

Міністерство культури України
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

СИДОРОВ МАКСИМ ОЛЕКСАНДРОВИЧ

УДК 784.087.68:783.2:781.68

ДИСЕРТАЦІЯ

**ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЯК КОНТИНУУМ
(НА ПРИКЛАДАХ СТАВАТ МАТЕР
А. ПЯРТА, К. ДЖЕНКІНСА ТА О. РОДІНА)**

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

Сидоров М.О.

Науковий керівник:
доктор філософії, доцент,
Фартушка Олексій Дмитрович

Харків – 2026

АНОТАЦІЯ

**Сидоров М. О. Диригентсько-хорова інтерпретація як континуум
(на прикладах *Stabat Mater* А. Пярта, К. Дженкінса та О. Родіна)**

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво», галузь знань 02 – «Культура і мистецтво». Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури України. Харків, 2026.

Дисертацію присвячено обґрунтуванню специфіки диригентсько-хорової інтерпретації як типу континууму. Концепція зумовлена обраним матеріалом – сакральним жанром *Stabat Mater* в творчості А. Пярта, К. Дженкінса та О. Родіна. В сучасній музичній науці диригентський стиль вивчається в його особливих рисах (Крижановська, Пучко-Колесник, Ткач), дістає типології в контексті ідеї жанрового та видового синтезу у хоровій творчості (Бондар); у зв'язках із професійними якостями (Бермес, Пучко-Колесник, Л. Сверлюк, Я. Сверлюк, Грубі), багатовимірною змістовністю жестів (Біляєва, Вороновська, Карпенко, Мурза). Диригентсько-хорова інтерпретація перетворює топос на простір, реалізуючи трансцендентальну відкритість *виконавської форми*. Втім на сьогодні не існує системного дослідження професії хорового диригента як носія інтерпретативного мислення в площині осмислення континуального виміру хороспіву. *Актуальність теми* полягає в нагальній потребі з'ясувати можливості філософії, психології творчості та інтерпретології (в сукупності всіх дискурсів музикознавства) на шляху моделювання новітніх якостей функціонування і форм комунікації диригентського мистецтва. Час і простір як філософські категорії постають для музикантів-виконавців когнітивним механізмом цього моделювання. Полістилістика, поліфонізм і не-лінійність приводять просторову основу музичного мислення до очевидності, що спричиняє чимдуж активні розвідки з простору в музиці. диригентсько-хоровий аналіз

Stabat Mater А. Пярта в аспекті просторово-часового континууму здатен перспективно продовжити і сакральну тему, і лінію хорознавчої тематики в інтерпретології на прикладі *Stabat Mater* через зіставлення її стильових втілень в умовах мета-модерної формації самосвідомост культури.

Об'єкт дослідження – диригентсько-хорова інтерпретація творів новітньої духовної музики; **предмет** – просторово-континуальні закономірності диригентсько-хорової інтерпретації.

Завдання дослідження структурують викладення змісту концепції та зумовлюють новизну отриманих результатів.

Методи дослідження. Тема дисертації передбачає міждисциплінарний підхід, що характеризується інтеграцією *філософських* методів (феноменологічного і трансцендентального аналізу – у розкритті алгоритмів мислення хорового диригента і створення простору-часу виконавського тексту, *герменевтичного* – в описі інтерпретаційних можливостей текстів культури, *християнського неоплатонізму* – у сприйманні стихійної діалектики музично цілого як просторової даності) і *культурно-історичного* підходу в методологічний корпус роботи.

Новизна отриманих результатів. У музикознавстві *уперше*:

- обґрунтовано концептуальну характеристику диригентсько-хорової інтерпретації як типу просторового континууму
- запропоновано поняття диригентсько-хорового континууму на основі аналізу явищ ретенції та протенції в часовому вимірі комунікації диригента й хору, праїмпресії й антиципації у відношеннях просторовості;
- на основі диригентсько-хорознавчого аналізу *Stabat Mater* А. Пярта, К. Дженкінса та О. Родіна виявлено єдність і варіативність у вираженні мета-модерну в музичній творчості;
- запропоновано поняття «сакральна антропологія», розроблене на основі учення Л. Шаповалової (Шаповалова, 2007) про духовну рефлексію музиканта і обґрунтоване на матеріалі творів К. Дженкінса.

Набули подальшого розвитку: положення про духовну рефлексію (Л. Шаповалова) в діяльності інтерпретатора творів *nova musica sacra* – *Stabat Mater*; виконавську комунікативну стратегію (Ю. Ніколаєвська). *Уточнено:* низку положень, що стосуються просторово-часової організації форми хорового твору як процесу (зокрема, диригентський текст).

У розділі 1 «Диригентсько-хорова інтерпретація музичного твору та її просторово-часові характеристики» обґрунтовано методологічні засади дослідження диригентсько-хорової інтерпретації в контексті сучасної інтерпретології, музичної естетики, феноменології та культурної антропології (1.1). Систематизовано положення українського хорознавства щодо специфіки діяльності диригента-хормейстера, розкрито особливості його творчого мислення, диригентського стилю та мануальної техніки як *modus operandi* (1.2). Йдеться про розуміння диригентсько-хорового континууму як просторово-часової форми існування виконавського тексту, визначено роль ретенції, протенції, праїмпресії та антиципації у процесах музичного смислотворення. Диригентсько-хорову інтерпретацію схарактеризовано як онтичний праксис, у якому поєднуються тілесно-афективні, когнітивні та комунікативні механізми музичного виконавства.

У розділі 2 «Stabat Mater А. Пярта, К. Дженкінса та О. Родіна у вимірі диригентської інтерпретації: континуальний аспект» дослідницьку увагу зосереджено на функціонуванні сакральних мотивів у новітній хоровій музиці та простежено інтеграцію форм богослужбового музикування в сучасну композиторську практику. Узагальнено результати музикознавчої аналітики жанру *Stabat Mater* в українській науці. Здійснено порівняльний диригентсько-хорознавчий аналіз *Stabat Mater* А. Пярта, К. Дженкінса, О. Родіна; виявлено специфіку їх просторово-часової організації, драматургії та виконавських стратегій. Обґрунтовано різні моделі диригентсько-хорового континууму – лірико-споглядальну, епічно-оповідну та драматично-експресивну – і визначено особливості вияву постмодерних та метамодерних тенденцій у сучасній духовній музиці.

Просторові рішення образу Скорботної Матері відрізняються також щільністю фактурної організації. Автори тяжіють до різних типів тематизму, а саме концентрованого (Пярт) і розосередженого (Родін). Такі властивості партитур визначаються драматургічною організацією їх символічно-звукового континууму. Так, симфонізація постає однією з ключових тенденцій *Stabat Mater* Родіна, і є характерним, що твір написаний для двох сольних партій жіночих голосів і оркестру, який веде і коментує низку оповідальних і трагедійних епізодів форми, що зазнає текстологічного становлення. Симфонізація притаманна твору Родіна так само, як кіно-логіка – концепції Дженкінса і поліфонізм – цілеспрямованій «вертикальній» лінійності Пярта.

У **Висновках** узагальнено отримані результати у відповідності до мети.

Доведено, що переживання часу у процесі диригування набуває просторової форми через кінестетичні механізми, унаслідок чого диригентський жест стає способом матеріалізації музичного смислу. У цьому процесі диригентський текст знаменує трансформацію виконавського Его, яке, зберігаючи індивідуальну художню позицію, інтегрується у соборний творчий простір хорового колективу. Така взаємодія зумовлює специфіку диригентського мислення, що поєднує ментальні, тілесно-афективні та комунікативні чинники музичного виконавства. На цій основі диригентсько-хорова інтерпретація визначається як онтичний праксис, у якому мануальна техніка диригента постає не лише професійною навичкою, а й способом реалізації його онтологічних уявлень. Диригентський текст розглядається як континуальна маніфестація виконавської форми твору з опосередкованим звуковидобуванням і комунікативно-орудною спрямованістю.

Проаналізовані твори репрезентують три різні моделі сучасного композиторського мислення, що зумовлює необхідність відмінних підходів до їх диригентсько-хорової інтерпретації. Найбільш виразним утіленням тенденції «нової простоти» постає *Stabat Mater* А. Пярта, позначене герметичністю стилю *tintinnabuli* та зосередженістю на внутрішній духовній рефлексії. *Stabat Mater* К. Дженкінса характеризується еклектичним стилем,

різномірність якого компенсується латентним монотематизмом і наскрізними драматургічними зв'язками. Для означення специфіки цього типу художнього мислення в дисертації запропоновано поняття сакральної антропології. Натомість *Stabat Mater* О. Родіна демонструє риси неоакадемізму, що виявляються у творчому переосмисленні історичних стильових моделей, активному використанні полістилістики, необарокових ремінісценцій та складній драматургічній організації музичного матеріалу.

Порівняльний аналіз засвідчив, що всі три твори відображають різні прояви постмодерного та метамодерного музичного мислення. У творчості А. Пярта чутливість метамодерна виявляється через прагнення до щирості, духовної зосередженості, оновленого переживання сакральної традиції. У *Stabat Mater* К. Дженкінса вона проявляється в культурному плюралізмі, відкритості до різних релігійних і стильових джерел та прагненні до універсалізації духовного досвіду. У творі О. Родіна метамодерні тенденції пов'язані з поєднанням щирого емоційного висловлювання та «гри» історичними й стильовими «кодами». Ремінісценції барокових прийомів, поєднані з гостро дисонантним письмом, кластерною технікою та підвищеною експресивністю музичної мови, формують складний художній континуум, у якому взаємодіють принципи постмодерної та модерної естетики. Образний світ творів Дженкінса і Родіна поєднує виразна емоційна відкритість, спрямована на безпосереднє залучення слухача до духовної колізії. Натомість у Пярта скорбота і співпереживання виявляються через внутрішню стриману логіку поліфонічного письма, де індивідуальне висловлювання підпорядковується духовному смислу сакральної традиції.

Просторові характеристики трьох творів є пов'язаними з трьома художніми родами, що впливає на інтерпретаційне мислення диригента: лірикою (духовно-філософська, глибоко релігійна позиція А. Пярта), епосом (горизонтально-картинне розгортання музичного матеріалу у К. Дженкінса, скріплене остінатними ритмоформулами й нахилом до монотематизму), драмою (гостро-трагедійне мислення й його вираз у яскравих контрастах,

динамізмі й дисонантності, нео-барокових рисах стилю у О. Родіна). Відтак образний простір у Пярта є конфігурацією трансцендентального процесу – вертикально орієнтованою в нео-готичному дусі; у Дженкінса це горизонтальний, багатовимірний і водночас щільний, акцентовано єдиний простір, попри яскраві вкраплення східного мелосу й не латинської текстівки. Доволі складна, зигзагоподібна просторовість образного строю твору Родіна створює враження найширшого просторового діапазону. композитор у образв скорботної матері прагнув відтворити повноту всезагальності, що додатково пояснюється глобалізмом болючих проблем сучасності. Таким чином, кожен із творів репрезентує модель диригентсько-хорового континууму, що не повторюється: лірико-споглядальну (Пярт), епічно-оповідну (Дженкінс) та драматично-експресивну (Родін).

За результатами дослідження сформульовано авторську дефініцію. Диригентсько-хоровий континуум – цілісна просторово-часова форма існування диригентсько-хорової інтерпретації, що виникає *синергійно* в процесі взаємодії композиторського тексту, свідомості диригента, хорового звучання та слухацького сприйняття. Його структурними механізмами є ретенція, праїмпресія, протенція та антиципація, які забезпечують інтеграцію локальних виконавських актів у цілісний художній образ музичного твору.

Ключові слова: диригентсько-хоровий континуум, хорове виконавство, композиторська творчість, диригентсько-хорова інтерпретація; диригент-хормейстер; музична драматургія, сакральна музика; Stabat Mater; простір і час; метамодерн; музична мова; виконавська стилістика, духовний спів.

ANNOTATION

Sydorov, M. O. *Conductor–Choral Interpretation as a Continuum (Based on the Stabat Mater Settings by A. Pärt, K. Jenkins, and O. Rodin).*

Qualifying scientific work on the rights of a manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in speciality 025 – “Musical art”, field of knowledge 02 – “Culture and art”. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Kharkiv, 2025.

The dissertation substantiates the specificity of conductor–choral interpretation as a particular type of continuum. The concept is determined by the selected material, namely the sacred genre of *Stabat Mater* in the works of Arvo Pärt, Karl Jenkins, and Oleksandr Rodin. Contemporary musicology investigates conducting style through its individual features (Kryzhanovska, Puchko-Kolesnyk, Tkach), develops its typologies within the framework of genre and species synthesis in choral creativity (Bondar), and examines its relations to professional qualities (Bermes, Puchko-Kolesnyk, L. Sverliuk, Ya. Sverliuk, Hrubii) as well as to the multidimensional semantics of conducting gestures (Biliaieva, Voronovska, Karpenko, Murza). Conductor–choral interpretation transforms a topos into a space, realizing the transcendental openness of performance form. However, there is still no comprehensive study of the choral conductor as a bearer of interpretative thinking within the continuum dimension of choral performance.

The relevance of the research lies in the urgent need to explore the possibilities of philosophy, psychology of creativity, and interpretology (in the totality of musicological discourses) for modelling new forms of functioning and communication in the art of conducting. Time and space, understood as philosophical categories, become cognitive mechanisms of such modelling for performing musicians. Polystylistics, polyphonism, and non-linearity reveal the spatial foundations of musical thinking and stimulate intensive studies devoted to musical space. The conductor–choral analysis of *Stabat Mater* by A. Pärt, viewed

through the prism of a spatio-temporal continuum, contributes to both sacred music studies and choral interpretology by comparing different stylistic realizations of the genre within the metamodern formation of cultural self-consciousness.

The object of the study is conductor–choral interpretation in contemporary sacred music, while the subject is the spatio-continuous regularities of conductor–choral interpretation.

The methodological framework is interdisciplinary and integrates philosophical methods, including phenomenological and transcendental analysis for revealing the mechanisms of conducting thought and the creation of the spatio-temporal dimensions of performance text; hermeneutics for interpreting cultural texts; and Christian Neoplatonism for understanding the spontaneous dialectics of musical wholeness as a spatial phenomenon, together with the cultural-historical approach.

The scientific novelty of the dissertation consists in the following. For the first time in musicology:

- the conceptual characteristics of conductor-choral interpretation as a type of spatial continuum have been substantiated;
- the notion of the conductor-choral continuum has been proposed on the basis of retention and protention in the temporal dimension of conductor-choir communication and of primal impression and anticipation in the dimension of spatiality;
- the unity and variability of metamodern manifestations in music have been revealed through a conductor choral analysis of *Stabat Mater* by Pärt, Jenkins, and Rodin;
- and the concept of **sacred anthropology** has been introduced on the basis of Liudmyla Shapovalova's doctrine of the musician's spiritual reflection and substantiated through the works of Karl Jenkins.

The study further develops the theory of spiritual reflection in the interpretation of *nova musica sacra* and elaborates the concept of performative communicative strategy. It also refines several propositions concerning the spatio-

temporal organization of choral form as a process, including the category of the conductor's text.

Chapter One, **“Conductor–Choral Interpretation of a Musical Work and Its Spatio-Temporal Characteristics”** substantiates the methodological foundations of conductor–choral interpretation within contemporary interpretology, musical aesthetics, phenomenology, and cultural anthropology. It systematizes Ukrainian choral scholarship concerning the activity of the conductor-choirmaster, revealing the specific features of creative thinking, conducting style, and manual technique as a *modus operandi*. The conductor–choral continuum is interpreted as a spatio-temporal form of performance text, while the functions of retention, protention, primal impression, and anticipation in musical meaning-making are clarified. Conductor–choral interpretation is characterized as an ontic praxis integrating bodily-affective, cognitive, and communicative mechanisms of musical performance.

