan.pdf

2. Лю Дань (2025). Хорова бахіана як актуальна стратегія українського мистецтва (інтерпретативний коментар). *Аспекти історичного музикознавства*, 38. (у співавторстві з Л.Шаповаловою). DOI 10.34064/khnum2-38.15

https://aspekty.kh.ua/vypusk38/aspekt_38_15_331-348_Shapovalova.pdf

3. Лю Дань (2025). Хорова регіоністика межі тисячоліть: хоро cantor і метамова. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. Харків, ХНУМ, 74, 231-245.

DOI 10.34064/khnum1-74.11

https://intermusic.kh.ua/vypusk74/problemny_74_11_Dan_231-245.pdf

Стаття, що індексується у міжнародній наукометричній базі

Scopus:

4. Romaniuk, Iryna & Yastrub, Olena & **Liu Dan** & Shanyu, Jiang & Shchelkanova, Svitlana. (2025). Choral Singing as An “Emblem” of National Culture: Global or Local? (A Performative Response to The Question). *International Journal of Basic and Applied Sciences*. 14 (3). 26-33. <https://doi.org/10.14419/sw5g9y57>

<https://www.sciencepubco.com/index.php/IJBAS/article/view/34226/18410>

ЗМІСТ

ВСТУП.....	14
Розділ 1. СУЧАСНЕ ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО ЯК ХУДОЖНЯ СИСТЕМА. МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	23
1.1 Концептосфера сучасного хорознавства: когнітивний аналіз.....	23
1.2 Історико-стильова динаміка та структурні концепти наукового моделювання хорового співу.....	33
1.3 Homo cantor і метамова музики.....	46
Висновки до Розділу 1	88
Розділ 2. ШЛЯХИ АКТУАЛІЗАЦІЇ КАМЕРНОГО ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА В УМОВАХ МОВНОСТИЛЬОВОЇ ВЗАЄМОДІЇ.....	93
2.1. Хорова бахіана як актуальна виконавська стратегія.....	93
2.2. Б. Лятошинський. Хорова обробка народної пісні «Ой у полі три криниченьки»: поліфонія.....	108
2.3. Nova musica sacra.....	110
2.3.1 О. Щетинський. Хоровий універсум («Узнай себе»).....	110
2.3.2 Меса «Memoria» М. Попова.....	128
Висновки до Розділу 2.....	149
ВИСНОВКИ.....	154
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	165
ДОДАТКИ.....	178

ВСТУП

Обґрунтування теми. XX століття – час преображення засад хорової творчості, оновлення звукообразного універсуму людського співу засобами нової музичної виразності та процесами всеохоплюючої мистецької глобалізації. У цьому велику роль відіграють хорові жанри як спосіб музичної комунікації та професійна майстерність носіїв хорового мистецтва – колективів, їх диригентів-хормейстерів та артистів-співаків.

Хоровий спів – це, насамперед, взаємозв'язок існуючих хорових колективів із творчістю композиторів, які пишуть для хору і мають добре знати специфіку цього виду музичного мистецтва: якості різних типів голосів, їх можливості, співвідношення високих та низьких голосів, темброві та динамічні барви. Відомо, що сучасна музика вміщує у собі багато жанрово-стилістичних моделей попередніх історичних стилів – бароко (Бах, Гендель, Шютц), віденського класицизму (Гайдн, Моцарт, Бетховен), романтизму XIX століття (Шуберт, Шуман, Брамс, Верді) та його національних різновидів (французького, польського, українського).

Хоровий спів, як ніякій інший спосіб музикування, сприяє комунікації людей на засадах об'єднання різних націй, конфесій та культур. Вивчення величезного пласта хорової культури європейської традиції, перебування в її універсумі займає все життя хорового диригента! Через власний досвід можна дійти вершин диригентської майстерності, але це довгий-довгий шлях!

Проблематика вивчення системних засад хорового мистецтва зумовлена наявною тенденцією до «зрощування» хорової (концертної та навчальної) практики з академічною наукою, яка досліджує хорове виконавство в єдності з композиторським досвідом в цій сфері творчості. Перед молодим хормейстером постає надскладне завдання – охопити у своїй діяльності панорамний розвиток хорового співу європейської традиції як «цілісну картину світу» і на цій основі здійснювати актуальні творчі мистецькі проекти (в своєму місті, країні, навчальному закладі освіти).

У науковому дискурсі відбувається постійне оновлення хорової творчості, через вивчення хорового письма, композиторського стилю, виконавського мислення диригентів-хормейстерів та співаків хору; звідси потреба у синтезі історії, методології та прагматики хорового мистецтва. Його розробці присвячені новітні освітні програми, що відбивають досвід провідних мистецьких вишів України відповідних кафедр хорового диригування.

Історико-стильова динаміка новітньої хорової практики як художньої системи, що трансформується в умовах глобалізації світової музичної культури, розкривається через визнання функціональної єдності всіх її підсистем (композиторська творчість – хорові жанри і хорове письмо – виконавство – хорознавча рефлексія), а також взаємодії всіх суб'єктів хорової музики (композитор – диригент – хор співаків – реципієнт).

Когнітивний аналіз композиторської творчості ХХ ст. в єдності з виконавськими запитами численних колективів України в наш час дозволяє усвідомити новітній стан хорового мистецтва як людиноцентричну систему, що утримується на балансі двох тенденцій:

- 1) до *універсалізації* іманентних законів хорового співу, без урахування його регіональних локацій (і це ознака глобалізації);
- 2) до *утримання стабільності етнонаціональної культури* в різних її проявах (іноді, з певними коливаннями), яка на тлі світової картини світу впізнається як оригінальна local-традиція.

Разом з тим у хорознавстві відбувається процес категоріального оновлення: формуються авторські концепції, присвячені подоланню труднощів читання сучасних хорових партитур (через оволодіння новітнім досвідом композиторського мислення, технік хорового письма) для їх відтворення «у живому звучанні». Без цього хорові колективи (керівники-диригенти та співаки) не зможуть відповідати вимогам практики та викликам часу, пов'язаними з розширенням семантики музики ХХ–ХХІ ст., новими умовами комунікації, технічними ресурсами пропагування власних творчих

досягнень. Отже, *актуальність теми* обумовлена:

- 1) недостатньою мірою обґрунтування унікальної ролі *камерного хорового співу* як «гілки» сучасної виконавської практики;
- 2) творчою практикою минулого століття, насиченою міжстильовими процесами і яка є історично завершеною системою, але має відкритий характер за рахунок «гетерофонії» виконавського мистецтва, що вміщує в собі всі усталені історико-стильові моделі;
- 3) інтерпретологічним «поворотом» до особистості музиканта-виконавця, що потребує розробки в дискурсі виконавської когнітивістики.

Іншими словами, запропонована тема скерована на з'ясування актуального синтезу історії, методології та прагматики сучасного хорового мистецтва в єдності з композиторським досвідом в цій сфері творчості.

Сучасна хорова музика відрізняється винятковим розмаїттям стильових підходів і жанрових рішень. Діапазон камерного співу в ХХІ столітті охоплює:

- *історичну ретроспекцію* барокових і класико-романтичних форм і жанрів, їх ревіталізація, яка постає у хоровій практиці сьогодення як «живий текст культури», артефакт творчої практики ХХІ століття;
- *класику хорової музики ХХ століття* (від європейського авангарду – до «нової фольклорної хвилі» та інші неотенденції другої половини);
- відродження духовної музики в новій композиторській інтерпретації (*nova musica sacra*).

Перед молодим хормейстером постає надскладне завдання – охопити динамічну панораму розвитку хорового співу як цілісну картину світу та зробити актуальні творчі мистецькі проекти для свого міста (країни). Щоб не розгубитися у «вирії» тенденцій найновітньої музики та витримати їхній

«конфлікт» зі старими академічними формами навчання хоровому диригуванню слід добре вивчити історіографію та методологію свого фаху. Цьому присвячені новітні освітні програми, що відбивають досвід провідних мистецьких вишів України.

Разом з тим у хорознавстві відбувається постійне оновлення складних категорій хорового мислення, формуються авторські концепції, присвячені подоланню труднощів читання та відтворення партитури у живому звучанні, без чого хорові співаки не зможуть відповідати на вимоги композиторів і виклики часу. Для китайського хорового виконавства актуальним є подальша інтеграція у багатоголосний спів, особливо поліфонію, яка в європейській традиції об'єднує техніку і тип мислення, складаючи могутню духовну культуру Богоспівкування.

Зв'язок дисертації з науковими програмами, планами, темами.

Дисертація виконана на кафедрі інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Її зміст відповідає комплексній темі «Когнітивне музикознавство: парадигматика музичної творчості в актуальних запитах історії» перспективного плану підготовки науково-дослідних та методичних робіт ХНУМ імені І. П. Котляревського на 2022 – 2027 рр. (протокол вченої ради №5 від 29.12.2021). Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради ХНУМ імені І.П. Котляревського (протокол № 4 від 26.11.2020 р.) та уточнено (протокол № 11 від 30.05.2025 р.; протокол № 3 від 30.10.2025 р.).

Мета дослідження – на ґрунті когнітивного аналізу новітньої мистецької практики та сучасного хорознавства з'ясувати шляхи актуалізації камерного хорового співу як феномена виконавської практики в умовах глобалізації.

Завдання обумовили структуру роботи через наступний алгоритм дій:

- порівняти авторські концепції хорознавства, присвячені сучасному хоровому письму та мисленню композиторів;
- надати методологічне обґрунтування когнітивному підходу до феномена сучасної хорової культури;
- визначити позиції сучасного хорознавства щодо ролі поліфонії в композиторській практиці України XX – XXI століть;

- дослідити алгоритм аналізу поліфонічної фактури твору в системі композиторського стилю та метамови;
- окреслити історико-стильову динаміку новітньої хорової практики як художньої системи, що трансформується в умовах глобалізації;
- проаналізувати знакові твори європейських та українських композиторів, які репрезентують шляхи розвитку сучасних камерних хорів, під кутом зору когнітивного підходу.

Об'єктом дослідження є світове хорове мистецтво XX століття як завершена художня система; **предмет** – камерний хоровий спів як феномен виконавської практики Західної Європи та України доби глобалізації.

Матеріалом дослідження слугує хорове мистецтво України та Західної Європи, яке історично функціонує як виконавський феномен в історичному, сакральному та концертному хронотопі. Для створення концепції когнітивного аналізу залучені численні витвори хорового мистецтва від минулого до сьогодення в синхронізації до потреб суспільства:

1) західноєвропейська хорова класика: зразки німецького бароко (кантата «*Meine Seele erhebt den Herren*» (BWV 10) у виконанні камерного хору «Cantus» (диригент Е. Сокач, м. Ужгород) та мотет BWV 225 «*Singet dem Herrn ein neues Lied*» (частина творчого мистецького проекту Д. Савона, м. Київ, 2021 рік), французька хорова традиція XX ст. (Ф. Пуленк «Шість французьких пісень»); класичні зразки хорової музики українських композиторів (твори М. Леонтовича, Б. Лятошинського, Є. Станковича) та новітні хорові твори композиторів Балтії (Е. Ешенвальдса та Е. Янчевскис); 3) *pova musica sacra* (духовні твори кінця XX – початку XXI ст.: Є. Станковича, «Меморія» М. Попова; «Реквієм» О. Щетинського та інші (фрагментарно).

Методи дослідження. Сучасне хорознавство спирається на міждисциплінарний синтез:

– *історико-типологічний* – висвітлює стильову динаміку мистецтва XX століття як завершену художню систему та спадкоємність зв'язків різних підсистем хорової творчості;

- *жанровий* – розкриває специфіку хорового співу в складі музичної комунікації (композитор – виконавство – слухацька рецепція);
- *стильовий* – виявляє специфіку композиторського мислення, а також творчості хорових колективів як носіїв національної традиції в співі;
- *функціонально-структурний* – виявляє ієрархію будови хорового твору в аспекті смисло- і формотворення (*i:t:t*);
- *духовно-семантичний* – спрямований на розуміння онтологічних законів буття, яке уособлює хоровий спів;
- *системний* – моделює цілісність теоретичних уявлень про багатоукладність явищ хорового мистецтва і зв'язки між ними;
- *виконавський* – враховує специфіку хорового мистецтва як звучного «живого» тексту;
- *хорознавчий* – сприяє досягненню співаком поставлених художніх завдань, зокрема, розумінню складнощів виконання поліфонії в хоровому творі;
- *інтерпретаційний* – скерований на постать виконавця як носія унікальних якостей хориста та хормейстера-диригента, творця звукових світів, *homo creator*.

Теоретична база. Наукове моделювання процесів хорової творчості ХХ – ХХІ століть відбулося на ґрунті взаємодії сучасної гуманітаристики та музичної науки, зокрема:

історії та теорії вітчизняного хорознавства (О. Батовська, О. Бенч, І. Бермес, Н. Белік-Золотарьова, І. Гулеско, О. Заверуха, В. Матюхін, Н. Михайлова, Л. Серганюк, С. Прокопов, В. Омельчук, В. Федорченко, Г. Савельєва, Д. Савон, Т. Смирнова);

- *філософії, естетики, духовного пізнання мистецтва* (Д. Арабаджи, С. Кримський, О. Рощенко, Ю. Чекал, Л. Шаповалова);

- *теорії жанру, національної мови та стилю в музичному мистецтві* (Н. Горюхіна, О. Козаренко, І. Коханік, І. Пясковський, А. Терещенко, М. Черкашина-Губаренко, Л. Шаповалова, С. Шип);

- історії української музики (Т. Булат, Г. Карась, Л. Корній та Б. Сюта, Н. Костюк, Н. Калущка, Л. Лисецький, Л. Пархоменко, Н. Супрун-Яремко, О. Цалай-Якименко);
- методології аналізу духовної музики (О. Александрова, М. Антонович, Н. Варавкіна-Тарасова, І. Гулеско, Н. Костюк, О. Овсяннікова-Трель, І. Вербицька-Шокот, А. Каменєва, О. Фартушка, Л. Шаповалова, О. Яструб);
- творчість композиторів ХХ століття як об'єкт хорознавчої інтерпретації (Т. Мартинюк, О. Коменди, Летичевська, Д. Малий, К. Палачової, І. Польської, П. Рудь, О. Кушнірук, О. Фатушка).

Наукова новизна отриманих результатів. У музикознавстві *вперше*:

- окреслено шляхи його актуалізації хорового мистецтва на новітньому етапі його розвитку на підставі:
 - а) спадкоємності від класико-романтичних тенденцій, відродження автентичних стилів виконавства й новітніх трансформацій хорового письма, що зберігають зв'язки з національними «кодами» мислення;
 - б) інтеграції композиторської творчості, виконавської та хорознавчої практики;
- на підставі когнітивного інструментарію надано методологічне обґрунтування сучасної хорової культури як завершеної і водночас відкритої художньої системи;
- узагальнено концепти сучасного хорознавства, що складають специфіку композиторського мислення та хорового письма в їхній співдії та взаємообумовленості;
- визначено роль хорової поліфонії в композиторсько-виконавській практиці України межі ХХ – ХХІ століть;
- проаналізовано хорові твори В. Сильвестрова, Є. Станковича, О. Щетинського, В. Попова, що свідчать про їх приналежність до духовної рефлексії, масштаб якої є багатовекторним і полісемантичним;

- у хорових композиціях композиторів Балтії доведено синтез авангардних технік хорового письма та пошуків нової національно-ментальної самоідентичності авторства як *людиноцентричного звукового космосу*;
- окреслено історико-стильову динаміку новітньої хорової виконавської практики ХХ століття в Україні, що в умовах глобалізації перебуває в коливанні та стабілізації двох протилежних тенденцій – доцентрової національної локалізації та універсальної метамови;
- запропоновано алгоритм когнітивного аналізу хорового твору з урахуванням національного та композиторського стилю.

Практичне значення отриманих результатів полягає в можливості використання матеріалів дисертації при розробці навчальних дисциплін для бакалаврів, магістрів та аспірантів вищої закладів освіти: «Історія та теорія хорового виконавства», «Сучасна українська хорова література», «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація», «Історія світової музичної культури», «Онтологія музичної творчості», а також новітніх освітніх програм, що мають відбивати у своєму актуальному змісті досвід провідних вищих мистецьких закладів України. Здійснений аналіз хорових творів може застосовуватися у класі з фаху для хорових диригентів, зокрема в пошуку репертуару для камерного колективу профійного спрямування.

Апробація роботи. Обговорення дисертації відбувалося на кафедрі інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського. Основні положення та висновки праці оприлюднені в доповідях на міжнародних і всеукраїнських наукових і науково-практичних конференціях, в тому числі в рамках наукових проєктів:

- міжнародної конференції наукового проєкту «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 13-14 лютого 2024 року);
- міжнародний науково-творчий проєкт «INTER-PROTOLOGOS», присвячений 20-річчю кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І.П.Котляревського (Харків, 2-6 березня 2025 року);

— міжнародної конференції наукового проєкту «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 14-15 листопада 2025 року).

Публікації. Основні положення дисертації викладено у 4-х наукових статтях: 3 – в наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові (категорія Б); 1 стаття – в науковому зарубіжному виданні, внесеному до міжнародних наукометричних баз даних (Scopus).

Структура роботи. Дисертація містить Анотації, Вступ, два основних Розділи (7 підрозділів), Висновки, Список використаних джерел (124 показчика) і два Додатки (один з них – нотні приклади). Загальний обсяг роботи – 184 сторінки, з них – 153 сторінки основного тексту.

Перший розділ – методологічний – відповідає на завдання: яким чином вивчати сучасну музику? Які існують когнітивні методики вивчення хорової музики та виконавства?

Другий розділ висвітлює панораму загальних тенденцій хорової культури першої половини ХХ століття. Аналітичні підрозділи присвячені хорам Б. Лятошинського, фундатору української композиторської школи, який виховав сучасних майстрів України (М. Скорика, Є. Станковича, Л. Дичко, В. Сильвестрова).

Гіпотеза дослідження полягає у спробі поєднати під гаслом когнітивного аналізу дуже різні традиції хорового співу, як камерного жанру, так й інших виконавських складів (мішаного, жіночого, чоловічого, іноді в супроводі оркестру або камерного ансамблю). Втім саме камерний хоровий спів уособлює собою не тільки загальнолюдську екзистенційність людини, яка співає (*homo cantor*) (твори Й.С.Баха), але й емблематику локальних проявів національно-ментальних кодів (хоровий цикл «Вісім французьких пісень» Ф.Пуленка) та регіональних традицій (хорові мініатюри Е. Янчевскис) разом з глобалізаційним рухом (духовні твори Е.Ешенвальдс).

РОЗДІЛ 1

СУЧАСНЕ ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО ЯК ХУДОЖНЯ СИСТЕМА. МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1 Концептосфера українського хорознавства: когнітивний аналіз

Звернемося до вивчення передумов формування когнітивного підходу до осмислення проблем хорознавства, що обговорюються у сфері вокально-хорової творчості між XX – XXI століть знаними практиками та теоретиками хорового виконавства України (в тому числі слобожанського краю).

Завдання підрозділу – узагальнити пошук авторських хорознавчих концепцій на шляху до виконавської когнітивістики.

Першочергово беремо концепт хору як духовної сутності, яке висуває і розробляє у своїх працях О. Бенч (Бенч, 2002 : 18). За виразом дослідниці, «український хоровий спів виник у питомому природному середовищі з внутрішньої потреби людини підтримувати *суспільну гармонію, гармонію душі з природою й Творцем*» (курсив мій – Л.Д.) (Бенч, 2002: 15). Ця установка є засадничою і обопільною з національним китайським баченням естетики та методології навчання хоровому співу. «Спочатку було слово, і слово було – спів» (Біблія хормейстера).

Починаючи від кінця 80-х років минулого століття на перший план виходять практичні завдання, пов'язані з вирішенням ідеологічних завдань, що було на часі суспільства. Так, хормейстер В. Матюхін розглядає хорознавство як «науку про природу, сутність, конкретно-історичний зміст та форми існування хорового мистецтва, про загальні закономірності його формування, розвиток та функціонування в музичному житті суспільства» (Матюхін, 1985 : 9). Його складові автором систематизовані наступним чином: «композиторська хорова творчість, хорове виконавство; хорова освіта та виховання; соціологія хорового мистецтва, організація, управління та економіка хорової культури» (там само).

У ХХІ столітті хорознавство набирає обертів як самодостатня «гілка» музичної науки, яку розробляють не тільки музи кологи, а власне хормейстери-практики, що працюють в закладах вищої музичної освіти. Докторка мистецтвознавства І. Бермес, розкриваючи зміст хорознавства як навчальної дисципліни, розподіляє його на такі нерозривні складові, як: «історію європейського й українського хорового мистецтва; теоретичні основи науки про хор (елементи вокально-хорової техніки й органіки), психофізіологічний механізм співочого процесу (теорія хорового співу); методику та практику роботи з хором» (Бермес, 2023 : 42).

У продовж озвученої тези наведемо ще одну думку: «Хор складають не голоси, а живі люди, котрі мислять і переживають, вступають у процесі творчої діяльності в певні стосунки один із одним і з диригентом». Завдяки вокальній природі звуку, хор, на думку мисткині, є універсальним засобом комунікації, «пізнання себе і світу. <...> Його колективна природа якнайкраще віддзеркалює ментальні прикмети українців, зокрема кордоцентричність, емоційність, щирість, ліричність, інтровертність, чутливість та ін» (Бермес, 2016 : 60). Науковиця відзначає, що «в умовах інтеграції України в європейський культурний простір особливо актуальним є збереження високого рівня хорового мистецтва – “візитівки” держави» (Бермес, 2022: 67). Оскільки складність професії диригента полягає у взаємодії теорії та практики, музикознавиця доходить висновку, що теоретичні аспекти хорознавчої науки «з урахуванням вимог сучасності» мають стати основою для їх успішної реалізації у виконавському практичному вимірі (Бермес, 2023 : 45).

Сьогодні хорознавство як наука функціонує в широкому розумінні, зокрема це стосується різноманітного спектра питань, безпосередньо пов'язаних «із сучасним станом виконавства, театралізацією хорової музики, перформансом, складною музичною мовою і сучасною технікою хорового письма» (2023 : 41). І. Бермес доходить висновку, що художньо-образний зміст вокально-хорових творів, який безпосередньо віддзеркалюється у репертуарі,

одночасно співдіє «нинішньому історичному моменту і соціокультурній ситуації у державі» (там само).

Резюмуючи концепцію відомого вченого, додамо, що ці висновки цілком відповідають сучасному стану китайського хорового мистецтва. І тому ми будемо вибудовувати концептосфери сучасної науки про хор з урахуванням їх подальшої екстраполяції на обраний матеріал для власної роботи з можливістю їх поширення в китайській хоровій практиці.

Визначення хорознавства як науки «про буття і становлення хору за типами, видами та формами його художнього втілення у композиторській творчості, виконавській практиці та наукового усвідомлення у процесі історичного розвитку» надає у своєму дослідженні відомий хормейстер Слобожанщини Н. Белік-Золотарьова (дисертація 2011 : 5). Інтегроване хорознавство, за її визначенням, народжується у взаємодії «історичного, теоретичного і виконавського хорознавства» (Н. Белік-Золотарьова, 2011 : 12). У розвиток існуючої моделі вітчизняного хорознавства додаються нові інтенції: «...виокремлюються також інші рівні й напрямки, такі як історія і теорія хорової культури, диригентсько-хорова педагогіка, соціологія хорового руху, психологія хорового виконавства, менеджмент хорової культури» (Белік-Золотарьова, 2023: 187). Втім мислення і людина (ukmk cantor) як сполучна ланка вказаних рівнів системнею взаємодії не номінуються. Теж саме спостерігаємо і в інших авторських моделях наукового осмислення проблем виховання хормейстерів нового типу.

За слушним твердженням Ю. Іванової, царина хорознавства у структурі хорової культури «територіально» розташована не на рівні побутування (практичному), а на рівні осмислення (теоретичному)» (2015). Розглядаючи хорову культуру як складову музичної культури, музикознавиця вводить у науковий обіг визначення функцій хорової культури у континіумі сьогодення, які стисло охарактеризуємо в пошуках поняття «cognitio»: **аксіологічна та гедоністична функції** (високохудожнє трактування музичного твору – місія хорового співу, що направлений для естетичного

сприйняття); **пізнавальна та освітня функції** (завдяки жанровому розмаїттю вокально-хорових творів людина пізнає світ); «хорова культура є дієвим інструментом на шляху **виховання особистості**» (через духовний та естетичний зміст самого процесу співу відбувається виховання особистості); **перетворювальна функція** (теоретичні знання одна з умов до перетворення, що стосується глибинного усвідомлення специфіки хорової культури та створення високохудожніх шедеврів композиторського та виконавського мистецтва); **семіотична функція** (оволодіння даною функцією є безпрецедентною запорукою успішного оволодіння вокально-хоровим мистецтвом); **комунікативна функція** (хоровий спів як інструмент соборного єднання учасників хору); **релаксаційна функція** (емоційне наповнення в процесі хорового співу та слухання зменшує психофізіологічну напругу) (Іванова, 2015: 294). Запропонована функціональна шкала дослідження «сприяє виявленню області поширення та впливу хорової культури на різні сфери буття людини» (там само : 293).

На цій підставі дослідниця робить висновки, що виходять за межі хорової практики. По-перше, «теоретичне осмислення хорової культури відкриває можливості для виникнення нової філософії хорознавства, що наближається до герменевтики, тобто, до створення «хорознавчої герменевтики», яка передбачає новий підхід у розумінні хорознавчих проблем, заснований на розумінні щільного взаємозв'язку різних сторін діяльності хору як цілісного організму».

По-друге, «шляхи розвитку хорознавства залежать від ядра, центру, що є базовим для певного напрямку досліджень. Однак що або х т о ? слугує центром, авторка не пояснює, лише вказує, що «зміна «кута зору» у зв'язку із актуалізацією тієї чи іншої проблеми хорової творчості та виконавства викликає прискіпливу увагу до вивчення окремих питань з широкого спектру хорової культури: хорової фактури, засобів хорового викладення, хорового стилю, проблем хорової методики» (Іванова, 2015 : 298). Врешті-решт, авторка стоїть на боці загальноприйнятого визнання того, що

«хорознавство є частиною музикознавства, яка вивчає хорову культуру у всіх її проявах» (Ю. Іванова, 2015 : 298).

О. Заверуха, вихованиця харківської хорової школи, продовжує дискусію, наполягаючи на позиції *практичного хорознавства*, яке, на думку дослідниці, диктує власні «методологічні установки, способи та засоби пізнання, необхідні для розкриття виконавських завдань (що становлять науковий об'єкт і предмет)» (Заверуха, 2018 : 410).

Фундаментом, або поєднуючим чинником композиторської творчості, виконавства і хорознавства постає хорове письмо – категорія, яку музикознавиця позначає в якості засадничого інструмента пізнання виконавської діяльності диригента.

Хоровий стиль, хорове мислення та світоглядні засади композитора, які дослідниця відносить до рівней «системології хорової творчості», розпочинають своє функціонування з усвідомлення хорового письма, що є «алгоритмом виконавського процесу, полягаючи у поетапному становленні складових хорового мислення (аналіз хорової партитури; практична робота з хором; оволодіння хорової партитури) (Заверуха, 2018: 410). «...Відтворення інтерпретаційної моделі твору, яка в свою чергу, є кінцевим результатом творчості» О. Заверуха відносить до процесу хорового виконавства (там само). Відтак, виконавська практика зосереджена на підґрунті нотного матеріалу, «де художні образи початково закладені мисленням» (там само). Таким чином, хорове письмо безпосередньо пов'язано із законами музичного мислення: це обопільно пов'язані умови існування звукового універсуму.

Вивчаючи засади *національної хорової творчості* на сучасному етапі її функціонування, Є. Бондар наголошує на специфічному єднанні, в якому, на думку дослідниці, взаємодіють «генетичні зв'язки як із богослужбовим співом, жанрами духовної музики, так і зі світськими джерелами і фольклором», а також взаємодія академічної, народної, естрадної виконавської традицій «у своїх стилістичних розгалуженнях» (Є. Бондар, монографія 2019 : 19). Саме в хоровій творчості «явища та поняття про звук,

інтонацію, інтонування та інтерпретацію» існують у органічному взаємозв'язку. Сучасна виконавська практика, за слушним ствердженням дослідниці, презентує інтенсивність підходів до формування «власного творчого обличчя» колективу та, відповідно, виокремлює три виконавсько-стильові тенденції, а саме: «дотримання «суворого» академічного стилю; формування «експериментального» виконавського стилю; становлення «універсального» виконавського стилю», – стверджує докторка (Є. Бондар, 2019: 11). Від національного стилю вона переходить до світоглядних концептів композиторських творчості, які функціонують разом із поняттями жанру, форми, вокально-хорової технології.: «Сучасні вокально-хорові твори вирізняються «жанрово-стильовою відкритістю і сучасні митці <...> виходять за межі вузько-професійних компетенцій і апелюють до складних, системних категорій Час, Простір, Темп, Пам'ять» (там само: 12).

Тепер зупинимось на порівняльному аналізі дефініції «хорове виконавство». Так, Н. Белік-Золотарьова наполягає на системному баченні природи хорового співу, отже, і закони його пізнання також мають бути системними. Вона доходить висновку, що хорова культура має багатовимірні зв'язки. «Складові хорової культури – хорове мистецтво, хорова творчість, хорові жанри, хорове письмо, хоровий стиль, хорове виконавство – утворюються з численних елементів, тобто мають розглядатися як певна система» (Белік-Золотарьова, 2023 : 187). Авторка розглядає «хорове виконавство» як спеціальний предмет сучасного українського хорознавства, інтегрованого в інші галузі науки про музику. Його сутність полягає у взаємодії «історичної, теоретичної й виконавської гілок цієї наукової сфери» (Н. Белік-Золотарьова, 2023 : 184). Осмислюючи сучасний стан хорового виконавства, дослідниця наголошує на необхідності «тлумачення її як системи, що об'єднує всі часові виміри: минуле, сучасне й майбутнє» (Белік-Золотарьова, 2023 : 193), тобто надає явищу позачасову надмірність, охоплюючи часопростір минулого та теперішнього.

З точки зору статусності «хорове виконавство» розрізняють за трьома

категоріями: професійне, аматорське, навчальне. Ці рівні професійної визначеності, в свою чергу, диференційовані за виконавським складом, а також функціональною приналежністю: академічний, народний, церковний, естрадний, дитячий та ін.

Академічне професійне хорове виконавство може розподілятися за кількісними ознаками та виконавськими напрямками: народне професійне хорове виконавство, що вирізняється від академічного манерою виконання; аматорське хорове виконавство може функціонувати у вигляді «як академічного та народного, так і естрадного спрямування»; церковне хорове виконавство як один із різновидів аматорського хорового виконавства (Белік-Золотарьова, 2023 : 194). Авторка дійшла висновку: «оскільки означені складові категорії «хорове виконавство» мають системний характер, то ця категорія як така є **метасистемою розімкненого типу**» (Белік-Золотарьова, 2023 : 200). *Ця теза слугувала нам «підказкою» при визначеності хорового мистецтва в якості системи відкритого типу і саме завдячуючи виконавському чиннику.*

Отже, хорове виконавство є творчим процесом, сенс якого – «відображення художнього світу музичного твору засобами виконавської виразності» (Іванова, 2011: 195). Авторка підкреслює роль онтогенези хорового співу, оскільки хорове виконавство сформувалося попереду композиторської творчості. Століттями розвой європейської культури підпорядковувався не індивідуальному баченню композитора, «а зразковим канонам, що втілюють узагальнені прагнення душі, натхненні духовним досвідом людства» (там само : 194). Відтак, первинною Ю. Іванова іменує діяльність композитора, а другорядною – виконавця, хоча, ясна річ, вони діють у т і с н о м у взаємозв'язку, в системі «композитор – диригент-хор» (195). Оскільки хорове виконання відбувається перед слухацькою аудиторією у конкретний момент («тут і зараз»), то, відповідно, комунікація між слухачами та виконавцями відіграє провідну роль і до запропонованої схеми «композитор-диригент-хор» необхідно додати також і комуні кантів-

адресатів (слухачів). Отже, історико-часова тяглість, спадкоємність як процесуальність, як передавання виконавського досвіду з покоління в покоління є однією з характерних ознак хорового виконавства.

У зв'язку з еволюцією українського професійного хорового виконавства у хорознавстві зафіксовано спектр наукових підходів до дослідження феноменів, стверджує авторка (Ю. Івановою, 2011 : 201): філософський; історичний; психологічний; інтонаційний; жанровий-стильовий.

Резюмуючи праці Ю. Іванової в одну концептосфери сучасного хорознавства, підкреслимо, що на рівень когнітивного осмислення проблеми авторка вже ж таки не виходить, хоча постійно наголошує на системності. Додамо, що центром звукового універсуму хорового твору як системи є не текст, і не його контекст, а саме людина-творець: композитор (автор) і диригент зі своїм творчим колективом (співатори). Так від Автора і авторства, яке у хоровому співі є колективним (!) йде наступна ланка роздумів: якою є вплив людини, яка співає? Який інструмент є в неї, крім співацького голосу та загальних слів про особистість та її харизму?

Будемо спиратися на наступну тріаду моделювання стильових процесів в хоровому виконавстві, яку запропонувала Ю. Іванова (2011: 201), і яка вважається цінною у зв'язку з обґрунтуванням когнітивного аналізу хорового твору. Однак складові тріади подамо в іншій послідовності:

- виховання інтерпретатора хорової музики, як першочергове завдання вищої школи, тобто виховання у здобувача (учасника хорового співу) інтерпретативного мислення;
- наступний щабель – усвідомлення національного (або регіонального) стилю музичного твору, а відтак і мислення автора;
- роль хорового виконавця в процесі створення та реалізації художнього образу.

Отже, підкреслимо рух когнітивного процесу від особистості інтерпретатора – за принципом *людиноцентризму* загального до конкретного: насамперед, домінування національного стилю, який уособлює конкретний

носії хорової творчості, і далі – осучаснене бачення хоровим виконавцем класичного або новітнього твору як своєї мистецької місії (унікального тлумачення творчої мети, певного художнього завдання).

Після порівняльного аналізу хорознавчих праць (предметом яких є явища хорової творчості, хорового виконавства) слід перейти до більш широкого рівня системи когнітивного аналізу – осмислити роль **естетики, творчості, духовності, мислення**. А. Лащенко, один з перших, хто наголошував на необхідності системного підходу дослідження хорової культури, писав: «Оскільки суспільні відносини зумовлюють духовне життя людини, то, природно, і хорова культура, діючи в рамках цих відносин, своїми можливостями формує особистість» (Лащенко, 2013: 18). Дослідник доходить висновку, що «одна галузь хорознавських знань повинна бути пов'язана з характером відносин хорової культури з громадським середовищем, а інша – з характером відносин хорової культури з окремою людиною» (курсив мій – Л.Д.) (там само). Запропоновані галузі знань А. Лащенко умовно іменує «усуспільненням і гуманізацією», які в подальшому структуровані як підсистеми загальної системи хорової культури нації.

Хорознавство, на думку митця, «не повинно обмежуватися вивченням питань методології, історії та соціології» (Лащенко, 2013: 19). Дослідник підкреслює необхідність досягнення індивідуального людського сенсу хорової діяльності. Відтак, «гуманізація» (як друга підсистема знань) «представляє погляд на культуру наче зсередини, з позиції її особистісного інтересу. У такому ракурсі у центр уваги потрапляють **естетика, творчість, мислення**» (Лащенко, 2013: 20) (курсив мій – Л. Д.). Підкреслимо, що розробка теорії хорової естетики, на думку дослідника, дозволить втілити «наукові знання в площині проблем жанрової комунікації, узгодити композиторські пошуки зі слухацьким досвідом» (там само). Інша слушна теза А. Лащенка стосується виходу хорової музики на широке узагальнення через естетику жанру «для подолання сформованого трафарету у пізнанні

стилю того чи іншого напрямку хорової музики та забезпечення виходу на широкі узагальнення» (там само).

У продовжені наукових положень А. Лашенка, які стосуються хорової естетики, підкреслимо думку Н. Белік-Золотарьової. Мисткиня відзначає специфіку сучасного хорового виконавства, в якому «дедалі більшої ваги набуває співпраця хормейстера, режисера, балетмейстера у створенні виконавського продукту, що розкриватиме на рівні синтезу мистецтв художню ідею хорового твору, сприятиме отриманню естетичної насолоди слухацькою аудиторією» (Белік-Золотарьова, 2023: 52). Отже, Н. Белік-Золотарьова пропонує типологію форм презентації хорового доробку: «концерт, перформанс, театралізоване дійство, шоу-проект, візуалізація, віртуальний проект та його різновиди (2024: 55), в якій узагальнено комунікаційна специфіка екзистенції цього виду виконавської культури.

Осмислюючи події сьогодення (2019-2022 рр.), науковиця підкреслює значущість віртуального хору як однієї з форм хорового виконавства в період пандемії, воєнного часу та наголошує, що сьогодні це «єдина можливість для хорових колективів у містах, що потерпають від постійних обстрілів ворога, продовжити творче життя» (2024 : 55). Хорове виконавство віртуального типу репрезентоване на види: «віртуальний хор, відеокліп, відеоконцерт, відеопрезентація» (Белік-Золотарьова, 2024:55).

Зробимо висновок, що для «віртуального буття» хору значущим є культура звукового, ансамблевого рельєфа, так і режисерській ідеї, що втілюється у логіці побудови відео-слайдів під час хорового звучання.

О. Батовська, вивчаючи академічне хорове мистецтво *a cappella* як системний музично-виконавський феномен, визначає його структуру так: «академічна хорова творчість (хорова музика *a cappella*, хорове виконавство *a cappella*); учасники мистецького процесу (композитори, хорові колективи, диригенти, постановники, режисери, педагоги, вчені); організація мистецького процесу (музичні структури, музична освіта, музична індустрія); відображення мистецького процесу» (література, радіо-, телепередачі про

хорову музику а *carrella*, хорові колективи, диригентів, їх концертну діяльність; конференції, відображення в Інтернеті музичного процесу) (Батовська, 2019 : 377) та виявляє «атрибути естетико-художньої діяльності академічних хорових колективів», для яких, на думку дослідниці, властивим є «досконалість виконання, «підкорення» слухача майстерністю й технологічною вивіреністю та професійний рівень хорового колективу оснований на таких параметрах: творчість, традиції, самореалізація його членів» (Батовська, 2019 : 3–4). Дослідниця відзначає, що камерний спів є вагомим складовою «академічного хорового мистецтва», компонентами якої є хорові твори та хорове виконавство.

Одним з найважливіших критеріїв *атрибуції* академічної хорової творчості є «професіоналізм його цілісного буття» (Батовська, 2019: 72). Даний аспект також пов'язаний з композиторською творчістю, виконавським мистецтвом та слухацьким сприйняттям. Хор концентрує в собі унікальний організм, що формувалася у взаємодії різних шкіл та напрямків в процесі історичного становлення хорової мистецтва.

Отже, когнітивний підхід до хорознавства фокусує усі аспекти навколо **мислення** як системи, що відкриває різні сторони функціонування, які не відокремлені одна від одної, не обмежуються історією, теорією, практикою, а співіснують через *антропоцентричну картину світу*, яка в українському хоровому мистецтві зайняла свій часопростір – суто національний.

1.2. Історико-стильова динаміка та структурні компоненти хорового співу

Хоровий спів є однією з найдавніших в історичному хронотопі. На думку І. Апалькової, а *carrell*'ний спів передбачає реалізацію «художнього задуму виключно вокально-хоровими засобами; цей стиль потребує високорозвиненої хорової техніки і бездоганної чистоти строю, поєднаної з тонким нюансуванням і художньою досконалістю виконання» (Апалькова, 2020: 24). Дослідниця звертає увагу на природу людського

голосу: «всі властивості людських голосів не приглушені інструментальними тембрами і не змішані з ними, виявляються в своєму чистому вигляді» (там само).