Chapter Two, **“The *Stabat Mater* Settings by A. Pärt, K. Jenkins, and O. Rodin in the Dimension of Conducting Interpretation: The Continuum Aspect”** focuses on the functioning of sacred motifs in contemporary choral music and traces the integration of liturgical forms into present-day compositional practice. The chapter summarizes Ukrainian musicological approaches to the genre of *Stabat Mater* and offers a comparative conductor–choral analysis of the works by Pärt, Jenkins, and Rodin. Their specific spatio-temporal organization, dramaturgy, and performance strategies are revealed. Different models of the conductor–choral continuum—lyrical-contemplative, epic-narrative, and dramatic-expressive – are substantiated, together with the manifestations of postmodern and metamodern tendencies in contemporary sacred music.

The conclusions demonstrate that the experience of time in conducting acquires a spatial form through kinesthetic mechanisms, whereby the conducting gesture becomes a means of materializing musical meaning. The conductor's text marks the transformation of the performer's Ego, which, while preserving its individual artistic position, integrates into the collective creative space of the choir.

This interaction determines the specificity of conducting thought, combining mental, bodily-affective, and communicative dimensions.

On this basis, conductor–choral interpretation is defined as an ontic praxis in which manual technique functions not only as a professional skill but also as a means of realizing the conductor’s ontological representations. The conductor’s text is understood as a continuous manifestation of performance form characterized by mediated sound production and communicative instrumentality.

The analysed works represent three distinct models of contemporary compositional thinking. Pärt’s *Stabat Mater* embodies the aesthetics of the “new simplicity,” marked by the hermetic nature of the *tintinnabuli* style and an inward orientation toward spiritual reflection. Jenkins’s work is characterized by stylistic eclecticism compensated by latent monothematism and overarching dramaturgical connections; the notion of sacred anthropology is proposed to conceptualize this artistic model. Rodin’s *Stabat Mater*, by contrast, demonstrates features of neo-academicism, manifested in creative reinterpretations of historical stylistic models, polystylistics, neo-Baroque reminiscences, and complex dramaturgical organization.

Comparative analysis reveals that all three works reflect different manifestations of postmodern and metamodern musical thinking. Pärt’s metamodern sensibility is expressed through sincerity, spiritual concentration, and a renewed experience of sacred tradition. Jenkins demonstrates cultural pluralism and the universalization of spiritual experience. Rodin combines emotionally sincere expression with a playful engagement with historical and stylistic codes. Each work thus represents a unique model of the conductor–choral continuum: lyrical-contemplative (Pärt), epic-narrative (Jenkins), and dramatic-expressive (Rodin).

The dissertation formulates the following authorial definition: the conductor–choral continuum is an integral spatio-temporal form of existence of conductor–choral interpretation arising synergistically through the interaction of the composer’s text, the conductor’s consciousness, choral sound, and the listener’s perception. Its structural mechanisms include retention, primal impression, protention, and

anticipation, which ensure the integration of local performative acts into a unified artistic image of the musical work.

Keywords: conductor–choral continuum; choral performance; compositional creativity; conductor–choral interpretation; conductor-choirmaster; musical dramaturgy; sacred music; *Stabat Mater*; space and time; metamodernism; musical language; performance stylistics; sacred singing.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові видання України, затверджені МОН України як фахові за напрямом «Мистецтвознавство»:

1. Сидоров, М. (2025). Хорова творчість Карла Дженкінса: досвід обґрунтування сакральної антропології: Українська та світова музична культура. *Аспекти історичного музикознавства*, 40, 255–271. <https://doi.org/10.34064/khnum2-40.13>
2. Сидоров, М. (2025). Мислення диригента-хормейстера як концепт сучасної музичної науки: Диригент-хормейстер, вокаліст: інтерпретаційний та педагогічний аспекти діяльності. *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*, 76, 159–173. <https://doi.org/10.34064/khnum1-76.09>
3. Сидоров, М. (2026). Концептуалізація музичного простору у творчості хорового диригента: Аналіз – методологія – інтерпретація. *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*, 78, 82–95. <https://doi.org/10.34064/khnum1-78.04>

ЗМІСТ

ВСТУП.....	16
РОЗДІЛ 1. ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МУЗИЧНОГО ТВОРУ ТА ЇЇ ПРОСТОРОВО-ЧАСОВІ ХАРАКТЕРИСТИКИ.....	26
<i>1.1 Хорове диригування як об'єкт інтерпретології.....</i>	<i>26</i>
1.1.1. Науково-методологічні засади дослідження диригентсько-хорової інтерпретації музики.....	26
1.1.2. Тезаурус доби як контекстуальний орієнтир диригентської інтерпретації творів хорового мистецтва.....	36
<i>1.2. Хоровий диригент як суб'єкт інтерпретації</i>	<i>49</i>
1.2.1. Специфіка діяльності диригента-хормейстера і її розкриття в українському хорознавстві.....	49
1.2.2. Творче мислення і диригентський стиль хормейстера.....	62
1.2.3. Мануальна техніка диригента-хормейстера: <i>modus operandi</i>	79
<i>1.3. Диригентсько-хорова інтерпретація твору в аспекті континууму «від локального до глобального».....</i>	<i>90</i>
1.3.1. «Чуттєва матерія» часу і простору в музичній символізації. Специфіка диригентських актів утворення смислу.....	90
1.3.2. Онтичний праксис диригента-хормейстера в аспекті часопростору виконавського тексту.....	99
<i>Висновки до Розділу 1</i>	<i>120</i>
 РОЗДІЛ 2. STABAT MATER А.ПЯРТА, К.ДЖЕНКІНСА ТА О.РОДІНА У ВИМІРІ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ: КОНТИНУАЛЬНИЙ АСПЕКТ.....	124
<i>2.1. Особливості увиразнення релігійних мотивів у новітній музиці</i>	<i>124</i>
2.1.1. Інтеграція форм Богослужбового музикування в актуальні процеси хорової творчості	124
2.1.2. Аналітика <i>Stabat Mater</i> в українській музикології.....	133

2.2. <i>Stabat Mater</i> А. Пярта, К.Дженкінса, О.Родіна. Порівняльний аналіз.....	142
2.2.1. Аналіз <i>Stabat Mater</i> А. Пярта.....	142
2.2.2. Аналіз <i>Stabat Mater</i> К. Дженкінса.....	151
2.2.3. Аналіз <i>Stabat Mater</i> О. Родіна.....	170
2.2.4. Результати порівняльного аналізу. Маніфестація новітніх тенденцій музичного мислення у диригентсько-хорових візіях <i>Stabat Mater</i>	189
<i>Висновки до Розділу 2</i>	196
ВИСНОВКИ.....	200
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	205
ДОДАТКИ.....	232

ВСТУП

Актуальність теми. Новітня хорова музика виявляє якості, котрі наразі утворюють грандіозну аркаду між віками життя мистецтва, від синкрезису до мета-синтезу, від культів архаїки – до неоміфологізму і від Богослужбового музикування – до ситуації постсекулярної реставрації релігійності, що скрила в собі діалектично знятий антропоцентризм. Відтак органічна єдність мислення й діяльності хорового диригента, онтична цілісність його *modus operandi* являє нам універсальний рушій музикального буття людини на Землі. Тож закономірно, що сьогодні оновлюється інструментарій хорознавчої науки. Хорознавство віддавна знало величні істини, уособлені геніями-диригентами; та наразі принципи і процеси диригентсько-хорової творчості дістали методологічно послідовної глибокої експлікації в річищі інтерпретології завдяки поліморфній єдності її наукової специфіки: виконувати в матеріалі думки життя музики від нотного тексту до екстатичного льоту душі виконавця, слухача. Інтерпретологія як *інтегративна наука*, скеровує самопізнання суб'єкта музикування: взаємно представлених раціональної і духовної основ творчості у тілесно-афективній повноті виконавського самовиразу. Пропоноване дослідження ґрунтується на теорії рефлексії, яку розробила Л. Шаповалова (Шаповалова, 2007), концепції *Homo Interpretatus* Ю. Ніколаєвської (Ніколаєвська, 2014) й напрацюваннях *інтегрованого хорознавства* (Белік-Золотарьова, 2023), що в своїй цілокупності підносять хорове мистецтво як увиразнення соборності і разом свободи мислення музикою.

Творчість хорового диригента єднає низку «внутрішніх професій» (Бермес, 2017, 2022), отже на часі системне розуміння диригентсько-хорової інтерпретації музичних творів (Белік-Золотарьова, 2024). Диригентський стиль вивчається в його особних рисах (Крижановська, 2013; Пучко-Колесник, 2009; Ткач, 2012) і дістає типології в контексті ідеї жанрового та видового синтезу у хоровій творчості (Бондар, 2019); у зв'язках із професійно значимими якостями (Бермес, 2022; Грубі, 2022; Пучко-Колесник, 2009; Л.

Сверлюк, 2022; Я.Сверлюк, 2022) і багатовимірною змістовністю жестів (Біляєва, 2018; Вороновська, 2020; Карпенко, 2016; Мурза, 2021).

Методи інтерпретаційного аналізу хорової творчості (Белік-Золотарьова, 2022; Серганюк, 1992) та особливості хорової поліфонії (Фартушка, 2020), шляхи розвитку українського хорознавства і хорової культури (Бермес, 2022; Белік-Золотарьова, 2024; Бондар, 2019; Заверуха, 2019; Лю Дань, 2024), дослідження ролі диригента-хормейстера у створенні виконавського тексту, включно з явищами театралізації хорового виконавства (Мостова, 2003), є лейттемами хорознавчої науки. Керування хором пов'язано з проектною діяльністю українських диригентів, а разом і з виконавською онтологією (Сухецька, 2014). Зазначимо у працях : аналітику *nova musica sacra* (Л. Шаповалова) - (Бермес, 2022; Бондар, 2019; Зайцева, 2004; Зінська, 2012; Серова, 2013; Чекана, 2009) та аналітику ренесансу Богослужбового чину щодо київського регентства (Заверуха, 2019), щодо церковної музики (Трохановський, 2004), щодо духовних символів і їх відношень у музичних явищах (Варавкіна-Тарасова, 2014).

Духовні і світські смисли музичної культури подекуди взаємно представлені. Сакральним смислом підсвічені явища нео-фольклоризму, що, утім, логічно впливає з генезисної спорідненості псалмодії й архаїчного мелосу народної творчості. Нео-фольклорна тенденція в диригентсько-хоровій практиці стала предметом окремої уваги (Белік-Золотарьова, 2024; Бондар, 2019; Романюк, 2009). Українські вчені звертаються до теми *musica sacra* у дослідженні творів А. Пярта (Шепеленко, 2014), питома стиль *tintinnabuli* Пярта поданий у ключі *сакрального мінімалізму* (Андросова, 2016; Бондар, 2019; Овсянникова-Трель, 2021; Серова, 2013). В історичному плані *Stabat Mater* Пярта тематизувала О.Беркій (Беркій, 2006). Значимі для нашої дисертації положення щодо творчості А. Пярта містяться і в дослідженнях, не зосереджених на хорознавчій тематиці, та висвітлюють стильові виміри *нової простоти* (Овсянникова-Трель, 2021), Богослужбну змістовність та постмодерний ракурс аналізу (Швець, 2023).

Зазначимо, що *Stabat Mater* К. Дженкінса не набула системної розробки у вимірах, дотичних проблемі континууму хорової інтерпретації. Має місце недостатній ступінь розробленості фундаментальних просторово-часових параметрів духовних творів А. Пярта і К. Дженкінса, які вкрай складні з огляду на унікальність жанрових сплавів, що їх характеризують. З іншого боку, їх вивчення вочевидь є доцільним у річищі інтерпретології – з наступних причин.

На наше переконання, диригентсько-хоровий аналіз *Stabat Mater* А. Пярта в аспекті просторово-часового континууму здатен перспективно продовжити і сакральну тему, і лінію хорознавчої тематики в інтерпретології, так само як аналіз *Stabat Mater* К. Дженкінса і їх зіставлення як різновидів музикальної рефлексії в умовах мета-модерної формації мислення. Диригентсько-хорова інтерпретація перетворює топос на простір, реалізуючи трансцендентальну відкритість *виконавської форми* (Ніколаєвська, 2014) у «зримій» для суб'єкта сприймання об'ємності фактури, і цим унаочнює незавершимість (Ахутін, Берлянд, 2018) суб'єкта – якнайвиразнішу в умовах постсекулярної, безпрецедентної завдяки знятій нею візії антропоцентризму, реставрації релігійності.

Полістилістика, поліфонізм і не-лінійність приводять просторову основу музичного мислення до очевидності, що спричиняє чимдуж активні розвідки з простору в музиці. В українській музикології дослідження простору та часу є багатоманітними. Розуміння музики «у величних категоріях всесвіту» (Москаленко, 2002) вносить у сферу аналізу проблеми ідею щодо «неевклідової геометрії» музичного простору у В. Драгуляна. Візія музики як моделі світобудови (Тарапата-Більченко, 1998) об'єктивує образи простору. Л.Біляєва (Біляєва, 2018) вважає музичний простір набутком людської активності, підтриманим соціальною реальністю., відповідником диригентсько-хорової інтерпретації як континууму, на наш погляд, є категорія *хронотопу*. Адаптована до музичного мистецтва дослідженнями Н.Герасимової-Персидської (Герасимова-Персидська, 2012), вона набула в

інтерпретології (праці С. Гоменюк (Гоменюк, 2006) і Ю. Ніколаєвської (Ніколаєвська, 2020) інструментально-аналітичної дієвості щодо до якостей виконавського тексту, а також онтологічної приналежності свідомості, яка сприймає музичне ціле як життєвий цикл. Музичний простір вивчав О. Злотник (Злотник, 2018) у комунікативному аспекті, а в хорознавстві переважно з емпіричного боку дослідила Є. Бондар (2019).

Трансляція образів простору в *інтерфейсі* композитор – слухач вивчалась Н. Семененко (Семененко, 2009). Простір музичного твору вирізняється в праці О. Чекан (Чекан, 1999). Диригентсько-хорова інтерпретація музичних творів як тип континууму у вимірі диригентського тексту та диригентська інтерпретація творів А. Пярта та К. Дженкінса в даному напрямі не досліджувалась.

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

Дисертацію виконано на кафедрі інтерпретології та аналізу музичних творів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол № 3 від 27 жовтня 2022 р.), уточнено на засіданні Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол № 10 від 28 травня 2026 р.) та узгоджено з дослідницькою тематикою кафедри «Когнітивне музикознавство: парадигматика музичної творчості в актуальних запитах історії» перспективного плану підготовки науково-дослідних та методичних робіт ХНУМ імені І. П. Котляревського на 2022–2026 рр. (протокол № 5 від 29 грудня 2021 р.).

Мета дослідження – дослідити особливості диригентсько-хорової інтерпретації як типу континууму на матеріалі *Stabat Mater* А. Пярта, К. Дженкінса та О. Родіна як музичного матеріалу дослідження.

Завдання дослідження, що походять з алгоритму досягнення мети і структурують виклад концепції:

- визначити методологічні засади хорової інтерпретації (філософії, культурної антропології, музичної естетики та інтерпретології);
- схарактеризувати суб'єкта диригентсько-хорової інтерпретації;
- систематизувати ідеї та положення української хорознавчої науки, що відображають специфіку диригентсько-хорової інтерпретації;
- змодельовати мислення хорового диригента як креативний процес;
- представити систему жестів диригента-хормейстера як *modus operandi*, в якому концентрується змістовне становлення виконавського тексту.
- визначити континуум диригентської інтерпретації музичного тексту від локального до універсального;
- розкрити взаємозв'язок музично-естетичної перцепції і автокомунікації в інтерпретації музичного твору;
- схарактеризувати диригентсько-хоровий досвід простору і часу як онтичний праксис.
- висвітлити у вимірі концепції дослідження особливості духовної хорової музики, *Stabat Mater* на основі їх новітньої музикознавчої аналітики.
- провести порівняльний інтерпретаційний аналіз творів *Stabat Mater* А. Пярта, К. Дженкінса й О. Родіна за посередництвом дослідних процедур:
 - проаналізувати диригентсько-хорову концепцію *Stabat Mater* в композиторській інтерпретації А. Пярта, К. Дженкінса та О. Родіна в аспекті просторово-часового континууму;
 - узагальнити характеристики диригентсько-хорової інтерпретації *Stabat Mater* А. Пярта, К. Дженкінса та О. Родіна і проаналізувати їх;
 - визначити характерні особливості новітньої хорової музики у творах духовних жанрів.

Об'єкт дослідження – диригентсько-хорова інтерпретація творів новітньої духовної музики

Предмет дослідження – просторово-континуальні закономірності диригентсько-хорової інтерпретації

Музичним матеріалом дослідження було обрано *Stabat Mater* А. Пярта, К. Дженкінса та О. Родіна. Їх порівняльний аналіз було здійснено на основі партитур та клавірів. Для підтвердження актуальної художньої цінності названих творів в дисертації використані доступні відео- та аудіозаписи (за наявності).

Хронологічні та територіальні межі дослідження охоплюють другу половину XX – першу чверть XXI століття, західноєвропейську культурну традицію.

Методи дослідження. Тема дисертації передбачає полі-дисциплінарний тип дослідження, що відтак характеризується інтеграцією *філософських* методів (феноменологічного і трансцендентального аналізу – у розкритті алгоритмів мислення хорового диригента стосовно простору-часу виконавського тексту, герменевтичного – в описі інтерпретаційних можливостей текстів культури, християнського неоплатонізму – в описі стихійної діалектики музично цілого як просторової даності при інтерпретації) і *культурно-історичного* підходу в методологічний корпус роботи.

Теоретична база дослідження визначена поставленими в ньому завданнями і відбиває напрями сучасної гуманітаристики та когнітивного музикознавства:

- *філософія культури* (Адорно, 2002; Бодріяр, 2004; Гадамер, 2000; Гайдеггер, 2003; Гуссерль, 2020; Гуменюк, 2002; Добронравова, 1991; Еко, 1996; Кримський, 2002; Меднікова, 2001; Табачковський, 2003; Шелюто, 2010; r Akker, 2017; Furlani, 2002; Gare, 2011);
- *музичне мистецтво і композиторська творчість XX століття* (Андросова, 2016; Бондар, 2019; Герасимова-Персидська, 2012; Драгулян, 2008; Зайцева, 2004; Коханик, 2001; Кузьмук, 2020; Маркова,

- 2009; Овсянникова-Трель, 2021; Пясковський, 2000; Самойленко, 2013; Суханцева, 2000; Тукова, 2021; Чекан, 2009; Ярошовець, 2017);
- *теорія виконавського стилю* (Берегова, 2020; Веркіна, 2008; Жукова, 2003; Катрич, 2000; Ковтонюк, 2018; Котляревська, 1996; Опарик, 2007; Пилатюк, 2006; Сирятська, 2008; Сокол, 2013; Сухецька, 2014; Сухленко, 2012; Тимофєєва, 2009; Фекете, 2009; Чернова, 2007; Швець, Сбітна, 2023; Bennett, 2005; Johnson, 1997; Nattiez, 1990; Thomas, 2018).
 - *онтологія мистецтва* (Зайцева, 2004; Маркова, 2002; Романюк, 2009; Шаповалова, 2007);
 - *хорознавство і диригентська інтерпретація* (праці І. Бермес, Н. Белік-Золотарьової, Є. Бондар, Н. Герасимової-Персидської, О. Заверухи, Ю. Іванової, О. Коменди, Н. Крижановської, Лю Дань, О. Приходько, Ю. Пучко-Колесник, О. Сухецької, О. Фартушки, В. Шевченко й Ю. Симеонової, A. Denney);
 - *мислення і творчої суб'єктивності хорового диригента* – (Бондар, 2019; Корнішева, 2013; Москаленко, 2002; Ніколаєвська, 2020; Самітов, 2007; Самойленко, 2018; Я.Сверлюк, Л.Сверлюк, Грубі, 2022; Шаповалова, 2007; Gilford, 1950; Mason, 2019; Sternberg, 1988).
 - *мануальна техніка диригента-хормейстера* – (Біляєва, 2019; Вороновська, 2020; Давидов, 2010; Заверуха, 2019; Карпенко, 2016; Мурза, 2021).

Для розробки процедури аналізу просторово-часового континууму диригентської інтерпретації музичного тексту у взаємодії з проблемами естетичної перцепції і внутрішньої комунікації – (Ніколаєвська, 2017; Рябініна, 2000; Самойленко, 2018; Тукова, 2021; Шаповалова, 2010; Maslow, 1961; Punkanen, 2006;

- *теорія простору і часу в музиці* (Герасимова-Персидська, 2012; Гоменюк, 2006; Кузьмук, 2020; Пясковський, 2000; Рябініна, 2000; Суханцева, 2000; Тукова, 2021; Beyst, 2003; Dyck, 2022; Fisher, 1976; Grünbaum, 1968; Clarke, 1990; Lange, 1956; Wessel, 1979).

- *духовна хорова музика*, зокрема твори А.Пярта, К.Дженкінса, О.Родіна (Андросова, 2016; Беркій, 2006; Бондар, 2019; Кузьмук, 2020; Овсянникова-Трель, 2021; Сєрова, 2013; Швець, 2023; Eggebrecht, 1984; Hoeven, Hitters, 2020).

Наукова новизна одержаних результатів.

У музикознавстві *уперше*:

- обґрунтовано концептуальну характеристику диригентсько-хорової інтерпретації як типу просторового континууму
- запропоновано поняття диригентсько-хорового континууму на основі аналізу явищ ретенції та протенції в часовому вимірі комунікації диригента й хору, праїмпресії й антиципації у відношеннях просторовості;
- на основі диригентсько-хорознавчого аналізу *Stabat Mater* А. Пярта, К. Дженкінса та О. Родіна виявлено єдність і варіативність у вираженні мета-модерну в музичній творчості;

запропоновано поняття «сакральна антропологія», розроблене на основі учення Л. Шаповалової (Шаповалова, 2007) про духовну рефлексію музиканта і обґрунтоване на матеріалі творів К. Дженкінса.

Набули подальшого розвитку:

- положення про духовну рефлексію (Л. Шаповалова) в діяльності інтерпретатора творів *nova musica sacra – Stabat Mater*;
- виконавську комунікативну стратегію (Ю. Ніколаєвська) в аспекті диригентсько-хорової інтерпретації творів новітньої духовної музики та ролі диригента у створенні музичного цілого.

Уточнено:

- низку положень, які стосуються просторово-часової організації музичної форми як процесу, в аспекті диригентсько-хорової виконавської форми.

Теоретичне та практичне значення результатів полягає у можливості використання основних положень дисертації, її матеріалів, висновків та

узагальнень в курсах «Історія і теорія хорового виконавства», «Сучасна зарубіжна хорова література» «Сучасна українська хорова література», «Аналіз та інтерпретація музики». Проаналізовані твори можуть використовуватись у навчанні хорових диригентів, розширити репертуар хорового класу та класів з диригування хором сучасними зразками духовної музики.

Також, практичне значення отриманих результатів полягає в можливості їх застосування у науково-дослідній діяльності, для подальшої розробки категоріального апарату сучасного хорознавства. Розроблений та апробований аналітичний інструментарій може слугувати моделлю для аналізу хорових творів інших жанрів та стилів.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійним науковим дослідженням й не містить плагіату. Усі наукові положення та висновки належать дисертанту. Наукові публікації за темою дисертації є одноосібними.

Апробація результатів дослідження. Апробація матеріалів дослідження здійснювалася на засіданнях кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Основні положення та висновки роботи оприлюднені на 5 міжнародних науково-практичних і науково-творчих конференціях:

- 1) VII Міжнародна науково-практична конференція «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики» (Харків, 03.11.2023);
- 2) Міжнародна науково-практична конференція «III Черкашинські читання: Музична і театральна історія: події, факти, коментарі» (Харків, 25.11.2023);
- 3) Міжнародна науково-творча конференція наукового проєкту «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 14.02.2024);
- 4) Міжнародний науковий симпозіум «Сила мистецтва: музичні, театральні та мистецтвознавчі артикуляції» в межах міжнародного форуму до 70-річчя України в ЮНЕСКО «Сила Традицій: музика, театр, етнос, інклюзія» «IV Черкашинські читання» (Харків, 07.12.2024);

5) Міжнародна науково-творча конференція наукового проєкту «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 11.02.2025).

Публікації. Основні положення та висновки дисертації викладено у 3 одноосібних статтях опублікованих у наукових фахових виданнях України, затверджених МОН України.

Структура дисертації. Дослідження складається зі Вступу, двох основних Розділів, з поділом на підрозділи, Висновків, Списку використаних джерел та Додатків. Загальний обсяг роботи становить 240 сторінок, основний – 189 сторінок.

Список використаних джерел – 265 найменувань, з них 65 є іншомовними.

РОЗДІЛ 1

ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МУЗИЧНОГО ТВОРУ ТА ЇЇ ПРОСТОРОВО-ЧАСОВІ ОСОБЛИВОСТІ

1.1. Хорове диригування як об'єкт інтерпретології

1.1.1. Науково-методологічні засади дослідження диригентсько-хорової інтерпретації музики

Диригентсько-хорова інтерпретація твору є різновидом виконавського тексту, що увиразнює буття музики цілісністю інтегрального порядку з розгорнутою в її становленні комунікацією й сукупністю порядків суб'єктності – авторської, диригентської (і хору, як поліморфного одухотвореного органу виконання) та слухацької, які вирізняються кожна у свій спосіб і при тому здійснюються у співтворчості. Диригентська інтерпретація обов'язково передбачає роботу з твором на до-репетиційному і на етапі репетицій. Пропоноване дослідження концентрується питома на диригентському тексті, тобто на *континуальній маніфестації диригентсько-хорової творчості у цілокупності чинників і ресурсів музиціювання*, що їх запроваджує диригент і керований ним хоровий колектив.

Видається доречним у ході цих міркувань зазначити концептуальність інтерпретації і разом із тим більш широке значення категорії диригентсько-виконавської концепції у хорознавстві, яка обіймає процес роботи диригента з музичним твором від первинного вивчення авторського запису, а за потреби й інтерв'ю або консультацій з композитором, ознайомлення з якнайширшим матеріалом, дотичним до твору, задля якомога більш вдумливого і водночас творчо автономного «сценарію» виконавського тексту; а також підготовчу роботу з хором і надалі виконання. Ймовірно, що й естетичне сприймання слухача стає важливим орієнтиром диригентської концепції, так як, згідно з обґрунтованим в інтерпретології принципом, інтерпретація твору неодмінно є комунікацією. Концепція – це також ментальний формат, який може надалі бути трансльований як парадигма, зазнавати історичних узагальнень, тоді як

інтерпретація є унікалом духовно-естетичної й афективно-тілесної єдності в процесі музичного буття.

Дисертант надає вищевикладену «пілотну» дефініцію як узагальнення, сформульоване на основі вивчення праць українських учених, так би мовити, в першому наближенні, яке має функцію спрямувати розвідки складових і чинників диригентсько-хорової інтерпретації музичних творів і зокрема тих, які визначені темою дисертації. *Завданням даного підрозділу дослідження є теоретичний аналіз та систематизація положень, котрі складають його категоріально-методологічну основу.* Дисертант виходить із розуміння того, що новітня музикологія оперує кількома рівнями теоретичних узагальнень – філософсько-естетичних, культурологічних, культурно-історичних, «рідних» музикознавству принципів аналізу форми, драматургії, виразових засобів і їх реалізації в інтерпретаційному процесі, співтворчості. Відтак методологічна основа дисертації буде представлена у концентричній формі – від принципів, сформульованих у теорії інтерпретації музики, до культур-філософських та теоретично-естетичних положень.

Очевидно, що диригентсько-хорова інтерпретація твору є категорією онтологічного порядку: маємо тут на увазі *актуальне* буття твору (на відміну від *потенціального* в номінаціях Н. Корихалової), відтак *нову онтологію*, що належить до теорії інтерпретації й *онтологізм* (Л. Шаповалова) музики в її інтерпретаційному потенціалі і реалії. Ієрархічна структура диригентсько-хорової інтерпретації твору (що вона порядкує музично цілим) ґрунтується на взаємодії музичного явища і свідомості диригента – відносно автономних відкритих динамічних єдностей із власними потенціалами. В інтерпретації музичне ціле не звідне до тексту-еталону (В. Москаленко), а виконавська, у даному разі суб'єктивність диригента-хормейстера, не тотожна суб'єктивно-психологічному *a priori*, бо є цілісністю естетичного відношення. Глибинні рушії даної взаємодії досліджені Л. Шаповаловою. «Суб'єкт творчості – це вказівка на феномен особистості інтерпретатора... (співака, інструменталіста, творчого колективу – дуету, тріо, ансамблю, хору), що має психофізіологічні,

емоційно-інтелектуальні і технічні якості. Складовими музично-комунікативної системи ... є: суб'єкт діяльності – ...інтерпретатор; об'єкт – художній світ музики (у сукупному бутті музичних творів, яке в “живому тексті” культури **стає суб'єктом**)» (марковано мною – М.С.) і результат їх спілкування – виконавська концепція (Шаповалова, 2011). Як впливає із поданих музикознавчиною визначень, виконавська концепція, і зокрема диригентсько-хорова (зважаючи на згадку хору в переліку значень категорії *суб'єкт творчості*), – це система комунікації інтерпретатора зі світом мистецтва.

Передусім диригентсько-хорова інтерпретація музичного твору постає об'єктом інтерпретології як інтегративної науки (Шаповалова, 2011). У працях професора Л. В. Шаповалової й учених, чії ідеї розвивають положення її школи, та у ключових настановах теорії інтерпретації, наданих В. Москаленком (Москаленко, 1999; Москаленко, 2002), сформована специфіка *універсальї інтерпретології* (Л. Шаповалова), надані категорії та принципи інтерпретаційного аналізу музичних явищ.

Важливе методологічне значення для концепції нашого дослідження, в зв'язку з завданнями щодо аналізу музики духовної тематики, має категорія *духовної реальності*, розроблена у праці Л. Шаповалової (Шаповалова, 2011). «Коли реальність стає духовною? Або ж у музичному творі, згідно енергійній природі, вона є духовною за визначенням (світська музика зберігає відблеск Вищого світла)?» – таке питання ставить музикознавчиня. І дійсно: музичне буття постає як «чисте естетичне» в праці-одкровенні О. Ф. Лосєва «Музика як предмет логіки», а *естетичне* виступає як тип духовності в усучасненому світському контексті (Наконечна, 2003). Зазначена дилема виявляє не тільки і не стільки модернізацію поглядів на природу естетичного, скільки розбіжні візії духу й духовності, відповідно, за реставрації та редукції християнських засад цих категорій. Знов-таки важливим для нашого дослідження, оскільки в ньому вивчаються два відношення до релігійної тематики і жанрових законів духовної музики, є співставлення свідомості релігійної і, назовемо так, *guasi-*

релігійної. В дискурсі Л. Шаповалової знаходимо рішення зазначеної дилеми, диференціацію векторів особистісного самовиразу і над-особового служіння. «Залежно від відповіді на це питання, є два шляхи пізнання: метафізичний (містичний) – для визначення романтичного ідеалізму в душі месіанства художника-творця (Вагнер, Скрябін) і шлях духовного реалізму, відповідний до літургійної творчості (традиція храмового церковного мистецтва і її відродження в сучасній композиторській творчості)... Композитори, котрі свідомо працюють в межах Богослужбової традиції (А. Пярт, В. Мартинов), виконують у світському контексті музичної комунікації місію хранительства, спадкоємності християнського світорозуміння цінностей музичної культури» (Шаповалова, 2011 : 17). «Духовна реальність – єдино-множина чотирьох наукових методів вивчення музики («звучних текстів» буття): філософсько-богословського, музично-семіотичного, енергетичного, інтерпретологічного» – звідси «онтологічна функція інтерпретування» (Шаповалова, 2011 : 22). У буттєвій повноті виразності «інтерпретація є РІД творчості. Ось чому постаті Автора й Інтерпретатора конгруентні» (Шаповалова, 2011 : 22). «Для виконавця сенсом пізнання є ТОЙ, хто привів його до Бетховена... виконавський аналіз... постає як відношення двох суб'єктів: виконавця і суб'єкта самої музики, зафіксованого в звучанні тексту як авторське Я» (Шаповалова, 2011 : 24); відтак **«єднання теорії як моделювання виконавчого процесу і музикування як виробництва присутності Чуда, Дарування «тут і зараз» стає магістральним напрямком розвитку сучасної інтерпретології»** (Шаповалова, 2011 : 24).