Спів є фундаментальним тяжінням людини виразити свій душевний стан у причетності до світу, його краси та власного ставлення до нього в різних сферах творчої діяльності. Людина, яка співає в хорі (*horo cantor*), є самодостатньою істотою, яка вільно живе та вміє творити навколо себе красу у вигляді екзистенції мистецького буття. Людський голос – це інструмент, за допомогою якого існує – живе – звучить пісня. **Любов** – до землі, рідного краю, родини, держави, Бога – створює духовний універсум співочої культури всіх народів світу.

Кожен народ має свої особливості співу, які відчуються на слух через специфіку вербальної мови, культурні звичаї і навіть природний ландшафт, які позначаються на виразності співу. Наприклад, пісні народів, які живуть високо у горах, відрізняються від тих, які живуть в долинах, біля великих річок або серед степів. Так само пісні південних народів Європи (Італія, Іспанія) не схожі на культуру північних народів (Швеція, Норвегія, Фінляндія), або центральних країн (Франції, Німеччини, Англії). Внутрішня експресія, відчуття простору і часу, мелодика і ритміка таких пісень мають більше відмінностей, ніж спорідненостей. І тому пісні багато можуть розповісти про життя і дух народу або нації своїм дослідникам.

Професійну хорову культуру досліджують і складають її історію *хорознавці*: це такий **тип науковця** – носія музичної самосвідомості музикознавчої науки, коли саме *практики* (диригенти хорових колективів, співаки хору) творять, потім вивчають, моделюють та описують закони хорового мистецтва, узагальнюють принципи хорового мислення, їх специфіку в системі національного та композиторського стилю, на розмаїтті жанровому та стильовому матеріалі.

В науці про хоровий спів (*хоро-знавство*) прийнято розрізняти період **усної творчості** (до-професійний) – це прадавні часи історії українських

пращурів, коли **не** було нотного запису, і наспіви люди передавалися *в усній формі* – від покоління до покоління, від бабусі до матері та дітей. Такий вид творчості називають **автентичним**: нині він дуже цінується як *культурний артефакт*, оскільки свідчить про давнину культурного буття народу, невтрачену традицію, з одного боку; з іншого – його наявність скеровує зв'язки хорового співу з сьогоденням.

За складом хорового виконання розрізняють *чоловічий спів* (та його типові жанри, наприклад: солдатська), *жіночий* (лірична протяжна, весільний обряд), *дитячий* (фольклорні пісні, дитячі лічилки).

Хоровий спів у музичній культурі країн Європи пройшов величній історичний шлях, має безліч цінного досвіду. Цікаво, що багато народів Західної Європи на сьогодні вже не мають носіїв співочої традиційної культури; в них не існують народні хорові колективи, які співають пісні XVIII – XIX століття. В Україні зберігається цей архаїчний шар народнопісенної традиції. Іншими словами, в Україні народнопісенна культура реально існує у селах та невеликих містах на паритетних правах з хоровою академічною музикою і широко пропагується державою (на рівні телебачення, організації масових заходів, конкурсів та загальної музичної освіти). Цей досвід вивчають вчені (етномузикологи), починаючи з 30-х років XX століття. І зараз у містах Київ, Харків, Суми, Чернігів та інші записують пісні від старих людей, занотовують та друкують наспіви, збірники (наприклад, пісні Полісся, Слобожанщини). Тобто відбувається процес співіснування професійної та традиційної культури, виховання суспільства на національних цінностях та ідеалах народної культури.

Хорова музика складається як *система великих та малих жанрів*: від меси, ораторії та кантати – до хорової мініатюри, циклу, сюїти і навіть хорової симфонії (наприклад, «Симфонія псалмів» Ігоря Стравінського, 1934 року написання; або хорова симфонія «Пізнай себе» Олександра Щетинського на слова Григорія Сковороди 2005 року). Ясна річ, існує безліч красивих творів інших жанрів, в яких ми зустрічаємо хор як учасника музичної комунікації.

Красномовний приклад: опера (в якій хор є втіленням народу, що розкривають почуття великої маси людей), або симфонія, до складу якої залучають хор. (Дев'ята симфонія Бетховена, в фіналі якої автор захотів, щоб люди заспівали слова – усі мали почути гасло поета Шиллера про братерство: «Обніміться, мільйони!»).

Хорознавство в Україні є дуже розвиненим, містить багато авторських наукових концепцій. Як наука про специфіку хорового мистецтва та композиторську творчість для різних виконавських складів воно займається моделювання складних механізмів існування академічного співу. На ґрунті вивчення найбільш засадничих новітніх праць українських музикознавців та хорознавців було складено відповідні напрямки наукової інтерпретації, які знайшли відбиток в теоретичній базі дослідження. Ясна річ, що не всі вони будуть процитовані, однак провідні методи встановлювались саме на підставі ознайомлення з базовими джерелами.

Історичний напрям репрезентує старша генерація музикознавців, які вивчали українську хорову музику, не виокремлюючи її від інших жанрів (М. Гордійчук, С. Лисецький, Л. Корній та Б. Сюта, А. Каменєва, Л. Кияновська, І. Романюк, А. Терещенко, Л. Пархоменко, Н. Степаненко, О. Цуранова).

Напрямок *вітчизняного хорознавства* репрезентують праці старшої (О. Батовської, І. Гулеско, Н. Белік-Золотарьової, С. Прокопова) та молодшої генерації, які захистили кандидатські дисертації (дослідження А. Каменєвої (), Н. Михайлової, О. Фартушка, О. Яструб ()).

Генезу хорового письма вивчала дослідниця кафедри інтерпретології та аналізу музики Олена Заверуха. На підставі вивчення західноєвропейських теорій поліфонії авторкою позначено парадигмальні зміни хорового письма у жанрах духовної музики IX – XVIII ст. Західної Європи: «1) монодія (жанрово-інтонаційні моделі: григоріанський хорал та візантійські піснеспіви); 2) багатоголосне хорове письмо (розподіл голосів на хорові партії Перотіном Великим IX ст.); 3) нововведення в нотації (невменне письмо, реформи музичної нотації Гвідо Аретинського XII ст., мензуральна

нотація доби Ars nova XIII ст., п'ятилінійна нотація XIV ст., чорно-біла нотація кінця XIV – початок XV ст., табулатура XVII ст.); 4) з доби Відродження розрізняється комплементарно-контрапунктична поліфонія і поліфонічне письмо з темою та протиставленням (канонічна імітація, секвенція, fuga), що вдосконалилось пізніше у поліфонічному письмі Й.С.Баха» (Заверуха, 2012). Це історико-типологічний вимір наукового дискурсу, предмет якого складає вільна поліфонія, розквіт якої відбувся в добу європейського бароко.

Інший вимір теорії поліфонії стосується її зв'язку із стилевими процесами в творчості українських митців минулих історичних періодів. Дослідниця вказує на «впливи різножанрових сфер народної та виконавської творчості: думи, історичні та ліричні пісні другої половини XV – початку XVII ст.; світський та духовний кант, партесний концерт (кінець XVI ст.) з притаманною йому багатоголосною структурою, тональною системою мислення, контрастом гармонічного та поліфонічного викладу; духовний хоровий концерт XVIII ст.» (там само).

Теорію поліфонію новітньої традиції праці Г. Завгородньої («Поліфонія як засаднича основа музичного мислення: до методології музикознавчого аналізу»), І. Пясковського («Поліфонія в українській музиці»), О.Фартушка

«Хорова поліфонія в системі композиторського стилю (на прикладі творчості П.Гіндеміта, І.Стравінського, О. Щетинського)» (2022).

У дисертації систематизовані категорії хорового мистецтва та його носіїв (мислення), без яких хорові співаки не зможуть подолати труднощі відтворення партитури у живому звучанні. Щодо визначення категорії «хорове письмо», то приймаємо за основу визначення О. Заверухи, оскільки воно стосується саме Новітнього періоду розвитку поліфонії в творчій практиці України межі XX-XXI століть.

Хорове письмо – це ієрархічна комунікативно-знакова система, що відбиває універсальний механізм музичного спілкування – від композитора через виконавця до слухача (Заверуха, 2014: 7-8).

Історіографія. Вибір подальшого аналітичного матеріалу звужує необхідність широкого цитування історіографічного контексту, що склався в українському музикознавстві. Щодо української наукової бахіани, то її розпочато публікацією в Києві видатної праці Я. Друскіна (Друскін, 1972), що було неможливо в столичному контексті часів «застою». Далі була конференція, ініційована професоркою Н. Герасимовою-Персидською (1985): її матеріали склали невелику збірку ().

Гомілетика духовних кантат Й. С. Баха – «лебедина пісня» Катерини Берденнікової, монографія якої будується на концепції кандидатської дисертації авторки (Берденникова, 2008) і яка стала окрасою української науки.

У статті С. Прокопова (Прокопов, 2019) увагу зосереджено на ролі спадщини Й. С. Баха у формуванні особистості диригента-хормейстера. Автор розглядає низку завдань та інтерпретаційних рішень, що спрямовані на досягнення духовного змісту музики Й. С. Баха, зокрема, «співвідношення вокального та інструментального, суб'єктивного та об'єктивного, раціонального та емоційного начал» (Прокопов, 2019 : 22).

Кантата BWV 10 викликала увагу після знайомства з захистом творчого мистецького проекту Дмитра Савона, представленого в НМАУ імені П.І.Чайковського у 2022 році. Диригент-хормейстер запропонував практичні поради оволодіння засобами барокового стилю у мотетах (Савон, 2022 : 4).

Серед новітніх праць, які є знаковим наближенням до теми нашого дослідження, вкажемо на кандидатську дисертацію А. Сіраш «Камерне хорове виконавство в соціокультурному просторі України (друга половина XX-XXI століття)», захищена у 2024 році у НМАУ імені В.Чайковського. Авторка зробила першу спробу систематизації ознак специфіки функціонування цього феномену на теренах мистецької України. Ґрунтовність дослідження підтверджують такі змістовні результати концепції камерного хорового виконавства, як :

— дефініція камерного хору – це мішаний або однорідний вокальний

колектив від 12 до 40 виконавців високої компетенції;

— класифікаційна ознака: кількісний склад як базовий параметр, що визначає типологію камерного хору, ступінь його мобільності, звукотемброві можливості тощо;

— широкий діапазон жанрово-стильової семантики, що розкриває тонкі психологічні плани людського буття (від молитовності, пейзажної лірики до філософії любові);

— комунікативні умов: здатність до витонченого музикування з великим агогічним та динамічним потенціалом, гнучкістю і мобільністю відтворення (в нашій термінології «камерний хронотоп»);

А. Сіраш надала широкий історичний контекст розвитку камерно-хорового мистецтва як самобутньої «гілки» української хорової культури, відокремила соціокультурні чинники його трансформації. Матеріалом дослідження слугували виключно провідні столичні колективи: Київський камерний хор під керівництвом Віктора Іконника, Камерний хор «Київ» під орудою Миколи Гобдича і Камерний хор «Хрещатик» (засновниця Л. Бухонська, нинішній керівник П. Струць). Отже, ця праця лише підтверджує актуальність звернення до камерного хорового виконавства як феномена музичної культури XXI століття. Втім, проблематика пропонованого дослідження та діяльність камерного хору «Cantus» (керівник – Е. Сокач), який розглядається в пропонованій дисертації, в праці А. Сіраш не представлена.

У зв'язку з актуалізацією духовного співу процитуємо найновітні матеріалі з монографії О.Яструб, в якій чітко означені етапи історичної еволюції національних форм українського духовного співу, які насправді мають регіональну природу. Глибинно розкрито в монографії Олени Яструб (Яструб, 2025). Авторка змоделювала основні історичні процеси, які вплинули на подальший розвиток українського духовного співу.

Нам цікавий цей матеріалом тому, в ньому висвітлено проблему залежності регіональної культури від геополітичних процесів. «Після

найвищого його розквіту (XVII–XVIII ст.), духовна хорова традиція поступово втрачала власні національні стильові ознаки, оскільки існувала під значним впливом російської культури у XIX столітті. За умов русифікації царською владою населення України активізуються процеси національного відродження. Наприклад, Харків протягом перших десятиліть XIX ст. був одним з важливих культурних осередків. Відтак, на початку цього періоду (при відомому на той час харківському архієрейському хорі) був організований оркестр» (див. Яструб, 2025). Авторка доводить на розлогодному матеріалі, що «український духовний спів в процесі еволюції не втрачав актуальності в кожен з епох. В добу середньовіччя цей феномен репрезентований у православній монодії; в добу раннього бароко – у строчному співі. Пізніше духовний спів став виразником партесного стилю, врешті-решт, діє в паралітургічній творчості (духовний стих, кант, псальма) та духовному концерті» (там само).

Отже, якою є концептосфера сучасного хорознавства? І яке місце в ній посідає категорія «мислення»?

Хорове мистецтво як системний об'єкт у складі музичної культури містить такі складові підсистеми: «композиторська творчість», «хорове виконавство» та «хорознавство». Сучасна наука про хорове мистецтво значно оновила в останні десятиліття у зв'язку із інтегративною взаємодією з інтерпретологією. Теорія виконавського мистецтва обґрунтовує засадничі категорії аналізу музики, які, в свою чергу, є похідними від композиторської творчості та системи комунікації і тому впливають на формування відповідного типу мислення у співаків-хористів.

Відпрацювання процесу категоризації відбувається на основі дихотомії «універсальне – специфічне». Оскільки хор – специфічний інструмент – сумісне звучання людських голосів для відображення світу засобами мистецтва і навіть більше – Богоспівкування (маємо на увазі церковний спів), назріла потреба обговорити співвідношення його специфіки із загальними процесами музичної творчості. Її сутність складає мислення людини, яка

співає та музикує.

Надамо визначення.

Хорове мислення *homo cantor* – когнітивний процес, притаманний носіям хорової творчості та виконавства (співакам-хористам): механізми свідомості працюють на пізнання композиторського твору, його розуміння та відтворення засобами хорового звучання.

В основу когнітивного аналізу специфіки камерного хорового виконавства як феномена новітньої виконавської практики (межі XX–XXI століть) покладено концепцію когнітивного музикознавства, запропоновану на кафедрі інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І.П.Котляревського.

Концептосферу хорового мистецтва як системи складають структурні компоненти його функціонування. Основними є наступні:

- **хорове письмо** (спосіб фіксації хорових голосів у вокально-поетичну композицію), яке виконавці надалі «зчитують» зміст твору для його «живого» звучання в системі комунікації «Автор – слухач»;
- **слово-Логос** (сміслова структура вербального тексту, невід’ємна від інтонаційного втілення засобами хорового співу);
- **хорова фактура** (тип організації голосів в розмаїтті історичних форм багатоголосся: монодія, гетерофонія, поліфонія, гомофонія, додекафонія, сонорно-алеаторична тощо);
- **хоровий стиль** – спосіб світобачення та мислення митця, які об’єктивуються через мовностильові комплекси хорового звучання (мелодії, ладо-гармонії, метро-ритму, фактури, тембро-регістрових характеристик);
- **національний хоровий стиль** – вищий рівень буття хорового співу певного народу, які упізнаються слухом на рівні культурних архетипів (вербальна мова, що впливає на фонізм звучання твору; вплив фольклору через закономірності хорової фактури, ладової будови та ритмо-формул тощо).

Отже, функціонування системи (онтологія) починається з творця і матеріалу творіння. Хоровий твір є продуктом композиторського мислення,

способом моделювання світобачення творця через систему мовностильових знаків.

Слід розрізняти такі онтологічні форми (способи буття) хорового твору:

- 1) *внутрішнє слухове уявлення, або ідеяцію* – когнітивні процеси та уявлення художньої свідомості, уявний образ, що не оформлено фізично;
- 2) *ментальну репрезентацію* – графічна, письмова реалізація слухових уявлень в певній знаковій системі пошук образу-ідеї та шляхів її подальшої об'єктивації;
- 3) *виконання твору* – інтерпретаційна версія звучання «живого тексту».

Для виконавця хоровий твір є об'єктом його творчої діяльності – в вузькому сенсі (наприклад, навчальної, популяризаторської, у роботі з дітьми) та в широкому значення слова – як умовою *інтерпретації, способу буття*.

Інтерпретація – вищий рівень майстерності хормейстера, його ДНК. З боку наукового осмислення це – рід творчого мислення.

Отже, досвід інтерпретації хориста (диригента) – це процес самореалізації на ґрунті сприйняття, пізнання та «привласнення» світоглядно-художніх цінностей музики. Значення цього рівня системності хорового мистецтва (інтерпретації) розкривається через когнітивний аналіз виконавської драматургії твору: результат може видозмінюватися в залежності від мобільних засобів хорового втілення (артикуляції, темпоритму, тембрової колористики).

Якщо хор репрезентує музичний твір специфічними засобами виконавської поетики, то для слухача процес розуміння означає зону входження в *хорове письмо як у «чужу мову», з подальшим сходженням до діалогу-мовлення і до стилю*.

Слухач сприймає «звучний твір» як художньо-стильову єдність, у якій хорове письмо виконало функцію діалектичного переходу від зовнішньої до внутрішньої форми (за концепцією Л. Шаповалової (Шаповалова Л., 1987). Завдяки хоровому письму втілюються смислові виміри твору (світоглядні, психологічні, духовні).

Тому правомірним є розглядати функцію хорового письма в якості «сполучної ланки» функціонування суб'єктів в системі «композитор – – хоровий твір – диригент – хор співаків»).

Отже, сучасне хорове мистецтво як художня система охоплює розмаїття жанрових форм та стилів, напрацьованих за тисячолітню історію європейської музики Нового часу композиторами та виконавцями.

У такому сенсі воно є складовою світової культури і залучається в творчу практику хорових колективів Китаю, що складає для автора практичний дискурс розробки теми. Поняття «історизму», відчуття духу історії – умова категоризації хорового мистецтва на шляхах його виконавського осягнення. Історико- стильовий аналіз його сенс починається із вказівки на *час* творення музичного явища та факт *приналежності до певної епохи та національної культури*. Це дуже важливо для іншомовних виконавців, які вивчають «чужу» мову на ґрунті музичної рідної ментальності, яка є *іншою*.

Структура хорового мистецтва обумовлена його виконавською специфікою та охоплює п'ять складових (як відбиття ментальних та зовнішніх ознак):

- *виконавський склад* (чоловічий, жіночий, мішаний, дитячий; а cappella, із супроводом оркестру, із ансамблем інструментів);

- *хорова інтонація* – семантична одиниця багатоголосого звучання; вокально- словесна тілесність хорового співу;

- *хорова фактура* («художньо доцільна тривимірна музично- просторова конфігурація звукової тканини, яка диференціює та об'єднує по вертикалі, горизонталі та глибині всю сукупність компонентів» (Г. Ігнатченко, 2001 : 4).

- *хорова тембріка*, колористичність звучання – спосіб звуковибудування за допомогою співацького голосу як природного інструмента, посиленого багатоголосним об'єднанням голосів, різних регістрів, прийомів артикуляції;

•жанрово-комунікативний формат (спів – колективний вид творчості, тому спілкування відбиває світогляд, спосіб Буття; звідси взаємовпливи соціокультурні, політичні, релігійні).

Поняття «історизму», чуття «geistgeschichte» – умова категоризації хорового мистецтва на шляхах його сучасного виконавського досягнення. Історико-стильовий аналіз починається із вказівки на *час* творення музичного явища та факт *приналежності до певної епохи та національної культури*. Тому при зверненні до творів української хорової культури не слід оминати її історію, враховувати історизм як критерій художньої системи. Наприклад, фундатор нової композиторської школи у ХХ столітті – Б. Лятошинський залишив після себе як завідувач кафедри композиції в Київській консерваторії когорту талановитих учнів, які продовжили творчі ідеї та настанови вчителя, заклавши сучасні позиції творчості – європейськість мислення у поєднанні з національно-стильовою самовизначеністю, новаційність змісту – з красою художньої форми.

Щодо визначення категорії «хорове письмо», то приймаємо за основу визначення О. Заверухи, оскільки воно стосується саме Новітнього періоду розвитку хорової практики України та світу межі ХХ-ХХІ століть.

Хорове письмо – *це ієрархічна комунікативно-знакова система, що відбиває універсальний механізм музичного спілкування – від композитора через виконавця до слухача* (Заверуха, 2012 :7-8).

Починаючи від початку 70-х років минулого століття, сформувалися кілька загальностильових напрямів, започаткованих власне митцями-композиторами. Перший з них – **неофольклорний** – було розпочато в хоровій творчості Лесі Дичко (кантати «Червона калина», «Пори року»), Ігора Шамо (опера «Ятранські ігри»), Валентина Бібіка (хоровий цикл «Триптих»), Євгена Станковича (фольк-опера «Цвіт папороті»). Володимира Зубицького («Чумацькі пісні», хоровий концерт «Гори мої»). Митці не цитують народні пісні, а «запозичують» певні елементи мовностильової системи національного фольклору, відтворюють моделі музичного мислення його носіїв у вільній

формі, за індивідуальним баченням.

В наш час фольклор прийнято визначати (за усталеною традицією етномузикологів) терміном «*Традиція*». Народнопісенна традиція увійшла в арсенал хорової музики України на засадах етичного орієнтира. Композитори моделюють стиль виконання народнопісенної традиції, водночас задіючи сучасні техніки письма (сонорність, алеаторику електронні звучання).

Другою знаковою тенденцією є **українське необароко**, що розпочалося з в хорового концерту Івана Карабиця «Сад божественних пісень» (1974). За часів радянської ідеології та естетики творчості, в «часи застою» це був новаційний «прорив» в український вимір і, відповідно, «українську картину світу». Завдяки чутливості молодого композитора до історичної правди, талановитому єднанню з філософсько-поетичними ідеями Григорія Сковороди, втілений у відповідній інтонаційно-жанровій стилістиці Цей твір став подією всієї української держави.

Важливим стрижнем цієї національно-означеної лінії розвитку камерного хорового співу є теза О. Козаренка стосовно нерозвиненості теорії національного виконавства. Вчений чітко визначає: «Потужним допоміжним чинником дослідження цього феномена є «вивчення окремих національних форм музичного комунікату; перехід від „історії стилів“ до „історії ментальностей“, коли в дослідженні етнохарактерного мово-стилю як персоніфікації „інтонованого світоспоглядання“ виразніше проступає специфічні суть і функція музичної мови як національно своєрідної знакової системи» (Козаренко, 2000 : 265). І далі вчений проводить паралель із літературознавством, в якому з'явилась «школа постколоніальної критики (типового постмодерністичного феномену), що запропонувала свої оригінальні національно-специфічні шляхи розв'язання загальнозначимих методологічних проблем, перетворивши „слабкість своїх питомих культур (відносну „молодість“, гетерогенність, „неповноту“ тощо) в їх „силу“, особливо цінну якість, „дуже модерне поле досліджень“ (М. Гаген), адже „дефекти недоформованості« молодих культур ще більше унаочнюють (а

отже, уможлиблюють вивчення) протікання глобальних семіотичних процесів» (там само). Ця думка залишається актуальною щодо стану осмислення проблеми – як співати фольклорну та духовну музику? Ця проблема за 25 років не наблизилася до свого вирішення. Наведемо красномовну цитату з праці О.Козаренка: «... сьогодні можна констатувати лише зародження національної теорії виконавства, з розвитком якої, можливо, конкретизуватиметься розуміння сутнісного компоненту музичного комунікату етнохарактерного інтонування — важливість якого доводиться просто констатувати» (Козаренко, 2000 :264).

Третя тенденція – **тяжіння митців до камерності** – також розпочалася у 70-ті роки і проявилася у зміні жанрово-виконавських пріоритетів (великі ораторіально-кантатні форми на хорову мініатюру та камерний цикл) та хронотопу – з концептуального на *камерний*. Відтак соборний масштаб хорового співу набуває іншої якості – «авторського слова» (рефлексії та ліричного світобачення), стає більш «людяноценричним». Особливо ця тенденція змінила власне виконавство: поширюється «хвиля» народження камерних колективів, що виконують старовинну і сучасну музику (Показовою є географічна векторність: від столичного камерний хор «Київ» (керівник – Микола Гобдич) до західних земель провінційного Закарпаття (як-от блискучий камерний хор «Cantus» м. Ужгород, керівник – Еміл Сокач).

У Харкові камерний хоровий колектив започаткував наприкінці 80-х років професор, лауреат державної премії імені Т.Г.Шевченка Вячеслав Палкін. Він став фундатором камерного руху у хоровому аматорському виконавстві Слобожанщини, а згодом і професійному мистецтві. Академічний камерний хор Харківської філармонії носить його ім'я. Восени 2021 року у Харкові відбувся перший міжнародний конкурс хорових диригентів імені В. Палкіна.

Зі зміною історико-мистецького хронотопу останньої третини ХХ століття і відповідно нової хорової поетики (формо- і стилетворення) поширюється тенденція до *перфомансу* (театралізації, видовищності

концертного виступу хору) та *інструменталізації* хорового письма як способу звукомислення.

Значно змінилася *природа мелосу*. Якщо раніше в хоровому творі переважала кантилена, пісенність, аріозний спів, то тепер в нову інтонаційну мову сучасного хору входять незвичні інтервальні будови з раптовими стрибками, зміщеннями, великою кількістю випадкових знаків, що вказують на позатональну організацію мелодичної лінії. Також хоровому мелосу притаманна поліфонізація голосів вертикалі (сопрано, альт, тенор, бас), за рахунок *тембрової індивідуалізації* всіх шарів хорової фактури. Часто голоси вступають за принципом нашарування, включаючись в акордову вертикаль. Це метод «лінеарно-мелодичне згортання». І навпаки, коли тони акорду перетворюються на самостійні мелодичні лінії, – утворюється тематично-поліфонічне розгортання.

Вокально-хорове інтонування ускладнюється й збагачується за рахунок: ладо-гармонічного розкріпачення від функціональної залежності тонального мислення (не завжди переважає терцієва будова вертикалі; часто- густо секундова, або квартова, що походять від фольклорно-мовленнєвих жанрів); аж до кластерної нівелізації інтервалу як звучного сегменту тексту:

- підвищення ролі лінеарності – об'єднання голосів-мелодичних

ліній хорової фактури, що призводить до колористичності звучання;

- домінування метро-ритмічної нерегулярності в різних шарах фактури, за рахунок зміщення акцентної природи кожної партії в бік неспівпадіння різних акцентів (при відсутності тактової риси).

Інструменталізацію як ознаку сучасного хорового мово-стилю (за О.Козаренком) спостерігаємо в творах В. Бібіка, Л. Дичко. В. Сильвестрова,

І. Шамо. До її конкретних прийомів слід віднести такі усталені у новітній практиці хорового мистецтва засоби, як поспівковість, остинатність, варіантність, метро-ритмічна рухливість, поліладовість.

Ще одна типова ознака новітньої стильової парадигми в хоровій

культури – *pova musica sacra*, яка об'єднала широкий спектр духовних інтенцій сучасних митців, які звертаються до сакральних текстів, християнських тем та мотивів. Як приклад, реквієм В. Зубицького «Сім сльозин», який характеризується синтезуванням в одній хорівій композиції різних жанрово-стильових пластів музики: сучасні пісенно-побутові інтонації, ритми джазу та рок-музики, парафрази на теми Баха та Шопена, інтонації народних українських пісень.

З цього приводу слід окремо розглянути це мовностильове явище – поєднання в одній музичній композиції (акапельній або за участі інструментального супроводу) різних інтонаційно-жанрових моделей та стилістичних ознак під кутом зору оригінальної авторської ідеї. Отже, ми знову стикаємося із роллю мислення як ключової категорії осмислення та розуміння звукового універсуму композиторської творчості, від якої безпосередньо залежить розвиток виконавської культури (як співаків, так і диригента).

1.3. *Noro cantor* та метамова

У підрозділі розглядаються неофольклорні пошуки композиторів на прикладі маловивчених зразків французької та латиської хорової культури як складової хорової музики балтійського регіону. Разом аналітичні розвідки презентують, на перший погляд, розрізнені локальні хорові традиції в системі національної хорової культури і водночас (у разі їх світового виконавського розповсюдження на концертній сцені) вони входять в глобальну систему цінностей мистецького, зокрема камерно-хорового часопросторі сьогодення. Твори обрані за ознакою їх маловивченості в українському музикознавстві межі двох тисячоліть.

Ф. Пуленк. «Французькі пісні» для мішаного хора

Цикл мініатюр «Французькі пісні» належить до тієї частини спадщини Франсіса Пуленка, що була створена після завершення другої світової війни. В наявних нотах відображено час написання кожної з восьми хорових пісень:

сумарно вони охоплюють період із серпня 1945 року по квітень 1946 року.

Важливо відзначити, що композитор не припиняв писати музику в часи війни, навіть написав комічну оперу «*Les Mamelles de Tirésias*» в 1944-45 році (поставлена в 1947). Тому поява творів у 1945 році не є результатом «повернення» митця до творчості, чи виходом з кризи. Разом з тим кінець другої світової війни в принципі послугував важливою віхою переродження музичного мистецтва Західної Європи, і Ф. Пуленк – не виключення. Так, дві частини монографії Б. Іврі (1996) мають назви «Наближаючись до війни 1936–9» та «Війна Пуленка 1940–5».

У перші повоєнні роки композитори Франції представили твори, абсолютно різні за змістом та формою, і ця відмінність є навіть сильнішою за вибір жанру та виконавського складу. Так, А. Онеггер, колишній соратник Ф. Пуленка у складі «Французькій Шістці», в 1946 році повернувся після п'ятирічної перерви до жанру симфонії, написавши «Літургічну» симфонію. В ній він, по-перше, вдається до релігійно-філософського осмислення жахливих наслідків війни з відповідним образним змістом; по-друге, оперує сучасною музичною мовою – атональністю, дисонансними співзвуччями, що мають фольклорну гетерогенну природу.

Хоровий цикл «Французькі пісні» Ф. Пуленка є повною протилежністю до «Літургічної» симфонії за обома вказаними параметрами. По-перше, їх словесний текст, запозичений з популярних французьких текстів (Ivry, 1996: 135), повністю ігнорує воєнну тему як глобальну проблему, зосереджуючись на темах кохання, легкого флірту та прикладних робітничих пісень. По-друге, їх стиль тяжіє до неокласицизму в широкому розумінні, бо в них абсолютно очевидно є орієнтація на зразки французької хорової *chanson* доби Ренесансу, однією з найвідоміших зразків якої є «*Je ne l'ose dire*» П. Сертона (1510 – 1572). Ця спорідненість виявляється і на тематичному рівні, адже «*Je ne l'ose dire*» оповідає чутки про чоловіка, якому зраджує дружина. Фактично Ф. Пуленк вдається до естетики музичного неоренесансу, або в широкому сенсі доба рокового неокласицизму на ґрунті

національної традиції шансону, відсторонюючись від проблем тогочасної реальності, але ще важливіше – написанням своїх «Французьких пісень» він *актуалізує нитому французьку національну традицію*, продовжуючи тим ідеї «Національного музичного товариства» («Société nationale de musique») межі XIX–XX століть.

Не менш важливим є вибір жанру хорової пісні, а не симфонії, яка не є найбільш національним жанром французької музики (попри відомі твори Г. Берліоза, С. Франка); отже, на відміну від симфонії пісня отримала жанрове ім'я *chanson*, яке стало національною емблемою Франції від минулого до сьогодення.

З одного боку, в самій назві твору, «Chansons Françaises» криється ключ до розуміння національної своєрідності жанру, сутності концепції твору та авторського задуму, навіть попри певну тавтологічність, оскільки уточнення «французькі» після «chanson» є вже не обов'язковим. З іншого боку, це дозволяє відрізнити цей цикл від низки інших, написаних Ф. Пуленком, назва яких теж починається з «Chansons», як-то: «Chansons Gaillardes» та «Chansons Villageoises», а також «Huit Chansons Polonaises» (хоча не всі вони є хоровими творами).

«Французькі пісні» Ф. Пуленка мають досить обмежене висвітлення в музикознавчій науці, включаючи закордонні джерела. Так, вони жодного разу не згадуються в монографії В. Меллерса «Франсіс Пуленк» (Mellers, 1995); немає про них жодного слова в дослідженні В. Вуда «Пісні Пуленка: Аналіз стилю» (Wood, 1979), найімовірніше через те, що воно базується на сольних вокальних творах композитора.

У монографії Г. Джонсона «Пуленк. Життя в піснях» вказано лише те, що цей цикл композитор завершив в Нуазе, і що він писав його паралельно з «Історією Бабара, маленького слоненя» («L'Histoire de Babar, le petit éléphant»), твором для фортепіано та оповідача, роботу над яким він розпочав в 1940 і який був «ідеальним проектом для радіомовлення та запису» (Johnson, 2020: 243). Тобто історія написання свідчить, що «Французькі пісні» не були в

пріоритеті для їх творця.

Лише в книзі «Франсіс Пуленк» Б. Іврі (Ivry, 1996) містяться два речення, присвячені цьому циклу: «В 1945 році він гармонізував вісім хорових Chansons française; ці старовинні пісні, переповнені красивими дівами та милими гетерофоніями, є монотонними, повторюваними та довгими. Спроба Пуленка бути національним композитором провалилася, оскільки, на відміну від Chansons Villageoises, не було прихованого мотиву у використанні фольклорних текстів» (Ivry, 1996: 135). Це твердження, на наш розсуд, має ознаки **упередженого** ставлення: вісім пісень тривають близько 17 хвилин, що робить їх насправді досить короткими; їхня структурна повторюваність є даниною французькій традиції; нарешті, коло тем і героїв цих пісень походять від народних джерел. Вищезазначене разом з наявністю численних записів циклу дозволяє не погодитися з наведеною вкрай негативною оцінкою хорового циклу. Більше того, використання слова «гармонізував» означає те, що композитор не є автором мелодій, а лише аранжувальником. Але це не так! Застосування в назві «вісім хорових Chansons française» мало б повідомляти, що хтось до Ф. Пуленка пісні записав і саме для хору; звідси сумнів стосовно того, що композитор нібито гармонізував хорові пісні. В наявних наукових джерелах відповідей на ці питання не знайдено.

Знайомство з численними виконавськими версіями цього твору зумовило актуальне для українського музикознавства аналітичне **завдання** – здійснити жанрово-стилістичний аналіз хорового циклу французького класика ХХ століття у світлі припущення, що він є *яскравим прикладом втілення національного музичного стилю* в творчій практиці другої третини ХХ століття. Можливо, як відлуння нефольклорного напрямку з елементами неокласицизму на хвилі природного патріотизму після перемоги над фашистськими загарбниками Франції.

Всі пісні цього циклу отримують назву за їх першим рядком. Сюжет першої з них («Марготон йде по воду» / «**Margoton va t'a l'iau**») містить

оповідь про порятунок дівчини, яка впала у яму, трьома красивими парубками, та про вдяку дівчини у вигляді пісні, а не романтичної близькості (тут присутній типовий для народних текстів моралізаторський висновок). Вже в першій пісні виявляється тотальний формотворчий принцип, що буде провідним у кожному номері циклу (крім другого) – це рондальність. Обираючи традиції *rondeau* – однієї з трьох французьких ренесансних *form fixe*, Ф. Пуленк мислить повторність як на музичному, так і на вербальному рівнях. В результаті, в кожній строфі з трьох рядків поетичного тексту оновлюється лише другий: перший («*Марготон йде по воду зі своїм глечиком*») та третій («*А-я, а-я, а-я, а-я, сказала собі Марготон*») залишаються незмінними, більше того, перший рядок завжди повторюється, тобто реально рядків чотири.

Всього таких строф-куплетів вісім, що разом з квадратністю побудов (кожен рядок відповідає чотирьом тактам в розмірі 2/4) утворює багаторівневу тотальну квадратність. Принципова відмінність першого рядка від третього (опис загальної ситуації на противагу майже нульовому смисловому навантаженню) дозволяє визначити їх роль у варіантно-гетерфонній структурі цілого як «рефрен» та «ритурнель».

Повторність виявляється і на тематичному рівні *ритмічної організації*. Три з чотирьох рядків кожного куплету мають однаковий ритм – що дає зрозуміти підстави використати епітет «повторювані» стосовно цих пісень в наведеній вище цитаті. В четвертому ж рядку ритм складається з рівного руху восьмими (крім останнього такту) – це додатково посилює повторність.

На рівні композиції пісні в цілому *повторність переважає над оновленням*: головним доказом цього є співвідношення передостанніх рядків кожного куплету (тих, в яких щоразу новий поетичний текст). Музичний текст змінюється мінімально: найчастіше або вертикально-рухомим контрапунктом, або інверсією ходу від I до III ступеня, двічі змін або немає взагалі, або вони стосуються буквально двох нот.

Найбільш відчутні зміни знаходяться в п'ятому куплеті (та сьомому –

його варіанті) та пов'язані з повторюваністю звуків, та в останньому – завдяки стрибку на квінту. Таким чином, співвідношення цих «епізодів» (в одному з варіантів поетичного тексту виписані лише їх слова) можна унаочнити так:

A – A1 – A2 – A – B – A2 – B1 – C.

Втім, оновлення, хоча і мінімальне, відбувається на першому, повторюваному, рядку тексту. Найбільшою мірою воно стосується фактури: крім «світлотіньового» ефекту (передачі теми від жіночих голосів чоловічим або протиставлення «соло – одна партія – дві партії» при моноритмічному викладі), *в парних «куплетах» тему жіночих партій супроводжують хроматизовані підголоски в чоловічих.* У контексті повторюваності це стає суттєвою «подією» драматургічного розвитку через:

- майже єдине використання хроматики (дві малі секунди підряд в одному напрямку чи рух на збільшену секунду, що контрастує з архаїчно-діатонічним гармонічним стилем пісні);
- єдине порушення моноритмічної фактури;
- нарешті, тут відбувається відхід від лінійності словесного тексту, адже кожен раз двічі повторюється ім'я героїні пісні – Марготон. Останні рядки в кожному куплеті завжди однакові, за виключенням дроблення шістнадцятими на словах *«se dit»* – в третьому та сьомому.

Тема, що звучить на першому рядку (та його повторі) має всі ознаки стилізації (запозичення не доведені) з фольклору:

- типовий амбітус квінти (пропуск другого ступеня надає риси пентатоніки, проте без «орієнтального» звучання);
- початок стрибком з I ступеня на V;
- пружна ритміка;
- характерний для виконання народних пісень принцип «заспіву» однією людиною, після чого вступає tutti (в межах однієї партії).

З приєднанням до сопрано альтів фактура стає двоголосною, проте досить детально розробленою з урахуванням оригінальних ефектів хорового звучання. Так, згаданий стрибок з I ступеня на V у сопрано урівноважується

стрибком з V ступеня на I-й в партіях альтів (що вступають квінтою вище за сопрано), а потім – навпаки. Результатом постає «пульсуюча» незаповнена

«пуста» квінта, яка і без того має особливе звучання, не характерне для європейської музики починаючи з часів бароко і до початку XX століття. Використовує Ф. Пуленк і «терпкі» секунди на сильній долі, утворені скоріше поліфонічно, як результат гетерофонії з перехресчуванням голосів.

В другій фразі двоголосність фактури зберігається, але набуває нової конфігурації: чоловічі голоси в унісон та альти (певний час протягнений звук сопрано сприймається наче тло – бурдон). Композитор орієнтується на старовинні принципи голосоведення, з кількома поспіль паралельними квартами або квінтами – як в паралельному органумі, що є ще одним маркером французької національної традиції.

В «ритурнелі» (останньому рядку кожного куплету) Ф. Пуленк запроваджує ще один незвичний хоровий ефект. Якщо на вигуках «*aïe, aïe*» унісон басів та тенорів у високій теситурі акустично переважає над жіночими голосами, то на останніх словах «*se dit Margoton*» на перший план знову повертаються сопрано та альти. Найяскравіше принцип паралельного голосоведення увиразнено в «епізоді» п'ятого куплету, де композитор використав шість паралельних тризвуків поспіль, знову з унісонами чоловічих голосів в високій теситурі, що посилює основні тони кожного з тризвуків. Показово, що вербальний текст в цей винятковий момент стосується музики: «*Коли красуня вибралася, вона заспівала пісню (chanson)*».