Міркуючи в річищі виробництва присутності, звернемось до концепції виконавської поетики як одного з методологічних орієнтирів дослідження диригентсько-хорового континууму. Важливими для нашої роботи є положення про активну роль виконавця у творенні художнього образу та співучасть слухача у продукуванні смислів. Особливого значення набуває висновок про специфічну просторово-часову організацію постмодерної музики, у якій кожен момент музичного часу містить ознаки минулого,

теперішнього й майбутнього, а виконавська інтерпретація постає самостійним чинником смислотворення. Саме ці положення створюють підґрунтя для подальшого осмислення диригентсько-хорової інтерпретації як континуального процесу.

«Інтерпретувальний розум («розум, що інтерпретує») – поняття синергетичної концепції світу, позначене відкритістю до евристичних можливостей нелінійного методу пізнання. Це здібність мислити нелінійно та поєднувати у процесі пізнання світу (музичного мистецтва) декілька парадигм, що призводить до евристичних відкриттів. Інтерпретувальне мислення – перехід від латентно-стратегічної дії (Ю. Габермас) на рівні задуму до її реалізації в процесі комунікації для винайдення нових вимірів звичаєвих смислів. Інтерпретувальний стиль – прояв характеру діяльності *Homo Interpretatus*» (Ніколаєвська, 2020 : 256). Беззаперечно, що нелінійне мислення є так само мисленням багатовимірним. Нелінійність, множинність, темпоральність атрибутують теорію самоорганізації систем у складі некласичної науки, яка, своєю чергою, характеризується паралелізмом умонастроїв із музикою XX та початку XXI століть (Тукова, 2019). Комунікація, що передусім являє обмін змістами, духовною енергією, емоціями та ін., у глобальному світі, з огляду, знов-таки, на інтерактивну сутність суб'єкта культури (згідно з теорією комунікативної дії Ю. Габермаса), стає повсюдним явищем соціальності. Соціуми, психічні світи, культурні спільноти, ніби за принципом сполучних судин, засвоюють й асимілюють ціннісно-сміслові паттерни цивілізації. Відтак, закономірно, що «інтерпретативна теорія музичної комунікації – це теорія інтегративного типу, в якій унаочнено систему понять мистецтва аналізу діяльності *Homo Interpretatus*, що зафіксувала зміну парадигми музикознавчої свідомості від семіотично-герменевтичної – через антропологічну (людино-вимірюванність, музика як аналог особистості) – до когнітивної парадигми духовного буття музики» (Ніколаєвська, 2020 : 260). Когнітивне музикознавство (Шаповалова, 2003) стає, відповідно, аналітикою самопізнання, рефлексії інтерпретатора.

Якими ж є основи принципу первинності виконавця? За Ю. Ніколаєвською, особливість «української *школи інтерпретології*... полягає у досвіді вивчення виконавства не як вторинного процесу, а як першооснови творчості (Ніколаєвська, 2020 : 14), що впливає з теорії інтерпретації В. Москаленка, «онтології виконавства» О. Маркової, теорії рефлексивного художника Л. Шаповалової й інших обґрунтованих в українській музикології положень (Ніколаєвська, 2020 : 17). Також, як можна розуміти, первинність виконавця специфікує характеристики «типу митця у мистецтві XX–XXI століть, який є однією з домінуючих у сучасній картині світу» (Ніколаєвська, 2020 : 14). Дійсно, не можна обійти увагою визначники даного типу, як-от феномен відкритої форми, зростаюче значення мобільних, на відміну від стабільних, ресурсів інтерпретації композиторського тексту й їх розширення за рахунок інтеграції немuzичних звуків і виразових прийомів, а також системний статус полістилістики в музичній культурі, – всі ті умови, в яких виконавська концептуалізація і *виконавська форма* (Ю. Ніколаєвська) забезпечують звершення музичного цілого; відтак *варіативний потенціал* (О. Котляревська) виростає в універсальну культурему буття твору в музиці. З огляду на сучасний світ композиторської творчості, інтерпретологія, образно кажучи, не могла не з'явитись, а значить, поширити свій вплив на розуміння законів музикального не лише в сучасному, але й у ретроспективному вимірі. Одним із орієнтовних моментів стосовно позиції нашого дослідження є ідея, сформульована у праці Ю. Ніколаєвської, про якісну специфіку невербальної символізації в музиці й, відповідно, інтерпретації музичного семіозису. Слід зазначити, що на нетотожність когніцій у герменевтиці й теорії інтерпретації указували В. Москаленко (Москаленко, 1994), Л. Шаповалова (Шаповалова, 2017). Крім того, в одній із вищенаведених цитат дискурсу Л. Шаповалової ціннісно-смысловий аспект інтерпретації музичного твору пов'язується з творенням, даруванням, способом бути присутнім у світі, що стає в музиці змістовним осердям. Дана лінія набула в інтерпретативній теорії музичної комунікації Ю. Ніколаєвської нових зв'язків із культур-філософським полем,

зокрема у світлі специфіки розуміння як переживаного смислу, на відміну від операцій декодування й пошуку референтних значень. Дослідниця коментує опозицію «присутності-означування» (Х. У. Гумбрехт) (Ніколаєвська, 2020 : 42) як дотичну до вирізнення питомо музичної комунікації, а відтак інтерпретації, актуалізуючи в цілому скерування герменевтики ХХ ст. до розширення категорії розуміння, виразно представлене концептами *Dasein* у М. Гайдеггера, герменевтичного кола Г.-Г. Гадамера, що відобразились у пізніших теоретичних побудованнях.

Важливість окресленого кола ідей інтерпретології для нашої дисертації полягає в утворенні ними методологічної основи для експлікації унікального способу бути, притаманного диригенту-хормейстеру. Оскільки для розкриття його специфіки потрібен аналіз «за одиницями», а не «за елементами» типу ментально-чуттєво-тілесної єдності, яку являє собою інтерпретація хорового твору, зрощена найтоншими й міцними нитями музикування з комунікацією та управлінням усім процесом, дисертант вважає за можливе відкласти розгляд інтерпретаційного комплоту *комунікативної дії* (Ю. Ніколаєвська) диригента в процесі становлення виконавського тексту до розділів роботи, де здійснено аналіз його чинників.

Наразі у фокусі наших міркувань специфіка комунікації музиканта, що вирізняє її з-поміж інших способів трансляції повідомлень. У Ю. Ніколаєвської знаходимо розлогий дискурс із даної специфіки. Так, дослідниця опрацьовує термін *перформансна комунікація* (Ніколаєвська, 2020 : 64), що в ній повідомлення є не співвідносними з зовнішнім референтом і при цьому невербальними. Тип повідомлень, про який ідеться, згідний естетичної (*енергетичної*, як називає його Е. Фішер-Ліхте в розглянутій Ю. Ніколаєвською роботі (Ніколаєвська, 2020 : 64–65) взаємодії виконавця і публіки, але багатоманітність слухацького досвіду, що він забезпечує буття музики, унеможливорює вираз постійного контенту у виконанні, відтак перформанс і виразність взаємовиключні. Якщо звернутись у даному контексті до диригентсько-хорової інтерпретації, подібна опозиція

виявляється дещо штучною, оскільки виконання музики вирізняється силою експресії, на якій, на нашу думку, тримається *комунікативна дія* – а зрештою, і діалог. Хотілося б навести також ситуацію «виходу» внутрішнього діалогу у зовнішній план, яка знайома всім музикантам-виконавцям: якщо проведення теми в одному з голосів фактури вирізняється хоча б мислено виконавцем, слухач також вирізнить його у товщі фактури. Тож комунікація між двома, а, зважаючи на авторство твору, трьома учасниками при всій неабиякій віддачі, обміну енергією, передусім є, на наш погляд, співтворчістю смислу. Отже, в повній мірі солідаризуємось із умовиводом, який робить на основі розгляду широкого спектру праць із проблеми доступності змісту твору в комунікації Ю. Ніколаєвська: «автори досліджень з музичної комунікації, безумовно, намагаються фіксувати мінливість комунікативних ситуацій сучасної культури у нових поняттях. Саме антропологічний поворот у сучасній науці потребує в процесі формулювання інтерпретативної теорії музичної комунікації методологічного пошуку та адаптації більш «дієвого» аналітичного інструментарію» (Ніколаєвська, 2020 : 66). *Комунікативна стратегія* – категорія лінгвістичного аналізу, котру Ю. Ніколаєвська коментує (Ніколаєвська, 2020 : 67) у світлі специфіки виконання та сприймання музики – дійсно має відносну значимість і для музично-виконавської рефлексії, оскільки, скажімо, хоровий диригент у концептуалізації виконавського тексту, в інтерпретації як цілості (Москаленко, 1999 : 4; Ніколаєвська, 2020 : 111) тим самим будує комунікацію з аудиторією, з артистами хору, з собою, з композитором через його письмо. Цінними для нашого дослідження є типологічні характеристики музично-виконавських стратегем, які пропонує музикознавчина. Визначимо, яка з них може виступати як адекватія диригентсько-хорової інтерпретації музичного твору, з урахуванням її приналежності до розряду виконавської інтерпретації і водночас опосередкованості звуковидобуванням хору. Окреме питання керівної комунікації диригента з хором ми тематизуємо надалі в ході дослідження; тоді як у даному контексті диригент і керований ним хор, що він,

у нашому розумінні, являє вищого порядку тілесно-афективно-духовний орган музикування, постають на кшталт цілокупного суб'єкта інтерпретації й відтак *твору виконавця* (В. Москаленко), і водночас внутрішньо ієрархічного (що не суперечить, а відповідає категорії суб'єкта) змісту *Homo Interpretatus*. Надалі співвідношення естетичної перцепції і внутрішньої комунікації, згідне теоретизації рефлексії музиканта, розглянемо у вимірі просторовості. Наразі треба замітити, що диригентські *когніції* (Л. Шаповалова – Ю. Ніколаєвська) у самій своїй природі є комунікаціями, в яких перцептуальні даності звучного процесу узгоджуються з антиципацією (бо диригент вибудовує виконавський текст), внутрішнім слухом, інтроспекцією, і, зрештою, з трансцендентальною єдністю апперцепції (І. Кант), структурою суб'єктивності. Сам акт перцепції у процесі диригентсько-хорової інтерпретації являє унікальну форму «обміну» між механізмами рефлексії та не-рефлексивними чинниками мислення (як-от відчуття, сприймання, образ, уявлення), що він може здійснюватись тільки за посередництвом сприймання хорової звучності, – тільки у спосіб комунікації. Ауто-комунікація, що фундирує рефлексію (у науково-психологічному та в музикознавчому її розумінні) диригента необхідно спирається на відчуття та сприймання звучності. До сфери рефлексії і її роботи з даностями власного Я (в нашому випадку, хорового диригента) віднесемо й ідею М. Мамардашвілі, цитовану Ю. Ніколаєвською, стосовно *простору перевтілення*. Дійсно, творча місія диригента передбачає артистичну метафізику, за якої хоровий диригент (пам'ятаємо, що він веде за собою хористів-виконавців) не просто зростає до висот людського духу, розкриваючи в інтерпретації авторський задум, але й відкриває в собі Іншого й відтак гармонійну духовну реальність. Простір тут є саме метафорою реальності, не плинної, а, навпаки, непозбутньої, цілісної. До цієї ідеї повернемось у контексті просторового континууму інтерпретації – як предмета виконавської інтерпретології, зокрема «виконавського стилю» та «виконавського хронотопу» (Ніколаєвська, 2020 : 143–144). Наразі, ідучи далі у спробі визначитись щодо комунікативної стратегії диригента хору – одного з характерних типів *Homo Interpretatus*, що за визначенням Ю. Ніколаєвської

є «суб'єкт інтерпретативної теорії музичної комунікації», «є сумарним образом людини, яка в процесі музичної діяльності виявляє домінантність інтерпретувального мислення» (Ніколаєвська, 2020 : 149). Далі, «Інтерпретація як виконання (виконавська інтерпретація) – *стратегія дії*, вид комунікативної стратегії, спрямований на *організацію акустичної (звукової) форми музичного твору*, модальної за своєю природою (змінювані компоненти виконавського процесу – темпоритм, артикуляційна і динамічна шкала, агогіка, фактурний виклад). ... *виконавська стратегія вимагає ретельної розробки її як динамічного явища*» (марковано нами – М.С.) (Ніколаєвська, 2020 : 158). І передбачає позицію, значущу для людини, що інтерпретує, по відношенню до Іншого» (Ніколаєвська, 2020). Щодо специфіки диригентсько-хорової інтерпретації це є базові настанови, зокрема, в аспекті організації виконавського хронотопу – у всьому її спектрі від психологічного впливу на керований ним хоровий колектив до результату виконавської цілісності музичного явища, – та в аспекті її динамічної якості. Знов-таки, до цієї ідеї ще повернемося у розгляді взаємодії диригента й хору.

Відтак, суттєве значення має в інтерпретаційному вимірі категорія музичної форми. Наведемо визначення Ю. Ніколаєвської: «Музична форма є процесом суб'єктного творення *Homo Interpretatus*, результатом інтерпретувального мислення» (Ніколаєвська, 2020 : 162). Звернімо увагу на важливі для нашої дисертації моменти: форма як творення суб'єкта інтерпретації, що, цілком закономірно, є і процесом, і результатом. Ніколаєвська вводить також поняття виконавської форми на основі фрагментарних зауваг з даної теми, які «розсіпані» в полі теорії інтерпретації. «У межах інтерпретативної теорії виконавська форма розуміється як динамічна структура, що твориться як актуалізуюча стратегія по відношенню до Іншого (композитора, слухача). Її результатом стає явище «зустрічного тексту» (Ніколаєвська, 2020 : 174). Процесуальна й структурно-ієрархічна сторони виконавської форми утворюють специфіку виконавського хронотопу. «Виконавський хронотоп у системі музичних універсалій – *усвідомлена*

цілісність просторово-часових (вертикальних і горизонтальних) топоном музичного твору (метроритмічних, фактурних, темпових), яка обумовлена хроноартикуляційними стратегіями Homo Interpretatus» (Ніколаєвська, 2020 : 240) (марковано нами – М.С.). Дане визначення є орієнтиром для розробки диригентсько-хорової інтерпретації як типу континууму.

Щодо комунікативних стратегій виконавця-інтерпретатора, дослідниця вирізняє ««охоронну», інтегровальну, актуалізуючу, аудіовізуальну; контонативну, моделюючу (у інтерактивах), перформативну» (Ніколаєвська, 2020 : 321), аналіз яких у цитованій праці спирається на такі критерії, як вибір виконавцем та способи роботи з музичним матеріалом. Звернімо увагу: розуміння стратегії, адекватної образу й характеру, структурним і драматургічним властивостям, що усвідомлюються як значимі для створення виконавської версії тексту, та вибір стратегії залежать від здатності виконавця проникнути в задум автора й акцентувати виразові засоби й прийоми, що забезпечать увиразнення задуму в яскравому унікальному виконавському тексті. Обираючи з-поміж номінацій (вищенаведених) стратегій відповідну диригентській роботі, можемо бачити, що, ще до розрізнення диригентських стилів, такий вибір щільно пов'язаний з музичним матеріалом.

У розділах дослідження, присвячених диригентському стилю й аналізу творів, які вибрані дисертантом для співставлення явищ музичної практики, буде висвітлено позиції вибору комунікативної стратегії (на даному етапі ми вслід за Ю. Ніколаєвською атрибутуємо таку стратегію як комунікативну дію) та алгоритм порівняльного аналізу відповідно.

1.1.2. Тезаурус доби як контекстуальний орієнтир диригентської інтерпретації творів хорового мистецтва

Дослідницьке поле інтерпретології характеризується дисциплінарною й предметною розгалуженістю, залучає в орбіту вивчення *твору виконавця* (Москаленко, 2013) та експлікацій *виконавської онтології* (Маркова, 2012) дискурсивні потенціали філософії свідомості, культур-антропологічних та психологічних розвідок. В основі даного процесу, поза тенденцією великих

синтезів, лежить і вчення Л. Шаповалової про рефлексію, логічним центром якого є створена музикознавчиною теорія суб'єкта музикування, *рефлексивного художника*, від якої відгалузилась концепція *Ното Interpretatus* і теорія *інтерпретативної комунікації* Ю. Ніколаєвської. Зв'язок музикознавства з науками про людину є узвичаєною протягом століття й більше константою; відтак у багатьох працях розгортаються культурологічні, філософські, психологічні експлікації щодо принципів та *умонастроїв* (у номінації І. Тукової) (Тукова, 2021) музичної творчості, і не в останню чергу її природничі контексти. Однак саме інтерпретологія, на наш погляд, концентрує духовно-теоретичну ситуацію епохи навколо особливого роду злитності виконавського тексту й відношення суб'єкта до світу і самого себе, що становить буття музики. Універсальність інтерпретації як створення і трансляції текстів культури є загальною, опрацьованою ще в герменевтиці Г.-Г. Гадамера (Гадамер, 2000) (в тому числі *само-інтерпретація* художньої форми) реалією; проте розвиток інтерпретології бачиться як синхроністичний ремінісценціям, означених як неоміфологізм, неоархаїка, неорелігійна свідомість (почасти під формою реставрації релігійності); категоріям, породженим горизонтальною логікою *ризом*, а відтак інтенцією *номадизму* – кочівницького статусу, що в той же час залишається пов'язаним з усіма «притулками» свого духу і також із уособленнями, ролями, персоналіями своєї дійсності, так, якби вони були гомункули його Я; компенсації трансцендентальної – інтерактивною якістю суб'єкта, а колективного (в номінації К. Юнга) – масовим.

В пропонованій дисертації ми свідомо зупиняємось на категоріальному осмисленні явищ і процесів, котрі на наш погляд найбільш дотичні предмету дослідження. Оскільки розпорошення традиційно мислимої цілісності суб'єкта унормувалось як плюралізм (полістилістика і еkleктика відділяються подекуди тонкою гранню), а оригінальність усіх елементів не є визначником стилю, то вважаємо за доцільне виокремити опорні категорії, що

впорядковуюють хоча б почасти мозаїчність сьогоденної дійсності, гібридизацію та дифузію практик культури та цивілізаційних процесів.

Найбільш широкою з категорій, і такою, що відповідає рівноправності явищ – високих і тривіальних, реальних та уявних, – є постмодерн. Маємо на увазі не постмодернізм як атрибуцію з негативним відтінком, а комплексний стан культурної свідомості. Оскільки в численних музикознавчих студіях, і, зокрема, в опрацьованій нами монографії Ю. Ніколаєвської, подано ґрунтовні узагальнення на основі вивчення ключових ідей постмодерну у філософії, то в нашому дослідженні нема необхідності повертатись до ідей – Ж. Дерріда, Ж. Бодрійяра, П. Козловскі, М. Фуко – поза музикознавчими спостереженнями. Для стислого обрису ситуації постмодерну звернімось до присвяченої його культурно-ціннісній специфіці в контексті некласичної естетики праці Г. Меднікової. Як вважає дослідниця, «маргінальна свідомість сучасної людини намагається знайти... сенс через проникнення в метафізику буття, езотерику, містицизм... і тим самим розширити свої кордони. Проникнення в те, що лежить за явищем, в невиразні сутності... не може бути виражене в жорсткій системі, стійкій художній формі» (Меднікова, 2005 : 4), отже, навпаки, активізується «збагачення інтеграції мови різних видів мистецтва» (Меднікова, 2005 : 4). Мистецтво є «генофондом» культури, з одного боку, але об'єктом споживання, з іншого; що потенціює взаємопроникнення різноякісних явищ і тенденцій. Меднікова зазначає зміну векторного устремління суб'єктивності з трансцендентального на інтрапсихічний, – це спостереження тематично кореспондує з ученням про рефлексію, оскільки остання передбачає інтроспекцію як складову творчості і композитора, і виконавця, і слухача. Нам цікава також думка Г. Меднікової про тяжіння мистецтва до зрозумілості (Меднікова, 2005 : 4), передусім у векторі інтроспекції, але також і в напрямках комунікації з аудиторією. Комбінації жанрів, видів мистецтва, художніх і поза-художніх засобів утворюють *новий культурний синтез*, що водночас сприяє увиразненню і полегшує адаптацію авторського висловлювання. До речі, *проект* –

радикально сучасна формація в сфері онтології мистецтва – це вже не власно авторська, а колегіальна, якщо не сказати командна, креативна структура. Замітимо, що у вивченні творчості диригента вже «проростає» тема проекту. Суттєвим, за Медніковою, є створення комунікативного середовища, де особистість вступає в діалог і з іншими, і з собою, і з образами буття, соціального, світового. Тобто, додамо, простір у такій ситуації не просто виявляє нам «сховані» в ньому естетичне усвідомлення себе в світі, комунікативну й інтерпретаційну складові, але й їх максимально озвнює, виносить у площину вільної, змістовно неоднорідної, відкритої за формою, зустрічі. Звертає на себе увагу й ігровий принцип, який Меднікова вважає за один з основних, і відтак «колаж-монтаж» у композиції, що відмінняє, по-перше, «ідеалізацію» (навзамін, судячи з логіки дослідження, прокламується чуттєво-тілесне свідчення «справжності» змісту) (Меднікова, 2005 : 23), і, відтак, по-друге, катарсис. Мистецтво створює для людини такий «простір, у якому вона могла б по-іншому осягнути свої зв'язки зі світом, саму себе», «імітує» дійсність, «наштовхує» на нові почуття, так як «працює з людиною певний проміжок часу у всій повноті фізично-біологічного і психологічного її буття... перебування у художньо організованому просторі формує розуміння естетичних основ буття, міфопоетичну картину світу» (Меднікова, 2005 : 26). На кшталт фентезі, такий епізод загострює екзистенціальні відчуття. В зв'язку з таким сценарієм сприймання авторка вважає його побудованим на емпатії, яка надає можливість побачити себе ніби зі сторони; в такий спосіб діє *саморефлексія* суб'єкта сприймання (Там само). Порівнюючи цей підхід з положеннями учення Л. Шаповалової, бачимо, що пропонуваній Медніковою обрис рефлексії також пов'язаний з уявленням про внутрішню комунікацію, але не виходить до духовного прагнення Абсолюту. Дослідження розгорнуте в аксіологічній площині адаптації мистецтва до широкого загалу, і, ймовірно, це є причиною зазначених акцентів.

Постмодерн як транскультурний феномен розглядає Т. Гуменюк (Гуменюк, 2002). Авторка надає постмодерній свідомості статус «концепції

“духу часу” кінця XX – початку XXI ст.» (Гуменюк, 2002 : 4), конститує «принцип постмодерністського зсуву» і пропонує позицію зосередженості «на проблематиці дисконтинууму й відсутності, що й означає... припинити дивитись на події як на відблиск істини буття, звернутися до них у їх самодостатності» (Гуменюк, 2002 : 6). Маємо зазначити, що дискретність явищ, їх естетична рівноправність і ніби зверхній погляд (феномен *поверхні*) якщо й дезавуюють метафізичні виміри розуму, то лишень у сфері масової культури. В мистецтві, попри розмиття межі масової й елітарної тенденцій, *поверхня* провокує вгледітись углиб, у чому й полягає *постмодерна чутливість*. У музиці їй відповідає феномен відкритої форми, з її комунікативною домінантою, максимою інтерпретаційної *варіативності* (в номінації О. Котляревської) музичного твору. Гуменюк убачає як «ознаки постмодерністського мислення:.. кінець віри в розум,.. скептичне ставлення до того, що у християнській Європі пов’язується з традицією раціоналізму; усвідомлення неможливості мислити ідею єдності й загальності, тотальності; критики розуму встановлюють зв’язок між традиційним розумінням й інтенцією до цілісності та єдності, звідси роблять висновок про те, що розум був джерелом тоталітарного;.. відмова від принципу суб’єктивності» (Гуменюк, 2002 : 14). «Транскультурний світ <постмодерної ідеології> розміщується ... в середині всіх існуючих культур, подібно до багатовимірного простору, що поступово просвічує крізь рух історичного часу. Це безперервний, триваючий простір, в якому ... потенційні елементи не менш значимі, ніж ті, що справдилися “реально”» (Гуменюк, 2002 : 18). Розімкнута текстуальність – це смисл відкритої форми. «Інтертекстуальність не варто розуміти так, що текст має якесь походження; текст утворюється з анонімних, невловимих і, водночас, уже читаних цитат – із цитат без лапок, він має не просто кілька значень, у ньому здійснюється множинність смислу» (Гуменюк, 2002 : 18 – 19). Ймовірно, такого роду множинність межує з явищем, яке Г. Данузер означив терміном *метамузика* – у ньому стираються

межі музичних форм і жанрів (Danuser, 1991) і, в більш загальному розумінні поняття, узагальнюються всі рівні поняття музики (звук, нотний запис та ін.).

«Постмодерністська естетична самосвідомість в мистецтві, сприйнята в межах духовної ситуації, засвідчує... розмежування з авангардною, модерністською ідеологією і стилістикою; ... множинність постмодерністського мислення – надактивне використання відомих художніх прийомів... незавершеність людського пізнання ... відносність кожного історичного явища, наявність у ньому різних явищ і процесів.... Найсуттєвішим, що створює ситуацію постмодернізму в мистецтві є: 1) невизначеність, або, скоріше, невизначеності; 2) фрагментарність:... синтез 3) деканонізація... 4) відсутність самості; відсутність глибини: 5) невідображуваність... 6) іронія... стає невизначеною, багатозначною, вона прямує до... чистого світла відсутності; 7) гібридизація: деформація жанрів спричиняє двозначність... 8) карнавалізація: ... <тобто> невизначеність, фрагментарність, відсутність самості, гібридизація... 9) виконання, участь: текст постмодернізму... потребує, щоб його відтворили; 10) конструкціонізм; 11) іманентність: Постмодернізм – це не якийсь новий стиль, що прийшов на зміну модернізму. Це не кінець, а, скоріше, початок і зародження модерну, причому “справжні” постмодерністи – ті, хто увінчує цей первинний стан, невтомно, безупинно “приймає пологи” модерну» (Гуменюк, 2002 : 27 – 28).

Очевидно, що новітня музична практика характеризується більшістю названих термінів. Йдеться про панування полі-стилістичних установок творчості, складність і подекуди альтернативний нотному запис композиторського тексту, нерідкі ситуації непрозорості письма (ймовірно, саме в зв’язку з ними так поширені інтерв’ю й конкретне ознайомлення дослідників із авторською візією твору); міжвидова екстериторіальність прийомів письма, відкрита форма, не лише в тому розумінні, що будь-який твір «полишає» автора й живе своїм соціально-естетичним життям, але в смислі цілеспрямованої незавершимості творіння без участі інтерпретатора й слухача; зближення естетичного й утилітарного, конструктивістські тенденції, і при цьому, попри

суцільну орієнтованість на інтерпретатора – виконавця (і слухача), парадоксально замкнутий на унікум даного досвіду зміст. Погодимось і з тим, що постмодерн «приймає пологи» модерну, оскільки в лоні постмодерної естетики та стилістики виник мета-модерн.

Окремо зазначимо міркування Т. Гуменюк, котра визначає полістилізм як одну з провідних ознак постмодерного мислення. Для сучасної музики особливо важливими є принципи цитування, алюзій та поєднання різних стильових пластів, що безпосередньо виявляються у творчості К. Дженкінса та О. Родіна.

Від іронії до щирості. Цей вислів став свого роду маркером трансформації, описаної в праці Р. ван дер Аккера й Т. Вермюлена як атрибут мета-модерну. Логіка деконструкції, що вирізняла постмодерн, замінюється метаксисом – переміщенням (Vermeulen & van den Akker, 2017). Нас цікавлять питома тенденції, ідеї та образи, згідні з розвитком музичної практики. Як же саме організує реалії людської самості мета-модерн? «Структура сприйняття мета-модерну – зазначають Р. ван дер Аккер і Т.Вермюлен, – є коливання між прагненням модерну до сенсу і постмодерним сумнівом..., щирістю модерну й іронією постмодерну, надією і меланхолією, емпатією та апатією, єдністю і множинністю..., наївністю й досвідченістю, авторським контролем і загальнодоступністю, прагматизмом і утопізмом. <Відтак> мета-модернізм це є розгойдування. Він виражає себе в динаміці. Але <не варто> приймати це розгойдування за баланс; воно радше як маятник, що розгойдується між ... незліченними полюсами» (Vermeulen & van den Akker, 2017). Зазначимо, що фігура *розгойдування* наводить до «традиційної» ідеї цілого. Якщо постмодерн забезпечує креативний потенціал висловлювання у спосіб фрагментації й мозаїчної рекомбінації елементів, деконструкції як провідної техніки роботи з письмом (Гуменюк, 2013), то мета-модерн приносить до поля теорії культури переоцінку цінностей та актуалізує ідеї, супутні антропологічному повороту культурної свідомості на початку ХХ століття. Утім, і цілісність, як місія художньої (виконавської) форми, і, відтак, зміст суб'єктивності, так би

мовити, заряджені (або уражені?) відмовою від субстанціональності. Твори *абсолютної музики* (Т. Адорно – К. Дальхауз) транслиують сприйманню образ безкінечного в кінченому, визначають комунікацію у спосіб обміну самості на універсальність (Рябініна, 2005), що кульмінує в модерні максимою індивідуальності й реставрацією християнської релігійності (ідея соборності, *хорової* духовності людства) водночас. Модерн перших десятиліть ХХ ст. містифікував смерть, та постмодерн позбавляє її містики (Гуменюк, 2013), наприклад, через образ трікстера – гротескової амбівалентної фігури, що унаочнює одночасне пробування «тут і там» навзаєм піднесеності символу. У постмодерні виникає альтернативна символічному безсмертю установка – на перебування без самозаперечення по діалектичному типу і, відповідно, без меж, на кшталт *New Age* та *Ambient*. В силу секуляризації культурної свідомості така установка не може зникнути і в постсекулярному соціумі, що його світобачення виразилось у мета-модерні. Онтологічно не диференційоване екзистування суб'єкта: «практика культури вводить а-синхроністичну присутність (*a-synchronous present*) ... важливо зазначити, що «космічний майстер» стає новою моделлю творчості, міждисциплінарним творцем і дослідником (Vermeulen & van den Akker, 2017 : 391)... Я... постійно утримує дві позиції в напрузі... <перевизначені> відносини між Я і фікцією: постмодерна формація фрагментованої, фіктивної, текстуальної ідентичності перетворена згідно мета-модерній меті – *особистого зв'язку* <...> що уможливорює... людські зв'язки, парадоксальну автентичність»¹. Щоправда, «відновлення автентичності [здійснюється] постмодерністськими методами [які] акцентують вимисел як комунікативну стратегію... ставлять (перед суб'єктом сприймання) цілі *трансформувати або реконструювати... фрагменти в єдність*. [В цей спосіб] естетична глибина, що була «сплощена» в добу постмодерну, фігурально реактивується» (Vermeulen & van den Akker, 2017) (*курсив наш* – М.С.). Отже, характерні для постмодерну форми

¹ Переклад з англійської тут і далі наш – М.С.