Друга пісня має назву «Красуня сидить біля підніжжя вежі» («**La belle se sied au pied de la tour**» (написана в тональності e-moll). Вона відрізняється від інших в драматургії циклі не тільки відсутністю повторів поетичного тексту, а ще за семантикою художнього образу. Це – пісня-діалог доньки з батьком, який перебуває у в'язниці і якого повісять на заході сонця; тож донька декларує свою відданість батькові і просить поховати її разом з ним. Композиція другого номеру лаконічна: вона складається з п'яти строф,

пронумеровані композитором в нотах.

Ф. Пуленк протиставляє чоловічі та жіночі партії для зображення цього діалогу: в непарних строфах, де представлена пряма мова або опис дівчини, виконання слів доручено жіночим голосам (чоловічі голоси можуть створювати гармонічну підтримку співом із закритим ротом), і навпаки – для зображення реплік батька використовується виключно чоловіча складова хору (в цій пісні поділена на тенорів, баритонів та басів).

Метроритмічна організація цієї пісні відрізняється від попередньої. По-перше, темп – суттєво повільніший (*Très calme et mélancolique*), більш доцільний для передачі трагічної ситуації. По-друге, це опора на використання змінного голосоведення: протягом всього 31 такту позначення метру виставляється 9 разів, нерідко для останнього такту в кожній строфі. По-третє, це ритмічна рівномірність – лише в кількох тактах (переважно наприкінці кожного рядка) відсутній наскрізний рух чвертями хоча б в одному голосі. Серед інших можливих пояснень цього принципу відзначимо передачу невідворотності часу, що наближує смерть коханого дівчини. Відрізняється і фактурний виклад: замість інтервально-акордової організації тут панує гомофонно-гармонічний склад, в якому однозначно прослуховується мелодичний голос в кожен момент часу (при тому, що в наступній строфі цю функцію може перебрати на себе інша партія). Відповідно, мелодія вирізняється більшою ритмічною свободою, але разом з тим – часто меншим діапазоном, ніж в супроводжуючих голосах, оскільки вона завжди обмежена квінтовым амбітусом.

Відсутність словесної повторності не означає відмови від повторень музичного тексту, бо це явно б суперечило загальним закономірностям музичних форм. Форма цієї пісні визначається поєднанням трьох принципів. Форма першого плану – строфічно-куплетна форма, що виявляється в збереженні мелодії при оновленні тексту.

Форма другого плану – подвійна двочастинна форма АВАВА, виражена через чергування непарних жіночих та парних чоловічих строф.

По-третє – попередні форми-структури спираються на принцип варіаційності, що зумовлює оновлення в кожній наступній строфі.

Простежується наступна логіка тонально-гармонічного розвитку: від діатонічної першої строфи через варіативність VII ступеня (натуральний або міксолідійський) до хроматизованого супроводу четвертої строфи, де, серед інших засобів, Ф. Пуленк застосовує одночасне звучання натурального та підвищеного I ступеня (баси та тенори), поєднане з низьким VII (баритони). Це дозволяє висвітлити закладені в відносно простій мелодії можливості для уникнення монотонності.

Основна тема в первинному викладі має багато мовно-стилістичних рис архаїчності:

- згаданий обмежений квінтою амбітус;
- і відсутність рівномірної ритмічної акцентності (ритм вісім восьмих, дві чверті і половинна можна було б записати і в іншому розмірі не менш органічно, наприклад, в 2/4);
- і рух паралельними квінтами на межі перших двох тактів, і майже хоральні зупинки наприкінці кожного рядку (але без фермати).

Разом з тим, у хоровому звучанні слух відчуває і закономірності класичної функціональної гармонії, зокрема, очевидні кадансування S – D – T наприкінці рядків. Є і окремі «вкраплення» елементів дисонантної музичної мови, зокрема, неприготовані та нерозв'язані дисонанси.

У подальшому розвитку всі ці ознаки посилюються в наступних строфах. Наприклад, в третій вже присутня послідовність з трьох паралельних квінт поспіль в одному напрямку, а кадансування стає ще підкресленішим завдяки збільшенню кількості голосів, внаслідок чого утворюється виражений каданс S3/6 – D7 (н) – T. В цій же строфі використано фактурне остинато: спочатку в двох, а потім і в трьох голосах (всі, крім сопрано). Майже співпадає з лінією гармонічного ускладнення розвиток фактури: якщо перша строфа двоголосна, то друга – триголосна, третя починається так само, але наприкінці стає чотириголосною, як і вся четверта.

Заклучна строфа побудована за принципом додавання кількості голосів, від виключно сопранової партії і до чотирьох голосів. Попри те, що в пісні є один такт, де виписано шість рядків з дівізі чоловічих голосів (S A T T B B, такт перед IV), Ф. Пуленк жодного разу не застосовує більшої кількості реальних голосів, ніж чотири: у вказаному випадку розщеплення тенорів на дві групи є лише підготовкою до реального в наступному такті, тут вони співають в унісон. Тобто, навіть в невеликій мініатюрі композитор чітко вибудовує гармонічну та фактурну драматургію, що створює вишуканість та співмірність, притаманні французькому стилю в цілому.

Третя пісня хорового циклу – «Бий ячмінь» / «**Pilons l'orge**». У ній поєднуються два тематичних мотиви: пісні як супровід до монотонної фізичної роботи та пісню про шлюб з нелюбом. Маємо зазначити, що окремо вони є характерними і для українського фольклору. Текст пісні приводить їх до органічного поєднання наприкінці, адже дівчина, від особи якої вона співається, погрожує побити майбутнього чоловіка (як той ячмінь), якщо він продовжить її кривдити. Це зумовлює жартівливе звучання, виражене мажорним ладом (F-dur) та швидким темпом (*Extrêmement vite et très rythmé*). Акцентуючи увагу на тому, що це **жіноча** пісня, Ф. Пуленк знаходить нову комбінацію хорового складу: сопрано, мецо-сопрано, альти, тенори на одному рядку з баритонами.

Подібно до інших пісень циклу, третя пісня має риси рондальності на рівні поетичного тексту, тоді як музичне втілення вичерпується двома будовами, що рівномірно чергуються. Фактично, це наближує форму до двочастинності «заспів-приспів», але саме тут вперше в циклі композитор робить в нотах авторську позначку «*refrain*», яке повторює кожний раз, коли звучить побудова, незмінно і вербально, і музично.

В цілому пісня складається з п'яти «рефренів»-приспівів, між якими вміщено чотири пронумеровані в нотах «епізоди»-заспіви. Разом з тим, діє ще один рівень повторності: всі заспіви чотирирядкові, де другий рядок – завжди на слова «*Pilons l'orge, pilons-la*», крім того, ці слова взяті з рефрену-

приспіву; четвертий рядок – завжди «*Tirez-vous ci, tirez-vous la*» («*Тягни сюди, тягни сюди*»). При цьому, Ф. Пуленк не використовує повторюваності музичного тексту на однакових словах («*Pilons l'orge*»): в заспіві та приспіві, вони є досить відмінними, в тому числі, ритмічно.

Композиторське оперування хоровою фактурою тут має свої досить специфічні риси. По-перше, чоловічі голоси задіяні лише в рефрені-приспіві (що в цілому відповідає логіці куплетної форми, адже приспів має бути яскравішим).

По-друге, сама організація фактури є досить нетиповою. На перший погляд, вона здається суто акордовою (моноритмічний рух всіх голосів з яким підкресленням мелодії у сопрано). Хоча насправді утворюються не акорди (принаймні, звичної терцієвої структури), а скоріше співзвуччя. Так, в приспіві в партії тенорів та баритонів просто чергуються I ступінь та II, в той час як у альтів – навпаки, чергуються II та I ступені (в результаті між цими голосами чергуються нона та 58н.58роф). Тобто, звуковисотна організація підкорюється не функціонально-акордовому принципу, а суто поліфонічному: самотійність голосів є важливішою за результат їх поєднання. Підтвердженням цього є паралельні квінти в парі крайніх голосах (між тактами 2 та 3). Проте досить швидкий темп дозволяє дещо приховати це від слухача. В «заспіві», де залишаються лише три голоси, фактура інша, і дещо нагадує типову для українського канта – переважно терцієва паралельність двох верхніх голосів (сопрано та мецо-сопрано) при імітації типових функціональних ходів нижнього (альти).

З третього по восьмий такти їх партія складається або з повторів однієї ноти, або з кварто-квінтових стрибків, досить складних для виконання в такому швидкому темпі, адже цих стрибків два підряд в одному напрямі. При цьому, і тут акордів з чіткою функціональною приналежністю не утворюється, адже верхня пара голосів діє майже ізольовано від нижнього.

Найяскравіше дисонантна природа цієї пісні виражена в її останніх тактах, де після завершення рефрену-приспіву мецо-сопрано роблять

неочікуваний висхідний стрибок на нону, чоловічі голоси – на на септиму; сопрано – на октаву, а альти підіймаються на секунду вгору (звук *a* з'являється в їх партії вперше). В результаті утворюється наступне співзвуччя: *es* – *a* – *d2* – *f2*, потрібне скоріше для передачі жартівливого настрою пісні, ніж для підкреслення завершення твору гармонічними засобами.

Четверта пісня «Клік, клак, танцюйте, шпори» / «**Clic, clac, dansez sabots**» (в тональності *e-moll*) має кілька нових семантичних рис в межах драматургії циклу. По-перше – звуконаслідування на слова «*Clic, clac*», що імітують клацання шпор. По-друге, тут яскравіше виявляється діалогічна природа в порівнянні з піснею № 2: якщо там «від особи» доньки та батька співали, відповідно, жіночі та чоловічі голоси, то в №4 образ «батька» позначений в хоровій партитурі як окремий голос, позначений «*Le Pere*». Це або баритон, або бас, бо партія записана в басовому ключі, діапазон обмежений октавою *c* – *c1*.

По-третє, пісня відрізняється більш послідовним використанням багатошарової хорової фактури: те, що було намічено в перших двох піснях і звучало як «барва», стає конструктивною основою. Так, в усій пісні немає жодного випадку, коли б в усіх голосах звучав однаковий текст; більш самостійними є голоси і в ритмічному плані.

По-четверте, саме ця пісня є *однією з двох*, написаних виключно для *чоловічого* складу хору, попри поетичний текст, в якому досить часто згадуються жінки. За сюжетом це – картина свята (про що свідчать згадки танців та гри на трубах), в ході якого група парубків шукають собі дівчат, вступаючи в словесну «дуель» з Батьком. Нарешті, провідний для всього циклу принцип повторності досить специфічним способом поєднано з оновленням та розвитком.

На відміну від попередньої пісні, повторюваний музичний матеріал в партитурі не має жодного спеціального позначення. Натомість, оновлювані фрагменти позначені як «1-й куплет», «2-й та 3-й куплети тощо». Ця досить проста та зрозуміла схема ускладнюється щонайменше трьома 60н.60рофон.

По-перше, рефрен-приспів суттєво оновлюється: в ньому збільшується кількість голосів з двох до трьох, відбувається зміна гармонії тощо.

По-друге, висловлювання Батька, хоч в структурному сенсі є епізодами-куплетами і чергуються з рефренами-приспівами, *двічі не входять до авторської нумерації куплетів*⁴. Більше того – власне тема рефрену може бути доручена партії Батька (хоча б половина її). По-третє, куплети можуть повторюватись знаком репризи, з виписаним різним текстом в заспіві і незмінним в приспіві, або ж мати досить несуттєві відмінності (як $\frac{3}{4}$ та $\frac{5}{6}$).

Пісня написана в тональності e-moll (як і перша) та виконується в досить швидкому темпі, вперше в усьому циклі відчутна чітка тридольна основа. Позначення темпу має подвійну функцію: слово «Rondement» перекладається з французької як «живо, ефективно, чітко», що цілком відповідає характеру музики. Разом з тим, це слово напряду пов'язано зі словом «рондо», яке визначає структурну організацію пісні.

Основна тема має пружну ритмічну структуру, що підкреслює танцювальність (викликаючи асоціації з тарантелюю, попри те, що це жанр, притаманний іншій музичній традиції, італійській). Примітною характеристикою теми є її значна опора на V ступінь: три з чотирьох тактів побудовані на ньому і звуках секундою вище або нижче. На відміну від мелодії, спочатку дорученої баритонам, партія басів більше спирається на I ступінь, є ритмічно рівномірною, і не має слів як таких – замість них повторюється «Клік, клак» – імітації брязкання шпор. Як і в інших піснях циклу, тут переважає діатоніка, не обходиться і без паралельних квінт (межа 3 та 4 тактів). Рефрен має чітку структуру простого періоду з двох речень повторної будови, що теж обумовлено танцювальністю теми.

Тема першого куплету (буде точно повторюватися в 2, 3, 7 та дещо видозмінено в 5, 6 куплетах), подібно до рефрену, має ясно виражену опору на V ступінь. Ладова опора на натуральний мінор в ній є ще яснішою, адже VII ступінь з'являється в мелодії в результаті руху нагору, а не в басу – на «фрігійському звороті». Крім того, партія тенорів являє собою триразовий

повтор висхідного поступового руху від I до V ступеня, без слів (на складі «*Ah!*!»). Представлена лише трьома звуками партія басів (на складі «*Клік*») вона слугує ритмічною опорою та своєрідним «пунктирним» органним пунктом на тоніці.

В цілому, Ф. Пуленк не використовує яскравих інтонаційних елементів для куплету, задля контрасту з виразним та характерним рефреном. Куплет має неквадратну будову (aba з точки зору музики, abb з точки зору словесного тексту), такий відхід від бінарності цілком можливий саме в епізодах рондо, що можуть мати більш «рихлу» структуру.

У першому повторі рефрену відбувається його фактурний розвиток завдяки додаванню третього, середнього, голосу – який повністю дублює мелодію в терцію. Другий та третій куплети розвивають та комбінують тематичний матеріал, що вже звучав: в «заспіві» тонічний органний пункт басів стає суцільним, партія баритонів моноритмічна з басами і рухається в межах терції, а мелодія тенорів трохи реорганізується, внаслідок чого і музична, і вербальна її структура стає abb. В приспіві терцієві втори переходять до партії басів, а «*Клік, клак*» – до баритонів, проте з несуттєвими змінами.

Новим етапом розвитку стає четвертий куплет, пов'язаний з «появою» Батька. По-перше, хорова фактура збагачується до чотириголосної. По-друге, його партія вперше вводить в мелодичний матеріал цієї пісні широкі стрибки, адже до того мелодія була виключно плавною; ці стрибки утворюють приховане двоголосся, де незмінною вершиною є V ступінь, а опора постійно спускається донизу.

По-третє, з четвертого куплету відбувається різка зміна гармонічної мови в бік її хроматизації: нижня лінія прихованого двоголосся являє собою відрізок хроматичної гами (e – dis – d – cis), альтерація з'являється і в інших голосах (наприклад, II низький ступінь у басів). Внаслідок цього можуть утворюватися досить дисонантне співзвуччя: наприклад, F – e – a – h, або

F – cis – a – h. Змінюється і характер звучання: Ф. Пуленк використовує

ремарку «*très violent*» та нюанс *ff.*

Крім того, висловлювання Батька має чітку квадратну структуру з точною повторністю (4+4), на відміну від попередніх куплетів. Супроводом до цього виступають «Клік, клак» хору, з акцентами на слабку долю та неспівпадіннями складів («Клік» баритонів накладається на «Клак» тенорів та басів). Рефрен після четвертого куплету аналогічний до рефрену після першого. Заспіви 5/6 куплетів є похідними від попередніх: фактурно аналогічні до 2 та 3, а неспівпадінням музичної будови *aba* із словесною *abb* – до першого.

Наступний, фактично, непронумерований куплет (другий вихід Батька) – черговий приклад комбінування композитором вже відомих елементів. Партія Батька є незмінною, але вже без повтору; проте після чотирьох тактів його лінія зі стрибками переходить до баритонів (стрибки розширюються до великої септими та октави), а в його партії вперше з'являються «Клік, клак». Це є підготовкою до подальшого обміну функціями – безпосередньо після цього тему рефрену доручено Батькові, на тлі досить дисонантного хроматизованого супроводу хору. Особливістю заключного, сьомого, куплету є проведення теми баритонами, а також подвійне проведення рефрену в ньому: спочатку хором, як зазвичай, а потім, в якості коди, Батьком. Загальне тяжіння до хроматизації та комбінування зберігається: стрибки знову доручені баритонам, а тема рефрену вперше акомпанується дисонантними моноритмічними акордами-співзвуччями хору.

Ідея тотальної повторюваності ще більшою мірою, ніж в попередніх піснях, виражена в пісні №5, під назвою «Маленька донька принца» («*C'est la petit' fill' du prince*»), що звучить в тональності *g-moll*. Фактично, ця пісня складається з одинадцяти куплетів, кожен з яких, в свою чергу, утворено поєднанням рівновеликих заспіву зі змінним текстом та приспіву зі стабільним. Це є найдовша пісня в усьому циклі. Перші чотири появи приспіву позначено словом «*Refrain*», відсутність цієї позначки надалі не змінює сутності цього елементу конструкції, вочевидь, композитор вважає,

що це і так очевидно. У відповідності до діалогічної природи словесного тексту (розмова принцеси з моряком) куплети почергово розподілені між жіночими голосами хору (непарні) та чоловічими (парні).

Зміни протягом одинадцяти куплетів відбуваються лише мінімальні: в заспівах вони стосуються мінімальних модифікацій підголоску (хроматичний рух половинними нотами або від I ступеня до нижнього V, або навпаки – від V ступеня нагору до I), за виключенням п'ятого куплету, де супровід представлений чергуванням квінт та 63н.63ро. Приспів-рефрен завжди незмінний, перші два викладено в чотирьох партіях, сопрано, мецо-сопрано, тенори та баритони в унісон або октаву, починаючи з третього – лише в трьох голосах (або сопрано, мецо сопрано і тенори, або тенори, баритони, баси).

Тема заспіву – проста абсолютно діатонічна мелодія в амбітусі квінти, яка своєю ритмічною будовою (12 восьмих нот та одна чверть) повністю ідентична темі пісні №3 «Pilons l'orge». В кожному куплеті цей чотиритакт повторюється двічі, для досягнення структурної врівноваженості по відношенню до восьмитактового рефрену. Її супроводом є хроматичний хід між I та V ступенями та в зворотному напрямі. Тема рефрену значно яскравіша, її виділяють різноманітний ритм, розширення діапазону до септими, більш насичена акордова фактура, використання дорійського ладу. Мінімальність подальших змін в поєднанні з великою тривалістю та оповідним характером словесного тексту надають пісні рис епічності.

Пісня № 6 «Моя мила, якби ми були» («**La belle si nous étions**», G-dur), є найкоротшою та найшвидшою в циклі (остання пісня є трохи повільнішою, 82 удари на хвилину при пульсації половинними проти 84 тут). Як і четверта пісня, вона написана лише для чоловічого хору, що повністю відповідає змісту словесного тексту: парубок, який оповідає своїй коханій, як би гарно вони проводили час в різних місцях. Кожному з чотирьох таких місць (ліс, ставок, кухня, сад) присвячено окремий куплет з деякими змінами музичного тексту та завершенням майже незмінним приспівом зі словами «*Моя мила, твоє кохання зав'язало мене на вузли / на вузли зав'язало мене твоє кохання*».

Легкий грайливий характер цієї пісні підкреслює текстова організація – немає жодного такту, в якому хоча б в одному голосі не звучав повторюваний склад «la»⁵ (з нього, але в якості артиклю, і починається власне словесний текст). Іншою ознакою повторності є те, що кожен куплет починається однаковими словами «La belle si nous étions», проте це не повторність як формотворчий принцип, а прийом анафори.

Тема-мелодія на відміну від більшості пісень цього циклу, має кілька широких висхідних стрибків (кварта, септима), що чергуються з повторами звуків вершин цих стрибків. Іншою особливістю цієї пісні є майже інструментальне трактування басового голосу: весь перший куплет баси не мають слів, а характер їх партії лише віддалено нагадує вокальний: гама в обсязі октави, розкладений II⁷, стрибок з V ступеня на I. Заспіви мають по три рядки, що відображається в неквадратній структурі 2+2+3. Це є контрастом до чотиритактового приспіву неповторної будови (щоправда, останній його такт розширено до 3/2). Яскравість приспіву забезпечується нюансом *ff* при досить високій теситурі тенорів та використанням фактично вперше в цьому циклі – секвенційного розвитку.

Особливу фоніку створюють паралельні квінти в крайній парі голосів між ланками секвенції та дисонанси на слабких долях з класичним низхідним розв'язанням. Подібно до попередньої пісні, заспів в гармонічному сенсі є рухом до домінанти, розв'язання якої в тоніку припадає вже на початок приспіву, додатково підкреслюючи його роль стійкої складової структури.

У подальших куплетах відбувається фактурне варіювання тематичного матеріалу заспіву. Так, в другому куплеті тема доручена басам, в той час як тенори та баритони утримують тонічну квінту. В останньому тритакті фактура ще раз змінюється: мелодична лінія баритонів, стрибковий супровід у партіях тенорів та басів. Примітно, що в обох випадках тема переважно звучить регістрово всередині супроводу.

У третьому куплеті хорова фактура значно прозоріша: спочатку вона представлена темою у баритонів та короткими акордами інших голосів, потім

починається дублювання мелодії басами в сексту. Найбільш насиченою є фактура четвертого куплету, де тему у баритонів супроводжують дві квінтові хорові педалі: тонічна у басів та субдомінантова у тенорів. Фактично, Ф. Пуленк вдається до унісонно-гетерофонної звучності, зберігаючи фольклорну стилістику хорового звучання завдяки квінтам в басах (прийом, досить типовий для багатьох національних музичних традицій).

В останньому куплеті оновлення торкається і приспіву: передача теми баритонам, а однієї з супровідних ліній тенорам не є використанням вертикально-рухомого контрапункту (бо не відбувається зміни висоти), а зумовлене посиленням звучності завдяки зростанню теситури.

Сьома пісня «*Ah! Mij milij robіtnik*» / «**Ah! Mon beau laboureur**» (звучить в тональності *fis-moll*) найбільшою мірою наближена до строгого чотириголосного хорового звучання. Разом з тим, їй притаманні численні стилістичні риси інших пісень хорового циклу. Природно, що найважливішою з них є повторність: пісня складається з дванадцяти куплетів, кожен з яких містить заспів та приспів, обидва – повторної структури.

Прослуховується і діалогічна природа вербального тексту засобами хорової фактури. Однак саме в цій пісні діалог розвинено до полілогу: молодий робітник шукає свою кохану Маргеріту⁶, люди підказують йому, що вона спить на виноробні під сливою, після чого він її пробуджує та говорить з нею. Відмінністю від попередніх пісень є відсутність рівномірного чергування чоловічих та жіночих куплетів: з 6 по 8 куплети тематичний матеріал доручено теноровій партії. Присутня і персоніфікація через використання *solo* сопрано в наступному куплеті, де представлено перші слова дівчини, а в наступному куплеті партія сопрано виконується «à 3». Типовим для циклу є і принцип поступових змін в подальших куплетах, проте через їх велику кількість статика повтору переважає над динамікою оновлення. Присутня і загальна лінія розвитку хорової фактури в бік її ущільнення: від двоголосся першого куплету до чотириголосся останнього, від *pp* до *ff*. Особливістю структури цієї пісні є асиметрична побудова куплету з

масштабним переважанням приспіву (2+2) над заспівом (1+1). Цей дисбаланс дещо пом'якшується за рахунок використання різних розмірів: 4/4 в заспіві та $\frac{3}{4}$ в приспіві, внаслідок чого приспів триває лише в півтора рази довше, а не в два. Подібно до попередньої пісні, «La belle si nous étions», два рядки приспіву дуже схожі між собою: в даному випадку не змінено навіть порядку слів. Рядки відрізняються лише завершеннями, і ця відмінність є настільки мінімальною, що в наявному англomовному перекладі вона не відображається. Тематичний матеріал в межах куплету є схожим, але з певними суттєвими відмінностями, що унаочнюються подальшим розвитком. Кожна фраза починається зі своєї найвищої точки, тривалістю в чверть, продовжується рядом восьмих та закінчується чвертю (або восьмою з паузою). В цілому вибір інтонацій дуже простий, з переважанням поступового руху. Відмінності приспіву виявляються в наступному: розширення амбітусу мелодії з кварта до сексти, включення VII підвищеного ступеню (що відтіняє абсолютну діатоніку заспіву), поява стрибків та руху по звукам тризвуку, розширення гармонічної схеми з T – S – T до повного функціонального звороту.

Другий та третій куплети мають триголосний склад (без сопрано). Попри схожість фактури, в третьому відбувається гармонічне ускладнення – приспів починається з VI 4/6, а не з I. Проте суттєве гармонічне ускладнення приспіву припадає на наступний – четвертий, куплет. Крім використання зменшеного септакорду альтерованої субдомінанти (fis – c=his – dis –a), важливим є тонічний органний пункт у басів та дублювання мелодії сопрано в сексту тенорами. Ці засоби сукупно створюють напружене звучання, що повністю відповідає сюжетній ситуації (герой дізнається, де його кохана). Разом з тим, така щільна хорова фактура, в якій індивідуалізація голосів поєднана з чіткою функціональною гармонічною логікою, і наближує звучання цієї пісні до класичного чи романтичного.

Подальший розвиток ґрунтується переважно на перестановках голосів та на змінах окремих звуків (в восьмому куплеті в початковому напруженому

акорді замість *dis – d* тощо). Важливим моментом інтонаційного розвитку є неочікуване розв'язання в мажорну тоніку в восьмому куплеті, зумовлене тим, що саме в ньому Маргеріт зізнається в коханні герою пісні.

Суттєве оновлення відбувається в заключному куплеті: в його заспіві вперше використана чотириголосна щільна хорова фактура *ff*, акордового складу. Причиною для того є словесний текст, що уособлює головну думку:

«Коли вони все про нас скажуть, їм не залишиться більше чого казати», в чому вчергове виявляється моралізаторський посил цього пісенного циклу. Пісня завершується мажорним кадансом, на підкреслення оптимізму, закладеного у віршах.

Остання пісня циклу – «Ткачі» / «**Les tisserands**» (тональність *G-dur*). Одразу привертає увагу наближеність її словесного тексту до відомої української пісні «*Ти ж мене підманула*»: в обох оповідається, як в кожен день тижня не було виконано певної обіцянки. Кожен куплет «*Les tisserands*» оповідає нову причину, з якої вони не доробили замовлення: гулянка, головний біль на наступний день, побачення з коханками тощо. Ця логіка зумовлює кількість куплетів – сім. Типова для майже всіх пісень циклу повторність тексту виявляється в тому, що заспіви мають по два рядки, і кожний заспів починається з останнього рядку попереднього.

Приспіви незмінні та мають по чотири рядки, тобто в кожному куплеті з'являється лише один новий рядок з шести. Проте статичність тексту компенсується досить активним варіаційним розвитком: лише в другому та третьому куплеті музична складова є однаковою, в усіх інших випадках *Ф*. Пуленк вносить зміни до хорової фактури. Крім того, на відміну від попередніх пісень, приспів не відділений від заспіву, і фактурний розвиток стосується його тією ж мірою.

Перший куплет викладено спочатку в двоголосній фактурі, потім – в триголосній (баси вступають посередині слова «*est-il*» в приспіві). Щоправда, абсолютна статичність баритонового голосу (28 повторів I ступеня чвертями

на складі «*la*») стає на заваді розгляду цієї партії саме як самостійного голосу – мелодичний рух в ньому з'являється лише в останніх двох тактах. Сама тема заспіву ритмічно активна, початок трьох перших тактів є вершиною квартового висхідного стрибка, а останнього – вершиною всієї побудови, амбітус якої складає нону.

На відміну від загальної логіки та її втілення в попередніх піснях, приспів не має яскравих інтонацій – п'ять разів повторюється невиразний хід $g - a - h - a$, після чого куплет завершується досить загальним кадансом. Однак, така побудова приспіву має своє пояснення у словесному тексті: рядок

«*Et tipe et tape et tipe et tape*» не має конкретного змісту, це передача монотонної праці, що робить недоречними виразні індивідуалізовані інтонації. У другому куплеті рівномірна ритмічна пульсація розподілена між тенорами та басами, що є своєрідним відбиттям техніки гокету (утворюється ряд стрибків на нону). В приспіві лінії цих партій стають суцільними та рухаються переважно паралельними децимами, а з врахуванням мелодичної партії баритону утворюється послідовність з п'яти паралельних септакордів з квінтою між тенорами та баритонами. В заключному кадансі використано низький міксолідійський VII ступінь – втім, він з'являється в результаті низхідного ходу $g - fis - f - e$.

Четвертий куплет від початку до кінця викладено триголосно, новою «барвою» є вступ жіночої групи хору, яка в попередніх куплетах не була задіяною. Фактурне оновлення досягається введенням двох паралельних ліній супроводу на все той же склад «*la-la-la*». Суттєве ущільнення фактури відбувається в п'ятому куплеті: вперше за весь цикл Ф. Пуленк використовує п'ятиголосний склад, в даному випадку розділений на дві групи.

Чоловічі голоси виконують квінтові стрибки, що створює особливий звуковий ефект з урахуванням того, що їх партії розташовані по квінтам (чергуються співзвуччя $G - d - a$ та $d - a - e1$). Сопрано доручено мелодію, альтам – підголосок в тому ж ритмі. В приспіві партії басів та мецо-сопрано рівномірно рухаються паралельними децимами, а баритони та тенори

повторюють тонічну квінту в тому ж ритмі.

Повернення в шостому куплеті до фактури першого (з перестановками голосів) має скоріше тактичний ефект, який полягає в підготовці контрасту з епізоді tutti, що звучить в динаміці *ff* в останньому куплеті. Він, в свою чергу, майже нічим не відрізняється від п'ятого (крім чотириголосного заключного кадансу), що може бути пояснено змістом нових рядків: «*В п'ятницю вони працюють без упину*» та «*В неділю треба гроші*».

Гармонічну терпкість, що підкреслює належність твору саме до музики середини ХХ століття, втілено в послідовності двох домінантових акордів наприкінці пісні: з низьким та натуральним VII ступенем.

Таким чином, до жанрово-стилістичних засад «Французьких пісень» Ф. Пуленка, що дозволяють віднести його до першої «неофольклорной хвилі», слід такі принципи формо-та смислотворення:

- багаторівневу повторність, що в кожній пісні виявляється по- своєму;
- народно-побутову тематику вербального тексту (стосунки дівчини та парубки, заміжжя з нелюбом, жанрові сцени);
- діалогічність поетичного тексту та її музичне втілення засобами хорового звучання;
- відбиття музичних особливостей стародавніх французьких жанрів (шансон, гокету);
- різноманітність хорової фактури;
- поєднання ладо-гармонічної мови періоду (модуси) з переважанням тональностей з невеликою кількістю знаків (тональний план циклу – e-moll, G-dur, F-dur, e-moll, g-moll, G-dur, fis-moll, G-dur).

Якщо жанрово-стильовий аналіз хорового циклу «Шість французьких пісень» в цілому дозволяє визначення його значення як *homage* до музичного минулого Франції, то погляд на твір у світлі його виконавсько-когнітивної

моделі надає розуміння інакших ціннісних якостей. Спроба класика новітньої французької музики віднайти делікатне поєднання ментальних ознак французької шансон співпадає із осучасненою композиторською мовою, що було актуальним для історичного часу написання Ф. Пуленком цього оригінального твору.

Отже, перед нами один з ранніх зразків звернення до неофольклорної тенденції в музичній культурі Західної Європи, зробленої на ґрунті французької національної традиції хорового співу. Головні ознаки – семантичне коло тем і задіяних персонажів цих пісень, а також строфічна будова, структурна повторюваність та варіантність тематичних структур.

Ці ментально-музичні принципи музичного мислення є інструментарієм когнітивного моделювання, які скеровують на розуміння того, як відбувалися більш глибокі процеси взаємодії композиторсько-виконавської практики із шляхами глобалізації (в нашій термінології – мовностильової інтеграції).

Для нас важливим є той факт, що це зроблено на ґрунті хорової музики і зокрема – камерного співу. (На відміну від оркестрово-інструментальної моделі неофольклоризму в творчості угорського композитора Бели Бартока).

Хорова регіоністика Балтійського регіону

Балтійський регіон представлений трьома країнами, що омиваються Балтійським морем – Латвія, Литва та Естонія. Кожна з них має самобутню музичну культуру (що сягає корінням у сиву давнину). Разом з тим, при знайомстві із хоровою спадщиною різних регіональних традицій виявляється багато спільних рис стосовно мелосу, жанрових і стильових закономірностей, виконавських традицій тощо. Кожен з прибалтійських народів має багатий фонд музичного (пісенного та інструментального) фольклору. Його багатство та своєрідність стали причинами активного звернення хорових композиторів – представників академічних центрів Литви, Латвії та Естонії – до

народнопісенних джерел.

З'явилася генерація сучасних композиторів, домінантою творчості яких стала хорова музика. До них слід віднести Петериса Вакса, Сельгу Менс, Ерікса Ешенвальдса, Екабса Янчевскіса та ін. В цілому на рівні регіональних шкіл країн Північної Європи слід відмітити вплив на творчість молодих авторів композитора **Арво Пярта**, представника старшої генерації естонської композиторської школи. Він є новатором у потрактуванні духовних жанрів хорової музики.

Ерікс Ешенвальдс (нар.1977) та Екабс Янчевскіс (нар.1992) є представниками молодшої генерації композиторської **школи Латвії**. Обидва закінчили факультет композиції Латвійської академічної музики та є учнями видатного латвійського композитора Сельги Менс. У своїй творчості композитори звертались до різних сфер музикування. у Е. Ешенвальдса – це опера (*The Immured*, 2006), мультимедійна симфонія *Nordic Light*, 2015), кіно-музика (*Mellow Mud*, 2016). У Е. Янчевскіса – ораторія (*No letu zemes*, 2015), програмні оркестрові твори (*Trakās dienas* («Божевільні дні», 2014), кіно-музика та музика для театральних вистав (*Lauva Ziemā* («Лев взимку»), 2012; *Klavīgo*, 2016; *Dubļi* («Бруд», 2010).

Однак жанровою домінантою творчості обох митців є хорова музика. Її можна класифікувати наступним чином. Більшість світських композицій Ешенвальдса присвячені **темі природи та космосу** «*Stars*», «*Nothern Light*», «*Rivers of Light*», «*A Drop in the Ocean*». У них автор пропонує нестандартні темброві рішення (наприклад, звучання скляних бокалів із водою), звертається до прийомів перформансу (повільне зникання хору під білою тканиною, що імітує хвилі океану).

До духовної тематики відносяться твори «*Trinity Te Deum*» для хору, труб, ударних, арфи та органу, «*Страсті за Святим Лукою*» для солістів, мішаного хору та камерного оркестру, «*Salutation*» для мішаного хору, «*O Salutaris Hostia*» для солістів і мішаного хору. Хоча Ешенвальдс обирає духовні тексти, але певною мірою їх «секуляризує», оминаючи типово

молитовну стилістику літургічних піснеспівів.

У світських творах Е. Янчевскіса переважають сюжети із загостреним психологізмом («Atsalums»), поетичні тексти з елементами сугестії (Odplyw), символізм («When»). Духовну тематику в творчості композитора репрезентують хорові мініатюри на канонічні тексти «Adveniat Regnum», «Ave Maris Stella» та «Mater amabilis» для мішаного хору.

Розглянемо композиторську інтерпретацію композиції Е. Ешенвальдса «O Salutaris Hostia» (2008). Цей євхаристичний гімн написаний для змішаного хору і двох солюючих сопрано. Хоральна фактура без підголосків виконує функцію гармонічної підтримки мелодичної лінії в партії сопрано (Додаток: приклад 1). Композитор обирає нетиповий для сакральної музики романтичний тип образності твору (*con sentimento* – італ. «із почуттям»). Однак за жанровою семантикою його слід віднести до літургічного піснеспіву. Обравши цей текст, авторство якого приписують італійському теологу середини XIII ст. Фомі Аквінському, композитор пропонує актуальне бачення сакрального тексту, відшуковуючи власну стилістику в тембрах голосів, ритмах і динаміці.

За семантикою перший розділ – страждання та прохання, мінорний, другий – славільний, мажорний (Див. Додаток; приклад 2). За тематизмом розділи не є контрастними: розділ A1 є повторенням експозицію A з ущільненою фактурою (додається чоловіча партія голосів).

Структурний аналіз дозволив зрозуміти, що композитор інтерпретує богослужбний текст як *поетичний* – із певними змінами. Варіантність, утворена на основі двократного повтору заключних строф у розділах, має риси «форми з приспівом», що більш типово для піснеспівів Вечірні та Всенічної.

Чітко встановленим є також темп твору $\text{♩}=56$ при розмірі 4/4. Це дає вказівку інтерпретатору-хормейстеру (або регенту) на досить повільне, майже медитативне звучання твору. Крім темпових особливостей на створення відчуття спокійного умиротвореного розгортання звукопростору впливає

відсутність модуляцій та підкорення усіх гармонічних засобів одній тональності – Ре мажор. Гармонія «O salutaris Hostia» – найбільш цікава та складніша за усі засоби музичної стилістики (Додаток; приклад 4).

Е. Ешенвальдс не оминає в своїх творах таких побудов, як сонорні прийоми, кластери, квартакорди, квінтакорди та акорди із додаванням побічних тонів. Упродовж звучання твору майже не зустрічається «чистих» тризвуків, без побічних тонів.

Завершується композиція молитовним Amen (див.: Додаток; приклад 5). У партії хору на гармонії T^5_3 +велика секунда, в тиші динамічного нюансу *pp*. (приклад 6).

Ще один приклад з творчого спадку Е. Ешенвальдса – композиція 2012 року написання «Stars» (на вірші американської поетеси Сари Тісдейл), написана для мішаного хору (). Її ідея апелює до риторичного питання «як звучить полярне сяйво?». Образно-поетична основа віршу – синтез *пантеїзму* (природа як жива істота – «*міриади з тремтіннями серцями*»), *антропокосмізму* (навколишній світ очима людини, розповідь від першої особи) та *духовної тематики* (герой розуміє, що має є свідком величі – біблійний підтекст).

Отже, поетична мініатюра Сари Тісдейл є синтезом трьох тематичних полюсів – природи (космосу), людини й Духу, що вплинуло на твір Е. Ешенвальдса (написаний у формі *bar* з кодою). Для інтерпретації поетичного тексту композитор використав силабічний і декламаційний розспіви. Силабічний є домінантою композиції, зустрічається в усіх розділах твору (крім коди). Остання строфа тексту викладена у партії солуючих альтів і має декламаційний тип розспіву – коротке фразування із посиленням емоційно-змістовних нюансів вербальної мови; повторення звуку *d*, що переривається паузами (приклад 9).

Хорове письмо твору «Stars» виявляє семантичну статичність та однорідність. Мелодію викладено у гетерофонний спосіб: її розгортання розпочинається в партіях жіночих голосів (тт. 1-5; див. Додаток: приклад 8),

до яких далі долучаються чоловічі голоси. На рівні *motus* більшість музичного тексту проходить у високих голосах; низькі голоси виконують функцію гармонічної опори.

Виходячи з музичної стилістики твору, його драматургію можна визначити як *статичну*, тобто таку, що уособлює внутрішній *стан споглядання*. Статика виражена не лише у просторі, але й у часі: темп твору позначений як авторська ремарка (приклад 9) – «*Espresivo e rubato*», $\text{♩}=76-84$ при розмірі $2/2$. Мелодія рухається повільними тривалостями (найменша ритмічна одиниця, застосована автором – чверть, і лише у коді, у декламаційному розділу твору, з'являються чотири вісімки.

Кода є кульмінаційною квінтесенцією медитації. Мелодична декламація в партії перших альтів на тоніці *d*, на тлі сонорного звучання хору звучить наче молитва у незвичайному супроводі скляних бокалів, що наповнюють простір «музикою сяйва». Підсилення ефекту присутності досягається введенням в партитуру автентичних музичних інструментів – Tibetan Singing Bowls (тибетські чаші, що співають), що налаштовані на звуки *a*, *d*, *e* (Див. Додаток; приклад 10).