художнього висловлювання стають на службу образам повноти та щирості почуття, які мають виникати у процесі музичної комунікації; звідси прагнення емоційного впливу музики на слухача.

Якими ж є найвиразніші риси метамодернізму? На нашу думку, найбільш переконливо їх окреслює Б. Демпсі, який розглядає метамодернізм як рекурсивний етап розвитку культури, що постає внаслідок критичного переосмислення постмодернізму. На відміну від останнього, метамодерн не заперечує попередні культурні формації, а інтегрує їх у нову систему художнього мислення, поєднуючи модерну спрямованість до цілісності з постмодерною відкритістю та множинністю смислів. Саме тому метамодернізм може розглядатися як синтетична культурна логіка, здатна одночасно утримувати різні стильові, світоглядні та естетичні моделі.

Подібну позицію займають і сучасні українські дослідники. Попри дискусійність термінології та різні підходи до визначення статусу метамодернізму, більшість із них сходяться на тому, що новітня художня практика характеризується не запереченням попередніх естетичних систем, а їх творчим переосмисленням і взаємодією. Саме така тенденція становить важливий методологічний орієнтир для подальшого аналізу сучасної хорової музики. «Філософія метамодерну виходить на сцену лише тоді, коли Інтернет та соціальні медіа стали справді домінантними факторами в житті людей... Це світогляд, що поєднує модерну віру в прогрес із постмодерною критикою. У результаті ми отримуємо погляд на реальність, в якій люди перебувають на довгому й складному шляху розвитку, рухаючись у напрямку до більшої ... екзистенційної глибини... світ ідей та припущень, які є контр-інтуїтивними як щодо модерних, так і до постмодерних ідей» (Фрайнахт, б. д.).

Навряд чи можливо, з нашого погляду, бути категоричним у дефініціях, спостерігаючи безпрецедентне різноманіття явищ і процесів та перетворення, завдяки сучасним засобам фіксації матеріалу, культурно-історичного поля XX-XXI століть на своєрідне царство одночасності. До того ж, минувшина,

хоч як би ні прагнули відтворити її прихильники автентичності (*authenticity*)² у музичному виконавстві, також у силу закономірностей буття музики лише в інтерпретації та сприйманні, бачиться і чується у світлі досвіду сучасності. І, далі, навряд чи можна стверджувати, що різноякісні явища вступають одне з одним у явний конфлікт. Ми радше бачимо тенденцію до асиміляції різних та одиничних феноменів у полі культурних зв'язків і тенденцію до синтезу, яку зазначають численні теоретики. Категорії багатоманітності, не лінійності, темпоральності, що їх І. Тукова вважає параметрами спільності умонастроїв у некласичній науці й новітній музиці (Тукова, 2020), у проекції на музичну практику є відповідниками множинності відносно автономних, сумісних і плинних ліній звукового письма; у Тукової зустрічаємо термін *надбагатоголосся*. «У XX сторіччі, – пише дослідниця, – ... музична мова стала індивідуалізованою настільки, що типове майже неможливо побачити. Наслідком цієї тенденції було ускладнення ... методу аналізу творів, який інколи можна застосувати лише до одного конкретного опусу, в багатьох випадках при обов'язковому залученні допомоги композитора, використанні його прекомпозиційних схем, таблиць тощо» (Тукова, 2020 : 41). Проте музична практика радше характеризується принципом доповнюваності (Тукова, 2020 : 46), ніж протистоянням. Зрештою, як показує в своїй монографії авторка, відбувається трансформація ознак, що атрибутували традиційне музичне висловлювання; редукція музикального, в традиційному розумінні, до складу (суті фактури), що й є *надбагатоголосся*. Ймовірно, комплот різновекторних явищ і є атрибутом метамодернізму, якщо шукати якісь критерії, крім «настроєвих» характеристик щирості й іронії.

У праці Т. Гуменюк прийдешня формація культурної свідомості названа *постпостмодернізм*. «Відкидаючи...заперечення попереднього досвіду, вона вибирає найкраще з модернізму і постмодернізму, що є її... творчою силою»

² *Authenticity* – назва праці знаного теоретика музики P.Kivy, яка викликала широкий резонанс у західній музикології (про що свідчать праці P.Johnson, S. Levinson, & J.M.Balkin, Renée Cox Lorraine)

(Humeniuk, 2021) (*переклад з англійської наш – М.С.*). Пост-постмодернізм, згідно з міркуванням Гуменюк, виявляє себе як диджі-модернізм (*digimodernism*) та метамодернізм, які, відповідно, виступають його аспектами. Оскільки зміни, що зумовлюють пост-постмодернізм, викликані потребою в новій мові, і так само на часі є подолання хаотичного стану культурної свідомості, на думку Т. Гуменюк, «симулякр³ у пост-постмодернізмі замінений уявною реальністю з її головною особливістю – *інтерактивністю, тобто діалоговим зв'язком.* (*курсив наш – М.С.*). Естетичний аспект пост-постмодернізму в інтерпретації диджі-модернізму полягає в неможливості існування у віртуальному світі хаосу, тут все ідеально впорядковано, а кожен, завдяки інтерактивності, стає творцем певної колективної дії» (Humeniuk, 2021). Слід зазначити, що діалогічність у контексті естетики *ризومي* (Ж. Дельоз – Ф. Гаттарі) та в річищі тенденції до зміни ландшафтів думки, не полишаючи їх остаточно, називаної *номадизмом* (кочівництвом), утворила множинність *полілогу*, надала масовій комунікації характер *мережевої культури* (Пищик, 2024). На нашу думку, мережева якість є не тільки технологічною характеристикою соціально-комунікативних процесів, а й властивістю повсюдних взаємозв'язків, синтезів, відсилок і алузій, тобто полі-стилістичних рішень, включно з поєднаннями художніх і нехудожніх засобів увиразнення тієї чи іншої ідеї, побудування драматургії і форми.

Очевидно, що єдність твору як феномена – в античному розумінні терміна – явища, даного у свідомості, що воно себе виказує – визначаються в комунікації за посередництвом утворення виконавського тексту. Є не менш очевидним і те, що музика має унікальний спосіб буття в інтерпретації, який «унаочнює» ситуацію мета-модерну. Серед текстів інтерпретології, тією чи

³ **Симулякр** – термін, який ввів у теоретичний ужиток давньогрецький філософ Платон у значенні речі, яка не відповідає ейдосу, є пустою стосовно множини явищ, речей, які становлять розгортання ейдосу. В період утвердження постмодерної ідеології *симулякр* актуалізується в якості категорії *гіперреальності* в контексті феноменів *символічного* та *симуляції* у працях Ж.Бодрійяра. (Символічний обмін і смерть, т ін.)

іншою мірою дотичних метамодернізму, нашу увагу привернула праця, яка, з нашого погляду, вибудовує наріжні характеристики його музичної «версії», – стаття знаної музикознавчині, що вона зокрема наголосила на вирізненні сфери *виконавського музикознавства*, О. М. Маркової «Неосимволізм музики ХХІ століття та виконавське музикознавство» (Маркова, 2018). В поняття *неосимволізм*, що його вводить і обстоює дослідниця, вкладені інтегральні теоретичні уявлення про постмодерн і пост-постмодернізм у музиці (Маркова, 2018 : 209]. Навряд чи можна сумніватись у зв'язності даних феноменів, зважаючи на домінацію виконавства як діяльності, що реалізує актуальне (в номінації Н. Корихалової) буття музики, та відкритої форми композиторських текстів другої половини ХХ – першої чверті ХХІ ст. Відтак символізація, перевід звучних якостей в образні, дістає якісного перетворення і, отже, *неосимволізм* маркує специфіку даного процесу. О. Маркова пропонує оновити процедуру цілісного аналізу музичних творів з огляду на запровадження *виконавського музикознавства* як відносно автономної практики дослідження музичних явищ. Відтак у її праці «визначається сутність неосимволістського мислення як емансипація виконавства» (Маркова, 2018 : 210). Та найважливішим для нас у тексті авторки є виокремлення характеристик «нео-символізму», оскільки музичні твори, на матеріалі яких дисертант вивчає диригентсько-хоровий континуум, мають ті чи інші риси з позначених у даній праці. Так, «Епоха неосимволізму початку ХХІ ст. визначила... перспективу «безкомпозиційного» мистецтва в системі «бриколажу» (Маркова, 2018 : 211). Дійсно, фрагментація й рекомбінація цитат, алюзії на відомі стилі, широке використання полістилістики характерне для новітньої музичної творчості, наприклад, у К. Дженкінса, серед українських митців – у О. Родіна. Маємо додати, що у цієї тенденції є інша сторона, коли, скажімо, використовується полістилістика не колажного, а симбіотичного (за типологією К. Штокгаузена) типу і створюється єдиний стиль, що, проте, має давні історичні витоки й увиразнює зв'язок із ними в підкреслено авторських, унікальних побудованнях: явища нової простоти,

nova musica sacra, низка прийомів, котрі спадкують канонічні засоби Богослужебної музики далекого минулого, як-от григоріанський хорал, знаменний розспів тощо. Як яскравий приклад – твори А. Пярта духовної тематики. Пов'язані з темою Служіння й такі твори як *Song for Athene* Дж. Тавенера, сакральна й релігійна патетика творів Л. Дичко та В. Сильвестрова. Слід зазначити, що в нашому дослідженні передбачається показати багатоликість і єдність тенденції, яку О. Маркова визначає *нео-символізмом* через нахил до ремінісценцій неєвропейських алюзій у музиці початку ХХ ст. (Маркова, 2018 : 210); і яка отримує доволі різноманітні «імена» в музикології, серед яких і згадані вище пост-постмодерн, і діджі-модернізм. Додамо, що наразі у *Месі за мир* К. Дженкінса утілена інтенція до неєвропейської духовності (введення зокрема магометанського *азану*).

У О. Маркової бачимо поворот дискурсу *виконавського музикознавства* до сакральної тематики⁴. Так, «...в музично-художньому вираженні... поряд з композиціями звучать фрагменти анонімів релігійної музики, реанімовані для музичного сприйняття розшифровки ритуальної музики віддалених епох, цінні цією віддаленістю і в останній знаходячи закінченість для сприйняття фрагментів, які реально вписуються в складний контекст буття-ритуалу-вірувань, що відійшли, - і цей конгломерат авторської та поза авторської творчості пов'язується ініціативою виконавського виходу» (Маркова, 2018 : 212). Нарешті, дослідниця звертається до положень праці Д. Андросової щодо самостійності виконавської творчості. Наведемо фрагмент, що недвозначно виводить метод цілісного аналізу в інтерпретаційну площину. «Емансипація виконавства ... спонукає до переосмислень музикознавчого аналізу. В «новому цілісному аналізі» не приймається цілісність... композиції як а'пріорі здійснювана її якість <навзамін> утверджується цілісність виконавського втілення стильової ... епохальної ідеї. Нова цілісність ... аналізу розкривається

⁴ Наразі акцентуємо не стільки специфіку нової сакральної музики, оскільки про неї мова піде в контексті музичного матеріалу, скільки тему нео-символізму у зв'язку з виконавською творчістю.

в русі... думки від надособистої усвідомлюваної ідеї часу, що відображає «дух епохи» (за Г. Гегелем...) і ... висувається ... сферою музики Віри» (Маркова, 2018 : 213).

В даному контексті наголосимо, що становлення мета-модернізму має постсекулярний контекст. Постсекуляризм навряд чи можна прирівняти до традиційної релігійної свідомості; а композиторська і виконавська творчість, зі свого боку, принципово відрізняються за своєю художньою сутністю від Богослужбних відправ. Однак, імовірно, релігійність, присутня в людській суб'єктивності на рівні глибинної латентної складової психічної діяльності, актуалізується в культурній свідомості і визначає прагнення пост-релігійного розумування до нео-релігійного світобачення. В поле нумінозної (*numen* – божество (лат.)) тематизації потрапляють вітальні й навіть побутові моменти життєдіяльності людини. Зазначене більш наочно виявляється в літературі, і, скажімо, сучасна проза може вважатись дороговказом щодо поетики нового нумінозного мислення й переживання. На наш погляд, у цьому відношенні є підстави для паралелі між образами насильства й покарання в романах доби модерну (Ф. Кафка) і постмодерну (Х. Мураками). Попри теоретизацію релігії (Р. Отто, В. Джеймс, З. Фрейд, К. Юнг, Р. Генон), що свідчить про погляд ззовні, в сьогоденній музичній творчості, й особливо в українській хоровій музиці, вельми виразний ренесанс релігійної свідомості на матеріалі пере-відкриття старовинного фольклору.

До категорій, розкриття яких є суттєвим для розгортання дослідження, відносяться також: *простір і час, комунікативний простір, мінімалізм, сакральний мінімалізм, нова простота*, комплекс характеристик діяльності *хорового диригента* й низка специфічних музикознавчих понять. Дисертант вважає за потрібне звернутись до них мірами викладу концепції дослідження.

1.2. Хоровий диригент як суб'єкт інтерпретації

1.2.1. Специфіка діяльності диригента-хормейстера і її обрис в українському хорознавстві

Диригентсько-хорове мистецтво концентрує й «унаочнює» новітні риси й тенденції музичної практики за посередництвом унікальної видової якості, поєднання багатоголосної музичної звучності та слова. Слово орієнтує пошук диригента щодо характеру музики, а знайомство з музичним письмом автора є першим кроком до створення диригентського тексту. Так, «хормейстери... для формування уявлення про музичний твір в першу чергу звернуть увагу на поетичний і музичний текст (їх... діалог) <...> Автори... шукають нові шляхи синтезу слова і музики... «витають» зі слів і складів ...сонорний ефект, ... висувають сонорику на перший план, як чинник формотворення», – зауважує знана хормейстерка, хорознавчиня Є. Бондар (Бондар, 2019 : 35).

Хор – з часів античності учасник і інтерпретатор духовних подій, що пред'являють художнє дійство сприймаючій свідомості, розгортаються в ній, – виступає як багатобічний репрезентант музикального і чимдалі розширює виразові межі музикування та власні творчі функції. Згадаймо яскраві зразки нео-фольклорної тенденції, як-от опера-ораторія «Золотослов» Л. Дичко, фольк-опера «Цвіт папороті» Є. Станковича, музична театралізація мотивів народної обрядовості «Золотий камінь посіємо» та фольк-концерт «Кроковес колесо» Г. Гаврилець. У зв'язку зі специфікою української хорової творчості, що рясніє обрядовими й ігровими алюзіями, цитатами фольклору, елементами театралізації та сценічної дії, важливо наголосити не стільки на мімесисі як наслідуванні, скільки на його виконавсько-інтерпретаційному вимірі.

У новітньому хоровому мистецтві мімесис (μίμησις)⁵ доцільно розуміти не як просте відтворення зовнішніх явищ, а як спосіб актуалізації смислу через звучання, слово, жест, просторову організацію та сценічну дію. Обрядові алюзії, фольклорні інтонації, імітації рухів природи, театралізовані елементи або колористичні прийоми хорового письма не є самодостатніми зовнішніми ефектами; вони стають знаками глибшого художнього й духовного змісту. У цьому сенсі хорове мистецтво виявляє особливий потенціал онтологічної

⁵ Мімесис. (2009). У Б. Кассен та К. Сігова (наук. кер. проєкту), Європейський словник філософій. Лексикон неперекладностей (Т. 1, с. 399–418). Дух і Літера.

виразності: музичне ціле постає не лише як звукова структура, а як подія інтерпретації, у якій слово, голос, жест і простір взаємодіють у межах диригентсько-хорового тексту.

Колористичні прийоми щодо голосів і тембрів хору, елементи театралізації, пластичного руху та сценічної організації є не просто зовнішніми засобами увиразнення, а «маяками» для сприймаючої свідомості, що допомагають розгорнути музичне ціле як просторово-часову подію.

Виразним зразком просторовості мімесису нам бачиться хоровий твір В. Степура «Притча Сотворіння». Є. Бондар трактує звукове рішення даного твору як «фонетично-імітаційне», оскільки в ньому присутні «імітація криків чайок», «шум моря», «спів морських «сирен», «шум крил птахів» ... фонізм окремих звуків і звуконаслідування... звучання дитячих молоточків-свистків (тт. 29–34; 53–55) і маракасів (тт. 53–55)... темброво-фонетична розмаїтість являє... інтонаційно-сонористичний фон,.. педаль, на якій з'являється мелодична лінія інструментального типу» (Бондар, 2019 : 37). Колористичні та просторово-темброві засоби є настроєвим, комунікативним «порталом» у поле символіки Творіння. Дійсно, в практиці диригентської інтерпретації не завжди легко відділити інспірування від моменту духовної істини, що стоїть за зображальністю. Більш за це: сама зображальність може бути представлена як універсалія мистецтва,⁶ – і це дійсно так, настільки, наскільки мистецтво безальтернативне щодо «огортання» одкровенень формами. Наведімо приклад мініатюри В. Степура «Темненькая нічка», з нашого погляду, десь близької до «Притчі Сотворіння» за логікою мімесису попри відсутність у ній явної звукової імітації. Цей твір дисертант інтерпретував як диригент і прагнув у роботі з хором виявити просторову глибину, що поступово відкривається і максимально виявляє себе в момент вступу басів після (і знов на «педалі») ніжного струменистого звучання жіночих голосів із прозорими *solis*, які ще підсилюють враження об'ємності та темброво-фактурної багатомірності. У

⁶ Кодьєва О.П. Зображальне як культуротворчий феномен : монографія К. : Нічлава, 2007. 264 с

своїй диригентській інтерпретації ми прагнули і якнайбільшої насиченості, і «зіркової чистоти» голосоведіння у секстових епізодах солісток, аби надати звучності глибини – не тільки фактурної, але й образної, спроможної, якщо так можна виразитись, інспірувати духовне заглиблення в музику. Зазначимо якісну відмінність хорової фактури твору, з переважанням не підголоскової, а характерної певною самостійністю ліній, але все ж не контрастно-тематичної, поліфонії. Письмо композитора, на нашу думку, є таким явищем лінеарності, котре попри сходження ліній голосоведіння деінде до секундових сполук є логічною й колористичною альтернативою над-багатоголосся⁷, а тим більше кластерів як естетичного маркера. Ми не виявили в хоровій партитурі прямих відсилок до старовинної поліфонії, яскраво виражених імітаційних прийомів. Тим не менше духовний стрій письма Степурка обумовив *виконавську форму* твору, надихану прагненням наблизити *твір-модель* (В. Москаленко) до візії, як ми її розуміли, даного твору автором. Ще в до-репетиційний період у нас склався образний план, скерований до просторової глибини виконавського тексту, відтіненої репризною функцією фінального епізоду. Образність і стилістика твору вимагали підходу, який *P. Kivu* висвітлив як прагнення *authenticity* (цей термін ми прочитуємо як рефлексію, націлену на зближення виконавської версії з духовною суттю замислу автора і на її комунікативну максиму). Скерування диригентської інтерпретації до емпатії (якщо можна застосувати психологічну категорію в даному контексті) духу авторського тексту пов'язане й із настановою, підказаною знайомством з Богослужбними мотивами творчості В. Степурка⁸, що, найімовірніше, виражають строгість, стрункість світовідчуття композитора; потребою вникнути у духовні інтенції його музики.

⁷ Термін ми почерпали з монографії І.Г. Тукової (Тукова 2019), яка пов'язує стилістику новітньої музики з умонастроями доби, вираженими в природничих науках: нелінійність, множинність, темпоральність.

⁸ Вважаємо, що вони достеменно проаналізовані в праці Ярослави Бардашевської «Визначальні мотиваційні чинники в семантичному зрізі концепцій хорової акапельної творчості Віктора Степурка: до проблеми світогляду митця», якою дисертант послуговувався при вивченні основ творчості композитора (Бардашевська, 2014)

Повертаючись до ідей щодо театралізації, зазначимо, що вона є однією з ключових тенденцій хорової творчості. Театралізація виступала *методом* диригентсько-хорової інтерпретації у праці Ю. Мостової, опублікованій у період поширення даного комплексу прийомів. Дослідниця пов'язує розквіт театралізації з міжвидовим синтезом і впливом, у тому числі, кіномистецтва, надалі з *естетикою нової фольклорної хвилі* і, зрештою, з характерним для 90-х років підйомом національної свідомості (Мостова, 2003 : 8). З нашого погляду, хід у бік театральності у творчості хормейстерів не меншою мірою зумовлений узвичаєнням відкритої форми композиторами, дійсно поступово зростаючою домінацією візуального (від комп'ютерної до масової культури) і проявами *великих синтезів*. Солідаризуємось з міркуванням Є. Бондар: «звернення до тем і образів Вічного, до історичних та вигаданих подій, до гіперболізовано-трагічних тем, імітативних прийомів... передбачають пошук і використання особливих, іноді гранично експресивних... форм втілення. ... Мислення синтетичного типу, притаманне сучасним виконавцям, передбачає відбір ...засобів за допомогою... творчих експериментів.... джерелом натхнення можуть служити: а) рекомендовані композитором вокально-хорові... прийоми.., б) підходи, продиктовані жанрово-інтонаційною основою музики,.. в) ...бажання виконавців «доказати», «домовити», посилити увагу до подій <...> іноді важливою постає сама процесуальність творення... на сучасному виконавському рівні хоровий твір має бути «відкриттям», воно – відкриття – повинно дивувати, давати слухачеві, глядачеві новий образ,.. інтенсивні за силою впливу емоції та почуття (Бондар, 2019 : 42–43).

У дослідженні Ю. Мостової зазначимо й ідеї щодо простору й часу в диригентській інтерпретації. Так, «буття категорій “час”, “простір” та “рух” у музичному творі <і способи> матеріального виявлення... позамузичних компонентів музичного твору здебільшого є продуктом еволюційних змін у характері сприймання людиною... комплексної інформації... *і в символічно-континуальній загальності, і в конкретиці мімесису виступає просторова домінанта диригентського тексту* (Мостова, 2003 : 9) (*курсив наш – М.С.*).

Відтак, практика театралізації, з одного боку, є увиразненням просторовості в інтерпретації хорових творів, а з іншого привнесенням зовнішньої образної компоненти в логіку музикального. Дисертант вважає просторовість музики іманентною її законам, тоді як у цитованій праці «синтезування виконання та “перекладу” музичного твору в синхронному вигляді – декорації, живописні композиції, які супроводжують виконання; створення сценічних візуально-пластичних композицій на основі музичного твору (театралізація)» (Мостова, 2003 : 12) представлені як явища одного порядку. Просторова «домінанта» диригентського тексту належить зовнішній атрибутиці музичного тексту; з чим дисертант не згоден, позаяк просторовість є основою континууму, який становиться у часовому вимірі виконавського тексту. В подальшому надамо експлікацію поглядів, які ми тут виражаємо.

Застосування театральних прийомів робить конкретно зримим смисл, що у новочасній музиці радше міг угадуватись слухачем у диригентському тексті. У новітньому *творі виконавця* (термін В. Москаленка) стає очевидним, що і ціле в музиці завжди є справою інтерпретатора. Але сьогодні «відсилки» музичного висловлювання до немuzичних контекстів трансформують логіку цілого, відтак змінюються й завдання інтерпретатора. Так, за Ю. Мостовою, «розвиток своєрідного “замовлення” щодо візуалізованих форм музичного виконавства» спричинюється до унаочнення смислу (Мостова, 2003). Ми згодні із заувагою дослідниці щодо візуальних домінант у культурі, однак вважаємо, що визначну роль щодо емансипації диригентсько-хорового тексту відіграли закономірності еволюції музичної форми. Можна згадати в цьому контексті, що Т. Адорно зазначав нехтування ново-віденців популістськими спонуками і натомість їх безкомпромісні експерименти із можливостями звуку (Adorno, 1949). Ймовірно, справа стоїть ширше за утвердження додекафонії як такої; в масштабі епохи. Так, *варезівський тип хронотопу* (Гоменюк, 2006) не на масові смаки; обидві хвилі авангарду принесли елітарне, хіба що не замкнуте в собі мистецтво. За аналогією *музики, лише музики*, що її трансформації, за Т. Адорно (Adorno, 1962), вилились у *не лише музику*, постає

питання: чи диригент-хормейстер є нині *тільки* диригентом, і як саме визначити його як професіонала? І. Бермес зазначає, що діяльність диригента включає «низку внутрішніх професій» (Бермес, 2020), щодо внутрішньої змістовної її багатоманітності. Отже, чи є диригентська інтерпретація типом виконавства, чи виходить за його функціональні межі? На основі опрацювання хорознавчої літератури можливо дійти умовиводу щодо віднесення диригентсько-хорової інтерпретації як роду виконавства. Хоровий диригент не є ні композитором, ні слухачем, якщо брати класичний рольовий ланцюг актуального буття музики. Проте, поділяючи віднесення диригування хором до виконавства, Є. Бондар додає: «сучасний хоровий диригент виявляє себе не лише як хормейстер, як диригент, але й як «музичний режисер», що володіє здатністю мислити сценою... публічним простором. ... <доцільно говорити про> синтетичний тип функцій диригента, тип мислення» (Бондар, 2019 : 305). Ймовірно, це і є «низка внутрішніх професій» у номінації І. Бермес.

Ідеї, викладені у фундаментальній праці Є. Бондар, привернули пильну увагу дисертанта системністю хорознавчого розуміння феномена *синтезу*, – як у мистецтві, так і в культурній свідомості епохи, і допомогли співвіднести і десь поєднати явища, скажімо, народно-театрального типу і строгі релігійні форми музично-стильових феноменів. Сьогодні нерідким є комплот духовної тематики і світських контекстів, художніх і нехудожніх. У нашій дисертації представлений аналіз двох таких монументальних творів. Композиторський підхід має бути сприйнятим диригентом і увійти в резонанс із його особистим і музичним «титром» якостей. Звідси виникають такі новації, як «виявлення нових типів хорових диригентів, аналітично-герменевтичного і театрального (Бондар, 2019 : 303); загострюються питання: «Як відчуває диригент свою місію? Чи є «способи» завоювати моральне право керувати творчістю,..емоціями, майстерністю великої кількості людей? З цієї точки зору професія диригента дотична професії режисера,.. мова йде не лише про персональну творчість, але про співтворчість..: автор – диригент (режисер), диригент (режисер) – виконавець – хорист (актор), виконавець (актор) –

слухач, автор – слухач» (Бондар, 2019 : 305). Хорове мистецтво потребує вміння імітувати звуки і рухи природи й живих істот; на противагу образам машинерії в музиці, що лунали упродовж XX століття (Ross, 2007)⁹. Диригент музикує опосередковано (бо звук видобувають артисти хору) за допомогою дій, які оприявнюють його творчу волю, поєднуючи тілесні і метафізичні форманти у «фізиці» хорового диригування. Ще одна «пара» вимірів диригентських дій це є дистанція між диригентом і хористами попри те, що він водночас занурений у звучання. І, нарешті, творчість диригента включає здатність сполучати стильові полюси інтерпретації музики різних діб. Творчість диригента є моделлю культурної свідомості епохи, яка утворила, не в останню чергу зусиллями медіа, царину умовної одночасності історичних феноменів; особливим чином узгодилась із мета-модерним середовищем «абсолютного синтезу». Номадизм у музичній практиці виявляє себе узагальненням через жанр, через стиль, вид мистецтва, «що спрямовують... до думки про формування ... *синтез-жанру*, котрий... єднає всі види мистецтв <відтак> можемо говорити про появу нових типів хорових диригентів: аналітичного (герменевтичного), театрального-ігрового (перформансового), антрепризного (проектного)» (Бондар, 2019 : 317) (*курсив наш – М.С.*). Диригент-хормейстер дійсно є людиною «кількох професій», і, замітимо, в інакшому за попередні епохи відношенні. Здавна капельмейстер відав діяльністю хорового колективу й за межами художнього спілкування. Та осердям диригентської праці є духовне сходження, в якому він шляхами музичної рефлексії йде і веде за собою артистів та аудиторію до естетичної висоти причетності. І саме в даному відношенні, як *духовний провідник*, а не як

⁹ Беручи до уваги передумови Industrial music у «Мистецтві шумів» Л. Руссоло, композитора-футуриста Балілла Прателла (Balilla Pratella), чий «Технічний маніфест футуристичної музики» (1911 рік) містив наступну фразу: «[Музика] повинна передавати дух мас, величезних промислових комплексів, потягів, океанських лайнерів, військових флотів, автомобілів і аеропланів. Усе це має приєднувати до великої центральної теми поеми область машин і переможну сферу електрики»

майстер кількох справ, хоровий диригент, на нашу думку, постає *не лише* виконавцем. Хоча майстром кількох справ для цієї духовної місії бути конче потрібно.

З досвіду, диригування хором поєднує раціональну витонченість зі станом, близьким до екстатичного, активує одвічно притаманні людському еству рушії спільного музикування. На наше переконання, так виникають онтологічні інтуїції щодо простору, невербальне знання про устрій світу і людину як його часточку. Радість музики «виявляє сакральні, втаємничені витоки, це рід *peak experience*, пікових переживань» (Maslow, 1961). *Peak experience*, *plateau experience*, ці образи описують стан тривання на висоті емоційного заряду, як і *oceanic filling*, «океанічне переживання» з його просторовим сенсом, вперше згадане в листі Р. Роллана до З. Фрейда (Fisher, 1976). У подальших розділах дослідження потрібно буде актуалізувати цю ідею в порядку розкриття суті диригентсько-хорової інтерпретації музичного твору як типу континууму. Наразі маємо зазначити, що розуміння континууму, просторово-часової єдності, буття твору у нашому дослідженні не тотожне поняттю хронотопу, що належить до єдності на рівні стилю, або на образності твору як сукупності прийомів. Воно має під собою епігенетичні просторові інтенції людської присутності у світі, інспіровані питомою специфікою хорового мистецтва й диригування.

Ю. Ткач у своїй праці відмічала, що «специфіка диригентської інтерпретації в умовах *хорового виконавства* ще не отримала належного теоретичного узагальнення» (Ткач, 2012). Ідею розвитку даного напрямку теорії інтерпретації дослідниця реалізує в аналізі стилів диригентів-хормейстерів: Є. Савчука (2018), П. Муравського (2025). У своїх роботах, що на них зупинимось у контексті вивчення диригентського стилю, авторка показує, якими саме «секретами» втілення музичного задуму видатні майстри хорового диригування досягають цілісності явищ Музики.

Специфіка діяльності хорового диригента в новітню добу виявляє себе в інтерпретації феноменів полістилістики симбіотичного типу, потребує

різнобічного і водночас упорядкованого тезаурусу хормейстера. Д. Андросова, О. Маркова, Ю. Ніколаєвська, І. Тукова у різних контекстах зазначали, що основи дискурсу з виконавської творчості закладені антропологічним поворотом у філософії, синхронним модерну в мистецтві. Залишився позаду романтичний тип художнього «Я»; виник образ колективного несвідомого в теорії архетипів К. Юнга та були узагальнені форми символізації в концепції культури Е. Кассіра. Навряд чи випадково, на хронологічній відстані в сім років слідувало «Повстання мас» Х. Ортеги-і-Гассета. *Доба композиторів* ще лунала творіннями геніїв, експериментами, а елітарне і популярне вже рушили назустріч одне одному. Звернімо увагу, що новації досягають читабельного вигляду, коли комбінуються знані предмети, зрозумілі та прийнятні кодові фігури: епатаж не там, де твориться невідоме, а де увагу залучає несподівана гра реаліями, і вже адресат ідеї відчувається її владарем, що буцімто зриває покрив таїни. «Соціальний шифр» обумовлює відчуження (знов у номінації Т. Адорно) та автономне буття музичного явища (Adorno, 1962) як загально прийнятного. Ймовірно, таку прийнятність надає антропоморфна асоціативність, що тримає виконавський текст у полі тяжіння тілесно-афективної реальності (виконавське втілення, тіло музики, подібне до храму (чи не звідси уподібнення соборності до хору у В. Іванова) живих людських голосів).