Е. Янчевскис. «Atsalums»

Інтерес до латиського пісенного фольклору притаманний багатьом композиторам Балтії. У музичних словниках *дайна* (лат. *daina* або *tautasdziesma* – народна пісня) – загальна назва жанру латиських народних пісень; у літературознавчих словниках – одна з головних віршових форм в латвійській усній традиції. Фольклористика розрізняє латиські та литовські дайни, у яких багато спільних рис, проте литовські зазнали більшого впливу європейських народнопісенних традицій.

Особливостями латиської дайни є мініатюрність (складається із чотирьох рядків), хореїчна метрична структура (пов'язано із специфікою латиської мови, де наголос завжди припадає на перший склад), вузький діапазон мелодії, змінний ритм (часто зустрічається 2-, 3-, 4-, 5-, 7-дольна

метрика). Мелодика пісень будується на еолійському, міксолідійському, фрігійському, дорійському змінних ладах. У етнічному середовищі дайни виконувались одноголосно (у Східних регіонах Латвії – дво- або триголосно), іноді під супровід національних інструментів *кокле* (струнний щипковий), *дигу* (смичковий), *сому дудас* (волінка), *тридекснис* (ударний інструмент). Фольклористи вказують на статичність дайни як афоризму, або поетичної сентенції.

Досить складно зробити переклад дайни на іншу мову, тому що такі переклади «висмикували» (дайни) з ряду, з системи, з середовища та просто переказували приблизною, ритмізованою мовою. Автор вказує на необхідність враховувати при перекладі такі ритмостворюючі фактори, як римоїди, тобто наявність зменшено-пестливих суфіксів у багатьох словах (їх п'ять: *-īņš*, *-īņa*, *-ītis*, *-īte*), що римуються між собою, особливо якщо вони симетричні у паралельному ряді. Лише так вдасться зберегти поетичність та оригінальність латиських архаїчних дайн. Але й у цьому випадку виникає ряд складнощів: чотирьорядковість дайн, пестливі слова, селянсько-буденна тематика нагадують існуючий слов'янський народно-пісенний жанр – частівки, тому численні переклади створюються у формі частівок, що не є адекватним, оскільки більшість зменшено-пестливих латиських слів несуть іншу семантику, ніж слов'янську – гумористичну.

Крім того, складнощі виникають з потрактуванням сюжету пісень. Наприклад, нам здається незрозумілим, чому до Сонця (Сауле) в дайнях звертаються як до рідної *матері*, з жалобами на несправедливість. У слов'янській та інших європейських стародавніх міфах богом сонця був представник чоловічої статі. Та іноді у північних регіонах слов'янських поселень зустрічаються пісні саме з таким зверненням, наприклад:

Матінко – красне сонечко/ Із ясним місяцем

Посварилося /

Називало його, ясного місяця, /

Ось його зрадником...

Незрозумілою, на перший погляд, є наявність майже в кожній дайнї згадування про брата («брате», «братцю», «братчику»). Виникає безліч запитань: це рідні брати, чи божества, яких називали братами, або всі молоді чоловіки в общині вважались братами? Та з історії відомо, що у багатьох народів найбільш архаїчною формою сімейної общини демократичного типу була братська родина. Тому у латишів до X століття побутувала братська община, де становим хребтом були найбільш молоді, сильні, витривалі чоловіки, від яких залежало життя роду. Брати були всевладними й всюдисущими, саме це і закарбувалося в дайнах.

Отже, важливим аспектом у розумінні та адекватному потрактуванні семантичного навантаження тексту дайн є врахування історичних подій на землях сучасної Латвії, особливостей латиської мови, системи поетичних знаків та вміння бачити у образах другий і третій плани.

Академічна збірка дайн «Шафа дайн» систематизована Криш'янісом Бароном з 1880 по 1923 рр., нараховує 217996 текстів народних пісень і вважається одним із наймонументальніших у світі трудів в області фольклористики. У 2001 році «Шафа дайн» була признана культурною цінністю світової значимості у реєстрі програми ЮНЕСКО «Пам'ять світу», а з 2002 року оцифровані дайни в повному обсязі стали доступними в інтернет-просторі на офіційному сайті. Тому закономірною є збільшена увага з боку сучасних латиських академічних композиторів до фольклорних текстів для створення хорових та вокально-інструментальних композицій. Так, до архаїчних пісень неодноразово зверталися представники середньої та молодшої генерації композиторської школи Латвії – Сельга Менсе, Егільс Страуме, Айвар Калейс, Ерікс Ешенвальдс та інші.

Велику увагу латиському фольклору в хоровій творчості приділяє молодий композитор Екабс Янчевскіс (1992 рік нар.). У творі для соліста, мішаного хору, духового оркестру та народного інструменту кокле «Klusiņām jūra tek», 2016 («Тихе море тече») автор цитує текст дайни, поєднуючи в музиці елементи народного співу із власними композиторськими

прийомами. Інший метод опрацювання фольклору спостерігаємо у хоровій музиці Е. Янчевскіса «Atsalums», 2013 («Обмороження»), де автор створює на основі існуючих дайн власні тексти, поєднуючи різні за сюжетом мініатюри у цільну композицію (сюїту з дайн). Англomовний переклад тексту склав латиський поет Jānis Elsbergs (нар 1969 р.).

Таким чином, твір «Atsalums» є зразком подвійного творчого перекладу – літературного (іншомовного) та музичного; отже, представляє інтерес до поглибленого вивчення закономірностей хорового письма.

Порівняльний аналіз поетичного тексту «Atsalums» Янчевскіса із текстами дайн на офіційному сайті <http://dainuskapis.lv> дозволяє зробити висновок, що автор майже не вдається до прямого цитування фольклорних пісень (крім останнього розділу, де Е. Янчевскіс змінює лише одне слово, підпорядковуючи поетичний текст власно обраній сюжетній лінії).

Головна героїня твору – молода дівчина, яка благає сили природи («братцю морозу», «сонце, моя турботлива любляча матір») вплинути на море, щоб іноземні володарі змогли припливти до неї у село й «купити її квітку» (Izpirc manu vainadziņu). Латиському фольклору, як і пісенній архаїці слов'янських народів, притаманна метафоричність, тому «купити квітку» означає для дівчини продати свою честь, оскільки у багатьох дайнях згадується слово «vainadziņu» як символ дівочої чистоти, цноти. До таких дайн можна віднести «Dzied', meitiņ, blēņu dziesmu» («Співай дівчино пісні»), «Tev, griķit, platas lapas» («Ти, гречко, широке листя») та інші.

Після того, як природа допомогла дівчині здійснити мрію, героїня була розчарована наслідками – спочатку їй довелося довго йти з іноземцями через

«льодове поле», де вітер обморозив її тіло, а потім на чужій землі вона почула чужі пісні, які хотіла «поставити на коліна». Як зазначалось вище, останній розділ нагадує шестирядкову дайну «Dziesmu dziedē sveši ļaudis» дослівний переклад якої звучить так:

Dziesmu dziedē sveši ļaudis, Dziesmu dziedē bāleliņi. Ta dziesmiņa man patika, Ko dziedāja bāleliņi; Ko dziedāja sveši ļaudis, To saminu kājiņām.	Пісні співають незнайомці, Та пісні співає братець вітер. Мені сподобалась ця пісня, Що співав братець; Ту, що співали незнайомці, Я поставлю на коліна.
--	--

У тексті композиції Е. Янчевскіса змінено одне слово: patika -> skanēja, що сприяє пересемантизації усього рядку:

dziesmiņa man patika (Мені сподобалась ця пісня) /

dziesmiņa man skanēja (Ця пісня звучала для мене)

У такий засіб автор підсилює взаємозв'язок людини і природи (в якості «брatця вітру», що співав пісні з рідного краю). Подібний зв'язок спостерігається між дівчиною та іншим язичницьким образом – «братчиком морозом» – у першому розділі, побудованому в формі діалогу:

-Ledutiņi, bāleliņi, mūs' jūriņu sasaldē, Lai es varu pāri iet, svešiem kungiem atdoties. Ledutiņi bāleliņi, mūs' jūriņu sasaldē. -Nesaldē, nesaldē, mūs' jūriņu nesaldē! -Lai es varu pāri iet,	- Братчику морозу, благаю, заморозь наше море, так, щоб я змогла піти та віддати себе іноземним володарям. Братчику морозу, благаю, заморозь наше море
--	---

Svešiem kungiem atdoties. -Neej, neej, tautumeita, liesi gaužas asariņas.	Не треба заморожувати, Море не повинне замерзнути! Так, щоб я змогла піти та віддати себе іноземним володарям Не ходи, моя рідна сестро, Бо все життя будеш лити сльози.
---	--

Віршований розмір твору характерний для стародавніх дайн – чотиристопний хорей – зберігається упродовж всієї композиції:

-Ledutiņi, bāleliņi,	
mūs' jūriņu sasaldē,	
Lai es varu pāri iet,	
svešiem kungiem atdoties.	

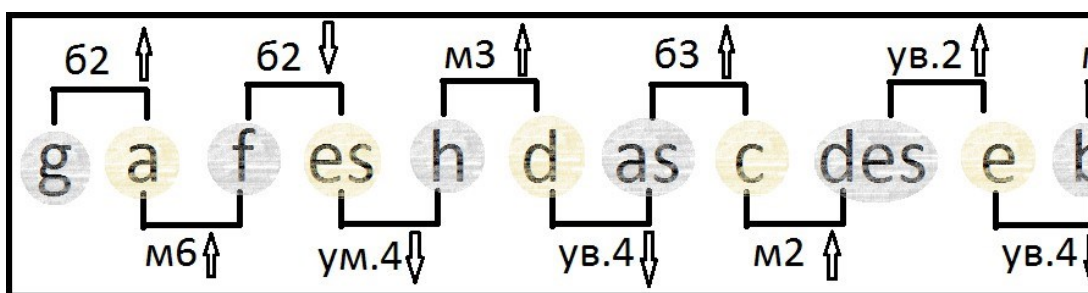
Отже, літературний аналіз поетичного тексту «Atsalums» Е.Янчевскіса дозволяє зробити висновки, що у потрактуванні народнописенних джерел автор звертається до вільного типу перекладу з узагальнено-жанровою адекватністю, зберігаючи жанрово-стильові параметри поетичного першоджерела.

Твір «Atsalums» написаний для дванадцятиголосого хору із солюючим сопрано та ритмічним супроводом басового барабану (celma bungai). Сюїтний принцип побудови літературного тексту визначив будову композиції – контрастно-складова п'ятичастинна форма зі вступом:

Назва розділу	Вст.	A aa1
Структура тактів	3 15''+15''+15''	17 8+9
Тональний план	-	c-moll

У вступі твору автор створює відчуття розширення звукового простору завдяки алеаторичним прийомам. Розмір тактів у вступі зазначено кількістю секунд, за які вони повинні прозвучати (15''+15''+15'').

Перший такт являє собою дванадцятитонову серію, де кожен новий звук по черзі береться окремою партією голосів і утримується впродовж усього такту, таким чином утворюючи сонористичну вертикаль:



В партитурі кожен новий звук поєднано з попереднім пунктирними рисками, у результаті чого візуально нотний запис нагадує гірський пейзаж.

Після проведення теми серії композитор не вдається до поліфонічних методів її опрацювання, а розміщує фрагменти тексту на звуках, які залишаються незмінними. Так, другий і третій такти побудовані на хвилеподібному русі мелодії у жіночих партіях (від S1 до A3 і навпаки) на фоні протяжних звуків у партіях чоловіків.

В основних розділах хорового твору, окрім четвертого (**D**) домінує танцювальний принцип вокалізації поетичного тексту, який виражається у привалюванні метра над мелодикою, а коливання мелодії у межах секунди з

великою кількістю повторень одного звуку вказує на декламаційний тип розспіву.

Експозиція твору (*A*), згідно з поетичним текстом, побудована у формі діалогу між альтовою партією, що повторює два звуки (e_1 та d_1) восьмими тривалостями, та іншими хоровими голосами, які відповідають шепотом. Слід зазначити, що у відповідях є ритмічний малюнок з акцентом на третій склад:

□|□|

Такий віршований розмір називається анапестом, він не характерний для дайн, тож, це є прикладом композиторської інтерпретації фольклору з використанням переритмізації фольклорного джерела. За функцією розділ експозиційний (*initio*).

У другому розділі (*B*) змінюється фактура: альт продовжує мелодійну лінію на двох звуках, а хор та барабан утворюють гармонічний танцювальний акомпанемент (с-moll: t53-D53) із змінним ритмом на сильну та різні слабкі долі у розмірі 4/4. Текст у другому розділі (звернення до духів природи – морозу та сонця) повторений двічі, за іншим разом в партитурі додається солююче сопрано із звукозображальним ефектом – глісандування (спочатку від g^2 g^1 , а потім від f^2 до f^1), яке створює асоціацію з голосом дикої гірської птахи. Завершується розділ *B* шепотом хору – благанням дівчини не йти з іноземцями – що створює своєрідну арку з першим розділом.

Функція розділу *B* – розвиток тематичного матеріалу (*motus*). Драматизація, емоційне збудження відбувається в третьому розділі, де за сюжетом дівчина рішуче налаштована на зустріч з іноземними володарями. Декламаційна тема перенесена у верхній регістр; ущільнена акордова фактура хору створює мужній характер музики.

Другий період розділу *C* містить новий тематизм через зіставлення клайстерних акордів-вигуків слова «vainadzıñu» із гучним сміхом в чоловічих партіях та криками у жіночих. Завершується третій розділ зв'язкою, де на два форте у чоловіків звучить тема, мелодика якої нагадує епічні богатирські пісні.

Словесний текст складається з чотирьох рядків:

-Nāc, nāc, tautu meit', sen ilgojos, Sev līdzi ņemš' un pabaroš'....	Ходімо, ходімо, донька народу, Ти поїдеш зі мною, Я буду розглядати Тебе.
--	---

Поетичний текст лунає на тлі криків у жіночих партіях: композитор використовує елементи театралізації, перформансу в хоровій партитурі. Четвертий розділ контрастує з попередніми. За настроєм він медитативний, мелодиці притаманний кантиленний тип розспіву. Фактура розріджена – мелодія у солюючого сопрано лунає на фоні хвилеподібних коливань між двома звуками на склад «U» в жіночих партіях голосів. Такий звукозображальний ефект націлений на створення в уяві слухача картини холодного зимового пейзажу і відповідає семантиці тексту («Незнайомці повели мене через льодове поле, холодний вітер обморозив моє тіло»).

Характерною особливістю метрики в розділі **D** є змінний розмір (5/4-3/4-5/4), що властиво архаїчним латиським наспівам. Відчуття розширеного простору композитор відтворює завдяки введенню академічного свисту у двох солістів- чоловіків. Поетичний текст у четвертому розділі повторений двічі, при другому проведенні змінено фактуру – тема звучить у гомофонному складі фактури в чоловічих голосах (в тональностях a-moll/fis-moll/e-moll) і академічний свист тепер лунає в партії солюючого сопрано.

Завершується розділ низхідною мелодичною лінією у восьми голосах, де фраза «maņa zīļu vaiņagā...» («моя хустина» = «моє дівоче тіло») по черзі переходять від однієї партії до іншої, починаючи з найвищого тембру – першого сопрано і закінчуючи другим басом. Семантично цей фрагмент можна трактувати як рефлексію дівчини, що усвідомила, яку помилку вона скоїла. Останній розділ є найдраматичнішим, кульмінаційним, складається з двох підрозділів. Перший звучить в унісон у всього хору на два форте в змінному розмірі (6/8 та 8/4). За семантикою тематизм близький грізному хору фурий з опери К. Глюка «Орфей».

У другому проведенні змінюється тональність – *cis-moll*, та з'являються акордові вертикалі (t53-III65-VII43). Динамізуючим фактором також є включення ритмічної партії басового барабану, завдяки чому створюється атмосфера архаїчного обряду жертвоприношення. Перший підрозділ фіналу завершується словами «поставити на коліна», які музично оформлені гучним клайстером (ais-cis-fis-gis-h) на динаміці *fff*. Тематизм цього фрагменту нагадує вступ до кантати на тексти «Бойєрнських пісень» К.Орфа *Carmina Burana*.

Другий підрозділ фіналу будується на чотирикратному декламаційному повторенні двох останніх поетичних рядків шістнадцятими тривалостями у хорового *tutti* з поступовим прискоренням темпу та крещендуванням. В партії барабана підсилення гучності створене через поділ тривалостей – від четверних до шістнадцятих. Завершується хорова мініатюра ненотованими пульсуючими нервовими вигуками-криками слів «*Samīt!*»,

«*Kājām!*» («розчавити!», «на коліна!»), у яких розкривається психологія ненависті молодій латвійки до іноземців і чужих пісень.

Композиція «Odpływ» Е. Янчевскіса (на вірші Тадеуша Дабровскі)

Основою хорових композицій є твори поетів різних національностей та стильових течій – від класики Шекспіра до постмодерну сучасних письменників. Спільні риси більшості творів, обраних композитором – психологізм, метафоричність та тема мистецтва. Свідченням тому звернення Екабса Янчевскіса до поезії Тадеуша Дабровскі є закономірним.

Творчість Т. Дабровського критики намагалися віднести до напрямку постмодернізму. Але сам автор не вважає таку думку адекватною. У власних критичних текстах він визначає своє творче кредо таким чином: «Як я вже згадував, є щось поза мовою, про що можна лише мовчати. У вас очі, та ви не бачите всього, у вас є мова, але ви не можете все описати. Тому ви повинні мовчати *сугестивно*, поетично, “мовчання про” – це мистецтво, що

освоїли лише декілька людей: Міцкевич, Норвід та Ружевич. І я»¹.

Надамо семантичний аналіз поетичних символів хорового твору Е.Янчевскіса «Odpływ» в їх функції сугестивної творчої установки. «Сугестія (лат. *suggestio*, від *suggero*: навчаю, навіюю) — жанрова специфіка літератури, базована на нюансованій тональності, додаткових смислових натяках, передчуттях. Звернена до емоційної сфери, до підсвідомості, вона навіює читачеві думки і переживання письменника».

Твір Е. Янчевскіса «Odpływ», написаний у 2014 році для мішаного хору із солюючим сопрано, за жанром відноситься до хорової мініатюри.

Проаналізуємо поезію Дабровські з точки зору сугестивних прийомів музичного тексту: «конфлікт інтерпретації» спостерігається вже у першому рядку – протиставлення двох слів-символів бурштин та каніфоль. Обидва матеріали мають однакове походження – живиця (терпентин) хвойного дерева із тією різницею, що бурштин – це дорогоцінний природний мінерал, закам'яніла смола верхньомелового і палеогенового періодів, а каніфоль – штучно створена речовина, яка використовується у різних сферах життя (каніфоллю натирають смички струнних смичкових музичних інструментів, взуття балетних танцівників і балерин для запобігання ковзання).

Повертаючись до вірша Т. Дабровські, наголосимо, що автор закодував у початковому рядку, по-перше, алюзію на душевний стан людини, дії якої не відповідають її бажанням: «Я хочу вимовити... – та в устах моїх...». По-друге, протиставлення двох семантично навантажених слів (бурштин-каніфоль) створює новий смисловий вимір для блукання думки сугеренту. зароджуючи у свідомості низку рефлексій: чому людина не може промовити слово «бурштин»? Що є бурштином у її житті? А чим є каніфоль? Багатопланові

¹ <https://culture.pl/en/artist/tadeusz-dabrowski> Culture.pl

оригінальний англійський переклад з польської:

“As I have already mentioned, there is Something besides the language which can only be honoured with silence. You have eyes, but you cannot see everything, you have the language, but you cannot describe everything. But silence needs to be eloquent, poetic ..

асоціативні зв'язки, що базуються на хитких інтонаційно-мовленнєвих конструкціях, відтворюють витончену звукову ауру твору, надаючи поетичним символам більш реальні лірично-емоційні «вибухи».

«Симфонія *скрипів*», «танцюристка схиляється, як комаха» — аналогія із реаліями людського життя, де прекрасне, духовне співіснує із буденним, матеріальним – все це зіставлення естетичного з потворним. Звернемо увагу на акцентуванні власне «слова». Спочатку, в першому рядку, це слова в устах головного героя (=Я); потім вони перетворюються на хвилеподібну завісу, де зникає і симфонія, і танцюристка. В заключному рядку поетичного тексту Дабровські є порівняння життя краба, що зникає в піску, із життям танцюристки, зникаючою у шумі оплесків – у «хвилі слів». Це «зникання у хвилі» стає для читачів «ниткою Аріадни», що допомагає знайти вихід із асоціативного лабіринту, побудованого поетом, для розуміння назви твору «*Odpływ*» («Відплив», природне явище, пов'язане із зменшенням рівня води у річках та озерах). (Див. Додаток: с. 171).

Отже, семантичний аналіз поетичного твору «*Odpływ*» підтвердив притаманність авторському стилю Тадеуша Дабровські елементів сугестії. На це вказують хиткі інтонаційно-мовленнєві конструкції, асоціативні образи, що дозволяють активізувати свідомість сугеренду, заглибитися у пізнання власного Я через суб'єктивне потрактування слів-символів.

Е. Янчевскіс у музичній інтерпретації поетичного тексту виконує роль сугеренду – людини, яка потрапила під вплив поезії Т.Дабровські і рефлексує у своїй музиці, виставляючи ті семантичні наголоси, які вважає за потрібне. Власне медитативний характер музики сугестивно впливає на підсвідомість слухачів, відкриваючи потаємні коди цієї музики, як ментальні, так і загальнолюдські.

Надметою проведених аналітичних есе для авторки було привернути увагу концертних хорів для пропаганди проаналізованих творів композиторів Балтії.

У нашому розпорядженні кілька знакових творів китайських композиторів для камерного хору, які звучать в початковому репертуарі китайських університетів і які ми плануємо включити в подальший план дослідницького обґрунтування когнітивного аналізу музики. Наведемо аналіз одного обраного зразку у світлі означеної проблеми за алгоритмом формування виконавського мислення хористів-вокалістів. Зокрема, зовнішня форма розкриває зміст таких чинників хорового твору, як: виконавський склад – хорове письмо – тип композиції.

Внутрішня форма відповідає за розуміння реципієнтами (насамперед, виконавцями та диригентом як носієм авторської концепції твору) через взаємодію когнітивних функцій свідомості (закладених у творі на рівні художнього мислення композитора):

- музична семантика (в єдності з поетичною першоосновою твору);
- виконавська драматургія (за функціями смислотворення і : m : t);
- стиль виконання у відповідності до стилю композиторської творчості та жанрової стилістики твору.

Лінь Хуа (林华) «Весна повертається на землю» (大地春回)

Чудова лірико-пейзажна мініатюра для камерного жіночого хору має багато спільного з класичною моделлю хорового мислення, яке збігається з технікою варіантно-поліфонічної роботи М. Леонтовича з пра-інтонацією у славнозвісному «Щедрику». Візьмемо цю модель хорового мислення за основу, оскільки її первісний зв'язок з фольклором є очевидним, архаїчним і безсумнівним.

Вступ (традиційно для європейського синтаксису – 8 тактів, втім нетипового для китайської мелодики, що тяжіє до внутрішньої асиметрії) містить тематичне «ядро» 4-голосної хорової композиції, яке будується за принципом «поспівка з варіантним розгортанням». Це як конспект майбутнього цілісного твору: на складі «о-о-о» йде вокалізація інтонації малої

терції (тони $e_1 - g_1$), що сприймається як інтонація-гойдалка. Вона виразно звучить в партії сопрано, непомітно розширюючи звуковий амбітус від первісної трьохвучної поспівки g_1-a-h_1 .

Образ-мелодія розростається, наче квіточка, від вузького інтервала малої терції до квінти ($g_1 - c_2 - d_2$), в той час як між нижніми голосами утворюється прохідний унісон чистої октави (т. 5 на слабкій долі на тоні «с»).

Вже наступна сильна доля (т.6: «точка золотого перетину» в темі вступу) дає рух паралельними октавами ($h_1 - h_2$), який далі дійде до малої децими. Його діатонічний фонізм в партії сопрано ускладнюють хроматичні контрапункти в інших партіях: голосоведіння дещо «неправильне», зі зміною тоніки та терції ладу на понижені та підвищені ступені, з перехрещенням і паралельним рухом дисонансів, що не отримують їх розв'язання в устої.

Хоча домінантною вертикаллю залишається мала септима (м.7), знайома з двотактового «ядра». Тобто мала терція переходить у фонізм чистої квінти (з заповненням мінорним ладом), потім великого септакорду з мажором, який в кадансі має «розв'язання» у мажорний тризвук на сильній долі (т.8). І навіть малого септакорда (від тона «h») із суюхвилинним звучанням нонакорда з мажором (т.12 – на тоні «g» сильної долі такту).

В цілому «на слух» в музиці переважає фонізм, або колористика співзвуч в їх діатонічно-хроматичній суперечці у більшій мірі, ніж послідовність функціональних зв'язків (на кшталт класичної тональності).

Експозиція основної теми-образа Весни (ц.1), що повертається: звуковисотність нижча за вступ, втім інтонами – ті ж самі (похідні за принципом варіювання). 4 такти – рух до D_9 , що секційно розвивається в тональність C-dur, потім E-dur як формотворчий зв'язок з основним тоном (який, до речі, в кодї втратить своє значення, оскільки відбудеться рух до центра «Сонячної системи» – тональності До мажор).

В експозицію теми **A** на етапі її розвитку (тт. 10-16) входить ще одна тема **B** (тт.17-21) на кшталт двочастинної пісенної форми (типа «заспів – приспів»): слова «ку-ку», ознака звуконаслідування (автентичних звуків лісу в

європейській прадиції також).

Ц. 2 – нова тема; з ц. 3 приспів «ку-ку» звучить на новій висоті (C-dur), що в майбутньому підготує сонячну коду (хоча і з міксолідійським ступенем). Ц.5 – скорочена реприза (тт. 47-57); її структура зменшена до висхідного, 4-х тактового «ядра». Впізнається основна тема, однак звучить вона по-іншому – в якісній трансформації, як кульмінація попереднього розвитку.

Нарешті, ц. 6 кода.

Можна помітити схожі рими композиційної будови твору з європейськими моделями фольклорної традиції (заспів-приспів), що розглядався нами на матеріалі твору Ф.Пуленка «Шість французьких пісень». У розвиток ідеї М.Леонтовича, що закладена в геніальному творі «Щедрик», ми бачимо той самий принцип варіювання мелодії-сопрано на остінатному ритмі та поліфонізації фактури (неімітаційного типу).

Висновки до Розділу 1

У цьому розділі встановлюються шляхи актуалізації неофольклорного напрямку, що є знаковим не тільки для української культури. В певному сенсі йому передує французький національний приклад втілення автентичної пісенної традиції в академічний стиль музикування (Ф. Пуленк «Шість французьких пісень» для хору), хоча і не без впливу елементів «нової простоти». Це особливо помітно на тлі зовсім іншої за національним менталітетом хорової регіоніки країн Балтії. Знайомство з партитурами виявило специфіки регіонального хорового співу, впливів національної мови, ментально-психологічних та авангардного мислення (письма).

Було проаналізовано українські зразки *nova musica sacra* – один з найяскравіших проявів локалізації камерного співу, який отримав широке визнання: «Реквієм» О. Щетинського та «Messa Memoria» М. Попова.

1. Порівняння хорової традиції двох регіональних шкіл – української та балтійської – виявило як спільність завдань, що вирішувало хорове мистецтво в умовах політичної несвободи, так і спорідненість мистецьких

процесів: оволодіння новітніми композиційними техніками, вибір стильових напрямів та жанрових трансформацій усталених моделей.

Відмінності увиразнюються на мовностилістичному рівні і обумовлені ментальними якостями фольклорної традиції, що збагачується за рахунок діалогу з *Іншим* (Я–МИ), естетичними цінностями національної мови/літератури, світоглядними та релігійними сенсами.

2. Б. Лятошинський першим серед професійної спільноти композиторів першої половини ХХ століття широко використовував імітаційні форми поліфонії як класичний спосіб інтелектуального мистецтва (поряд з майстрами поліфоністами ХХ століття І. Стравінським, П. Хіндемітом). Засобами поліфонізації слугують засадничі чинники організації твору – інтервальний, ладо-гармонічний, фактурно-тембровий. Вони зафіксовані у композиторському тексті і мають бути відтворені чітко, без зайвого виконавського втручання. Поліфонія та симфонізм в художній структурі творів митця часто перетинаються, оскільки спираються на мотивно-тематичну роботу та тоніко-домінантну логіку експозиційного викладу. В плані симфонізму в хорах Б. Лятошинського відбувається постійне оновлення висхідного тематичного ядра (навіть трансформації, що свідчить про симфонічний потенціал поліфонічного викладу теми).

3. Інтерес до народних пісень – маркер хорової творчості балтійських композиторів, що наближує їх до естетики неофольклоризму в творчій практиці українських композиторів. Поетичні тексти та народні мелодії (дайн – у Латвії та Литві, рун – в Естонії) привернули увагу діячів музичного мистецтва і стали дороговказом до створення власної, оригінальної культури. Тому навіть за часи СРСР продовжувалась традиція залучення в хорові твори фольклорної стилістики, для збереження власної регіональної традиції, що в глобальних процесах сьогодення стає для митців стратегією культурної ідентичності.

4. Духовну рефлексію розглянуто на прикладі жанрової специфіки твору Е. Ешенвальдса «O salutaris Hostia», що свідчать про належність до

літургічної традиції європейської культури через такі чинники, як: принцип онтологізма (первинність буття звуку як втілення Логосу), семантика (молитовність), відсутність контрастів (монодраматургія), наявність внутрішньої діалогічності (на етапі *motus*). Концепція композиція спрямована на розкриття психологічного стану духовної піднесеності людини, яка спілкується з Богом. Втім авторській інтерпретації гімну «*O Salutaris Hostia*» Е. Ешенвальдса сакральну символіку втілено засобами фольклорного (пісенного) мелосу замість традиційних барокових риторичних фігур (як в західноєвропейській традиції).

На прикладі хорової композиції «*Stars*» простежено спадкоємність Е. Ешенвальдса із регіональними традиціями хорового письма, а саме: через поліладові та сонорні прийоми (від вчителя Сельги Менс та старшого співвітчизника Петериса Вакса), прагнення об'єднати ясність і простоту висловлювання із новітніми техніками композиторського письма, що оригінально віддзеркалює партитура твору.

На тлі «багатоголосої партитури» глобалізованої культури, серед її художніх контрапунктів виокремлюється достеменно «чистий» голос регіонального хорового співу, який, подібно пам'яткам архітектури, в історичному хронотопі об'єктивує дух людської свободи, гідності та величі, постає як музична емблема національної культури.

Когнітивний аналіз виявиви оновлення концептів хорової творчості, через вивчення хорового письма, композиторського стилю, виконавського мислення; звідси ознака науки на новітньому етапі, який можна позначити як категоріальний синтез історії, методології та прагматики.

Сучасна хорова музика – це універсальна система, в якій синтезовано майже усі історично усталені стильові напрямки, жанрові моделі музикування та засоби музичної виразності, що моделюють мовленнєво-ментальні засади композиторського мислення, які обумовлюють рівень виконавської культури хормейстерів та співаків хору. Рівень сучасної хорової музики в Україні

свідчить про широкий діапазон образів (ліричних, філософських, духовних тощо) та ні в чому не поступається класико-романтичним зразкам хорового мистецтва. Як наслідок – сучасну хорову музику можна вважати органічною складовою світового мистецького часопростору.

Враховуючи світоглядний рівень характеристики новітнього буття доби глобалізації, сучасна хорова музика збагатила історичну скарбницю хорових жанрів та стилів європейської традиції новим сприйняттям музичного звуку, що формується як звучний універсум завдяки хоровому звуковидобуванню та авторським концепціям хорових творів, в яких створено новий «інтонаційний словник XX століття».

Вивчати класичні закономірності найкраще саме на таких творах, як хорові обробки народних пісень Б. Лятошинського та його авторські хорові композиції. У даному контексті назвемо в першу чергу такі неперевершені зразки, як третя частина хору «Тече вода в синє море» – зразок пластової поліфонії: соло сопрано у супроводі жіночих голосів та остінато чоловічих партій.

Традиції Б. Лятошинського продовжили учні Майстра і не лише першої генерації (М.Скорик, І. Карабиць та багато інших). Так, він не є вихованцем безпосередньо київської школи. Втім, існує традиція харківської композиторської школи, в якій наявна генеральна лінія спадкоємності поліфонічного мислення: від С. Богатирьова та Д. Клебанова до творчої майстерні В.Бібіка та його учня О. Щетинського.

Нарешті, знайомство з поліфонічними засобами хорової обробки Б.Лятошинського довело, що молодим хормейстерам-практикам слід розрізняти поліфонію як тип організації фактури, та як більш категоріальне поняття – **поліфонія як метод композиторського мислення**. З цього приводу слід вказати, що європейська традиція більш спирається на барокові форми поліфонічного викладу, зокрема, імітаційну, та її вищу жанрово-мовленнєву форму – фугу (наприклад, у творчості А.Пярта авторський прийом організації багатоголосся *tintinabulli*). В той час, як українська народнопісенна традиція

переважно перебуває у варіантно-підголосковій манері мислення хорового багатоголосся.

Таким чином, нами вивчено українську національну традицію хорового співу. Під гаслом когнітивного аналізу явищ хорової культури у дисертації запропоновані змодельовані в систему категорії хорознавства, а також характеристики творчості Ного *cantus* як носіїв композиторського мислення, без чого хорові співаки не зможуть подолати труднощі відтворення партитури у «живому» звучанні.

РОЗДІЛ 2

ШЛЯХИ АКТУАЛІЗАЦІЇ КАМЕРНОГО ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА В УМОВАХ МОВНОСТИЛЬОВОЇ ВЗАЄМОДІЇ

2.1 Хорова бахіана як актуальна виконавська стратегія

Сучасна хорова музика відрізняється винятковим розмаїттям стильових і жанрових рішень в найскладніших композиціях для різних складів, які потребують потужної виконавської бази. Стильовий діапазон новітнього камерного хорового виконавства має певну історичну динаміку: від *ретроспекції* барокових і класико-романтичних форм, через *класику XX століття* (від авангарду з його новою онтологією звуку – до « *нової фольклорної хвилі*», адепти якої сфокусовані на реінтерпретації народнопісенної традиції) та *відродження духовної музики* в новій композиторській інтерпретації (*nova musica sacra*). Відтак перед молодим хормейстером постає надскладне завдання – охопити всю динамічну панораму хорового співу як цілісну картину світу та на цій основі здійснювати актуальні творчі проєкти для свого міста (країни).

Щоб не розгубитися у «*вирії*» жанрово-стильової стихії новітньої музики та витримати «*конфлікт інтерпретації*» зі старими академічними формами навчання хоровому диригуванню, викладачам (і здобувачам цієї профілізації) слід добре орієнтуватися в історії та методології свого мистецтва. Цьому присвячені новітні освітні програми, що відбивають досвід провідних мистецьких вишів України. Знайомство з різними програмами та концертними мистецькими проєктами виокремило в якості маркера творчість Й. С. Баха, зокрема його кантати та мотети.

Хорова бахіана складає одну з актуальних стратегій існування музичної культури XXI століття з багатьох причин. Одна з них – розквіт тенденції до виконавської реставрації музики бароко в мистецькій практиці Західної Європи (від 30-х років XX століття); друга – особливо актуальна для української «*гілки*» бахіанства. Відсутність національних та конфесійних меж

у хорових творах Й. С. Баха, їх духовна велич, яка виховує людей, наче «музична Біблія», надвисока поліфонічна техніка – ці якості убезпечують надскладні виконавські зусилля численних колективів (як професійних, так і студентських) в різних містах України.

23 квітня 2024 року в місті Ужгород (Західна Україна) відбувся звичайний, на перший погляд, концерт камерного хору «Cantus» на честь дня народження Йоганна Себастьяна Баха. Музичне свято під таким гаслом відбувається щорічно: у такий спосіб колектив проводить свою стратегію щодо виховання слухача на зразках високої класики.

Українці під час війни співають музику Й. С. Баха! Це ознака їх духовно-естетичної згуртованості навколо загальнолюдських цінностей, високої професійної освіченості. Щодо столичної локації хорової бахіани в Україні вкажемо на чудові прем'єри Магніфіката Й. С. Баха, а також його Різдвяної та Пасхальної ораторій, що відбулися в Києві у виконанні Камерного хору імені Б. Лятошинського і становлять науковий інтерес.

Захоплення від зустрічі з талановитим колективом «Cantus» та його керівником Е. Сокачем – високодостойним інтерпретатором творів Й. С. Баха, енергетика ідеального світу музики, що народжується «тут і зараз», у конкретному часопросторі українського міста – спровокували виклад наукової рефлексії.

Постає питання: чи впливає географічна локація, наближеність або віддаленість від столиці на стан хорового виконавства як складової національної музичної культури? Потреба у з'ясуванні значення музики німецького бароко в контексті українського сьогодення може засвідчити, що хорова бахіана – це «лакмусовий папірець», що визначає ідейно-естетичну платформу доби глобалізації як позитивно заряджену синергійну систему, обернену до людей планети з метою духовної підтримки, спасіння. Йоганн Себастьян Бах постає духовним центром культурної стратегії сьогодення – від минулого до майбутнього встановити межі Божої любові, які зупинять зло і страждання.

Аналітичне есе присвячене висвітленню ролі академічної практики на прикладах актуальних концертних артефактів як прояв однієї з провідних стратегій розвитку професійного камерно-хорового виконавства, в тому числі в Україні на сучасному етапі.

Матеріалом постане кантата «*Meine Seele erhebt den Herren*» (BWV 10) у виконанні камерного хору «Cantus» (диригент Е. Сокач, м. Ужгород) та мотет BWV 225 «*Singet dem Herrn ein neues Lied*» (з концерту творчого мистецького проекту Д. Савона, м. Київ, 2021 рік).

Вибір матеріалу звужує необхідність широкого цитування історіографічного контексту наукової бахіани, що склалася в українському музикознавстві. Достатньо згадати публікацію свого часу в Києві видатної праці Якова Друскіна (Друскін, 1972); матеріали конференції, ініційованої професором Н. Герасимовою-Персидською (1985). Кульмінаційною віхою української наукової бахіани стала монографія талановитої Катерини Берденнікової, яка передчасно пішла із життя, залишивши в українському музикознавстві світло яскравої «комети» (Берденникова, 2008). Її концепція побудовано як вчення про гомілетику духовних кантат Й. С. Баха. У статті С. Прокопова (Прокопов, 2019) увагу зосереджено на ролі спадщини Й. С. Баха у формуванні особистості диригента-хормейстера.

Автор розглядає низку завдань та інтерпретаційних рішень, що спрямовані на осягнення духовного змісту музики Й. С. Баха: «співвідношення вокального та інструментального, суб'єктивного та об'єктивного, раціонального та емоційного начал» (Прокопов, 2019: 22). Мотет Й. С. Баха (BWV 10) є матеріалом творчого мистецького проекту Д. Савона, представленого в НМАУ імені П. І. Чайковського, який запропонував практичні поради оволодіння хоровими засобами барокового стилю (Савон, 2022 : 4).

Визначення «актуальна стратегія» щодо явища хорової бахіани в Україні є проекцією інтерпретативної теорії музичної комунікації Ю. Ніколаєвської (Ніколаєвська, 2020), розвитком її ідей на іншому матеріалі.

Становлення молодого колективу як амбітного професійного камерного хору з великим репертуаром, затребуваністю з боку сучасних композиторів відбувалося шляхом торування численних європейських конкурсів, присвячених класикам ХХ століття. «Cantus» неодноразово отримував звання лауреата. Автором усіх творчих проєктів камерного хору за участю солістів-інструменталістів є художній керівник та диригент **Еміл Сокач**. Вихованець київської хорової школи, він після навчання повернувся в Закарпаття, щоб продовжувати справу батька, відомого музиканта-хормейстера Петра Сокача – бути в авангарді становлення професійного хорового мистецтва в рідному регіоні (Закарпатті).

У концерті прозвучало більше десятка хорових творів Й. С. Баха: загальновідомі шедеври, фрагменти Меси h-moll, а також не менш складні кантати і мотети, які не кожен раз почуєш і на столичних майданчиках. Нашу увагу привернула інтерпретація кантати «*Meine Seele erhebt den Herren*» (BWV 10). Як відомо, цей твір є хоровим втіленням тексту *Magnificat* німецькою мовою для свята Відвідин Дівою Марією св. Єлизавети, що відзначається 2 липня. Цей твір належить до другого лейпцизького кантатного циклу 1724 року і має чітко виражену монотематичну структуру: усі частини кантати побудовані навколо одного літургійного тексту й пов'язані з традиційним наспівом *tonus peregrinus*, що закріпився за *Magnificat* у лютеранській традиції як його музичний еквівалент. Центральною темою є уславлення Божої милості та виконання обітниць, даних Авраамові, що подається як особисте свідчення віри Діви Марії та водночас як загальноцерковне сповідання надії. Високий ступінь поліфонічної складності та втілення богословських концептів через символізм хорового письма роблять цей твір винятковим зразком вивчення інтерпретаційних підходів до виконання хорових творів Баха в наш час.

Структура кантати «*Meine Seele erhebt den Herren*» забезпечує літургійно-богословський сюжет, що розгортається навколо тексту *Magnificat* у німецькому перекладі Лютера та складається із семи номерів:

№ 1 хор «*Meine Seele erhebt den Herren*» – Євангеліє від Луки 1:46–48;

№ 2 арія (сопрано) «*Herr, der du stark und mächtig bist*» – гомілетичний поетичний парафраз, присвячений темі Божої сили і доброти Марії;

№ 3 речитатив (тенор) «*Des Höchsten Güt und Treu*» – парафраз Луки 1:50–51;

№ 4 арія (бас) «*Gewaltige stößt Gott vom Stuhl*» – Євангеліє від Луки 1:52–53;

№ 5 дует (альт і тенор) «*Er denkt der Barmherzigkeit*» – Луки 1:54;

№ 6 речитатив (тенор) «*Was Gott den Vätern alter Zeiten*» – гомілетичне слово- пояснення Євангеліє від Луки 1:55;

№ 7 хорал «*Lob und Preis sei Gott dem Vater*» – мала доксологія (*Gloria Patri*).

Такий синтез текстів створює не лише музично-драматургічну, а й богословську концепцію твору. Значення *Magnificat* як особистого свідчення Й. С. Баха розкривається не тільки через його ставлення до тексту і біблійної історії, а й водночас унаочнює універсальну проповідь спасіння, у якій музиці відводиться не менш значуща роль, ніж сакральному слову.

«Ключем» до розуміння художньої цілісності кантати є псалмовий напівспів, відомий як *tonus peregrinus*¹³. Він звучить у трьох визначальних частинах кантати: у першому номері – як *cantus firmus* у сопрано, згодом переданий партії альтів; у п'ятому номері – в інструментальному супроводі дуету; у сьомому номері – у вигляді хорального завершення на текст малої доксології. У всіх трьох випадках *tonus peregrinus* супроводжує тільки прямі біблійні цитати, що містять слова Марії або літургійні формули, і ніколи не з'являється в поетичних вставках. Тобто він виконує не лише мелодичну, а й богословську функцію: позначає ті місця, де лунає авторитетне Слово Боже, відокремлюючи його від тлумачень. У цьому сенсі *tonus peregrinus* постає як знаково впізнавана *інтертекстуальна лексема* в лютеранському «культурному коді», глибоко вкорінена у слуховому досвіді церковної

аудиторії.

Отже, псалмовий напівспів об'єднує композицію на глибинному рівні музичної драматургії. У цій музично-богословській концепції, де форма-структура безпосередньо слугує змісту кантати, постають численні виконавські виклики, пов'язані як із відтворенням хорового стилю мислення Й. С. Баха, так і з донесенням змісту кожного елемента тексту до слухача.

Кантата BWV 10 «*Meine Seel erhebt den Herren*» містить типову для митця систему тематичних розгортань і музично-риторичних фігур, що складає проблему як для аналітичного осмислення, так і для виконавської реалізації. Вже з першої частини відчутна поліфонічна насиченість, що поєднує контрапункт, канонічність і темброву «архітектоніку», підпорядковані смисловим акцентам тексту.

Конструктивним «стрижнем» оркестрового тематизму у першій частині кантати є риторична фігура *anabasis* – висхідний рух, що символізує піднесення душі до Господа. Саме з неї починається перший мотив партій першої скрипки та гобою, побудований як стрибок вгору на чисту кварту. Ця інтонація стає основою не лише оркестрового супроводу, а й хорової теми, у якій вона корелює зі словами «*erhebt den Herren*», утворюючи зв'язок вербального змісту і музичної риторики.

Ритмоформула «дві шістнадцяті – одна восьма у висхідному русі», що звучить з перших тактів у вигляді *basso continuo*, виконує роль психоемоційного тла. Її безперервна пульсація символізує внутрішню радість і піднесення, об'єднуючи тематизм усієї частини. Цей остинатний мотив згодом проявиться і в хорових партіях, формуючи ритмо-мелодичну основу як для окремих ліній, так і для поліфонічної взаємодії голосів.

Фактурна організація першої частини побудована навколо проведення *cantus firmus*, який доручено партії сопрано, а в подальшому розгортанні альтам. У цьому контексті використання псалмового тону *tonus peregrinus*, традиційно асоційованого з текстом *Magnificat*, набуває символічного значення. Його музично-риторична функція полягає в чіткому маркуванні

З погляду тембрового забарвлення партії сопрано диригент Е.Сокач рекомендує уникати напружено-форсованого звучання, щоб не конкурувати з мідними тембрами, а натомість забезпечити уявлення слухача про спокійне, світле, «неземне» буття, що наближає звучання до сакрального простору храму. Нижні голоси звучали тембрально теплими, інструментальними фарбами, зберігаючи легкість звучання поліфонічної щільності фактури.

Драматургія хорового твору, у свою чергу, розгорталася за принципом поступового нарощення емоційного напруження, а також динамічного плану. Оскільки в партитурі Й.С. Бах не позначав динаміки, виконавська інтерпретація має базуватися на риториці тексту: фраза «*Meine Seele erhebt den Herren*» прозвучала на м'якому вступі з подальшим динамічним зростанням, наче душа в русі молитви піднімається нагору.

Диригент зберігав динамічну пластичність протягом усього номера, було легко стежити за розвитком вокальної лінії: підвищення теситури відповідало підсиленню динаміки.

Слова біблійного тексту у Й. С. Баха завжди природно вписані в поліфонічну фактуру твору. Надзвичайним складником хорового стилю Й. С. Баха є точність артикуляції висхідної ритмічної фігури (дві шістнадцяті та вісімка). Вона зустрічається у всіх голосах і формує темпоритм виконавської форми як процесуального руху. Тому диригент наполягає, щоб виконавці уникали прискорення під час її виконання, що може виникати внаслідок неправильного артикуляційного імпульсу. Натомість ритм має бути вивіреном, пластичним, але не «загальмованим», щоб зберегти риторичну напругу й не перетворити розвиток думки на механічний рух.

Заключний хорал кантати BWV 10, що написаний на текст малої доксології (*Gloria Patri*), репрезентує кульмінацію «богословської арки» твору. Традиційний чотириголосний виклад містить *cantus firmus* у партії сопрано. Тема характеризується єднанням усіх голосів по вертикалі, що вимагає точного ансамблевого улагодження. Фактура виважена, симетрична, з чіткою послідовністю кадансів. Відсутність поліфонії зміщує смисловий

акцент на вертикальні співзвуччя, тому інтонування інтервалів та гармонічна чистота набувають особливої важливості. Темброва палітра має бути сфокусована на однорідності вокального звучання для створення образу благоговійної стриманості.

У виконанні хоралу камерним хором «Cantus» особливо актуальною є артикуляційна однорідність. Диригент указує, що склади мають бути чітко вимовлені, з однаковим ритмічним імпульсом у всіх голосах. Уникнення надмірного легато або акцентування дозволяє зберегти соборний спосіб виконання (як відомо, у лютеранській традиції хорали співають усі парафіяни). Природна динамічна хвиля наростання і спадання в межах фраз, яку вимагає диригент, підкреслює вершини, особливо перед заключною фразою «*jetzt und immerdar*». Цей прийом символізує вічність Божої слави.

Інтерпретація першої хорової частини «*Meine Seele erhebt den Herren*» потребує від хористів глибокого розуміння хорового стилю Й. С. Баха як цілісної риторично-богословської системи. Кожен аспект – від ансамблевої взаємодії до динаміки та артикуляції – підпорядкований завданню не просто донести звучну форму бахівського тексту, а увиразнити його змістовний нерв – піднесення душі в прославленні Господа.

Фінальний хорал «*Lob und Preis sei Gott dem Vater*» прозвучав у виконанні камерного хору «Cantus» належним чином – як гімн, у якому богословська глибина подається через максимально стриману і ясну музичну форму. Ключовим виконавським завданням, за визначенням Е. Сокача, є досягнення внутрішньої гармонії ансамблю, чистоти інтонації, тембрової однорідності та виразної вертикалі. Як наслідок, відбувається збереження тієї духовної звитяги та водночас внутрішньої рівноваги, до якої апелює богословсько-поетичний зміст. Розуміння риторичних фігур як «культурних кодів» дозволяє хоровим співакам подолати технічну складність через глибше осягнення вербального змісту: інтонація, акценти, динаміка та агогіка мають бути логічно виправдані не з точки зору виконавського смаку, а саме барокової риторики.

Іншим зразком інтерпретаційної аналітики в даній статті обрано мотет BWV 225 «*Singet dem Herrn ein neues Lied*»¹⁴. З-поміж багатьох творів Й. С. Баха, що вирізняються особливою складністю для хорового виконання, він є зразком поліфонічної досконалості та стильової багатовимірності. Музикознавці та диригенти досі не дійшли єдиної думки щодо питання інструментального супроводу в мотетах Й.С.Баха. Як зазначив Д. Савон,

«проблема супроводу в мотетах Баха (включаючи BWV 225) не має остаточного вирішення. Одні вважають виконання а cappella автентичним, інші — відстоюють необхідність *basso continuo* та дублювання вокальних партій інструментами» (Савон, 2022: 50). У цьому мотеті сконцентровані ключові риси хорового стилю – поліфонічне багатоголосся (мотет виконується камерним складом), риторична виразність – які становлять значний виконавський виклик.

Д. Савон так визначає значення цього твору для його сучасних інтерпретаторів: «... у структурі цього мотету кристалізуються головні принципи мотетної композиції: імітаційна техніка, концертність, контрастність фактури, поліфонічна драматургія» (Савон, 2022 : 17).

Мотет BWV 225 є одним із наймасштабніших у хоровому доробку: твір репрезентує різні типи поліфонічного письма, об'єднані єдиною духовно-риторичною концепцією.

У першій частині тематизм розгортається в межах яскраво вираженої двохорної поліфонії, що передбачає антифонну взаємодію вокальних груп. Принцип розподілу тематичних реплік між хорами надає композиції просторової широти й динамічної пластичності. Як точно зазначає Д. Савон, у мотетах Баха «двохорність не є лише архітектурним прийомом, а засобом драматизації музичного процесу, в якому поліфонічне напруження посилюється завдяки діалогічній природі тематичної розробки» (Савон, 2022 : 45). Структура фуґи, побудована на чітких тематично-синтаксичних засадах, активізує вертикальний вимір фактури через послідовне нашарування голосів, часто із застосуванням імітаційних та гетерофонним прийомів.

Мелодика, що зазвичай тяжіє до фігураційної моторики з активною ритмізацією, вимагає від виконавців точного інтонування, артикуляційної чіткості, здатності зберігати темброву єдність у поліфонічному русі. З огляду на це інтерпретація передбачає не лише технічну досконалість, а й свідоме досягнення інтонаційної та структурної логіки мотетної техніки Й. С. Баха, що ґрунтується на поєднанні риторичної семантики з архітектонічною ясністю форми.

Друга частина «*Wie sich ein Vater*» становить афектологічний контраст до вступної. Її структурна організація наближається до типу хорального концерту, що реалізується у формі діалогічної взаємодії між хорами: перший виконує експресивну, майже камерну арію, в якій домінують ознаки індивідуалізованого молитовного звернення, тоді як другий презентує витриману в стилі хоральної монолітності цитату «*Jesu, meine Freude*». Двохорність у цьому випадку набуває не лише акустичного чи архітектонічного виміру, а й виконує ключову семантичну функцію: через протиставлення «особистого» й «общинного» розкривається центральна богословська ідея – милосердя Отця, безумовне й водночас універсальне. Такий поділ фактурних шарів підкреслює діалогічну природу лютеранського світовідчуття, в якому особиста віра і колективна традиція не суперечать одна одній, а співіснують у динамічному взаємозв'язку.

У цій частині особливо загострюється проблема звукової рівноваги та інтонаційної прозорості, що постає як виконавський виклик. Балансування між двома різнорідними фактурними пластами вимагає ретельної роботи над звуковою палітрою, чітким фокусуванням на динамічному плані з акустичною відповідністю мелодизованих голосів. Виконавцям необхідно досягти звуко-емоційної достовірності при відтворенні афекту у відповідності до лютеранської богословської символіки. Отже, інтерпретація другої частини вимагає не лише технічної вправності, а й глибокого розуміння її внутрішньої риторики, як виразного моделювання взаємодії між людським благанням і божественною відповіддю.

Третя частина – «*Lobet den Herrn in seinen Taten*» – становить кульмінаційну вершину мотету, репрезентуючи найвищий рівень складності як з композиційної, так і з виконавської точки зору. Як справедливо зазначає Д. Савон, у цій частині «всі найскладніші для виконавського втілення елементи поліфонічної організації накопичуються в найвищій концентрації» (Савон, 2022 : 7). Складна композиція поділена на два великі розділи, кожен з яких реалізує різні принципи поліфонічної організації.

Перший розділ, написаний на текст 150-го псалма, побудований на імітаційній поліфонії з яскраво вираженим антифонним протиставленням двох хорів. Така побудова забезпечує не лише просторово-звукову насиченість, а й жанрову символіку церковного хваління: кожна хорова група постає як «зібрання вірних», залучених до єдиної молитви.

Щільність голосоведіння, розгалуженість імітацій, синтаксичні зсуви, а також артикуляційні та динамічні контрасти створюють звукове середовище підвищеної виконавської складності. Від хористів слід вимагати абсолютної точності в інтонації, ясності поліфонічного розвитку в умовах постійної рухливості голосів фактури і акустичної взаємодії між хорами. Особливої ваги набуває завдання тембрової однорідності, покликане врівноважити енергію окремих тематичних елементів і забезпечити органічність поліфонічного цілого.

Другий розділ, побудований на тексті «*Alles, was Odem hat, lobe den Herrn. Halleluja!*», – розгорнута fuga, у якій інтонації теми складають величний образ інструментального типу. Створення такої теми не є випадковим: вона підсилює ефект вселенської радості.

Вільний розділ fugи побудований за тональним принципом, що додає розділу активного розвитку, а фінальна стрета, основана на першому фрагменті теми, активізує кульмінаційне напруження. Надзвичайно ефектним є завершальний розділ, у якому з'являються інверсійні форми теми, що у фіналі консоліднуються у виклад теми в основній тональності в партії басів – як символічне «закорінення» хваління у фундамент віри.

Таким чином, третя частина мотету функціонує як своєрідна «музична доксологія», що звертається не лише до слухача, а й до виконавця з вимогою духовної мобілізації. Інтерпретація цієї частини потребує глибокого розуміння «стилістичних кодів» барокової фуги, здатності відчувати динамічну архітектоніку композиції та зберігати поліфонічну прозорість навіть у кульмінаційних епізодах.

Особливої значущості набуває вміння працювати з афектом радості як богословським імперативом, що вказує на рівень сакральності цього твору, визнання його статусу як «богослов'я в звуках».

Резюме. Мотет «*Singet dem Herrn ein neues Lied*» (BWV 225) репрезентований як унікальний зразок хорового стилю Й. С. Баха, у якому поліфонічна майстерність, риторична напруга та богословська глибина досягають виняткової єдності. Тричастинна структура охоплює різноманітні типи поліфонічного письма, що зумовлює високий рівень виконавської складності, зокрема в аспектах інтонаційної точності, фактурної рівноваги та афектологічної виразності. У цьому сенсі мотет BWV 225 є не лише композиційною віхою у творчості Й. С. Баха, а й репрезентативним прикладом тих викликів, з якими стикається сучасний інтерпретатор при зверненні до хорового стилю великого кантора.

Адекватне відтворення хорової партитури хоровими колективами в умовах міжкультурної взаємодії та різновекторних слухацьких потреб – свідчення європейського статусу музичної культури та мистецтва нації. Інтерпретологічний аналіз творів Й. С. Баха з репертуару камерного хору

«Cantus» (художній керівник та диригент Е. Сокач) засвідчив, що концерти цього колективи є документами хорової бахіани в сучасній Україні, що заслуговують на серйозний аналіз. Кожний концерт – як «живий текст», яскравий зразок актуалізації хорового мистецтва, що репрезентує роль барокової музики як стратегію диригента. Відмінності хорового письма Й. С. Баха та його композиторського мислення вивчаються через порівняння авторської концепції твору, жанрової семантики та виконавської стилістики.

На ґрунті аналізу хорової фактури, артикуляції та інших диригентських вимог до звукової та смислової реалізації вибраних поліфонічних творів, які є зразками найвищої складності для хористів, можна визнати унікальною постать українського диригента Еміла Сокача як інтерпретатора творів Й. С. Баха. Сильові якості творів музичного генія – риторична напруга, богословська глибина, поліфонічна майстерність – у виконанні камерного хору «Cantus» досягають виняткової експресії та єдності, створюючи надвисокий рівень сакральності, що дорівнює «богослов'ю в звуках».

Камерний хор як інструмент у руках досвідченого і мудрого музиканта постає важелем мистецького впливу на культурний стан міста, держави, суспільства. Тому роль *універсальної особистості*, яка творить сучасну практику професійного хорового мистецтва, відповідає за нього в *окремо взятому регіоні*, подібна до місії Атлантів Давньої Греції, які, як вважається, утримували на собі небо!

Діяльність камерного хору «Cantus», його творчий внесок у розвиток українського хорового мистецтва ХХІ століття дозволяють стверджувати, що Еміл Сокач **постає таким Атлантом з абсолютним слухом і владою над своєю професією** на мапі культурних ландшафтів хорової України. Слід поспішати вивчати дорогоцінний досвід інтерпретаційного мислення диригента, його стильових пріоритетів, жанрових уподобань. Інтерпретація творів класиків ХХ 108н.. є вагомою часткою безцінним скарбом хорового виконавства України.

Хорова бахіана постає як виконавський феномен, що має стратегічне значення для виховання професійної хорової школи України. Інтерпретологічний коментар до двох творів Й. С. Баха, що є артефактами хорової бахіани в контексті новітнього виконавства в Україні, засвідчив європейську стратегію його розвитку в ХХІ столітті.

Б. Лятошинський. Хорова обробка народної пісні «Ой у полі три

криниченьки»

Цей підрозділ переключає дослідницьку увагу на роль поліфонії іншого культурно-стильового зразка. Йдеться про органічне поєднання фольклорного тематизму – в нашому випадку української народнопісенної традиції та її ментальними ладо-фактурними особливостями – з прийомами так званої класичної європейської поліфонії, взірцем якої постала творчість Й.С.Баха. Когнітивна модель осягнення української народної пісні як матеріалу поліфонічної обробки має принципове значення для китайських дослідників, оскільки в сучасному композиторському світі неможливо уявити звуковий універсум без поліфонії.

Взірцем української версії поліфонії синтетичного типу, безумовно, є фундатор новітньої композиторської школи України Борис Лятошинський.

Роль поліфонії в творчості Б. Лятошинського важко переоцінити. Саме цей метод композиторського письма займає засадниче положення у творчому спадку митця, насамперед, у симфонічних творах та хоровому жанрі.

Вибір поліфонії як засобу тематичного викладу та техніки письма залежить від жанрово-стилістичної орієнтації хорового твору. В залежності від стилю мислення, митець орієнтується на певну модель багатоголосся. Слід визнати, що барокова поліфонія імітаційно-канонічного складу не є єдиною рушійною силою в творчості українських митців. Скоріше цей умовно західноєвропейський тип мислення вступає в інтегральну взаємодію, синтезування з більш притаманними українській народно-пісенній традиції складам (гетерофонним, кантовий, підголосовий, варіантно-підголосковий).

Б. Лятошинський першим серед професійної спільноти композиторів України першої половини XX століття широко використовував імітаційні форми поліфонії як класичний спосіб інтелектуального висловлювання (у розвиток інших майстрів XX століття І. Стравінського, П. Хіндемита та ін.). Засобами поліфонізації хорової фактури слугують такі звуковисотні чинники організації твору, як **інтервальний, ладо-гармонічний, фактурний,**

тембральний рівні. Вони зафіксовані у композиторському тексті і мають бути відтвореними виконавцями чітко та без зайвого виконавського втручання.

Поліфонія та симфонізм в художній структурі творів митця часто перетинаються, оскільки спираються на мотивно-тематичну роботу. Так, 4-а частина *«Розливайся, зелено діброво»* являє собою подвійну фугу. Перша тема має ліричний характер та діатонічну будову, а друга – поспівковий тематизм жвавої гаївка. У репризі обидві теми поєднуються в художньо-тематичний контрапункт: перша тема звучить в партії басів, а друга – в партії альтів.

V частина *«Земле моя»* узагальнює світоглядні ідеї твору (рідна земля, народ, Вічність, радість буття). Композиція має три розділи: діалог баритона-соліста з хором, фугато та урочиста кода. Роль поліфонічного розділу підкреслено його завершенням у хоровому унісоні.

Пропонуємо аналіз хорової обробки Б.Лятошинського народної пісні *«Ой у полі три криниченькі»* в аспекті поліфонічних засобів виразності (фактура та формотворення), які напрацьовані композитором.

Вербальна основа пісні складається з п'яти строф. Ця строфічна будова за музичним змістом є темою-мелодією. У фольклорній практиці мелодія пісні

«Ой у полі три криниченьки» співається у підголосковому складі: зачин – це одноголосний наспів в партії тенорів (1-2 такти); йому відповідає втора жіночих голосів (3-4 такти); і, нарешті, кінцівку складає одноголосся – хорове тутті (5,6,7 такти). Композитор – симфоніст відчуває цей чудовий наспів як поліфонію різних голосів, які спираються на цитату народної пісні, однак опрацьований цей матеріал класичними західноєвропейськими прийомами імітації основної теми зі зсувом на дві долі. Таким чином, семидольний метр пісні позначений внутрішньо синтаксичною асиметрією 2+5 в першій строфі. Подальший розвиток строфічної будови відбувається за рахунок тематичного варіювання засобами імітаційної поліфонії. При цьому відбувається композиційний еліпсис, в якому беруть участь нові контрапунктичні голоси, оскільки це композиторська обробка

фольклорного матеріалу. Так, третя строфа позначена скороченням монодичного зачину заради концентрації драматичних почуттів (в тексті йдеться про зраду в коханні). Тому третя строфа є кульмінаційною в драматургічному розвитку хорової обробки. Після цього відбувається емоційний спад: в хоровій партитурі спостерігаємо поліфонічну перестановку голосів, тембральне варіювання і співставлення чоловічих та жіночих голосів. П'ята строфа – кода хорової обробки, зроблена в ліричному ключі, гарний «каданс» у драматичній оповіді з акцентом на психологічно-експресивній домінанті образу.

Обробка хорової пісні *«Ой у полі три криниченькі»* характеризує Б. Лятошинського як наслідувача традицій М. Леонтовича за наступними ознаками:

- опора на фольклорне (пісенне) джерело;
- цитування мелодії народної пісні як основа експозиції хорової композиції, поцінювання фольклорного мислення як звукоідеалу;
- примноження засобів народного багатоголосся (монодія, терцієва втора, зведення всіх голосів в одноголосний каданс) класичними прийомами європейської поліфонічної техніки – імітація, стретта, контрапунктичне додавання нових елементів музичного розвитку основної теми – мелодії, або її «ядра» (перший мотив);
- участь поліфонічної фактури в драматургічному збагаченні строфічної форми, на основі якої вибудовується драматургія (хвилі) з притаманними для неї лірико-драматичною напругою в точці золотого перетину (третя строфа).

Проаналізована обробка вважається сучасними хормейстерами перлиною «золотого фонду» української хорової (народно-пісенної) традиції. Завдяки звертанню Б. Лятошинського до цього жанру сучасні хорові колективи не тільки в Україні, але і в інших країнах (Прибалтики, Німеччини, Китаї) з задоволенням виконують цей шедевр, позначений творчим даром видатного митця української культури.

Щодо ролі поліфонії в формотворенні слід вказати на діалектику композиторського мислення, техніки письма та драматургії твору, які для виконавців (хорових співаків та диригента-керівника) разом складають мовностильовий «код» смисло- та стилетворення.

2.2 Nova musica sacra

Одним із шляхів актуалізації камерного хорового виконавства є звернення митців до відродження літургійної музики та співів, які притаманні українській нації та її носіям. Тому першочерговим є когнітивна модель католицької меси, яка посідає в найновітній творчості чи не перше місце. Звернемося до двох яскравих зразків композиторської інтерпретації цього жанру під гаслом мислення як засадничої категорії когнітивного аналізу з урахуванням взаємодії мислення та хорового письма в умовах духовної комунікації (Богоспівкування).

2.2.1. О. Щетинський. Хоровий універсум («Узнай себе»)

Творчий здобуток композитора за майже 40 років плідної діяльності займає значне місце за жанровим різнобарв'ям та авангардним спрямуванням творчості. Перу О. Щетинського належать декілька опер («Слепая ласточка», у сюжеті якої розкриваються біографії шести російських письменників-класиків XIX ст., «Бестіарій» за мотивами Ф. Кафки, Х. Андерсена, К. Гоцци та ін.), а також незліченна кількість вокально-хорових, інструментальних (сонати), камерних (інтермецо, антифон) та симфонічних творів (три концерти). Духовно-релігійна тематика творчості О. Щетинського – непересічне явище, а не данина «моді». О. Цуранова стверджує, що саме в духовній музиці «композитор абсолютно природній та самобутній, винахідливий та спритний» (Цуранова, 2012: 114). Надихаючись біблійними та релігійно-філософськими сюжетами, композитор неординарно дивує слухачів, репрезентуючи своє музичне прочитання та переосмислення вічних образів та мотивів. Насамперед, митець обирає канонічні тексти різних

конфесій у незвичному викладенні. Поряд з усталеними канонами католицької меси (як зразок, Реквієм для мішаного хору та струнного оркестру) також представлені

«Антифони» для віолончелі та фортепіано (1983), «*Хвалите имя Господа*» для фортепіано (1988), «*Рождество Иоанна Предтечи*» для дитячого хору із секстетом перкусії (1992), «*Нині отпущаєши...*» (1993), камерна опера «*Благовещение*» для сопрано, фортепіано та перкусії (1998), «*Нагорная проповедь*» давньогрецькою мовою для сопрано, альт-саксофону та фортепіано (2004), духовний перформанс «*E. de Cavalieri Rappresentazione Di Anima e Di Corpo*» у трьох діях з прологом для восьми співаків та восьми інструментів (2003). Звідси слід відзначити широту жанрово-виконавських складів творів О.Щетинський, за рахунок чого композитор відкриває нові образи озвучення традиційних поетичних форм.

Отже, духовна музика у контексті творчої постаті О. Щетинського займає вагоме місце. Як митець сучасної формації, композитор втілював ці образи в різноманітних жанрах¹⁵. Такий значний спадок потребує детального вивчення і аналізу складних партитур, в тому числі диригентів та співаків.

Реквієм О. Щетинського для мішаного хору та камерного оркестру має дві редакції – 1991 та 2004 року. В 90-ті роки він виконувався переважно окремими фрагментами, що і призвело до розповсюдження в музикознавчій літературі назви «Фрагменти з латинської літургії» (наприклад, з дисертації І. Вербицької). Створилося хибне враження фрагментарності тексту: композитор наполягає на правильному жанровому імені твору – «Реквієм».

За композиторським коментарем, який опубліковано в партитурі, в Реквіємі він продовжив «розробку нової метамови, що включає стилістичні елементи з різних періодів: Григоріанського співу і ранньої поліфонії, барокових фігур, оперної мелодики XIX століття, модерністичних інновацій XX століття. В протилежність колажній техніці і полістилістиці, ця мета-мова пом'якшує контрасти між різними стилями і максимально об'єднує їх в один дискурс, роблячи переходи від одного до іншого стилю непомітними»

(Щетинський)².

Звісно, що в таких умовах є певна загроза еклектизму, яку композитор усвідомлює і прагне подолати винайденням «нової єдності в комбінації музичних елементів, що ніколи поруч не співіснували» (за авторським виразом). На передньому плані для композитора опиняється не точність стилізації, а адаптація запозичених стилістичних ідіом, особистий «коментар» до них. Музика, що на поверхні може нагадувати знайому класику – щось від Верді, Брамса або Палестрини, тим не менш, відображає чутливість нашого власного глобального та всесвітнього часу яка спрямована на діалог культур та їх взаємодію.

Отже, композитор пропонує метамову, в якій змішуються різноманітні часи і стилі, що є доволі типовою рисою значної долі сучасних творів і стирає межу між різними композиторськими індивідуальностями. Взагалі, змішування усього з усім на сьогодні набуло роль штампу, який, на диво, не втрачає своєї актуальності. З одного боку, на меті авторів стоїть демонстрація своєї музичної ерудиції і інтелекту – обізнаності у різних музичних напрямках та здатності до відтворення різних стильових ідіом. З іншого – прагнення вдовольнити різноманітним смакам публіки.

У своїй дисертації І. Вербицька-Шокот відзначала, що у Реквіємі О. Щетинський «обрав за модель одну з форм середньовічно-ренесансної доби та втілює характерні для цієї епохи прийоми композиції» (Вербицька-Шокот, 2007 : 29). Розглядаючи семантично-конструктивну модель твору, відмітимо, що композитор мав установку на реквієм середини XIII ст. Щодо музичної мови, то вона близька до техніки представників нідерландській школі (наприклад, Жоскен Дебре). Хоча в творі українського митця, на відміну від традицій нідерландських майстрів у першій частині «Реквієму» функція наскрізного голосу перенесена з тенорової партії до альтової. У інших

² [Schchetynsky A. Requiem for Mixed Choir and String Orchestra. Score. \(1991/2004\). 52 p.](#)

частинах рівноправне гнучке використання усіх партій.

Широко використовується метод альтернації, розроблений композиторами нідерландської школи. Завдяки цьому прийому виникає «співставлення фрагментів поліфонії та гомофонно-гармонічного складу, діатонічних та хроматичних, тональних й політональних. Альтерація ренесансного типу набуває значення ознаки сучасної музичного письма» ((Вербицька-Шокот, 2007 : 30).). Ще один цікавий прийом – залучення до виробленої нідерландцями *missa-breve*.

Серед останніх досліджень, в яких розглядається «Реквієм» О. Щетинського – фундаментальна праця П. Рудь (Рудь, 2021). Дослідниця відзначає «суворе дотримання канонічності тексту» (Рудь, 2021 : 126), такого самого, як і у В. А. Моцарта (там само : 125), та підкреслює, що цей твір – чи не єдиний в українській музиці приклад заупокійної меси в «чистому вигляді», порівнюючи його з далекими від канону вже на текстовому рівні зразками реквіємів в доробку Є. Станковича, М. Скорика, О. Козаренка, В. Сильвестрова. Дослідниця звертає увагу на відсутність солістів в партитурі, вказує на специфіку мотивно-тематичного розвитку, насиченого алюзійністю та наскрізними мелодичними зворотами, серед яких вирізняються «мінорний секстакорд у висхідному русі, оспівування мінорного квартсекстакорду, гамоподібний рух по квазі лідійському пентахорду, гармонічні сполучення модального мажоро-мінору; звуковий простір хроматичної тональності» (Рудь, 2021 : 127). Як бачимо, музикознавець виділяє доволі загальні ладові звороти, які скоріше свідчать не про монотематичні принципи, а про поєднання тонального, модального і хроматичного звуковисотних строїв, кожен з яких набуває пріоритету на певних етапах музичного розвитку.

В ролі драматургічного центру постає *Dies Irae*, що є цілком логічним, оскільки найбільш розгорнута частина містить шість розділів, об'єднуючим елементом яких, за уточненням дослідниці П.Рудь, стають певні ритмоінтонації. Серед інших форм в реквіємі діють приспівно-заспівна (строфічна) – в «*Kyrie eleison*», двочастинна (в «*Sanctus*»). В кожній частині

дослідниця прагне підкреслити якісь індивідуально притаманні їй риси, зокрема характерні для III частини ознаки стилізації, що відбилися в відтворенні «монодичного співу з характерними архаїчними ладоутвореннями» (Рудь, 2021 : 129), або мінімалістичність, яка поєднується із пуантилістично-прозорою фактурою в V частині твору. В фіналі відзначаються арочність і тематичні перетини із попередніми частинами першою, особливо першою.

Розглянемо детальніше вербальну складову твору, порівнюючи її з класичними зразками реквіємів XV ст. та жанру меси в цілому.

Аналізуючи «Реквієм», вбачаємо прагнення композитора до канонічної структури жанру. Це обумовлено обраними рядками тексту з траурної заупокійної меси: 1. «Requiem», 2. «Sanctus», 3. «Benedictus», 4. «Agnus Dei».

Відомо, що порядок музичних частин склався у римському ритуалі ще у XVI столітті: інтроїт «*Requiem aeternam*», «*Kyrie*», градуал «*Requiem aeternam*», тракт «*Absolve Domine*», секвенція «*Dies irae*», офферторій «*Domine Jesu Christe*», «*Sanctus*», «*Agnus Dei*», комунію «*Lux aeterna*», респонсорій «*Libera me, Domine*». Цілком відповідно до римського ритуалу написані реквієми Брюмельом, Анериом, Моралесом та Палестриною. Разом з тим, такі митці як Окегем, Пьер де ла Рю, Ле Жен, Сертон, Клеменса-не-Папа та Лассо зменшували кількість частин та використовували тексти інтроїта «*Kyrie*», градуал, трактус та офферторій. Можна зробити висновок, що саме на ці музичні зразки й спирався О. Щетинський.

Не зважаючи на те, що дослідники відзначають опору на моцартівську версію тексту, трактовка його у О. Щетинського доволі відрізняється: він не розділяє *Requiem* та *Kyrie*, які у В. А. Моцарта являють собою доволі розгорнуті окремі форми, а також «зливає» воедино усі етапи подій «судного дня» *Dies Irae*. Не зважаючи на розгорнутість частини, її внутрішня контрастність поступається моцартівській. Те ж саме стосується і фінальних частин реквієму – так, у В. А. Моцарта (Зюсмайєра) *Lux aeterna* в поєднанні

із текстом і тематизмом *Requiem aeternam*, набуває характеру масштабного фіналу, в той час як у О. Щетинського *Lux aeterna* стає лише однією зі строф фінального *Agnus Dei*.

Отже, за масштабністю і розмахом задуму твір українського композитора значно лаконічніший. Водночас, орієнтація на моцартівську модель дозволяє провести паралель із твором іще одного композитора, чий реквієм наближується до канонічного зразку – А. Шнітке. Написаний в 1975 році, «Реквієм» значно вирізнявся на тлі інших творів композитора простотою мови і наближенням до популярної стилістики. Опора на тональність, що прослуховується в більшості частин, насолода діатонікою поєднується в «Реквіємі» А. Шнітке із насиченістю органних і хорових кластерів, ефектністю використання ударних – установки та флексаторна. Не зважаючи на відхід від полістилістичних принципів, в музиці достатньо контрастів, що можна відчутися як в оркестровій, так і хоровій партіях.

Семантика хорових розділів варіюється від ніжної кантилени (I, VII частини) до жорсткого скандування без визначеного тону (IV частина, *Tuba mirum*). Зберігається і насиченість музичної мови алюзіями – від знакових фігур хреста (в мелодичних ходах *Dies Irae* та *Kyrie eleison*) до «*Carmina Burana*» К. Орфа, зв'язок із якою проступає в кульмінації (XIII, *Credo*). Тим самим названі О. Щетинським характеристики «метамови» уже можна було б застосувати до ряду композицій А. Шнітке, для якого подібні гнучкі стилістичні перетікання стають основним принципом розвитку матеріалу після його відходу від полістилістики колажного типу.

В той же час, вже перший погляд на обидва «Реквієми» дає право говорити про суттєві відмінності. По-перше, це композиція – 14 частин у А. Шнітке, які замикаються і відкриваються одним і тим самим музичним матеріалом (*Requiem aeternam*), в той час як у О. Щетинського всього 6 частин. По-друге, А. Шнітке вводить неканонічну частину *Credo*, яка одночасно стає кульмінацією твору, що зміщує драматургічний (і драматичний) акцент композиції з загальноприйнятої *Dies Irae*.

Розглянемо кожну з частин «Реквієму» О. Щетинського, щоб з'ясувати, як саме веде діалог із традицією композитор.

Перша частина (*Requiem, Andante*) відкривається оркестровим вступом, в якому формується чітка опора на тональність *a-moll*. Одразу звучить тема в партії перших скрипок – мелодичний висхідний рух по звуках секстакорду + низхідна зворотня кварта. Назвемо цей рух лейтінтонацією, на якій будується основний тематизм частини. Ця тема має сумний, трагічний характер та характеризується частими повторами. «Матове» хорове звучання альтової партії продовжує експонувати наспівну першу тему. Мотиви, що повторюються, нагадують «завивання» чи погойдування, а низхідні інтонації – стогони та плач. Семантика частини точно відповідає концепції «вічного спокою». У наступній фразі вже виникає інший тип тематизму – монодична фактура замінюється хоралом.

Друга тема – більш стримана. Жалібні півтонові інтонації, що повторюються, малюють драматичний образ. Змінюється і лад – діатоніка насичується хроматизмами і знаки альтерації вказують на рух до умовного *g-moll*, хоча відхилення в нову тональність так і не відбувається. Певного архаїзму надає звучанню рух паралельними тризвуками (*a – D – c – D – a*, тт. 28 – 29). В другій фразі приспіву – «Тобі належать хвалебні пісні» / «*Te decet hymnus*» - досягається невелика локальна кульмінація – укрупнюються тривалості і хорова партія застигає на тризвуку *E-dur*.

У другій строфі-куплеті «І ти вшановуєшся» / «*Et tibi reddetur...*» (*a₁b₁*, тт. 36 – 53) відбувається варіантний виклад попереднього матеріалу. Так само мелодична лінія «заспіву» залишається у альтів, але підвищення теситури на терцію підвищує емоційну напругу. Паралельно з цим розширюється оркестровий діапазон – з'являються довгі педалі в високому регістрі і мелодичні підголоски сягають другої октави.

Третя строфа, розпочинається в *c-moll* (ц. 5). З'являється поліфонічна фактура, розцвічуючись імітаціями в різних голосах та інструментах елементами першої теми. Так, мотив «колискової» із текстом «*Requiem*

aeternam» доручається басам, на фоні яких звучить контрапункт сопрано «Dona eis». Їх дует перетворюється на короткі переклички – речитації на одному звуці у всього хору (ц. 6) – неначе мелодичний матеріал «розсіюється», втрачає свою цілісність та рельєфність. Таке фактурне рішення робить музичну тканину більш невагомою, легкою. В процесі викладу відбувається перехід в дієзну сферу із ознаками h-moll (тт. 66 – 68). В результаті третій заспів розширюється від 12 до 24 тактів.

Четверта строфа (ц. 9) суміщає функцію репризи і коди, в якій вводиться новий вербальний розділ реквієму «Kyrie eleison». Разом із тим, тут не повертається основна тональність. Строфа розпочинається в gis-moll, перша тема звучить знову у альтів. Далі з'являється новий тематичний елемент – плавний поступовий рух, що відбувається хвилеподібно спочатку в партії альтів, далі – в партії тенорів. В оркестрі в цей час звучить органний пункт. Тобто динаміка розвитку падає та зупиняється. На завершення остання тема звучить в партії скрипок та тлі тихий вигуків чоловічих голосів в унісон «Kyrie... eleison». В останніх тактах відбувається гра мажоро-мінору – співставлення однотерцієвих тризвуків Ges та g, хоча до цього мажорні барви майже не зустрічалися.

Опора на діатоніку і унісонний виклад основного матеріалу зближує I частину Реквієму О. Щетинського із початковою частиною «Реквієму» А. Шнітке (тільки у А. Шнітке мелодія доручається другим сопрано). Опора на строфічну форму із репризною фінальною строфою і відходом від діатоніки в центральних, мажоро-мінорні конттрасти також свідчать про паралелі між цими творами.

Друга частина «Dies Irae» зіставляється із першою за принципом контрасту. Вона розпочинається «з вершини джерела» - динамічної кульмінації (fortissimo, tutti хору та оркестру). На хвилі пасажів шістнадцятих нанизуються речитації і протяжні лінії партії хору. І, хоча пасажі рухаються по доволі вільному гармонічному плану (cis – c – g) та зменшених тризвуках, початковий тон і основний тон партії хору свідчить про опору на умовний d-

moll. На зміну стихійному руху скоро приходить доволі розмірений ритм кроку (рух контрабаса *pizzicato* в ритмі чвертей, ц. 14), на тлі якого з'являється іронічно-викривлена цитата середньовічної секвенції *Dies Irae* (тт. 12 – 13), викладена у альтів із тремоло, різкими акцентами та з відділенням паузами кожного тону. Вона дещо змінює суворий настрій початку частини, і він модулює у знущальний «*Dance Macabre*», а стилістика майже зсувається в площину стилістики джазу (не в останнє завдяки партії контрабасу). Партія хору, викладена штрихом *portamento* на межі із *staccato* і підкресленою пульсацією, доповнює цей образ.

Втім, доволі скоро цей швидкоплинний вихід за межі академічної стилістики, змінюється новою думкою. Друга строфа, «Як будемо тремтіти» /

«*Quantus tremor*» (ц. 15) відзначена тривожною пульсацією восьмих в оркестрі та імітаційним викладом в партії хору, що в першій частині фактично не зустрічалося. Відбувається тональний зсув в *cis-moll*, що виокремлює цей епізод.

Розділ «*Tuba mirum*» (ц. 16) приносить нову стилістичну модуляцію. Тріольна пульсація восьмих у смичкових в поєднанні з рухливими басами, мелодія яких відзначена стрибками на кварта в поєднанні з терціями; короткі репліки – вигуки у сопрано та альтів – надають фактурі ознак хорової оперної сцени.

В межах цього ж розділу вирізняється строфа «Смерть відступить і природа» / «*Mors stupebit et natura*» (ц. 17). Композиторська ремарка «*Misterioso drammatico*» в партії басів поглиблюють асоціації із оперою і виводять за рамки строгої експресії релігійної музики. Більш того, вимога до басу звучати «загадково» і драматично водночас в умовах доволі жвавого руху і стрибків може призвести до прямо протилежного ефекту – створення скерцозного, а не таємничого образу, на грані чого і звучить ця партія в даному фрагменті партитури.

Pizzicato в партії контрабасів і віолончелей також із короткими мотивами і квартовими стрибками посилюють динамізм і приховану

скерцозність цього епізоду, а також паралелі із оперною, а не духовною експресією. Соло басів змінюється партією альтів (ц. 18), а потім – сопрано (ц. 19), які дозволяють контрастно відтінити завершальну строфу *Tuba mirum* – «Що я нещасний тоді скажу» / «*Quid sum miser tunc dicturus*» (ц. 20), де повертається хорове *tutti i cis-moll*. Партія представлена рваними одно- або двозвучними мотивами, розділеними паузами. Мелодія спочатку не виходить за межі двозвуччя (рух на м. 2), що наближує лінію до речитацій. Всі ці риси в поєднанні із динамікою *forte* утворюють алюзію до кантати «*Carmina Burana*» К. Орфа.

Цікаво, що наступний текстовий розділ реквієму «Царю страшної величі»/ «*Rex tremendae majestatis*» (ц. 21), який виділяється дослідниками в окремий розділ, музично не контрастує попередній строфі, а скоріше перетікає з неї. Зберігаються пасажі шістнадцятих в оркестрі і широкі мелодичні ходи, що завершають *Tuba mirum*. Нова думка народжується лише у наступній фразі в експресивній трелі (т. 67), після якої змінюється характер мелодичної лінії вона набуває висхідного напрямку і майже кантиленного характеру.

Певний контраст відчувається в співставленні попереднього розділу з «*Recordare*» (ц. 22), хоча швидка оркестрова пульсація зберігається і направлена на руйнування чіткої грані між розділами. На початку вокальної партії в цьому розділі композитор підкреслює ліричний характер тематизму ремарками *dolce espressivo* (альти) та *cantabile* (сопрано), хоча мелодія не є кантиленною і не сприяє виявленню власне ліричного потенціалу.

Декламаційність надалі посилюється (ц. 23) в таємничо-заклинальній строфі «Сповідуючи мене, сядеш втомлений» / «*Quadrens me sedisti lassus*», де мелодія нагадує партію басів (*misterioso drammatico*). В хоровій партії та оркестрі починають проникати швидкі пасажі з великою кількістю тонів, які нагадують оперні фіоритури. Спочатку – у басів (ц. 26), потім у сопрано (т. 108) і тенорів (т. 112). Вони повертають до оперної «домінанти» цієї частини.

Перший розділ з усієї «Секвентії», який відразу ж вносить тематичний контраст – це «Засудивши нечестивих»/ «*Confutatis*», в якому пунктирна

ритміка і імітаційно-канонічний виклад в партії хору, а також фігурації 16-х на фоні відразу ж відсилають до відповідної частини твору В. А. Моцарта.

Так само контрастна і наступна «*Lacrimosa*» (ц. 31). Тут вперше змінюється темп – *Andante*, вводиться невеликий оркестровий фрагмент і друга моцартівська алюзія – інтонація зітхання (слабка доля + стрибок + зворотній хід), хоча у О. Щетинського секстовий хід замінюється терцією. Хорова партія, яка вступає пізніше (ц. 32), насичена саме інтонаціями зітхання, яким відповідає риторична фігура *suspiratio* – і всі звуки теми розірвані паузами.

В поєднанні із ремаркою *dolce* та тихою динамікою (*piano*), а також майже відсутньою оркестровою партією (окрім поодиноких *pizzicato* віолончелі), створюється образ страждання, стриманих сліз та скованих емоцій, що дозволяє говорити про доволі цікаве прочитання цього розділу всупереч виразній кантилені (на межі із аріозністю), яка панує у значній частині реквіємів. Такою є «*Lacrimosa*» в реквіємах Б. Бріттена, А. Шнітке. Стриманий характер зберігається до кінця розділу, і відповідно – частини реквієму. Отже, як і в першій частині, ми бачимо відокремлення композиції контрастною кодою. При цьому доволі важко розглядати загальну форму «*Dies Irae*» як контрастно-складену, оскільки тут доволі дрібний поділ на строфи-розділи, і доволі часто контраст зміщується з початку нового текстового фрагменту на інший рядок, що не дозволяє провести чіткі грані між етапами форми. І, навпаки, деякі розділи, як *Tuba mirum*, містять внутрішні контрасти.

Водночас, друга частина «Реквієму» О. Щетинського ілюструє доволі широку стилістичну палітру від середньовічної *Dies Irae* і барокової риторики (фігура *suspiratio*) до «*Confutatis*» і «*Lacrimosa*» В. А. Моцарта, оперної експресії в романтичному дусі Карла Орфа (в «*Quid sum miser tunc dicturus*») і навіть джазу (ц. 14). Такий стилістичний «екскурс» у вигляді вільного перетікання з одних ознак в інші підтверджує концепцію «метастилю», запропоновану композитором і водночас підкреслює, що

стилістичний діалог і, в результаті, жанрове наповнення цього канонічного за композицією твору, охоплює доволі широку палітру зразків – не тільки В. А. Моцарт, але й через звернення до стилістики К. Орфа – А. Шнітке (у останнього вона проявилася в частині «*Credo*»), і, можливо, навіть досвід Реквієму Дж. Верді через насичення частини «оперною» експресією.

Третя частина «Offertorium» (Andante) вводить «в дію» нового лідера – тенорів, які експонують основну тему частини. Частина має світлий характер, що зумовлено пануванням на початку діатоніки. Супроводжується мелодична лінія тенорів доволі лаконічним оркестровим супроводом – це бурдон на квінті d – a, який надає музиці ознак архаїки. В поєднанні із пунктирною ритмікою мелодії все це нагадує світське Відродження або її інтерпретацію в кантаті «*Carmina Burana*» К. Орфа, у якого, доречі, доволі часто зустрічається чоловіче соло (№ 2 – «*Fortune plango vulnera*»; № 4 «*Omina sol temperat*»). І, якщо в першій частині Реквієму відчувався зв'язок із слов'янською фольклорною пісенністю, то тут композитор ілюструє зовсім інші орієнтири.

Лаконічні партії альтів та віолончелей також нагадують *basso continuo* в ансамблевих творах. Лідерство партії тенора також відсилає до традиції франко-фламандської школи, у мотетах і месях яких роль тенора була пануючою.

Партія тенорів супроводжується ремаркою *dolce espressivo, con anima*, і та ж сама позначка супроводжує вокальну лінію басів, які вступають у другій строфі. Третя (ц. 37) доручається усьому мішаному хору, але без супроводу, що дозволяє уникнути росту емоційної напруги і підкреслити архаїчність звучання. Паралельний рух голосів, завершення частини гармонією квінти також викликають асоціації із середньовічними жанрами церковного співу. За масштабами – це одна з найлаконічніших частин циклу (42 такти).

Четверта частина «Sanctus» (Allegro moredato) раптово контрастує схвильованим емоційним тоном, в той час як в переважній більшості творів в цій частині панує світлий настрій. Низхідний рух хроматизмами в партіях

жіночих голосів поєднується з імітаційно-канонічним викладом, в якому приймає участь і оркестрова партія, що динамізує музичну тканину і посилює її експресивність. Чіткої тональної опори на початку немає, хоча мелодія хору починається з вершини *e*, і цей же тон виступає завершальним.

Емоційна напруга не зменшується і зі вступом чоловічих голосів (ц. 41) із *divisi* у басів. При цьому короткі репліки із рухом хроматизмами у них звучать грізно.

Раптове переключення в світлу радісну сферу відбувається в третій строфі (ц. 42), де виявляються ознаки тональності *G-dur*, мелодика набуває фігуративного характеру (імітація передзвону), а також мелос сопрано і альтів розквітає в юбіляціях.

Власне звукообраз передзвону втілюється в останній строфі (і коді) – «Слава»/ «Hosanna», що відповідає її славильній функції. Цьому сприяє різнонаправлений мелодичний рух голосів, що утворює подвійний канон (альт+бас; сопрано+тенор). Вони виконують тему, різко акцентуючи або на *staccato*. Схожі прийоми зустрічаються в Реквіємі А. Шнітке (зокрема в *Kyrie eleison*), хоча засоби відтворення дещо інші.

П'ята частина «Benedictus» супроводжується ремаркою *Andante pensieroso* («вдумливо»), що вказує на її стриманий настрій. За тематизмом і фактурою частина нагадує *Lacrimosa* – в мелодиці хору переважають стримані речитації, так само лаконічний і інструментальний супровід. Тональний орієнтир – *d-moll*, подекуди – із пануванням дорійського ладу. Мелодика являє собою репліки-чергування різних голосів хору переважно на одному тоні. При цьому доволі важко погодитися із висновком П. Рудь про наявність пуантилістичної фактури цієї частини, оскільки при всій лаконічності вокальних фраз, окремі слова і склади не втрачають цілісності, як це частіше буває в умовах пуантилістичної фактури. Хоча за масштабами ця частина формально дещо перевершує третю, але за часом (близько 1 хвилини) виступає найкоротшою частиною циклу. Вона загострює цікаву особливість твору О. Щетинського – це стриманість ліричних емоцій, і навіть підкреслена їх

закритість. Звертає на себе увагу і фактична відсутність кантиленної мелодики, незважаючи і на звернення до оперної театральної експресії і до діатоніки – переважає або поспівково-пісенний тематизм, як це спостерігається в першій частині, в третій, або сухі стримані речитації, як в *Lacrimosa* та *Benedictus*.

Шоста частина реквієму, «*Agnus Dei*», ілюструє перше введення вокального соло – соло тенора. В світлі традиції Меси Й. С. Баха, якій слідує А. Шнітке, можна було б очікувати соло альту в цій частині, втім, композитор уникає такого повтору на початку, в чому можна бачити своєрідну гру зі слухачем. Уже друге проведення фрази (ц. 48) відбувається у альту. Втім, не затримуючись на тембрі цього голосу, композитор вводить третє соло – баритон (ц. 49) і замикає ланцюг сольних реплік соло сопрано (ц. 50) – єдине у всьому реквіємі в тому сенсі, що навіть хорова партія сопрано ще не виступала в подібній ролі.

При цьому зберігається і тональна асоціація – як і у Й. С. Баха та А. Шнітке, тональною опорою виступає *g-moll*. Як і в третій частині, де мелодія долучалася тенорам, ми маємо виразну мелодичну лінію, яка наближується до кантилени і стриманий інструментальний супровід, на початку представлений педаллю альтів і віолончелей, які застигають на квінті – бурдоні (*g – d*). Таке початкове довоголосся знову ж викликає аналогії із сторінками *Carmina Burana* К. Орфа («*Omina Sol Temperat*»).

Після прозорої почергової експозиції звучить хорове *tutti* в другому розділі частини – «*Lux aeterna*» (ц. 51) із мажоро-мінорними співставленнями, які втілюють візуальну ідею мерехтіння «вічного світла», що відповідає концепції фінального текстового блоку канонічного реквієму. Подібно до *Sanctus*, мелодика хору насичується юбіляціями, а фактура – імітаційним викладом. Повернення тексту *Requiem aeternam* супроводжується встановленням мінорної тональності (*d-moll*) і підкресленням одного інтонаційного звороту, який являє собою послідовність, що спирається на низхідний мінорний квартсекстакорд та вслід йому – висхідний секстакорд:



Подібні інтонації зустрічалися в кульмінаційній частині (XIII) «Реквієму» А. Шнітке (т. 5, т. 15), хоча гармонічна основа там була гостріша. В фінальній коді (ц. 56) на перший план виходять тембри смичкових інструментів. Композитор розділяє перші скрипки, в рамках партій яких відбувається діалог – обмін репліками-фігураціями, які спираються на різні варіанти викладу тризвуку *cis-moll*. При цьому в басу незмінно звучить органний пункт *cis*. Така фактурна формула діалогу двох скрипок на основі незмінної гармонії викликає ще одну алюзію – на першу частину *Tabula rasa* А. Пярта, одному з перших творів, де він декларує новий авторський вид мінімалізму. Хор затихає, і в останніх тактах залишаються лише смичкові інструменти, звучання яких поступово згасає. Так композитор втілює ідею переходу і інший вимір буття.

Хорове письмо у кожній частині різниться. У першій частині перевага надається гомофонно-гармонічному складу. Є соло у партіях альтів та басів. У 64, 66-67 та 69-70 тт. елементи канонічного співу. У другій частині також домінує гомофонно-гармонічний виклад голосів, однак співу каноном розвинутіший, ніж у першій частині. З 34 т. одночасно подвійний канон (супровід-А-Б та С-Т).

Третя частина вирізняється прозорою фактурою. Четверта частина містить у собі мішаний склад письма. Розпочинається соло у різних голосах (Т-супровід-А-Б-С), а з 26 т. голоси поєднуються у гомофонно-гармонічну фактуру. З 32 т. відбувається складне нашарування голосів у хорі оркестрі, яке з 40 т. доповнюється хоровим каноном. З 54 т. унісон партій (С-Т та А-Б), який далі перетворюється на загальнохоровий унісон. У партії перших скрипок до кінця зберігається рух триолями, що дає відчуття постійного невпинного руху на фоні витриманих акордів.

Основна тональність першої частини – *a-moll*. Досить часте використання зустрічних знаків альтерації, а саме низький II щабель, низький V, підвищена VI. Є відхилення у тональності *E-dur*, *cis-moll*, *gis-moll*, *c-moll* іноді з дорійським нахилом (#VI), *D dur*, *g moll* з II низьким ступенем, *G dur*, *Es dur*. У коді частини знову з'являється тональність *gis moll*, а завершується частина у тональності *g moll*.

У другій частині спостерігається «гра тональностями». Розпочинається частина у тональності *e-moll* (гармонічний). Далі у тональності *a moll* відбуваються канонічні рухи у сфері S групи. З 15 т. тональність *e moll*. Тривале використання *G-dur* у подальшому обумовлюється тривалим розгортанням канону. Звісно, композитор не відмовляється від використання руху півтонами (у прохідних зворотах тощо). У заключному розділі «*Hosanna in excelsis...*» повертаємося до початкової тональності *e moll*, у якій і завершується частина.

Третя частина відрізняється мінімалізмом як в оркестрових, так і в хорових партіях. Панування однієї тональності *e moll*, у якій зустрічаються альтеровані щаблі (#I, ьII, #III #IV, #VI, #VII). Завершується частина акордом субдомінантового терцквартакорда, який має розв'язання у наступній частині.

Четверта частина розпочинається у тональності *g moll* (натуральний). З 22 т. зміна тональності *g moll* гармонічного нахилу. Зустрічні знаки зустрічаються рідко, проте з 58 т. різка зміна тональності *cis moll* якою і закінчується твір.

Розміри у частинах – різні (2/4, $\frac{3}{4}$ та 4/4), а рух у всіх чотирьох частинах відбувається переважно восьмими або четвертними тривалостями. Темпові позначення композитор обрав помірні у 1, 3 та 4 частинах – Andante (чверть=60), Andante pensieroso (задумливо, чверть = 60) та Moderato (чверть = 90). У 2 частині помірно швидкий темп Allegro moderato (чверть = 110). Ці темпи є незмінними всередині частин. Агогічні відхилення композитором не передбачені, але можливі люфти коли у тексті зустрічаються коми.

У партитурі є термінологія у скороченнях, наприклад: *espr.* – виразно, *unis.* – унісон, *div.* – розділення оркестрових партій однорідних інструментів. У струнних інструментів є позначення, прийом гри *detache* – кожна нота повинна виконуватись окремим рухом смичка. У третій частині у хорових партіях є позначення *rosso recitando* – трохи декламуючи.

Хорові партії мають дещо схожі особливості. Діапазон партій в переважній більшості відповідає робочому, отже, є зручним. Композитор не використовує тривалого звучання у динаміці «*f*», а навпаки переважають нюанси «*p*», «*mp*» та «*mf*», що є доцільним у творі траурного характеру. Хоча теситурні умови не завжди сприятливі, наприклад, у другій частині з самого початку партії сопрано буде не зручно співати перехідні ноти dis^2-e^2 у нюансі «*p*» адже це потребує вмілого володіння міцним співочим диханням. У всіх частинах твору композитор, намагаючись отримати камерне звучання за рахунок тихого нюансу, використовує рухові нюанси (< або >) проте загалом тривалий спів «*p*» - важка справа. Є вірогідність, що у середній або низькій теситурі співаки можуть почати не виразно вимовляти текст, вірно інтонувати або взагалі почнуть деякі ноти співати, «відпускаючи» дихання.

Природній ансамбль у хорових партіях є провідним. Голосоведення превалює поступове. Зустрічаються стрибки по звукам тризвуків.

Загалом стрій вертикальний. У першій частині з 66 т. елементи горизонтального ведення голосів. Більш вільне горизонтальне ведення зустрічається у другій частині (5-10 тт., 15-18 тт., 25-33 тт.), а з 34 т. до кінця частини контрапунктним каноном звучать дві теми. У третій частині голоси хору взагалі мінімально контактують, вони звучать в унісон один за одним де не де одночасно, ніби імітуючи розмову (висловлювання людей). У четвертій заключній частині також комбінуються вертикальне звуковедення (26-31 тт., 47-69 тт.) з горизонтальним (32-46 тт.). Аналізуючи артикуляційні особливості вимови латинського тексту, співакам-хористам слід прояснити декілька моментів:

1. Поєднання голосних «*ae*» та «*oe*» вимовляється як один звук

«е». Однак артикуляція цього звуку походить на німецьку «ö» або французьку «ei». У слові «soeli» слід вимовляти ніби «ё», але без йотування (цёли). А слова з поєднанням «ae» (наприклад, aeternam) слід вимовляти твердо «е», без округлення губ: *етернам*.

2. У латинських текстах зустрічаються поєднання голосних «ai» и та «ei», у котрих перший звук повноголосний, а другий дуже короткий (наприклад, exaudi - ексауді, deus – деус). Необхідно враховувати, що у нотному тексті склади з «ai» разспівуються на голосній «а», у той час як голосна «и», подібно форшлагу, приєднується до наступного складу.

3. Слова, що починаються з приголосної літери «h», під час співу потребують особливого слухового контролю, оскільки є часті дикційні недоліки. У практиці зустрічаються два варіанта фонації цієї приголосної у початку слова: або як глухого «х», або як взривного звуку «г». Наприклад, слово *hymnus* вимовляється нарізно: хімнус або гімнус. Однак жоден з варіантів не передає особливості фонації латинського звуку «h». У даному випадку це має бути не стільки певний звук, скільки саме легкий приди́х перед наступною голосною (як м`яка українська літера «г»).

4. Іноді початкова літера «h» взагалі не вимовляється. Наприклад, слово *hosanna* артикулюється без приди́ху перед гласною «о».

5. Зустрічається також поєднання приголосних, у яких «h» або не читається, або утворює якісно інакший звук (подібно українському «х»), або взагалі змінює попередній приголосний. Поєднання: *ch* = *x* та *th* = *t*. Згідно з правилом латинської фонетики, слово *Christe* необхідно вимовляти «Хрісте». Однак у практиці ствердилось італіанізоване вимовляння «Крісте». У іншому слові *Sabaoth* латинська фонетика збереглась та вимовляється «Сабаот».

6. Працюючи над канонічним текстом, слід врахувати, що у латинських словах на останньому складі наголос не ставиться. При виконанні це необхідно врахувати, тому що голосовий натиск на останній

склад може бути спровокований тим, що закінчення слова доводиться на сильну (або відносно сильну) долю такту.

Базуючись на когнітивному аналізі, приходимо до усвідомлення, що культурно-стильовий ландшафт хорового співу позначений кількома шляхами його актуалізації, серед яких – неофольклорний рух, історично інформоване виконавство, *nova musica sacra*. У цьому контексті вирізняється регіональна складова, що є маркером національного хорового стилю і не дозволяє «поглинути» самобутній голос певного народу (і людини, яка співає, – *homo cantor*) в планетарній глобалізації.

2.2.2. Меса «Memoria» М. Попова

Меса є широко популярним жанром, до якого звертаються композитори вже багато століть поспіль. Її семантика немає меж, адже аналізуючи меси сучасних композиторів, робимо висновок, що вони були написані під впливом певних значущих подій, як світового рівня, так і в особистому житті авторів.

«Меса пам'яті» написана М. Поповим для солістів, мішаного хору та великого подвійного симфонічного оркестру з розширеною групою ударних інструментів та бас-гітарою. Обраний склад виконавців в музичній практиці застосований не вперше (наведемо приклад «Реквієму» А. Шнітке). Тому доцільно вважати, що М. Попов – творець, чий спосіб світосприйняття дотичний до тенденції духовної хорової музики з чітко окресленим семантичним визначенням – ***nova musica sacra***.

Аналізуючи «Messa Memoria» М. Попова з цієї точки зору, можна віднести її до неканонічних зразків композиторської інтерпретації католицької меси. Твір написаний на латинські канонічні тексти. Відомо, що традиційна структура цього жанру містить п'ять частин, однак меса М. Попова складається з шести частин: «*Kyrie eleison*», «*Sanctus-ostinato*», «*Benedictus*» «*Lacrimosa*», «*Confutatis*» та «*Agnus Dei*». Зазначимо, що тільки крайні частини цього циклу відповідають композиції усталеної жанрової моделі меси.

«*Sanctus*», зазвичай знаходиться на позиції перед «*Agnus Dei*»

разом із «*Benedictus*», у той час як «*Lacrimosa*» і «*Confutatis*» взагалі пелюють до традиції реквієму. А такі частини, як «*Gloria*» та «*Credo*» взагалі відсутні.

Отже, ми можемо сказати, що у творчості М. Попова виникає «гібридне» жанрове явище, у якому поєднуються функції меси і реквієму. Причому з останнього він обирає одні з яскравіших частин в сенсі переживання сенсів смерті, які входять у секвенцію (найбільший розділ реквієму). Це, як правило, ліричний центр – «*Lacrimosa*» (пригадаємо геніальну «*Lacrimosa*» з Реквієму В. А. Моцарта) та «*Confutatis*» – найдраматичніша частина. Саме ці дві частини репрезентують стан оплакування (семантику реквієму). На основі осмислення структурного рішення твору можемо зробити припущення, що жанрове ім'я хорового твору М. Попова має бути подвійним – меса-реквієм.

Перша частина «Kyrie eleison» має темпове позначення «чверть = 75», яке можна віднести до *Adagio*. Латинський текст означає молитву про помилування, а музичне втілення допомагає розкрити виконавцям смисл цієї молитви крізь призму людського серця, що страждає. Текст має в основі 3 короткі фрази, які обумовлюють строчну будову «Kyrie eleison». Мелодична лінія досить виразна, насичена як поступовим рухом, так і стрибками.

Розпочинається меса двотактовим оркестровим вступом у тональності *g-moll*. Вступ ще ніяк себе не ідентифікує, тільки надає тональне налаштування. Ніби розповідь розпочинає «вести» солюючий тенор. Тему підхоплює соло сопрано. Оркестр слугує гармонічним тлом, що «підтримує» дуєт солістів. Молитовність частини доповнюється емоційним забарвленням, що відображене у ритміці (пунктири, синкопи та тріолі). У оркестрі соло скрипки та віолончелі доповнюють вокалістів. Хоровий середній розділ містить новий музичний матеріал, але не змінює настроїв. Скорочена реприза знов демонструє в октавному хоровому унісоні основну тему. У ц. 12 без підготовки звучить мажорна субдомінанта (S), трактувана як неочікувана приємна радість, що швидко зникає та підкорюється загальному елегійному настрою.

Рішуче починається № 2 «*Sanctus-ostinato*»: його тема вирізняється

пунктирними та синкопованими ритмоформулами, що дозволяють передати схвильовані емоції. Методи розвитку формотворення композиції говорять самі за себе у авторській назві («*ostinato*»). Багаторазове повторення музичних фраз (від різних звуків) та ритмо-формул (пунктирні та синкоповані формули, тріолі). Завершується перший розділ звучанням хору *a cappella* з широким використанням дисонуючих співзвуч.

Темп *sostenuto* дає змогу хористам вибудувати гармонію, а компактна фактура ще й у зручній теситурі добре впливає на природне ансамблеве звучання усього хору.

Третій розділ підготовлює епізод *a cappella* «*Hosanna in excelcis*», після якого звучить експозиція фугової теми *Benedictus* у супроводі струнної групи. Об'єднавшись, друга та третя частини утворюють контрастно-складену форму. Друга частина за образною структурою функціонально заміщує частину «*Gloria*».

Зауважимо, що «**Sanctus**» (друга) та «**Benedictus**» (третя) частини циклу звучать без паузи (*attacca*), що додає драматургії твору на етапі експозиційного викладення теми образів єдності та лаконізму. Жвавіший темп *Moderato* слугує цементуючим прийомом.

Частина «**Benedictus**» розпочинається темою фугато у альтовій та другій скрипковій партіях. Відповідь звучить у партії сопрано та партії першої скрипки. Протиставлення вирізняється ритмічними пунктирами. Інтермедії відсутні. Третє проведення теми розпочинають баси. Ця тема є оригінальною: в ній є і поступовий низхідний рух, і стрибки на ч. 4 та ч. 5. Останнє четверте проведення відповіді у партії сопрано має щільну гомофонно-гармонічну фактуру викладу. Унісон хору та оркестру з

послабленням динаміки зводить нанівець попередні нашарування голосів. Але далі звучить дзеркальна реприза: спочатку епізод «*pleni sunt caeli et terra*», а далі «*Sanctus Dominus*». Завершується номер дисонантним звучанням оркестру. Далі повертається гостра ритміка – звучить тема «*Pleni sunt caeli et terra*», обрамляючи частину.

Розгорнутим вступом у темпі *Adagio* починається четвертий номер меси «*Lacrimosa*». Аналізуючи перші шість тактів, виникає асоціативний ланцюжок, пов'язаний з поемою В.Попова для хору, солістів та оркестру «Плакали Янголи» на вірш А. Матвійчука. Інтонаційна виразність повторюваного елемента висхідної мелодії у нюансі «*p*», якому на зміну приходить ломка та звивиста тема у партії гобою. Її підхоплює партія солюючого сопрано, а далі і увесь хор, співаючи в унісон. Це поетапне розгортання та поєднання пластів змушує відчувати тугу та страждання людини. Проведення оркестром теми у ц.б обривається та лунають вже знайомі зі вступу інтонації плачу (арка будови), до яких долучається речитативне промовляння хором «*Pie esu*», що увиразнює біль та разом з тим супротив, людини.

Оркестр без підготовки раптово розпочинає п'яту частину «*Confutatis*» - кульмінаційний та найдраматичніший етап цілісної художньої драматургії твору.

Четверта та п'ята частини «*Lacrimosa*» та «*Confutatis*», за задумом композитора, мають також звучати послідовно разом, за принципом *attacca*.

«*Confutatis*» функціонально замінює частину «*Dies Irae*» у структурі Реквієму. Наче розклатом грому експонується ця частина. Оркестровий вступ налаштовує на маршову основу. Під час вступу відчувається внутрішня рішуча налаштованість до боротьби. Маршевість ритму та введення композитором воєнний барабан не дають послаблення, а разом з духовою групою – активізують зосереджений рух. Витримані унісони хору концентрують увагу слухача на незворотності людської долі. Кульмінаційні вигуки хору та репліки оркестру у темпі *Allegretto* нагадують внутрішню війну, що зустрічається у кожної людини в важкі для неї години. Біль, що неможливо витримати, ніби виривається з грудей.

Середній контрастний розділ «*Confutatis*» – молитва до Бога, щоб той подбав про кончину. Сповнений ліризмом та невагомістю «відступ» хору *a cappella* переривається рішучою репризою. Та ледь вгамувавши тривогу, ніби

друга хвиля страждань, зненацька охоплює страждання та боротьба. Ця концентрація виразу людської сили, жаги та спроможності подолати будь які негаразди під кінець не нівелюється, а тільки стверджується.

Завершується меса номером 6 «*Agnus Dei*» (темп *Moderato*). Молитва, що виростає з тихої динаміки (деяка боязкість на початку) у розділі *Espressivo* набуває не аби яких масштабів та обривається. Заключний розділ – це відлуння усього, що людина пережила. Нагадує штиль після шторму. В останньому такті мажорний акорд вказує на те, що все буде добре. Залишились лише спогади про погане та віра у світле майбутнє.

В особистій бесіді композитор повідомив, що цей номер було створено першим та планувався в якості хорової мініатюри. Лірико-філософський первень слугує основою драматургії твору: витримано єдиний образ в одному настрої. Органічно поєднані партії хору з оркестром та соло сопрано. В оркестровій фактурі зустрічається рецепція на романтичну традицію, а саме – повторює ритмоформулу «*Agnus Dei*» з Реквієму Г. Форє. В кульмінації (ц.7) «накриває» хвилею під час благання пробачити людські гріхи.

Прагнення композитора до сонорного відчуття гармонії та музично-колірної синтезії, безумовно, вражають. Майстерний синтез канонічних стильових ознак жанру меси із сучасними так званими «легкими» жанрами, зокрема джазом. Театральна специфіка діяльності В.Попова, його мислення залишила відбиток навіть на жанровій структурі меси та стала визначною ознакою стилю композитора.

Аналізуючи гармонічні зв'язки у другій частині твору, відмічено неймовірну напругу, що додає стилізована джазова гармонія: звучать еліптичні ланцюжки септ- і нонакордів. Лейтмотив вступу – гостра, насичена стрибками мелодія у вигляді прохідних неакордових звуків на тлі t9 із зупинкою на дорійській сексті. Протягом гармонічного розвитку тематичного матеріалу переважають акорди з побічними тонами: t7, t9, s7, гармонія VI ступеню та натуральний VII7. У партії хору поряд із 4-голосними акордовими співзвуччями чергуються унісони та зупинки на паралельних квінтах (т.22),

що передає неминучість втрати та безодньої пустоти.

Велику роль відіграє політональність: e-moll та c-moll як тональності 3-го ступеню спорідненості поєднуються виключно на основі мелодичних зв'язків двох ланок секвенції (тт.27-28).

Композитор вдало експериментує, поєднуючи у третьому номері поліфонічну фактуру з джазовими елементами гармонії (септакорди та їх обернення, еліпсис (т.71-72), G9 додає звучанню насиченої колористики). Заключна тоніка E-dur, що лише на мить внесла дух просвітлення, змінюється однойменним мінором: так реприза повертає експозиційний образ «Sanctus». Завершується частина витриманою джазовою тонікою – t9#6.

Лейтінтонацію четвертої частини є обігрування T7 з лідійською квартою. Тональний центр хиткий, оскільки у гармонії постійне співставлення cis-moll – gis-moll та широко використовуються багатотерцієві акорди: t9 та t13.

Кульмінаційна п'ята частина у тональності g-moll. Використовуючи 3б. 3/5, квартакорди і квінтакорди та їх обернення, нисхідний хроматичний рух акордів композитор малює страшну картину незворотного лиха. Лише на декілька секунд хмари розвіюються – і звучить *Adagio* - молитовний хорал «*Ora suplex*» («Я смиренно молюсь») в тональності As-Dur. Але переважаюча гармонія нестійкого VII7 не дає покинути трагічні передчуття.

Узагальнимо фактурний аналіз твору. Протягом всієї композиції циклу превалює гомофонно-гармонічна фактура. Є виключення: епізодична акордова фактура у другій, п'ятій та шостій частинах; поліфонічно-імітаційна у третій; у четвертій частині використовується загальнохоровий унісон. Для посилення напруженості звучання є *divisi* у жіночих партіях п'ятого номеру.

Щодо оркестрової фактури, то вона є насиченою, за тембровим балансом нестандартною (звучання розширеної групи ударних інструментів та бас-гітари має властивості «легкості» та невагомості), тож такий виклад вимагає делікатного ставлення до звукоутворення.

Зосереджуючись на вокально-хоровій партії, слід сказати, що у творі

провідне місце віддано чотириголосному мішаному хору. Діапазон хору охоплює Е-в2. Дякуючи багатому досвіду, композитор використовує зручні теситурні умови для кожної партії. Винятком є п'ятий номер, де досить часто використання партією сопрано свого крайнього високого діапазону, а у ц.13 потрібно швидко «переключитись» на спів *a cappella*.

Ступінь вокальної завантаженості хору та окремих партій я визначаю як помірну, завдяки підтримці оркестру. Впродовж усього твору є зручний розподіл музичного матеріалу поміж хоровими партіями, солюючими голосами та супроводом. Переважає природній хоровий ансамбль у месі. Деякі особливості штучного ансамблю пов'язані з використанням композитором неакордових звуків та акордів не терцієвої будови. Та не зважаючи на це, мелодичні лінії голосів легко запам'ятовуються, тому надзвичайних проблем з інтонуванням не виявлено. Ланцюгове дихання в хорі є основним. Під час роботи над вивченням меси слід приділити увагу епізодам *a cappella*; а також найбільш складним частинам «*Sanctus*» та «*Confutatis*» з насиченою музичною мовою, великою кількістю динамічних контрастів, інтонаційно складними епізодами.

Характер ведення звуку залежить від тексту та фразування. Ремарки *dolce* та *cantabile* допоможуть співакам під час виконання знайти потрібний штрих. У творі відсутній спів штрихами *staccato*, *marcato* тільки *legato* та *non legato*. Уся «гострота» передана ритмічно (пунктири, синкопи). У супроводі зустрічаються акценти та їх слід уникати під час співу. До дикційних складностей слід віднести розспів складів. Наприклад, співати фразу *Kyrie eleison*, розділяючи підкреслені голосні цезурою. У поодиноких словах (накшталт: *Sanctus*), потрібно «закривати» останню приголосну усім партіям одночасно. Однак якщо в реченні (наприклад: *Sanctus Dominus*), то останню приголосну слід співати, ніби то відносячи її до наступного складу.

Для якісного виконання меси необхідно залучити великий хор, бажано навчальний, а для якіснішого звучання – професіональний. Самодіяльний хор не матиме потрібних знань, навичок.

Фразування у творі логічне та зрозуміле. Здебільшого співати слід у нюансі *tr* і *mf*. Це зручно для молодих виконавців, які ще не мають багаторічного досвіду. Кульмінаційним центром меси є 5 частина.

Розкриваючи особливості фразування, відразу помічаєш гнучкість динамічних планів, але водночас і тяжіння композитора до контрастних співставлень частин-настроїв. У першій частині витримано один лірико-драматичний настрій. Тільки у цифрі 12 раптове відхилення у тональну сферу *C-dur* ніби світла згадка, що швидко зникає. Друга частина – рішуча за характером. Композитор доволі часто використовує контрастну динаміку. (кульмінація у 27-28 тактах).

Велику роль відіграє політональність: тональності 3-го ступеню спорідненості *e-moll* та *c-moll* поєднуються виключно на основі мелодичних зв'язків двох ланок секвенції. У третій та четвертій частинах визначних кульмінацій немає, вони виконують функцію підготовки до основної кульмінації п'ятої частини. Шоста частина «*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi*» – найдраматичніша. До оркестрового *tutti*, зворушливо-емоційного співу хору долучаються ударні інструменти: там-там, литаври та малий барабан.

Диригентський жест повинен бути чіткими, лаконічним та виразним. Під час диригування не варто використовувати надто високу амплітуду рухів. Узагальнимо жанрово-стильові та виконавські засади меси «*Memoria*» М. Попова в аспекті проблеми актуалізації хорового мистецтва на новітньому етапі його розвитку. На прикладі проаналізованого твору вбачаємо синтез традиції духовного жанру та суто авторське суб'єктивне «наповнення» його структурно-семантичного інваріанта. Жанрове ім'я твору – «меса» – має додаткову конотацію, зумовлену особистими обставинами життя. Звідси меморіальний нахил культового жанру, як свідоцтва музики бути документом буття, коли особистісне набуває поза особистісного статусу, що підвищує художній вплив твору на слухачів. В цілому драматургія циклу має такі типові ознаки, що характеризують композиторську інтерпретацію цього

жанру як стали модель, що отримала назву *pova musica sacra*.

По-перше, виконавський склад є нетрадиційним, а саме – великий симфонічний оркестр з додаванням збільшеної ударної групи та бас-гітари. Замість квартету солістів, автор обрав двох солістів (сопрано та баритон). По-друге, композитор змінив номерну структуру (форма твору лаконічна, хоча і зберігає 6 контрастних розділів) та додав частини, що зазвичай належать до складу реквієму. По-третє, *хорове письмо М. Попова є осучасненим*, таким що відповідає постмодерновій системі композиторського мислення: нові звукосполучення, дисонуючі співзвуччя, вільна хроматика, нерівномірність метроритмічного пульсу (безакцентована ритміка) – це зовнішні ознаки метамови не заважають слухачу відчувати авторський голос, рефлексію і тугу ха прекрасним минулим.

Таким чином, «Меса пам'яті» М. Попова є цікавим сучасним зразком міжжанрової дифузії, але не єдиним: у світовій хоровій практиці існують сродні в плані художнього експерименту твори. Наприклад, «Маленька джазова меса» Б. Чілкотта, «Меса у джазовому стилі» Ф. Сікстена, «Озброєна людина: меса за мир» К. Дженкінса. Кожний з цих творів являє трактовку католицької меси у руслі полістілістики, привносячи дух оновлення навіть в комунікацію, в якій поєднуються запити полярних реципієнтів сучасної слухацької аудиторії (зокрема, літургійна музика та джаз).

Духовна семантика починається з онтосеміотичної специфіки. Будемо спиратися на дефініцію Олени Яструб, яка зафіксувала засадничі положення теорії хорового співу в українській культурі: *«Український духовний спів – це феномен музично-виконавської культури, що об'єктивується в історичному хронотоні у творчості homo credens за законами Богоспількування в розмаїтті форм/жанрів богослужбового та паралітургічного співочого мистецтва»* (Яструб, 2024).

Почнемо з усталеного твердження хормейстерів-практиків, що базується на аналізі композиторської практики XX століття в єдності з виконавськими запитамі численних колективів України. Новітній стан

хорового мистецтва утримується на балансі двох тенденцій:

– *універсалізації* іманентних законів хорового співу, усіх локацій (і це ознака глобалізації);

— *стабільності утримання співочих форм етнонаціональної культури* в різних її проявах, яка на тлі загальної картини світу впізнається «на слух», як оригінальна local-традиція.

Термін «local» вказує на специфічні ознаки хорового співу конкретного народу через ментально інший образ його звучання, вибір жанрової і мовностильової емблематики.

Взаємодія обох тенденцій власне в хоровому жанрі почалася не сьогодні (згадаймо творчість І. Стравінського, його «Симфонію псалмів»). Однак тільки в останні десятиліття ХХ ст. в наслідок багатьох детермінант мистецького процесу (синтез жанрів, символізація музичної мови, полістилістика) почалася інтеграція різножанрових і стильових елементів музичної мови в межах однієї композиції як художнього цілого. Ця ознака вказує не на окремий феномен, а, скоріше, на «ген часу», тобто мислення генерації композиторів, які вийшли на авансцену наприкінці 80 – 90-х років. Причому в цей загальний «океан» інтонаційної та жанрово-стильової інформації існуючих в людській культурі мов та її перероблення активно включилися не-академічні види музики (джаз, рок, поп), оскільки активний і «жорсткий» розвиток маскультури не може не впливати на рефлексію мистецької еліти.

На тлі «багатоголосії партитури» глобалізованої культури, серед її художніх контрапунктів виокремлюється достеменно «чистий» голос духовного хорового співу, який, подібно пам'яткам архітектури, в історичному хронотопі матеріалізує (об'єктивує) дух людської свободи, гідності та величі. Назвемо цю цінність хорового співу емблемою національної культури.

Окремо наголосимо на виконавських проблемах творів духовного спрямування. Відомо, що традиції виконання української церковної музики

були втрачені в радянський період української культури; зокрема, в період 60-70-х років минулого століття в репертуарі численних колективів культивувалося виконання західноєвропейської культової музики Й.С.Баха, Г.Ф.Генделя, В.А.Моцарта, Дж.Верді та інших.

До шедеврів церковного доробку української музики ХІХ століття відносяться хори Миколи Лисенка на тексти псалмів «Молитва за Україну», «Пречистая Діво», хоровий концерт «Камо поїду от лица Твого, Господи», літургії М. Вербицького, М. Леонтовича, О. Кошиця, К. Стеценка.

Продовжили традицію М. Лисенка твори в жанрі літургії М. Вербицького, М. Леонтовича, К. Стеценка, О. Кошиця. Поєднання традицій української духовної музики із сучасними прийомами хорового письма стало характерною рисою творчості представників українського авангарду 60-х – 70-х років Є. Станковича, Л. Дичко, В. Сильвестрова, І. Карабиця, В. Зубицького, Ю. Алжнєва. Кожен з цих знавців хорової справи обрав свій шлях до композиторської інтерпретації української псалмової традиції.

Леся Дичко – тонкий інтерпретатор літургійних текстів православної традиції. Звідси поліфонізація як якість хорової тканини розуміється нею в традиціях візантійського співу, коли основні голоси (3-4-5 і т.д) виростають з єдиного тематичного ядра і вільно розгортаються, наче імпровізація у часі в різних партіях, формуючи тим самим полімелодичне ціле. Наприклад, «Отче наш» – молитва, яка будується на хорових унісонах. Їм на зміну приходять імітації різних регістрових голосів та підголосків, аж до кластерних співзвучь. Разом вони надають звучанню експресії, гостроти та напруги. Жіночі групи хору навпаки створюють м'який теплий колорит. Фактурний розвиток постає як полістилістична єдність.

Ще один приклад поліфонічної своєрідності українського пісенного фольклору – твір Лесі Дичко «Сонячний струм».

У хоровій творчості **Віктора Степурка** можна знайти приклади гомофонно-гармонічного письма, в якому розвиток відбувається за рахунок

вкраплення поліфонічного викладу: мелодизація голосів в різних партіях призводить до насиченого звучання хорового тутті. Але є й класичні моделі поліфонії імітаційного типу. Так, експозиція першої частини хорового концерту «Хвалить ім'я Господа» – однотемна fuga мужнього характеру, що увиразнює силу Господньої віри в людину, яка є Його Образом та Подобою. Fuga має експозицію, розробковий розділ і репризу, отже, є конструктивним чинником музичного формотворення, а не лише засобом тематичної роботи.

Хорові твори на духовну тематику, написані В.Степурком на тексти псалмів, належать до перлин сучасної хорової творчості: «Київські розспіви», «Концерт пам'яті Леонтовича», «П'ять духовних творів» звучать на фестивалях духовної музики в м. Київ та інших центрах музичної України (зокрема, Львові, Ужгороді, Івано-Франківську). Своєрідність фактури цих композицій полягає у розмаїтті тембральних та фонічних функцій хорових голосів, мелодичному багатстві та насиченості багатоголосся стилістичними алюзіями (візантійський спів, кант). Діапазон музичних образів духовних творів композитора сягає від стилізації старовинних церковних наспівів до авангардної композиції на кшталт фантазійного або картинно-пейзажного звукопису («Супраменіальний сон», «Павана»).

Отже, стиль мислення В. Степурка в аспекті поліфонії та фактури можна визначити як **синтез традиції** (європейської та вітчизняної традицій) на шляху самовизначення себе як національного митця доби постмодерну.

Хоровий концерт «*Господи, Владико наши*» **Євгена Станковича** теж являє собою зразок переосмислення сучасним митцем православної церковно-співочої традиції. Вибір канонічних текстів дозволяє видатному митцю нашого часу відтворити масштабну композицію літургійного типу з відповідними функціями молитовного спілкування та високого духовного виховання (спів як ікона, погляд в горній світ).

Не можна казати, що в цьому творі переважає поліфонічне письмо: тут багато гомофонно-гармонічного викладу, підголосково-пісенних тем, навіть сонорно-тембрових нашарувань між партіями хору, однак емоційно-

напруженими і драматично вираженими є саме поліфонічні епізоди масштабної композиції. Тобто поліфонія застосовується в особливих місцях драматургічного розвитку як засіб семантичної експресії.

Лейттема, за якою твір отримав назву (*«Господи, Владико наш»*), створює ефект композиційної арки (обрамлення), завдяки чому вся будова сприймається як художнє ціле (за принципом симфонічної репризи).

Перша частина твору – класична фуга. Контрастом сприймається друга наспівна елегійна тема, побудована на тріольному ритмі (на слова *«Господня дорога веде до спасіння»*). Хорове tutti чергується з висхідним імітаційним проведенням теми в партіях чоловічих голосів. Тональний розвиток досить ускладнений: *fis-moll – h-moll – E-dur – gis-moll*; іноді вступає в силу багатофункціональність гармоній (на слова *«я богобійний. Ти, мій Боже»*).

Невеличке фугато повертає звучання теми вступу. Подальша драматизація відбувається на ґрунті синкопованої ритмічної пульсації, збагаченні фактури підголосками та контрапунктами. Є. Станкович поєднав тут 4 мелодії, або тематично самостійні фактурні лінії на різні тексти: *«Дякуйте Господу»*; *«Радійте, праведні, Господом»*; *«Веселітесь у Господі»*; *«Хваліться святим Його Йменням»*. Кожна з озвучених тем розвивається за принципом остінато, разом утворюючи поліфонію пластів з сильним впливом на слухача сонорної звучності, оскільки ясність текстових ліній не прослуховується; отже, переважають хорові фарби (тембро-сонорність).

Резюме. У проаналізованому творі Є.Станкович є продовжувачем традицій хорового духовного концерту М.Березовського, Д.Бортнянського, А.Веделя. він створив сучасну літургійну драму, наситив музичну форму контрастними тематичними блоками, поєднавши їх поліфонічним контрапунктом, як на рівні звуковисотної фактурної організації, так і на рівні музичної семавтики молитовного змісту. Митець тяжіє до драматизації лірико-психологічних образів, виказує майстерність у володінні поліфонічними засобами хорового письма, тим самим надаючи блискучий приклад спадкоємності у творчому процесі.

Володимир Зубицький написав цікавий хоровий «мікст» – це кантата-симфонія «Чумацькі пісні». Його можна вважати прикладом *метро-ритмічної поліфонії* як засобу осучаснення стародавнього українського фольклору. В основі твору покладено народну баладу про те, як чумаки до Чорного моря ходили по сіль і як гинули на цьому важкому шляху. Музичний тематизм містить цитати з чумацьких, козацьких та заробітчанських пісень. Інший твір Зубицького орієнтований на гуцульський мелос, сповнений спалахливої радості, імітує інструментальні награвання закарпатських музик та їх інструментального звучання (дримба, сопілка, трембіта).

У фіналі концерту механічний хвилеподібний рух теми доповнюється кварто-квінтовими перегуками хорових голосів, які імітують звучання інструментального ансамблю. Гостра синкопованість басів і тенорів доповнює фактурну поліфонію гуцульської теми чудовим контрапунктом.

Нарешті, вкажемо на видатний твір в духовному жанрі **Віктора Мужчиля** – хоровий концерт-дума «*Хай святиться ім'я Твоє*» (на вірші різних поетів І.Драча, Т.Шаповаленка, О.Гончара). Твір входить в програму державних іспитів хористів-випускників ХНУМ імені І.П.Котляревського. Це – справжній шедевр зточки зору відповідності музики канонам православної літургії. Ще одним духовним твором є інша масштабна композиція митця «Глас волаючого в пустелі». Ці складні партитури потребують ретельного вивчення з боку практикуючих диригентів. Типи хорового письма, що зустрічаються в творах митця для хору, В. Мужчиля обумовлені авторською системою філософського світосприйняття, оригінальним відбором сучасних технік композиції.

Тепер наведемо приклади композиторської інтерпретації духовної традиції в ХХІ столітті – це хорові твори Євгена Станковича і Валентина Сильвестрова. Обидва митці – геніальні представники української культури нашого часу, своїм довголіттям являють міць і славу національної культури.

Продовжуючи огляд становлення системи хорового письма як

метамови, необхідно зупинитися на знаковій для української музики постаті Валентина Сильвестрова (1937), композитора, творчість якого є виключно самобутнім феноменом у контексті українського та світового мистецтва. Хоча ці фактори породжують певні складнощі для експлікації та виокремлення сталих чинників інтерпретації творчої спадщини композитора, це сприяє появі розмаїття аналітичних концепцій і тим самим забезпечує розвиток музикології. Композитор у кожному з періодів еволюції стилю мислить *out of the box*: естетика авангарду і сучасні техніки письма 1960-х-1970-х років, метамова і постлюдійність 1980-х-1990-х, неоромантизм, слабкий стиль початку ХХІ століття демонструє щоразу «іншого» Сильвестрова, який має сміливість рухатися далі від вже апробованої успішної парадигми.

Композитор влаштовує музичний простір своїх творів таким чином, що ми маємо кожний раз віднаходити ключ до розуміння цієї музики. Трансформація музичного письма митця увиразнила іманентні процеси і значення впливу внутрішньої авторської мови/мовлення, стала віддзеркаленням онтологічного підґрунтя. Не випадково О. Козаренко визначає музичну мову В. Сильвестрова як одну з «найпотужніших локальних семіотичних систем в сенсі знаково-інформаційної зарядженості» (Козаренко, 2000: 259).

Хорове письмо В. Сильвестрова базується не виключно на технічних композиторських новаціях, а що головніше – на глибинному почутті ліризму. Ліричний дискурс проявляється у творах митця у різних, часто несподіваних, композиційних трактуваннях. В. Сильвестров зберігає свій самобутній стиль (ліричність), щоразу перебуваючи у пошуках його втілення, в тому числі, в експериментах із різними композиторськими техніками. Так віднаходяться затребувані способи розширення виражальних можливостей музики.

Для В.Сильвестрова усталені класичні моделі хорового письма є базисом, на якому відбувається збагачення оригінальними звуковими

структурами. Як наслідок, він органічно сполучає традицію (здобутки минулого) і новаторство (збагачення сучасними мовленнєво-композиційними рішеннями). Тому композитор є одним з провідних діячів української сучасної музики.

Хорова музика в спадщині композитора, який вважав себе виключно композитором-симфоністом, посідає, тим не менш, значне місце. Так, майже за одне десятиліття, композитор стає одним з найвпливовіших творців хорової духовної музики України. Більшість з цих творів народилася у тісній співпраці з хором «Київ» та його художнім керівником, диригентом М. Годбичем. Він висловив думку, що звернення В. Сильвестрова до хорової музики в цей період творчості стало ознакою зрілості: «позаду – буремний авангард, пошуки нових способів самовираження, <...> тобто, випробувавши свої нові ідеї в різних жанрах, В. Сильвестров переніс їх у хорові партитури – і це спрацювало» (Годбич, 2012).

У доробку митця значна кількість хорових опусів. Жанрова палітра їх доволі широка – від великих циклічних форм та духовної музики до хорової мініатюри. Яскравими прикладами *циклічної форми* назовемо наступні твори: «Кантата» на поезії Т. Шевченка для мішаного хору а capella (1977), «Диптих» для хора а capella (1995) з присвятою М. Коцю, «Реквієм для Лариси» (1997-1999), «Триптих» для хора а capella (2013), хоровий цикл «Майдан-2014» (2016) тощо.

Духовні твори в доробку митця займають почесне місце та перевтілюють як традицію духовно-хорового співу, так і принципи сучасного хорового письма, об'єднані стильовими домінантами композиторського мислення В. Сильвестрова. Це духовні пісні і піснеспіви («Дві духовні пісні» (2006) для мішаного хору а capella, «Дві духовні пісні» (2007) для мішаного хору а capella, «Два духовних піснеспіви» для мішаного хору а capella (2008)), «Літургичні піснеспіви» (2005), численні звернення до жанру псалма («Псалми» на слова поезії Т. Шевченка для мішаного хору а capella (2006), «Два псалма Давида» для мішаного хору а capella (2007), «Псалом» на слова

Г. Сковороди (2009), «Усенощні піснеспіви» (2006) для мішаного хору *a capella*.

Прикметним для духовних творів митця є поєднання в «метамову» канонічних текстів латиною і старослов'янською, поезій Т. Шевченка і текстів народних пісень. Так, в дев'яти частинах «Літургічних піснеспівів», які звучать *attacca*, поруч зі словом Іоанна Златоуста («Святий Боже», «Херувимська») співіснують автентичні тексти («Ой на річці, на Йордані») та ті, що апелюють до європейської традиції («Credo», «Gloria», «Ave Maria»).

\У системі композиторського стилю склалася духовна семіотика: шевченківське слово дорівнює сакральному тексту. «Як Старий Завіт тримається на П'ятикнижжі Мойсея і псалмах, так Шевченко тримає всю Україну через мову» (Вайсбанд & Сігов, 2013 : 196). Композитор порівнює значення слова «псалм» та «псалмоспівець» з українським Кобзарем: «Кобзар – це теж псалмоспівець, тільки ніби в іншому просторі, можливо профанному» (Вайсбанд & Сігов, 2013: 195) Найбільш яскраво таке співіснування спостерігаємо у «Диптиху»: у двочастинному циклі співставляються канонічний «Отче наш» з «Заповітом» Шевченка як два заповіти людству – небесний і земний. Ця дихотомія вибудовує стійку музично-семіотичну систему, елементи якої підтримують одне одного.

Ще одним значущим стильовим явищем духовних творів В. Сильвестрова є вплив поставангардного мислення на музичну мову. Йдеться про проникнення «багательності» та слабкого стилю не тільки в метамову як семіотичну систему, а й у ґрунтовні світоглядні (онтологічні) засади мислення, оспівуючи простоту як цінність буття музики.

У творі «Усенощні піснеспіви» – сім частин, в яких в одному сакральному просторі звучить біблійне слово («Прийдіть», «Світе тихий», «Святий Боже», «Богородиця Діва», «Нині одпускаєши») та світське: наприкінці європейська різдвяна пісня «Тиха ніч». Композитор пише про втілення багательності як ознаки слабкого стилю: «Оце приклад того, як багателі перейшли у літургійні піснеспіви» (Сильвестров, 2010 : 290-291).

Хорове письмо композитора в духовних творах обумовлено особливу увагу до звучного слова. Розспівується не тільки фонетика мелосу-слова: зауважимо на характерній «реверберації» акордової вертикалі; отже, виникає хоровий аналог слова – *емблема як звукообраз*. Пізнаванням стильовим прийомом письма В. Сильвестрова є хорові педалі, що сприймаються, як візантійський ісон. Важливим елементом постає терцієвість як ознака і кантового співу, і народного багатоголосся (втори), і оркестрового сонорного письма. Більш того, актуалізується історичний вимір музично-хорової емблематика, що породжує багатий «шлейф» алузій.

Елегія та пастораль – інший вид емблематики романтичного світовідчуття, які втілені у хорових мініатюрах. Таким прикладом є «Пастораль» для мішаного хору а cappella (2010) на слова П. Тичини, «Три пасторалі» (2018), «Настала тиха ніч» для мішаного хору а cappella, на текст невідомого автора (2007), «Садок вишневий...» на текст Т. Шевченка. У доробку композитора переважають поезії саме пасторального та рефлексивно-споглядального типу: «Із кобзаревих текстів композитор добирає пейзажно-філософські, замріяно-рефлексивні, лірико-споглядальні фрагменти, випускаючи сюжетно-дійові епізоди. Він уникає закличних, імперативних зворотів, раз у раз відтворюючи м'яку кордоцентричність української ментальності» (Чекан, 2014 : 64).

Перебування у моноафектному стані, споглядальність та рефлексивний тип драматургії, «мерехтіння» та семантика відлуння є стилістичними ознаками мови в таких творах. Слухач немов би рухається в звукопросторі статичної драматургії твору, споглядаючи красу природи звуку. Композитор уникає прямої звукозображальності, трактуючи пастораль як звуковий всесвіт: «Пастораль – це теж якась симфонія, але світу. Це дім людини, її храм. Людина присутня в ньому для того, щоб цей храм споглядати, а не для того, щоб вносити в нього свої біди. Тому що коли біди – це вже буде елегія Спершу – пастораль, а потім на її фоні елегія як пастораль, що вже зруйнована і отруєна рефлексією» (Сильвестров, 2010 :108).

Серед панівних принципів хорового письма В. Сильвестрова в пасторальних творах вкажемо на апелювання до динаміки у межах шкали від *pianissimo* до *piano*. Таке уподобання митця вимагає від виконавців володіння широким спектром нюансів даної динамічної шкали і особливого акустичного чуття у втіленні приглушеної динаміки. Така якість динамічного превалювання є свідченням значущості кожного звуку, його самоцінності, його народження у тиші, і відкриває нові обрії інтонаційної виразності. Отже, констатуємо стратегію композитора – привернення уваги слухачів до звуку як *події*, до розуміння хорового звучання як філософської категорії.

Важливою емблемою хорової творчості композитора є *присвяти*, яку він тлумачить як авторське слово. Сенси творчості митець розшифровує через вказівку: на спілкування з людьми («Присвята всім і кожному» для мішаного хору *a cappella* (2010), на духовні зв'язки – «Присвята Г. Сковороді» (2009), знакові події «Присвята майдану. Київ. 2014 рік» (2021). Присвята актуалізує пам'ять культури: це наче океан Солярис, в якому віддзеркалюються фонями минулих епох, торкаючись пам'яті. Тому й виникає і ослаблення авторського «я», і увиразнюється необхідність *метамови*, в якій обертоново звучить людське та трансцендентне, і «тане» межа, що розділяє дихотомії «Я – світ», «минуле – теперішнє», «своє – чуже». Знаковим твором актуального сьогодення є «Молитва за Україну» В. Сильвестрова, яка належить до хорового макроциклу (№13) «Майдан-2014». Молитва закарбована у новому мистецькому творі як документ історичної події (помаранчева революція 2014 року) і свідчить про актуалізацію національної емблематики в трагічні для народу (нації) часи. Що означає жанрове визначення хорової композиції? Молитва актуалізує дискурс Богоспілкування: це індивідуальне або колективне звернення до Бога з проханням про охорону, допомогу і заступництво.

Жанр *молитви* як уснопоетичної творчості відноситься до найдавніших жанрів усної ловесності. Саме тому вербальний текст є першорядним і визначним у цьому відношенні, адже йдеться про здатність слова втілювати

те, що саме ним промовляється у молитві. Текст постає в ній як *метатекст*, це завжди є діалогом (людини з Богом).

У молитвах панівними модусами семантики є подяка, смирення, благання, покаєння, які промовляє не відсторонена свідомість, а сам виконавець – співець. Зразком впливу християнської традиції на поетичну творчість є текст «Молитви за Україну», що вражає лаконізмом і, водночас, семантичною глибиною образів.

Хорове письмо В. Сильвестрова в цьому творі характеризується мовностильовим синтезом кількох національних традицій: духовного співу (хорові педалі, ісон в чоловічих партіях, біблійний підтекст), народнопісенної манери (втора, перемінний метр $3/4$, $2/4$), канту (терцієвість мелодії як ключова ознака, основна тема в верхніх голосах). Однак не можна не помітити емблематику гімнічності (просвітлена ладотональність *C-dur*, помірний темп *andantino*), яка є загальнолюдською цінністю.

Таким чином, хоровий стиль В. Сильвестрова постає як семіотична система, яка спирається на дві взаємообумовлені тенденції: універсалізоване хорове *письмо в значенні метамови*. Хорове письмо зазнає впливу новацийних драматургічних рішень, які були закладені в трансформації попередніх періодів творчості митця.

Значущими рисами семіотичної системи є її мозаїчність, яка є рецепцією шевченківського слова і сакральних текстів, давньослав'янської традиції (залучення елементів «звукомови» літургійного співу – розспівування, юбіляції, ісон) та західноєвропейської меси.

Велику роль відіграє дискурс пасторальності та елегійності. Також важливим стильовим чинником є авторська рефлексія на одні і ті самі тексти, як вербальні, так і музичні (один текст звучить по-різному, є декілька звучних втілень варіанту одного тексту (шевченківські тексти, гімн). Це складає зміст автоцитування як ознаки поставангардового мислення.

Картина світу, втілена у хоровій творчості митця, дає змогу сучасному слухачеві досягнути прояви національного мислення композитора на рівні

сукупності хорових творів як цілісної метамови. Очевидно, що така цілісність є умовною, оскільки йдеться про наукову інтерпретацію феномена хорового співу на наступних рівнях. Перший рівень стосується темброво-фактурної організації і апелює до просторовості як ознаки хорового письма. Використання *divisi*, що призводить до багатоукладної системи, дозволяє інтерпретувати хорові голоси як оркестрові тембри (зауважимо, що хорові твори композитора у більшості створені для мішаного хору *a cappella*). Характерним наслідком цього є своєрідне перевтілення сонорності без використання авангардних технік.

Наступний рівень стосується тембрової драматургії, де тембр може бути носієм семантики без урахування параметру рельєфу теми. Композитор, як і в оркестровій музиці, трактує тембр хорової партитури як «подію». Важливою у стилістиці хорового письма є семантика відлуння, реверберації, своєрідне вібрування акордової вертикалі як звуко-психічної енергії.

Зауважимо дбайливе відношення до слова: композитор не порушає ритм поезії, не додає повторів, не робить купюр, проте присутні характерні для стилю В. Сильвестрова в цілому зупинки-паузи у русі мелодії (голоса). Як і в оркестровій музиці, тут важлива роль тиші.

Динаміка тонко нюансована, звук народжується з тиші, велика увага приділяється штрихам, деталям. Автор є прискіпливим і уважним до виконання своїх хорових творів у різних інтерпретаціях: власноруч створює фактично запрограмований інтонаційно-звуковий інваріант твору, який передбачає до деталей точне і вивірене виконавське трактування. Проте найважливішим у хоровому письмі майстра залишається ліричний дискурс і панування мелосу.

Можна узагальнити методику аналізу поліфонічного хорового твору. █

Традиційні формотворчі принципи (наприклад, тональність, функціональна логіка гармонії) відходять на другий план. На першому плані – комунікаційна функція фактури, *реалізована виконавцем* як зовнішня форма (за концепцією Л. Шаповалової, 1987). Значення функції фактури як цілісної

організації голосів в художньому цілому підтверджується існуючими визначеннями українських музикознавців. «Художньо доцільна тривимірна музично-просторова конфігурація звукової тканини диференціює та об'єднує по вертикалі, горизонталі та глибині всю сукупність компонентів», – вказує на фактурні та драматургічні функції твору обумовлюють динаміку розгортання виконавської форми через *тематизацію фактури* як носія музичної семантики, її *полімелодичний* склад та моно-варіантній основі.

Характерними закономірностями художньої організації твору в аспекті логіки багатоголосного викладу є:

- виклад основної теми та її варіювання в різних фактурних варіантах;
- монодійна, гармонічна організація вертикалі виконавських голосів
- спрямована на відтворення *діалогічної природи* спілкування людей з Богом в духовних творах та міжособистісний діалог людей (в тому числі з природою).

Висновки до Розділу 2

Для мистецтва ХХІ століття, в якому річищем слугує музична метамова, характерним є поєднання різних течій та напрямів, стилів і жанрів, полістилістика. Епоха постмодернізму відкрила шляхи актуалізації ккамерного хорового співу через діалог та міжкультурний синтез минулого і сучасного, традиції та новаторства.

Домінантною для українських мистців в хорових жанрах є роль поліфонії як засадничого композиторського письма. Фактура часто-густо тяжіє до різноманітних видів викладу: діалогічні перегуки властиві хоровій драматургії в експозиції твору, на етапі розвитку переходять у змагання учасників хорового дійства, утворюючи в кульмінації полімелодичне ціле – комплементарне звучання всіх голосів під знаком суголосся.

Католицька меса як ціннісний маркер європейської культури органічно

вписується в культурно-стильовий ландшафт творчості українських композиторів. Жанр меси, що має багатовікову історико-культурну традицію, є широко популярною моделлю композиторської інтерпретації до нині. Основні композиторські школи, що сформувалися та процвітають на тлі розвитку національного мистецтва, мають багато представників, які відтворюють жанри західноєвропейської духовної традиції. Серед них і українські митці, які працюють у хоровому жанрі В. Птушкін, В. Мужчиль, М. Шух, В. Пацера, Д. Бочаров. Загалом, мислення композиторів епохи постмодернізму об'єднує філософічність, інтелектуальна гра «моделями» та «текстами» культури.

Українські композитори М. Попов та О. Щетинський – яскраві представники культури сучасності, які діють в рамках постійного переосмислення жанрової природи європейської музики минулого часу. Збагативши свою творчість жанрами західноєвропейської традиції на ґрунті звернення до меси чи реквієму, композитори розширили «духовний універсум» (за А. Каменєвою) хорової виконавської культури доби кінця ХХ – ХХІ століть стимулювали до залучення більшого кола слухачів та попиту виконання їх творів на заході. У творчості обох митців хорова духовна музика займає великий пласт. У М. Попова вона втілена тільки в хорових жанрах, в той час як О. Щетинським духовна сфера відтворюється ще й в інструментальних жанрах, що є властивим для митців епохи постмодернізму. Католицька традиція втілена обома композиторами по-різному. Якщо О. Щетинський давно працює з західноєвропейськими жанрами і «Реквієм» став апогеєм творчості митця, то М. Попов звернувся до жанру меси вперше.

«Messa Memoria» та «Реквієм» – яскраві зразки жанрової рецепції. «Пам'ять жанру» меси в творчості митців актуалізувала багатовіковий досвід людства, збагачуючи тим самим ціннісний вимір сучасної виконавської культури. Отже, «генокод» католицької меси в творчості митців М. Попова та О. Щетинського «проявляється» в слухацькій реценції за такими чинниками:

Жанрове ім'я. У М. Попова як жанрова назва («Меса пам'яті»), так і

концепція твору вказує на жанр поховальної меси – реквієму. Втім саме композиторське означення меси спрямовує на світлий образ пам'яті дорогих серцю людей, яким присвячений цей твір.

О. Щетинський, якому притаманне уважне ставлення до жанрової назви своїх творів (що набуває ознак інтертекстуальності), саме «Реквієм» втілює у «чистому» вигляді неоканонічну традицію. Зазначимо, що дві меси написані на канонічний латинський текст.

Структура побудови. За структурою частин «Messa memoria» М. Попова відповідає жанру реквієму, втім послідовності не дотримано. Композитор оригінально вибудував номери. Наприклад, поєднав деякі частини, утворивши смислові диптихи (II та III частини пов'язані музичною формою як окремий номер та в історії жанру *Sanctus* та *Benedictus* можуть бути поєднані). IV та V частини є лірико-драматичним центром всього циклу. Також драматургія будови вказує, що піднесена, славильна частина «*Sanctus*» функціонально заміщує частину «*Gloria*» жанру меси, а драматична частина «*Confutatis*» за образним наповненням замінює «*Dies Irae*». У О. Щетинського всі частини зберігають канонічну будову Реквієму, за виключенням великої частини *Dies irae*, де поєднані окремі розділи. Композитор прагнув зберегти традиційну літургічну модель.

Жанрова семантика. В месі М. Попова прослідковуються ознаки різноманітних традицій. Класичний стиль втілюється у логіці форми частин, чотириголосній фактурі переважно гармонічного складу, виразному мелосі, наповненому семантичними знаками: інтонації плачу, молитви, оповідальності, роздуму. Романтична традиція відтворюється у пісенно-аріозному тематизмі з широкими стрибками, лінійному фразуванні, також присутні цитування метроритму музики Г. Форе (ритм остинато «*Libera me*» з Реквієму). Пісенність, рага, босанова, джазові ритмоформули та склад оркестру – це вплив мистецтва епохи XX століття.

В Реквіємі О. Щетинського залучені традиції григоріанського хоралу, барочні фігури мінімалізму, алюзії до оперної стилістики. За структурою всі

частини, так само і за семантичним наповненням, відповідають канону.

Отже, творчий здобуток О. Щетинського та М. Попова характеризується суголоссям різних традицій, що підтверджує багатогранність мислення митців. «Метамова» творчості О. Щетинського передбачає перехід від одного стилю до іншого, створюючи нову музичну єдність. Мислення М. Попова характеризується метажанровим універсалізмом, адже в його творчості спостерігається взаємодія типових функцій різних жанрів, що призводить до їх асиміляції.

О. Щетинський – яскравий представник когорти сучасних композиторів. Перебуваючи у напрямі неокласицизму, митець оригінально втілює хорові твори сучасною музичною мовою. Жанрова палітра творчості О. Щетинського є багатогранною, а композиторське мислення – самобутнім. Можна стверджувати, що митець сформував свій звуковий універсум, досить оригінальний і впізнаваний. «Ключ» до його розуміння та аналітичного опису лежить в концепції «метастилю», який апелює до пам'яті культури, зустрічі різних традицій під знаком планетарного суголосся хорового співу. На прикладі двох творів можна зробити висновок, що їх концепція репрезентує неокласичний тип музичного мислення в поєднанні з сучасними техніками письма та полі стилістикою на ґрунті міжжанрової взаємодії.

Таким чином, хорова творчість сучасних композиторів М. Попова та О. Щетинського вражає багатогранністю та філософською глибиною. Занурення у глибини духовної (церковної) традиції свідчить про самобутність мислення митців і врахування ними антропологічного повороту, що відбувся в добу постмодернізму. Католицька меса, що сповнена багатовіковим досвідом багатьох поколінь, у творчості М. Попова та О. Щетинського втілена різноманітними мовностильовими засобами відповідно до епохи постмодернізму та впевнено займає ще один щабель у сторінках хорової культури України.

Базуючись на когнітивному аналізі, приходимо до усвідомлення, що культурно-стильовий ландшафт хорового співу позначений кількома шляхами

його актуалізації, серед яких – неофольклорний рух, історично інформоване виконавство, *pova musica sacra*. У цьому контексті вирізняється регіональна складова, що є маркером національного хорового стилю і не дозволяє «поглинути» самобутній голос певного народу (і людини, яка співає, – *horo cantor*) в планетарній глобалізації.

З іншого боку, репрезентантом хорового універсуму завжди були і залишаються композитори – творці музики, які у тісному зв'язку з колективами та їх керівниками оновлюють сучасний репертуар. За їх активної участі у хоровому мистецтві склалося жанрово-стильове суголосся – «інтонаційний словник» – що містить мовностильові комплекси (моделі), за якими закріплена типологічна музична семантика: фольклорна, пейзажно-програмна, сакральна, концертна, театралізована. Отже, хорові твори традиційно визначаються за жанровою, національною та індивідуально-композиторською стилістикою, слугуючи своєрідним «містком» між жанром (його виконавським потенціалом) і стилем творчого мислення митця.

Окрема тенденція в розвитку камерного хорового співу – відродження поліфонії на ґрунті духовних жанрів та церковних піснеспівів, що розпочалася з кінця 80-х років ХХ ст. і триває досі як провідна ознака композиторського мислення нової генерації митців, що працюють в хоровому жанрі.

ВИСНОВКИ

Процес з'ясування актуальності теми, розкриття її змісту на сторінках дослідження та досягнення його мети через алгоритм вирішення поставлених завдань був зумовлений необхідністю осмислення тенденції до «зрощування» *хорової (концертної, навчальної) практики*, який авторка кваліфікаційної роботи вивчала в Україні, з академічною музичною наукою. Спеціальний дискурс цієї теми являє тісний взаємозв'язок хорового виконавства і хорознавства, в якому камерний хоровий спів репрезентовано у світлі виконавської когнітивістики.

Пропоновані матеріали дисертаційної роботи містять певні відповіді (в жанрі авторських позицій, коментарів та роздумів) на складні завдання щодо розуміння хормейстерами-практиками та хорознавцями законів сучасного камерного хорового співу, композиторського мислення, жанрово-стильових процесів глобальної культури ХХІ століття, в якій твори для хору українських композиторів є суголосними сучасному досвіду Західної Європи.

1. Специфіку камерного хорового співу як феномена новітньої виконавської практики межі ХХ–ХХІ століть складають наступні характеристики, представлені в дисертації як комплементація історіографії сучасного українського хорознавства:

— збереження фольклорних традицій української музичної культури в її історичному розвої (старовинний обрядовий фольклор, церковні піснеспіви за часів Середньовіччя та бароко, кантовий спів, хорові концерти італійської школи, кобзарська дума); звідси утворився ґрунт для неофольклорних та неолітургійних прийомів розвитку тематичного матеріалу з різними принципами ладо-тональної та структурної організації хорової музики (варіантність, остінатний повтор, центон-композиції, підголосковість, перемінні лади, думний лад, метро-ритмічні акценти та мішані схеми);

— оволодіння носіями хорової культури складної системи звукомислення та його відтворення в композиціях ХХ століття: хорове

письмо стає «наріжним каменем» звукотворення (на відміну від тонально-функціональної системи, в якій цю функцію виконувала гармонія); звідси вплив на стиль як інтонування та впливи філософії XX століття на світоглядні засади композиторського мислення;

— ускладнення мовностильової системи камерного хорового співу за рахунок інструменталізації сучасного хорового мислення, що виявляється в імітуванні хором звучання музичних інструментів (в тому числі народних, дзвонів), а також звуконаслідування звуків природи (пташиний спів, джюрчання води, луна, енергії сонця, інших природних стихій);

— тяжіння митців хорової музики до камерності як умови комунікації (жанри хорової мініатюри, кантати), що не виключає модуляцію камерного складу хору у більш складні, концепційні жанри з елементами синтезу інших видів мистецтва (хоровий концерт, ораторія, меса, опера);

— тенденція до жанрового синтезу, або жанрових мікстів, що утворюється внаслідок взаємодії різних жанрових моделей європейської музики: хорова симфонія, симфонія-диптих, фольк-опера, опера кантата.

2. На підставі вивчення відповідної історіографії, присвяченій хоровому мистецтву та хорознавству на сучасному етапі їх розвитку, а також проведених самостійно аналітичних спостережень над хоровими творами камерного жанру (в процесі навчання на кафедрі хорового та симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І.П.Котляревського), було виявлено унікальну роль камерного хорового співу як носія ментальних якостей національної хорової традиції України від історичної генези – до сучасних форм і жанрів української духовної музики. І все це – коло сучасного камерного хорового співу в розмаїтті його стильових напрямів та жанрових специфікацій.

3. Історико-стильова динаміка новітньої хорової практики як художньої системи, що трансформується в умовах глобалізації, розкривається через визнання функціональної єдності всіх її підсистем (композиторського письма, виконавства, наукової рефлексії), системної взаємодії всіх суб'єктів хорової

культури (композитор – диригент – хор співаків)

На ґрунті вивчення хорових творів видатних представників хорового мистецтва Західної Європи та України стає очевидним не спорадичний, а системний характер оновлення хорового письма, хорової фактури, стильових процесів композиторської творчості, що тяжіють до інтеграції в умовах глобалізаційного світу. Отже, хорова музика надає унікальну можливість людям різних культур чудово розумітися на загальних цінностях буття, для розв'язання проблем сучасного суспільства. Розвиток музичного виконавства на межі XX–XXI століття призвів до універсалізму як ознаки доби глобалізації, коли національні відмінності вже не так важливі, як розуміння загальнолюдських цінностей.

4. Когнітивний аналіз досвіду хорового виконавства України засвідчило шляхи актуалізації його розвитку у творчій практиці XXI століття, «заточеність» репертуарної політики хорових колективів не лише на національних брендах, а й на ціннісних пріоритетах західноєвропейської традиції минулого та сучасності.

Разом з тим, актуалізація хорового мистецтва як самоцінного виду виконавської творчості забезпечує ментальну презентацію його витворів в численних регіональних локаціях, у діяльності професійних та аматорських хорових колективів. Її аналіз складає перспективу подальшого вивчення теми, в тому числі – на матеріалі композиторської творчості та хорового мистецтва Китайської Народної Республіки, для якого залишається актуальним його подальша адаптивна інтеграція в «творчу лабораторію» європейського багатоголосся, зокрема поліфонії (як барокової доби, так і новітньої творчості митців XX ст.).

Спасіння від бездуховності (поганого смаку в мистецтві), яка панує в певних сферах музичного буття XXI століття, може надати повернення людини (Я) та її культури (Ми) до свого коріння – традиційної культури. В Україні такою традицією є духовний хоровий спів. Отже, відповідь на питання, «в якій культурній парадигмі ми перебуваємо?» може бути такою.

Глобалізація – це перебільшення. Безумовно, цей позитивний процес неминучо відбувається – вже майже століття (це окрема тема на перспективу), обумовлений багатьма соціальними детермінантами (науково-технічний прогрес,). Однак паралельно і національно-усвідомлена, що видається (пересічному слухачу) етнічно-локальною. Однак на вищому рівні самосвідомості культури як

5. Архетиповим в православній східнохристиянській богослужбовій традиції є спів *a cappella*; проте український духовний спів функціонує і в вокально-інструментальній практиці – це кобзарсько-лірницька традиція виконання. Унаочнені повторювані мовностильові комплекси, що впізнаються і є слугують емблемою національної культури: під цим терміном слід розуміти «стильові константи українського духовного співу».

Духовний спів на всіх етапах свого розвитку в річищі музичної культури України функціонує як система типів багатоголосся.

Сформулюємо його ознаки як музичної емблеми нації:

- оригінальні напиви суто регіональної приналежності (київський, Києво-Печерський, острозький; в західних регіонах – сербський, болгарський) з мелоформулами, що існують в богослужбовій (паралітургічній) практиці до нині;

- вибір жанрів: духовний стих, духовна пісня (кант, псальма), хоровий концерт, в якому панує стиль *a cappella* з вільним розгортанням мелодичних ліній у широкому діапазоні, успадкованого від народнопісенної традиції;

- *молитовна семантика*, виPLEкана природою українського мелосу – протяглою, виразною, зосередженою на Богоспівуванні;

- *осьмогласся* - смислоутворюючий чинник ладової структури наспіву;

- *ритмо-інтонаційна триада типів мелодики* (силабічний, невматичний та мелізматичний), що склалася у системі давньоукраїнської монодії і зберігає своє значення в композиторській інтерпретації як

«емблема» національної музичної культури;

— інтонаційна структура партесного співу (друга половина XVII – XVIII століть) увібрала якості давньої монодії та паралітургічних жанрів (псалми, канта), утворивши стиль, в якому антифонний принцип зазвучав багатоголосно.

Установка композитора на локальну складову творчості (зокрема, в хоровому жанрі) підвищує емблематику його оригінального стилю до рівня національного (як це було показано на прикладах хорових творів Є. Станковича, В. Сильвестрова, а таких є ще багато у інших митців). Якщо якість специфічного постійно примножується в нових творах через пізнавану емблематику цінностей національного мистецтва, це призводить до впливу local-традиції на зміст глобалізаційної культури. Відбувається обмін культурними цінностями, багатовимірний парадигмальний діалог «світ – інший», які можна позначити як пошукуваний баланс мега-системи «людина – культура». Завдяки напрацьованим в музичній науці концептам «хоровий спів – хорове письмо – духовний хоровий спів – композиторська інтерпретація жанру» розкриваються «коди» семіотики культури, яка шукає фундаментальних відповідей на «вічні» питання.

Позитивною ознакою *буття як спілкування* в камерному хоровому співі є тяжіння до універсальної метамови, коли в художню систему твору входять на паритетних правах різножанрові та полістильові елементи. Їх природа не є механістично запозиченою: скоріше, вони набувають нової семантики або діалектичної трансформації в системних зв'язках іншого історичного хронотопу, формуючи загальний мовностильовий «океан» сенсів – *метамову*.

Український досвід хорового співу (від генези до сьогодення) красномовно засвідчує односторонність глобалістського бачення цінностей культури. В музиці цій тенденції надає супротив «зустрічний рух» національної самовизначеності, який умовно позначимо терміном «local».

(Якщо світова культура є цілісною системою, то це – рух доцентровий, тоді як глобалізація – це рух від центру до всіх параметрів зовнішніх зв'язків системи).

Свідома установка композиторів на хоровий спів як увиразнення ментальної презентації нації як народу (яка характеризує митців України з часів нової державності), убеспечує впізнаваність і своєрідність семіотики культури за бароковим принципом *емблеми* (різновиду знака). Це важливо не тільки для слухача (адресата), але й для виконавців – носіїв ментального мислення, які мають репрезентувати метамову, що виходить за межі однієї національної художньої системи (ознака постмодерністської ситуації). Особливо чітко це проявляється при аналізі репертуарних пріоритетів хорових колективів.

Зацікавленість митців та практиків камерним хоровим співом, що сприймається в якості музичної емблеми національної культури, є документом, або «дзеркалом» художнього мислення в Найновітніший час (який охоплює часовий відтинок – перші два десятиліття ХХІ століття). В дисертації розглядається камерний спів розглядається як концепт хорознавчої науки, що є усталеною складовою музичної науки.

Проведений аналіз наукових джерел та показових в стильовому відношенні зразків хорової творчості українських композиторів (як фундаторів-попередників, так і молоді генерації) виявив, що досвід камерного хорового виконавства базується на *інтеграції музично-мовних та жанрово-стилістичних комплексів* як певних когнітивних моделях, усталених у історичних стилях європейського мистецтва минулого: німецького *бароко* (Бах, Гендель, Шютц), *віденського класицизму* (Гайдн, Моцарт, Бетховен) та *романтизму* ХІХ ст.

ХХ століття – це особливий час оновлення засобів музичної виразності за рахунок цього відчуття музичного звуку (тону), трансформації музичної мови (семантики та синтаксису) та преображення світоглядних настанов

картини світу, що обумовлені новими формами мистецької комунікації. У цих змінах історичного процесу преображення звучного буття сучасності велику роль відіграють *жанри хорової музики як спосіб музичної комунікації*.

Серед іманентно-хорових засобів відтворення внутрішнього світу людини – *поліфонія* (як спосіб мислення, моделювання звукообразного універсуму) займає провідне місце. Остання розуміється в широкому культурному контексті, а не лише як техніка доби строгого або вільного поліфонічного стилю мистецтва Західної Європи.

Слід зазначити, що **функцію поліфонії як універсальної мови (за часів бароко) у творчій практиці XX століття «перехоплюють» інші системи творення музики (техніки письма)**.

У хоровій культурі склалася специфіка власних засобів виразності, у порівнянні з інструментальною, оскільки вона замість інструменту має справу з людським голосом. Втім іманентні засади поліфонії, яка має конструктивну логіку, набули тисячоліттями розвитку хорового співу Середньовіччя та Бароко, залишаються однаковими в обох сферах музикування – вокально-хоровій та інструментально-оркестровій. (Відмінності полягають лише у застосуванні або відсутності засобів слова-Логоса). Більш того, ця особливість *поліфонії як способу композиторського мислення* посприяла в творчій практиці XX століття взаємодії хорового та інструментального виконавства, їх взаємовпливам. Звідси – зародження тенденції хорової музики XX століття до **інструменталізації** хорового тематизму і всієї композиції (чітко визначеної ще у стилістиці хорових творів видатних композиторів XX століття І. Стравінського, П. Хіндемита та ін.). За справедливим твердженням О.Фартушка, «...хорова *поліфонія* є втіленням ідеального звукообразу Всесвіту та відображує багаторівневу систему в усій повноті художніх рішень в творах митців XX століття» (Фартушка, 2022 : 162).

В українському мистецтві були спроби відображення трагедійних сторінок життя народу за допомогою цього жанру: найбільш відомі Концерт для хору «Сад божественних пісень» Івана Карабиця та Шоста симфонія

Валентина Бібіка «Думи мої, думи» на поезію Т. Шевченка.

В цілому, можна зробити висновок, що камерний хоровий спів, як ніякий інший виконавський формат комунікації, сприяє взаєморозумінню людей в двох вимірах:

- в системі виконавської самоорганізації (хоровий колектив - диригент);
- спосіб комунікації людей в концертній залі, або в масмедіа-просторі.

Слухачі камерного хорового співу цінують універсальні закони буття, тяжіють до об'єднання своїх зусиль в різних діяльнісних сферах на засадах Краси, духовної сили Любові. Принцип єднання означає поліфонію сердець, суголосся ідей та дій, тому хорова поліфонія може слугувати символом не тільки мистецтва, але й політичного устрою суспільства. Розвиток хорового виконавства в аспекті нових композиторських ресурсів (засобів виразності в галузі техніки письма), що споконвіку спирається на конструктивну логіку поліфонії (як європейського зразку, так національно-української традиції, на кшталт суголосся) *призвів до універсалізму*, коли в плані логіки формотворення національні відмінності вже не важливі. Втім концепційні засади поліфонічного твору того чи іншого митця, безумовно, залежать від іншого чинника – логіки історії (доби) та мистецького часопростору конкретної країни світу.

Для китайських дослідників роль поліфонії європейського зразку має значення засвоєння «чужого досвіду», чинника професійної освіти. Тому вивчення поліфонії є обов'язковою складовою фахової освіти хормейстера.

Питання «*в чому полягає історико-стильова динаміка хорового мистецтва ХХ століття*» має відповідь: у гетерогенному синтезі, продовженій поліпластовості історичних стилів та авторських технік письма європейської цивілізації, в їх системній єдності. Хорове мистецтво новітньої культурної доби ХХ–ХХІ століть крізь розмаїте багатство виконавської практики постає як художня система, цілісна картина світу, в якій

віддзеркалюється соборний образ людства, яке співає – його cantor, примножуючись в діяльності певного хорового колективу (одного концерту, творчого проекту).

Надметою дослідження було здійснення когнітивного аналізу шляхів розвитку камерного хорового співу, його актуалізації в добу глобалізації, що увиразнює його роль носія історико-культурної традиції певної нації. Це: по-перше, ревіталізації старовинної музики доби Відродження та бароко (розглянутих в пропонованій дисертації як «хорове бахіанство» на прикладі кантат Й.С.Баха); по-друге, *nova musica sacra* – розквіт духовної хорової музики як рефлексія композиторів нових генерацій на відродження інтересу суспільства до літургичної традиції (католицької, православної) як ознак «культурної пам'яті».

Кожний шлях (когнітивна модель), тісно пов'язаний з мисленням композиторів, які започаткували стильові напрями (=тенденції) творчої практики в контексті науково-дослідницької діяльності слугують умовною назвою когнітивної моделі для вивчення феномена камерного хорового співу (ширше академічного хорового мистецтва).

На рівні композиторської творчості здійснюється діалогічне суголосся фундаментальних дихотомій культури «духовне – світське», «глобальне – регіональне», які є паритетними на тлі культурно-стильових ландшафтів ХХ–ХХІ століть та отримують величній розвой, завдячуючи високому рівню хоровог виконавства.

З оглядом на вищезазначене констатуємо:

- наявність окремої «гілки» *хорового мистецтва* – **камерного співу** на новітньому етапі глобалізації культури світу *ознакою кроскультурних процесів*;
- факт *актуалізації камерного хорового співу* як феномена, що досяг кульмінації на новітньому етапі глобалізації, зумовлену осмисленням тенденції до «зрощування» хорової практики з академічною наукою –

виконавською когнітивістикою, яка досліджує хорове виконавство на засадах єдності композиторського мислення та його відображення у виконавському досвіді хорових колективів – співаків та хормейстерів.

Разом названі фактори складають перспективу подальшого вивчення камерного хорового співу та стимулюють китайських дослідників до нагальної екстраполяції здійснених у дисертації наукових та практичних результатів на матеріал китайського хорового мистецтва на сучасному етапі його розвитку. До тематичних «блоків» хорової виконавської когнітивістики слід віднести, насамперед, творчі портрети видатних диригентів на ґрунті системного аналізу їх життєтворчості та впливу на культуртрегерські проекти, які здійснюються повсякчасно на регіональних просторах української та європейської виконавської культури; а також висвітлення регіональних традицій хорового співу різних місцевостей та національних меншин Китайської Народної Республіки.

Питання *«в чому полягає історико-стильова динаміка хорового мистецтва ХХ століття»* має відповідь, що лежить в практичній площині: у гетерогенному синтезі та ревіліталізації історичних стилів та авторських технік письма європейської цивілізації, в можливості їх синхронізації в системну єдність – хорового універсуму. Хорове мистецтво новітньої культурної доби крізь розмаїте багатство виконавської практики постає як цілісна художня система, картина світу, в якій віддзеркалено соборний образ людства, яке співає – **horo cantor**, примножуючись в діяльності певного хорового колективу (одного концерту, творчого проекту).

Перспектива подальшого розвитку теми виявляється багатовекторною. По-перше, її складає аналіз процесу актуалізації хорового мистецтва Китайської Народної Республіки, для якого притаманна адаптивна інтеграція в «творчу лабораторію» європейської поліфонії в різних вимірах (як барокової доби, так і новітньої творчості митців ХХ ст.).

По-друге, слід продовжити вивчати наявні персоналії – творчі колективи,

як-от: камерний хор «Cantus», м.Ужгород, в творчому спадку якого є твори Б. Бартока, Б. Бріттена, Б. Лятошинського, А. Пярта, Є. Станковича), а також продовжити роботу по складанню антології хорової бахіани в Україні та в світі. України. Наприклад, масштабні бахівські фестивалі у м. Донецьку, що проходили до початку повномасштабної війни, досі не отримали належної оцінки, як в межах тенденції *HIP* (історично інформованого виконавства), так і в цілому, в якості актуальних артефактів сучасної хорової бахіани.

По-третє, *nova musica sacra*. Згідно концепції adeptів постмодернізму, новітній стан мистецтва (в єдності всіх його складових) характеризується як такий, в якому домінують процеси глобалізації.

По-четверте, регіональна хорова традиція на ґрунті взаємодії фольклорних архетипів та мови композитора як способу авторського самовираження, породжуючи новий рівень синтезу – **метамову культури-proto** (відкритого типу). І цей вимір дослідження світової хорової культури є наймасштабнішим завданням сучасної музикології та хорознавства як його складової, в тому числі нагальному історико-культурному порівнянні хорового співу в координаті світової осі «Схід – Захід».

Антропоцентрична концепція хорового мистецтва (зокрема камерного співу) висвітлює творчу практику XX–XXI століть, насичену міжстильовими процесами, як *історично завершену художню систему*, яка за рахунок *високої місії численних диригентів та колективів створює гетерогенну структуру виконавського мистецтва*, вміщуючи в собі всі усталені історико-стильові моделі хорових стилів і технік хорового письма.

І тому має відкритий характер, є культурою-proto.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрова, О. (2018). Духовно-семантичний підхід до вивчення музичного твору. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків. 49. 4-18.
2. Андрієвська, Т. (2016). «Missa movere» В. Степурка в контексті сучасних тенденцій оновлення духовної музики. Особливості жанрово-стильового синтезу. *Київське музикознавство*: зб. ст. Київ, 54. 57–63.
3. Антонович, М. (1997). *Musica sacra*: збірник статей з історії української церковної музики. Львів: Інститут українознавства імені І. Крип'якевича. НАН України, 261.
4. Апалькова, І. О. (2020). Довідник хормейстера. Канів: Склянка Часу / Zeitglas, 94.
5. Арабаджи, Д. В. (2008). Очерки християнського символізму. Одеса: Друк, 548.
6. Архимович, Л. (1964). Нариси з історії української музики: в 2-х т.: дослідження / Л. Архимович, Т. Каришева, Т. Шеффер, О. Шреєр-Ткаченко. К.: Музична Україна,
7. Батовська, О. (2017). *Сучасне академічне хорове мистецтво a cappella*: монографія. Харків : Планет-принт.
8. Батовська, О. М. (2019). Сучасне академічне хорове мистецтво а cappella як системний музично-виконавський феномен. (Дис. ... доктора мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
9. Батычко, Г. И. (1996). Проблема жанрового определения в современной вокально-хоровой музыке. *Вопросы музыкального искусства*. Донецк, 1. 39-43.
10. Болгарський, Д.А. (2002). Києво-Печерський розспів як церковно-співочий феномен української культури : автореф. дис... канд. мист.

: спец. 17.00.01. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 21.

11. Бах и современность (1985) [к 300-летию со дня рождения]: сб. ст. / составитель Н.А. Герасимова-Персидская. Киев : Музична Україна.

12. Бенч-Шокало, О. (2002). *Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції*. Київ : Укр. світ.

13. Бермес, І. (2023). До питання про теоретичне осмислення проблем хорознавства. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 60, 1, 42-46.

14. Бермес, І. (2022). Українське хорове мистецтво як об'єкт наукових зацікавлень. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 48, 1. 66–72.

15. Бермес, І. Л. (2016). Рефлексії про сутність поняття «хор» у просторі культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4, 57–61.

16. Белік-Золотарьова, Н. (2010). Оперно-хорова творчість як категорія сучасного вітчизняного хорознавства. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*, 3, 11–18.

17. Белік-Золотарьова, Н. А. (2011). Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ століття: шляхи розвитку. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків. 24.

18. Белік-Золотарьова, Н. А. (2023). Хорове виконавство як категорія сучасного українського інтегрованого хорознавства. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. Харків : ХНУМ. Вип. XXXI. 184–206

19. Белік-Золотарьова, Н. А. (2024). Напрями і форми сучасного вітчизняного хорового виконавства. *Культура України*. ХДАК. Харків, 2024. 83. 50-57. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.083.05>

20. Бондар, Є.М. (2019). Художньо–стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості : монографія. Одеса : Астропринт, 388 с.

21. Бондар, Є.М. (2020). Художньо—стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості (Автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства). Одеса : 40.
22. Берденникова, Е. (2008). Гомилетические традиции духовных кантат И. С. Баха. Киев : Музична Україна.
23. Болгарський, Д.А. (2002). Києво-Печерський розспів як церковно-співочий феномен української культури : автореф. дис... канд. мист. : спец. 17.00.01. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 21.
24. Боева, Н. І. (2018). Композитори Запоріжжя запрошують. НСКУ.
25. Бородавкін, С. (2017). Стильові риси «Урочистої меси» Олега Польового. *Українське мистецтвознавство*: матеріали, дослідження, рецензії: зб. наук. пр. Київ, 17, 196-207.
26. Вайсбанд, А. & Сігов, К. [упорядники]. (2013). ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ. Зустрічі з Валентином Сильвестровим. Дух і Літера.
27. Варавкина-Тарасова Н. П. Духовное содержание музыкального произведения : монографія. Харьков, 2013. 200.
28. Вербицька-Шокот І. В. Жанр реквієму у хоровій творчості українських композиторів порубіжжя тисячоліть: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків. : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2007. 20 с.
29. Вербицька, І.В. (2003). Фрагменты из латинской литургии А.Щетинского: преломление традиций композиторов нидерландской школы. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Г. Берліоз та світова культура: зб. наук. пр. Харків: ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 12, 307-316.
30. Вербицька, І.В. (2004). Тракткування жанру реквієму у творчості композиторів харківської школи. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. пр. Харків: ХДУМ ім. І.П. Котляревського, 13, 290-298.

31. Герасимова-Персидська, Н. О. (1999). Монодия как символ сакрального. *Музыкальная академия*. 4, 158-161.
32. Годбич, М. (2012. 02 листопада). Духовна музика Валентна Сильвестрова як сповідь земної людини. *День*.
<https://day.kyiv.ua/article/kultura/dukhovna-muzyka-sylvestrova-yak-spovid-zemnoyi-lyudyny>
33. Горюхина, Н. А. (1985). Методика анализа национального стиля. *Очерки по вопросам музыкального стиля и формы*. Київ : Музична Україна, 81–100.
34. Гулеско І. І. (2011). Національний хоровий стиль : навч. посіб. 2-ге видання, перероблене і доповнене. Харків, 90.
35. Демчишин, М. С. (1996). Методика музичного аналізу вокально-хорових творів: навч. посібник. Київ,
36. Друскін, Я. (1972). Про риторичні прийоми в музиці Й. С. Баха. Київ: Музична Україна.
37. Заверуха, О.Л. (2014). *Сучасне хорове письмо: генеза та функціонування (на матеріалі творчості українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століть*. (Автореф. дис. кандидата мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 18.
38. Заверуха, О. (2012) Функції та структура логосу в системі хорового письма. *Збірник наукових праць. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харківський державний університет мистецтв ім. І.П.Котляревського, 34, 240–251.
39. Заверуха, О. (2019) Складові хорового письма: система взаємодії рівнів музичного твору. *Культура України*. Харківська державна академія культури, 65, 174–181.
40. Заверуха, О. (2020) Історико-типологічні принципи хорового письма в українській музиці. *Художня культура. Актуальні проблеми* : щорічний науковий журнал, 16 (2). 36–40.

41. Зайцева, Л. А. (2004). Онтологічна концепція музики: на прикладі світських та духовних жанрів: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. : спец. 17.00.01 «теорія та історія культури». Харків : ХДАК, 22.
42. Зайцева, Л.А. (2003). Вербальность в онтологической структуре музыкального произведения. Слово, інтонація, музичний твір: зб .ст. Київ: НМАУ, 27, 94-100.
43. Залевська, О. Г. (2021). Хоровий диригент Микола Гобдич: грані творчої особистості. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. 39, 160-166.
44. Жульева, Л. В. (2005). Композиторы Запорожья : информационный справочник. Запорожье, 42.
45. Заверуха, О. Л. (2018). Хорове письмо в системі категорій музикології ХХІ ст. *Мистецтвознавчі записки*, 33, 407–412.
46. Иванова, Ю. М. (2011). Теоретичні аспекти розвитку хорового виконавства *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 33, 194-202.
47. Иванова, Ю. М. (2015). Шляхи вивчення хорознавства. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 43, 291–300.
48. Ігнатченко, Г. І. (2001). Функціонально-логічні аспекти музичної фактури. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків, С.4-28.
49. Игнатченко, Г. И. (1989). Фактурный план произведения и его основные разновидности : метод. рекомендации для студентов по курсу анализа музыкальных произведений. Харьков, 15.
50. Каменева, А. (2017). Музыкально-поэтические символы в хоровом творчестве М. Шуха. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 47, 82-92.
51. Каменева, А. (2018). Медитативность в структуре художественного сознания (на материале мессы «И сказал я в сердце моем»

М. Шуха). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 49, 128-140.

52. Каменєва, А.С. (2020). Хорова творчість Михайла Шуха як духовний універсум. Дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 212.

53. Кияновська Л.О. (2008). Українська музична культура: навч. посіб. Львів : Тріада плюс, 297.

54. Козаренко, О. В. (2000). Феномен української національної музичної мови. Львів: Наук. тов. ім. Шевченка; Українознавча біб-ка НТШ, 2000. 285.

55. Корній, Л.П.; Сюта, Б.О. (2014.). Українська музична культура. Погляд крізь віки. Київ: Муз.Україна, 592.

56. Коханик, І. (2009). Взаємодія жанру і стилю в сучасній музиці: від «діалогу» до «полілогу», або нотатки на берегах сучасного постмодерну. *Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського*. Жанр як категорія музичної творчості. Київ, С. 31-37.

57. Коханик І. (2003). Проблема музикального стилю и стилеобразования в контексте постмодернизма. *Науковий вісник Одеської держ. муз. акад. імені А. Нежданової: музичне мистецтво і культура*. Одеса, 29-41.

58. Кримський, С. Б. Принципи духовності ХХІ століття. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/cuspilstvo/sergiy-krimskiy-principi-duhovnosti-hhi-stolittya> (дата звернення: 15.05.2019)

59. Котляревский, И. А. (1989). К вопросу о понятийности музыкального мышления. *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования*: сб. ст. / под ред. Л. И. Дыса. Киев, 28–34.

60. Лащенко, А. П. (2007). З історії київської хорової школи. Київ: Музична Україна.

61. Лащенко, А. (2009). Українське хорове мистецтво ХХ століття (з публікацій попередніх років). *Мистецтвознавство України*, 10, 71-75

62. Лашенко, А. (2013). Новітні тенденції сучасного хорового мистецтва України. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 92, 166–185.
63. Летичевська, О. (2018). Партесний концерт. Українська музична енциклопедія (Т. 5, 83–86). Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України.
64. Лисецький, С. (1993). Українська музична література. Навчальний посібник. К. : Музична Україна, 104.
65. Малий, Д. М. (2018). Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Харків, 19.
66. Матюхін, В. (1985). Предмет і завдання хорознавства: програма і методичні матеріали курсу для слухачів ФПК. Харків: Харківський державний інститут культури. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 33, 194–202.
67. Мартинюк, Т. В. (2003). Микола Попов. Монографічний нарис. Мелітополь : Сана, 148.
68. Михайлова Н. (2024). Лідерські якості як складова професійної діяльності диригента-хормейстера *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. статей ХНУМ імені І.П.Котляревського Харків: ХНУМ ім.. І.П. Котляревського,. 7, 47-59.
69. Москаленко, В. Г. (1998). До визначення поняття «музичне мислення». *Украинское музыкознание* : сб. ст. Київ, 28, 48–53.
70. Москаленко В.Г. (2013). Лекции по музыкальной интерпретации. Киев.
71. Ніколаєвська, Ю (2020). *Номо interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть*. (Монографія). Харків: Факт. 453.
72. Осадчая С. В. (2012). Теоретические аспекты православной певческой традиции: история и современность. Монография. Одесса : Астропринт, 264.

73. Палачова, К. (2021). Творчість композиторів Запоріжжя в контексті української музичної культури початку ХХІ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 35, 68–73.

74. Плющик Є.В., Омельчук В.В., Федорченко В.К. (2010). Лекції з курсу "Хорознавство". Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 191.

75. Польська І. (2022). Феномен ансамблевої діалогізації в сольному музичному виконавстві. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика». Вип. 58. Т. 2. С. 93-98.

76. Попов М. І. «Messa Memoria» (поділено на 3 відеозаписи) Реж. В. Яцковський URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wN2wT6PuGVQ&list=WL&index=23&t=0s> (дата звернення: 20.12.2021)

77. Прокопов, С. М. (2019). Твори Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя у виконанні студентського хору ХНУМ імені І. П. Котляревського. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 52, 22–37.

78. Рощенко-Аверьянова, Є. Г. (2007). Історія Харківської композиторської школи в аспекті типології творчих індивідуальностей. *С. Рахманінов: на зламі століть*: Збірка матеріалів між нар. симпозіуму «С. Рахманінов: на зламі століть». Харків, СПДФО Носань В. А., 4, 55-65.

79. Рудь, П.В. (2021). Еволюція композиторського стилю Олександра Щетинського: дис. канд. мистецтвознавства 17.00.03 – музичне мистецтво. Харків, 285.

80. Савон, Д. І. (2022). Вокально-виконавські принципи музики Бароко на прикладі мотетів Й. С. Баха. (Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття творчого ступеня доктора мистецтв за

спеціальністю 025 «Музичне мистецтво»). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.

81. Сильвестров, В. (2010). Дочекайся музики. Лекції-бесіди за матеріалами зустрічей, організованих Сергієм Пілютиковим. Дух і Літера.

82. Супрун-Яремко, Н. (2014). Поліфонія : посібник для студ. вищих навч. муз. закладів. Вінниця : Нова Книга, 512.

83. Терещенко, А. К. (2000). Українська хорова музика: діалог 60–90-х років. Мистецькі обрії. № 3. К. : АМУ.

84. Фартушка, О.Д. (2022). Хорова поліфонія в системі композиторського стилю (на прикладі творчості П. Гіндеміта, І. Стравінського, О. Щетинського). Автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Харків, 18.

85. Хрестоматія з хорознавства (2013): навч. посіб. / уклад. Л. В. Костенко, Л. Ю. Шумська. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 521.

86. Чекан, Ю. (2014). Із хорової шевченкіани Валентина Сильвестрова (компаративний етюд). Часопис НМАУ ім. П.І.Чайковського. 1(22), 61–70.

87. Цалай-Якименко О. (2002). Київська школа музики XVII ст. / Наукове товариство ім. Т. Г. Шевченка. Київ ; Львів ; Полтава, 499.

88. Цалай-Якименко, О. (2000). Духовні співи давньої України : Антологія. Київ : Музична Україна, 220.

89. Цехмістро, О. (2010). Сучасна українська кантата та ораторія в контексті діалогу культур: автореф. дис... канд. мистецтвознавства. Харків, ХДАК, 23.

90. Цуранова, О. (2012). Некоторые черты стиля духовно-музыкального творчества А. Щетинского (на примере хоровой симфонии «Узнай себе»). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 36, 348–356.

91. Черкашина-Губаренко, М. Р. (2018). Історія музики – вертикальний вимір і паралельні сюжети. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського*. Київ, 7-17.
92. Шаповалова, Л. Литургия как «архетип» творчества Номо credens. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 28. С. 91-110.
93. Шаповалова, Л. В. Музыка як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2008. 34 с.
94. Шаповалова, Л. 1984. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. К. : АН УССР ИИФЭ имени М.Т.Р.Рыльского, 23.
95. Шаповалова, Л. Проблеми жанрової типології. *Музыка*, 1984. № 3. С. 12-13.
96. Шаповалова, Л. В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве: Монография. Харьков: Скорпион, 2007. 292 с.
97. Швець, Н. (2003). Деякі аспекти дослідження пізнього композиторського стилю. *Вісник Прикарпатського університету: Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ: Плай, V, 84-91.
98. Шевчук, О. Ю. (2000). Напрями розвитку українського церковного співу в 16–17 ст. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського. Київ, 7, 108–119.
99. Шип, С. В. (2002). Знакова функція та мовна організація музичного мовлення : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 42.
100. Шип, С. (1998). Музична форма: від звуку до стилю (Навчальний посібник). Київ, 368.
101. Шип, С. (2002). Музичний жанр в методологічному аспекті. *Науковий вісник НМАУ. К. : НМАУ імені П.І.Чайковського*, 16, 154-177.

ІНОЗЕМНИМИ МОВАМИ

102. Apel, W. (1958). Gregorian chant Indiana University Press. pp. 360–362.
103. Nataliia Mykhailova, Liudmyla SHapovalova, Yuliia Nikolaievsk, Iryna Romaniuk, Anna KHutorska (2021) Vocal and choir performance in the music and theater university (psychological and communicative aspects) // Ad Alta: Journal of interdisciplinary research. Special Issue No.: 11/02/XX. (Vol. 11, Issue 2, Special issue XX.). pp.141–146. Web of Science (http://www.magnanimitas.cz/ADALTA/110220/papers/A_24.pdf).
104. Ivry, B. (1996). Francis Poulenc. London: Phaidon Press Limited.
105. Johnson, G. (2020). Poulenc. The life in the songs. New York, London: Liveright Publishing Corporation.
106. Mellers, W. (1995). Francis Poulenc. Oxford, New York: Oxford University Press.
107. Nikolaievsk, Yuliia, Shapovalova Liudmyla, Mykhailova Nataliia, Romaniuk Iryna, Khutorska Anna. (2021). Vocal and Choir Performance in the Music and Theater University (Psychological and Communicative Aspects). AD ALTA: Journal of interdisciplinary research. Special Issue. 11/02/XX. (Vol. 11, Issue 2, Special issue XX). 141–146.
108. Shapovalova, L. (2015). Spiritual reality of the musical Composition and Methods of its Cognition. Music Science Today: the permanent and the changeable : abstracts of the 10th International Scientific Conference. Daugavpils : Daugavpils University Academic Press «Saule», P. 16-18.
109. Shapovalova, L. (2023) у співавторстві Govorukhina, N; Zinchenko, N. Varavkina-Tarasova, Derkach, L. THE "cherubim song" genre in ukrainian musical culture. *AD ALTA : Journal of Interdisciplinary Research*. 11, 2, 136-140.
110. Shchetynsky Alexander. Internet Edition compiled by Onno van Rijen. URL:

<https://web.archive.org/web/20120117234750/http://home.wanadoo.nl/ovar/shchetyn.htm>)

111. Shchetynsky Alexander (Shchetinsky) URL: <https://web.archive.org/web/20120112023019/http://shchetynsky.16mb.com/> (дата звернення: 20.12.2021)

112. 王維平。 談中國民族聲樂聲樂發展//音樂研究。2008. № 1

(Ван Вейпін. Дискусія про різнобічний розвиток китайського національного вокального мистецтва. *Дослідження музики*. 2008. № 1).

114. 殷平。 論民族聲樂的傳承與發展//廣西民族大學學報. 2005. No 4 (Інь Пінь. Про успадкування та розвиток національної вокальної музики. *Журнал Университету национальностей у Гуансі*. 2005. No 4).

115.李志平。 論當代中國民族聲樂的多元化發展//交通大學學報。2005. № 6

(Лі Чжипін. Сучасна китайська національна вокальна музика. *Журнал университета Цзяотун*. 2005. № 6)

116. 廖紅梅。 花腔的安全性與差異研究//川劇。2010. 第1

王維平。 談中國民族聲樂聲樂發展//音樂研究。2008. № 1

(Ван Вейпін. Дискусія про різнобічний розвиток китайського національного вокального мистецтва. *Дослідження музики*. 2008. № 1).

117.殷平。 論民族聲樂的傳承與發展//廣西民族大學學報. 2005. No 4 (Інь Пінь. Про успадкування та розвиток національної вокальної музики. *Журнал Университету национальностей у Гуансі*. 2005. No 4).

118. 李志平。 論當代中國民族聲樂的多元化發展//交通大學學報。2005. №6 (Лі Чжипін. Сучасна китайська національна вокальна музика. *Журнал университета Цзяотун*. 2005. № 6)

119. 張克。 中國民族聲樂從中外風格之爭电影电影發展// 藝術教育. 2004. No 2 (Чжан Ке. Розвиток китайської національної вокальної музики від конфлікту місцевих і іноземних стилів до їх поєднання. *Мистецька освіта*. 2004. No 2).

120. 張小農。中國夏保聲樂藝術。北京中華書局 2003
(Чжан Сяюнь. Стародавня китайська вокальна музика Пекін: Книжкова компанія Чжунхуа, 2003).
121. 張少彤。中國藝術歌行與中國文化 // 民間音樂。2007. № 11
(Чжан, Шаотун. Китайські художні пісні та китайська культура. *Народна музика*. 2007. № 11).
122. 陳燕。夜鶯從新疆飛向世界 // 藝術指南。2001. № 1
(Чень Янь. Соловей летить із Сіньцзяна в світ. *Путеводитель по мистецтву*. 2001. №1). 姜華明。
123. 姜華明。民族聲樂的各種傾向//雲南藝術學院學報. 2006. № 3
(Цзян Хуамін : 2006. Різні напрями в національній вокальній музиці. *Журнал Юньнаньського університету мистецтв*. № 3).
124. 趙士蘭郭建民。《多樣性》 論中華民族聲樂文化的傳承//
南京藝術學院學報音樂电视版 2004. № 2 (Чжао Шилан, Го Цзяньмін. «Спорідненість та розмаїття»: успадкування китайської національної вокальної та музичної культури. *Журнал Нанкінського університету мистецтв (версія музичного виконання)*. 2004. № 2).

ДОДАТКИ

Додаток А

Переклад тексту Т.Дабровські «Odpływ» в хоровій мініатюрі Екабса Янчевскіса. Вірш складається із чотирьох речень, розташованими у 6 рядків.

<p>«Odpływ»</p> <p>Chcę wypowiedzieć bursztyn, a w ustach mam kalafonię.</p> <p>Symfonię pisków, do której zgina się jak owad tancerka o brązowo-zielonych oczach. Za chwilę zniknie w szumie braw, za falującą kurtyną słów. Jak krab w szarym piachu, który nazywa życiem.</p>	<p>«Відплів»</p> <p>Я хочу вимовити бурштин, та в устах моїх каніфоль.</p> <p>Симфонія скрипів, до якої схиляється, як комаха, танцюристка з карі-зеленими очима. Через мить зникне у шумі оплесків, за хвилеподібною завісою слів. Як краб у сірому піску, який він називає життям.</p>
--	--

НОТНІ ПРИКЛАДИ

Приклад 1.

Con sentimento ♩ = 56

Soli *mp* Solo I
O sa-lu - ta - ris

Soli *mp* Solo II
Hos - ti - a

S *p*
Sa - lu - ta - ris Hos - ti - a Quae

A

Soli
Bel - la pre - munt hos - ti-li-a;

S
Be - la pre - munt hos - ti - li - a;

A

Приклад 2.

Приклад 3.

11

Soli

Da ro-bur, fer au-xi-li-um, Da ro-bur, fer au-xi-li-um,

Da ro-bur, fer au-xi-li-um, Da ro-bur, fer au-xi-li-um,

p

S

Da ro - - - bur, fer au-xi - li - - - um. U -

A

T

Da ro - - - bur, fer au-xi - li - - - um. U -

B

Приклад 4.

$4 \quad \Pi_3 \quad \Pi_2 \quad 6 + 4 \quad (ead) D_4 \quad III_4 \quad \Pi_3 \quad +4 \quad \overset{5}{\Pi}_2$
 $(ead) D_6 \quad D_3$

Приклад 5.

S

A - men.

A

T

A - men.

B

Приклад 6.

Glasses

* A smaller group

p

The musical notation for the Glasses part is on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of four measures of music, each containing a group of notes. The first measure is marked with a piano (*p*) dynamic. A note in the second measure is marked with an asterisk and the text 'A smaller group'.

Приклад 7.

15

S

p < *mp* > *p* < *mp* >

Mm Ah Mm Ah

A

p < *mp* > *p* < *mp* >

Mm Ah Mm Ah

T

p < *mp* > *p* < *mp* >

Mm Ah Mm Ah

B

p < *mp* > *p* < *mp* >

Mm Ah Mm Ah

The musical notation for voices S, A, T, and B is on four staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Soprano (S) and Alto (A) parts start at measure 15. The Tenor (T) and Bass (B) parts start at measure 8. Each part has two measures of music, each containing a group of notes. The first measure of each part is marked with a piano (*p*) dynamic, and the second measure is marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The lyrics 'Mm Ah' are written below each staff.

Приклад 8.

mp

A

I know I am hon-ored to be wit-ness of so much maj-es-ty,

Oh Mm Oh Mm Oh Mm

The musical notation for voice A is on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of two measures of music, each containing a group of notes. The first measure is marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The lyrics 'I know I am hon-ored to be wit-ness of so much maj-es-ty,' are written above the staff. The notes 'Oh Mm' are written below the staff.

Espressivo e rubato ♩ = 76-84

p *mp* *p*

S A - lone, a - lone in the night on a dark hill, Mm

A A - lone, a - lone in the night on a dark hill, Mm

Приклад 9.

Приклад 10.

Tibetan S. Bowls

Start (approx.) here to warm-up 3-4 Tibetan Singing Bowls producing high A, D and E pitches.

pppp *mp*

Glasses

* All singers (except those who have G and F# glasses)

p

lunga

Додаток Б

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові (категорія Б), галузь «Музикознавство»:

1. Лю Дань (2024). Сучасне хорове мистецтво як художня система (історико-стильова динаміка та структурні концепти). Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. Харків, ХНУМ, 73, 137-150. DOI 10.34064/khnum1-73.08

https://intermusic.kh.ua/vypusk73/problemu_72_8_Dan.pdf

2. Лю Дань (2025). Хорова бахіана як актуальна стратегія українського мистецтва (інтерпретативний коментар). Аспекти історичного музикознавства, 38. (у співавторстві з Л.Шаповаловою). DOI

10.34064/khnum2-38.15 https://aspekty.kh.ua/vypusk38/aspekt_38_15_331-348_Shapovalova.pdf

3. Лю Дань (2025). Хорова регіоністика межі тисячоліть: хоро cantor і метасова. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. Харків, ХНУМ, 74, 231-245.

https://intermusic.kh.ua/vypusk74/problemu_74_11_Dan_231-245.pdf

Стаття, що індексується у міжнародній наукометричній базі Scopus

4. Romaniuk, Iryna & Yastrub, Olena & **Liu Dan** & Shanyu, Jiang & Shchelkanova, Svitlana. (2025). Choral Singing as An “Emblem” of National Culture: Global or Local? (A Performative Response to The Question). *International Journal of Basic and Applied Sciences*. 14 (3). 26-33. <https://doi.org/10.14419/sw5g9y57>

<https://www.sciencepubco.com/index.php/IJBAS/article/view/34226/18410>

Основні положення та висновки праці оприлюднені в доповідях на міжнародних і всеукраїнських наукових і науково-практичних конференціях, в тому числі в рамках наукових проєктів:

— міжнародної конференції наукового проєкту «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 13-14 лютого 2024 року);

— міжнародний науково-творчий проєкт «INTER-PROTO-LOGOS», присвячений 20-річчю кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І.П.Котляревського (Харків, 2-6 березня 2025 року);

— міжнародної конференції наукового проєкту «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 14-15 листопада 2025 року).