Онтологічне оновлення метафізичної пам'яті виявляє себе у значному спектрі стильових тенденцій, як-от: нео-архаїка, нова простота, нео-сакральні і, відповідно, нео-фольклорні музичні рішення. Диригентська інтерпретація творів, як зазначалося, приймаючи до уваги вербальний текст, на який вони написані, тим самим включається у діалог епох. В зв'язку з цим слід окремо приділити увагу розкриттю засобів, які застосовує диригент-хормейстер для відтворення немов «подвоєної» сучасністю поетичної історії. У дослідженні Н. Белік-Золотарьової явище переплетення рис бароко і новітньої культури опрацьоване на матеріалі диригентсько-хорової інтерпретації *Двох хорів* В. Кирейка на вірші Г. С. Сковороди. Музика набуває «ознаки стилю

необароко не тільки завдяки уведенню до звукопростору XX ст. поетичної спадщини XVIII ст., але й додаванню до музичної тканини хорових творів риторичних фігур – символів барокової доби» (Белік-Золотарьова, 2023 : 85). Відтак диригентська концепція твору передбачає артистичну деталізацію і водночас внутрішню чуттєву силу даного стилю. У теорії виконавства вже доволі довгий час точиться дискусія з питань відтворення/модифікації авторської музики суголосно духу доби. Дану дискусію висвітлює в своїй монографії Ю. Ніколаєвська (Ніколаєвська, 2020). На думку дисертанта, виконавська сваволя не є припустимою – не лише в музиці минулого, але й у сучасній відкритій формі.

Навряд чи можливо не замітити ролі медіа в процесах інтеграції різних, підчас фрагментарно представлених форм людської діяльності, і це також позначається на професійній самореалізації хормейстера, оскільки зв'язки із різними формами культурного буття збагачують творчий пошук. Загалом було б помилкою вважати, нібито диригент почувається тільки виконавцем творів, оскільки він є суб'єктом співтворчості; чому матимемо приділити окремий пункт нашого дослідження.

У зв'язку з первинністю виконавства хорознавство постає як складова інтерпретології і вписується в теорію музичного виконавства як (під)система досліджень його різновиду.

На часі постає системне розуміння диригентсько-хорової інтерпретації музичних творів, вважає Н. Белік-Золотарьова (Белік-Золотарьова, 2024). Авторка наголошує розмаїтість українського хорового мистецтва, що не лише обіймає широкий діапазон стилів і жанрів, але й протягом кількох останніх десятиліть надзвичайно активно експериментує з їх взаємодією в межах тієї чи іншої композиції; що, по-перше, визиває до життя *універсалізм* (у ренесансній номінації) хорового диригента, і, по-друге, означає необхідність наукового узагальнення існуючої тенденції та розробки алгоритмів інтерпретаційного аналізу виконавських та, відповідно, композиторських текстів в умовах, що склалися. Зокрема, хорові засоби художнього висловлювання інтегруються у

міжвидові його формати. «У сучасному хоровому виконавстві дедалі більшої ваги набуває співпраця хормейстера, режисера, балетмейстера у створенні виконавського продукту, що розкриє на рівні синтезу мистецтв художню ідею хорового твору, сприятиме отриманню естетичної насолоди... аудиторією» (Белік-Золотарьова, 2024 : 52). Дослідниця диференціює рівні і форми театралізації хорового виконання, яке за залучення таких прийомів, як вихід виконавців до глядацької зали й низки інших креативних рішень щодо оздоблення виступу, розташування хорового колективу й диригента, набуває якостей перформансу (Белік-Золотарьова, 2024 : 53). Слід зазначити, що авторка робить академічний, та водночас емоційно насичений інтерпретаційний аналіз диригентсько-хорових концепцій творів українських композиторів, здебільшого написаних під час війни, і на основі спостережень доходить висновків, зокрема, щодо напрямів манери звукоутворення, як-от: «академічний, народний, естрадно-джазовий та їх синтез» (Белік-Золотарьова, 2024 : 55); і типології «форм презентації хорового доробку: концерт,.. перформанс, театралізоване дійство, шоу-проект, візуалізація» (Белік-Золотарьова, 2024 : 56), тобто «різновиди театралізації як методу інтерпретації хорового твору» (Белік-Золотарьова, 2024) (суттєво розвиваючи ідеї, позначені в Ю. Мостової); віртуальний проект; зазначає й посилення співпраці хормейстерів із фахівцями немусичних професій. Робота професора Н. Белік надає методологічні настанови аналізу синтетичних форм у диригентсько-хоровій концептуалізації музичних творів.

Зазначимо й працю Л. Серганюк, яка пропонує метод аналізу хорової творчості; методологічний підхід до хорової поліфонії в О. Фартушки, обриси розвитку українського хорознавства і хорової культури в І. Бермес, Н. Белік-Золотарьової, Є. Бондар, О. Заверухи, Лю Дань; праці, присвячені специфіці диригентсько-хорового виконавства Ю. Пучко-Колесник, Г. Савельєвої, В. Шевченко й Ю. Симеонової, Ю. Іванової, О. Коменди, О. Приходько.

Зупинімось стисло на міркуванні Лю Дань з систематизації сучасного хорового мистецтва. Дослідниця прагне врахувати досвід харківської школи

інтерпретології і хорознавчої науки як принагідний аби вирішувати завдання диригента-хормейстера «охопити ... динамічну панораму хорового співу як цілісну картину світу» (Лю Дань, 2021 : 138) та окреслює *концептосферу* (термін авторки) хорового мистецтва як системи, виокремлюючи в ній «структурні компоненти його функціонування», як-от «хорове письмо..., завдяки якому виконавці... «зчитують» зміст твору для його «живого» звучання в системі комунікації «Автор – слухач»; слово-Логос (сміслова структура вербального тексту, невід’ємна від інтонаційного втілення...); хорова фактура; хоровий стиль – спосіб світобачення та мислення митця, які об’єктивуються через мовностильові комплекси хорового звучання..; національний хоровий стиль – вищий рівень буття хорового співу народу, який упізнається слухом на рівні культурних архетипів (вербальна мова, що впливає на фонізм твору; вплив фольклору через закономірності хорової фактури, ладової будови та ритмоформул тощо)» (Лю Дань, 2021 : 140). Онтологічними формами хорового твору хорознавчиня визначає «1) внутрішнє слухове уявлення, або ідеація – результат когнітивного процесу художньої свідомості, слуховий образ (звучання), що не оформлений фізично; 2) ментальна репрезентація –...письмова реалізація слухових уявлень у певній знаковій системі з метою ...об’єктивації образу-ідеї твору; 3) виконання твору – його інтерпретаційна версія, звучання його «живого тексту» (Лю Дань, 2021 : 141), тобто стадії буття музичного явища в інтерпретації. Відтак хормейстер здійснює «привласнення світогляднохудожніх цінностей музики», «когнітивний аналіз виконавської драматургії твору, де художній результат може видозмінюватися залежно від мобільних засобів хорового втілення (артикуляції, темпоритму, тембрової колористики)» (Лю Дань, 2021 : 141). Лю Дань наводить дефініції хорової інтонації, «тембрики» та «жанрово-комунікативного формату» диригентського тексту і зауважує, що «у гетерогенному синтезі,.. поліпластовості історичних стилів та авторських технік письма європейської цивілізації, у їх системній єдності є перспектива

розвою хорового мистецтва» (Лю Дань, 2021 : 142), із чим важко не погодитись.

О. Сухецька зближує в онтологічному контексті поняття «виконавство» та «артистизм», що з нашого погляду цілком виправдане, позаяк артистична деталізація є важливою стороною мислення музиканта-інтерпретатора. Щодо диригентсько-хорового тексту, ця сторона інтерпретації більше виявляє себе у мобільних ресурсах. Хоровий диригент за емоційно-енергетичного обміну з артистами інспірує духовне вникання в текст, отже й буття твору (Сухецька, 2014). Вплив диригента на цілісність сприймання твору слухачами в неабиякому ступені залежить від правильного алгоритму його репетиційної роботи з хором, від опрацювання кожного елемента музичного тексту під час репетицій. Дисертант згоден також із позицією Ю. Пучко, що «діяльність диригента-хормейстера складає... триєдність засадничих факторів, кожній складовій якої притаманна ...власна єдність. Тобто ми маємо розглядати як діяльність цілісність: єдність мануальної ремісничої та художньої техніки диригента-хормейстера; єдність мануального (ширше – міміко-пластичного мистецтва диригента й...музики); єдність емоційно-художнього – музично-пластичного – впливу диригента-хормейстера та хору на слухацьку аудиторію – ось «три кити», на яких тримається диригентсько-хорове виконавське мистецтво» (Пучко, 2005 : 18).

1.2.2. Творче мислення і диригентський стиль хормейстера

Процес музикування вирізняється взаємною представленістю мислення та дії. Причому найбільш очевидні особливості хорового диригування пов'язані з опосередкованим характером музикування, при якому колектив хористів стає грандіозним живим інструментом. Хор мислимий як орган музики, соборна якість, з її власним інтегральним розумом і поліморфною естетичною волею, оскільки це поєднання образно-естетичних, музикально-технічних і зрештою суб'єктивно-психологічних людських світів. Відтак буде замало сказати, що диригентське мислення поєднує раціональність, дієвість і чуттєвість – ці три кити, на яких тримається концептуалізація виконавського

тексту. Навіть при такому узагальненому підході, коли диригентсько-хорова діяльність постає як один з різновидів виконавства (бо не є композиторською, слухацькою або суто музикознавчо-аналітичною), особливості диригентського мистецтва не важко помітити. У хоровавому диригуванні раціональність (управлінські якості включно) невід’ємна від стану на межі екстатичного, хоча б завдяки тому, що в комунікації диригента хормейстера з артистами хору утворюється, так би мовити, силове поле емоційно-естетичної енергії, активує афективно-тілесні зв’язки досвіду й соматичну пам’ять, і всі ці ресурси людського єства беруть участь у психофізичній повноті *переживань свідомості* (Е. Гуссерль, 2020), залучених в інтенсивний обмін між усіма учасниками. Почасти маємо на увазі і публіку; проте наразі ідеться про інтерпретаційно-комунікаційний комплот (за принципом Ю. Ніколаєвської), що в його умовах лише і виявляється абсолютне невербальне порозуміння – жести (найбільш насичений нормами з аспектів невербальної комунікації диригента), погляд і навіть виблискування очей; міміка, ледь помітні рухи губів, кивки, подача корпусу назустріч хору, звісно, при дотриманні вимог до постави диригента, різного ступеня рухома позиція; що можна спостерігати в процесі диригування¹⁰. Ця особливого роду мова духовного єства миттєво ясна артистам, та деінде, попри технічну вивіреність диригентської концепції, спонтанна. У хорознавстві існує поділ на стабільні і мобільні ресурси виконавського тексту (Ткач, 2018); проте у даному міркуванні ми маємо на увазі, поза варіативністю моментів, не фіксованих текстом автора в такий спосіб оставлених на розсуд диригента, і навіть не варіативність твору (в номінації О. Котляревської)¹¹, а переживану диригентською свідомістю

¹⁰ На сьогодні в ужиток теорії інтерпретації введене поняття диригентської хореографії, див. роботу Я.Кириленко (Кириленко, 2024)

¹¹ О.І. Котляревська, як і В.Г. Москаленко, диференціює авторський текст й інтерпретаторську версію (Котляревська 1996), разом із тим вирізняючи якісну потенціальність, інтерпретаційні можливості композиторського тексту *per se* – призначеного для інтерпретації, здійснюючи в ній своє музичне буття. Зазначимо, що у диригентсько-хоровому тексті йдеться здебільшого також про вербальну складову. Герменевтичний потенціал віршів Г. Сковороди, що розкривається в хорах В.Кирейка, демонструє аналітична стаття Н.А. Белік-Золотарьової.

повноту і глибину музикального. Тобто йдеться не стільки про «симбіоз внутрішніх професій» (І. Бермес), або «екстенсивний» спектр думки-дії диригента, скільки про інтенсивний процес мислення хорового диригента як форми діяльності; поєднання тілесних і метафізичних формант у «фізиці» хорового диригування. Музичне ціле, яке створює хормейстер, відтак створює його. Цілісність естетичного ставлення і є суб'єкт.

Для того, щоб розібратись, як саме можливі «питомо диригентські» якості мислення хормейстера, замало зазначити відповідність диригентських текстів до музичних *умонастроїв* (темпоральність, нелінійність, множинність некласичного мислення)¹², *синтетичний* нахил, у тому числі *театралізацію* (а відтак і *неоміфологічну* тенденцію), яких ми торкалися при розгляді праць українських хорознавців. Наразі постає питання про внутрішні механізми та рушії, які стоять за ментальними стильовими тенденціями доби. Вважаємо за доцільне визначитись із категоріальними позначками мислення диригента, так як воно являє основу диригентсько-хорового стилю, ключових характеристик хорового диригента як суб'єкта музично-творчої діяльності.

Мислення – це в найширшому розумінні терміна процес перетворення явищ на образи і поняття; «Мислення – вища абстрактна форма пізнання ... реальності» (Максименко, 2025 : 155), а абстрагування є відволіканням від несуттєвих, другорядних ознак предмета задля виявлення суттєвих ознак. Мислення є психічним процесом і при цьому одним із видів людської діяльності. Базова для мислення суб'єктивна реальність, свідомість, стан, у якому людині даний світ і вона сама (якщо не зводити ідею свідомості до соціальних детермінант психіки), також є діяльністю. У світлі теми нашого дослідження є важливим, що свідомість темпоральна (Е. Гуссерль)¹³. Констатація нашої присутності, котра бачиться як присутність у світі, *Dasein*

¹² Дана тріада суттєвих спільних ознак сьогоденного музичного та природничо-наукового мислення постає в монографії І.Г. Тукової (Тукова, 2019)

¹³ Феноменологія внутрішнього усвідомлення часу – праця, в якій родоначальник феноменології Е. Гуссерль експлікує порядки взаємної представленості процесу свідомості та різнорівневих переживань часу (Husserl, 1991)

(М. Гайдеггер)¹⁴, відтак неодмінно є також переживанням просторовості. Очевидно, що стихійні основи подібного роду переживання активуються в диригентсько-хоровій інтерпретації музики і беруть участь в утворенні естетичною свідомістю музично цілого.

Аналіз мислення та діяльності хорового диригента доцільним є почати з положень про музичне мислення. О. Самойленко надає наступні положення: «музикознавчі концепції цього явища (процесу) виходять з вивчення природи творчого мислення... як такого, що підпорядковує біологічні чинники людського існування соціальним культурно-смысловим потребам... Музичне мислення або... мислення музикою підпорядковується тим закономірностям функціонування свідомості, які визначають його творчі (аутопоезисні) ресурси (Самойленко, 2018 : 7). «Процес усвідомлення як постійний перехід від чуттєвих запасів несвідомого (глибинної пам'яті) до усвідомлених мисленнєвих форм (раціонального мислення і операціональної пам'яті) виявляється первинним і головним матеріалом музичного мистецтва, і саме воно виступає особливою «мовою свідомості» (Самойленко, 2018 : 15). Фундаментальну з точки зору теорії інтерпретації музики дефініцію надав В. Москаленко: «Музичне мислення – це оперування еталонними музично-інтонаційними уявленнями, призначене для вирішення конкретного творчого завдання» (Москаленко, 2013 : 36). Звернімо увагу на смислові полюси, схоплені у визначенні: *еталонне уявлення – і конкретне завдання* (в діалектичному вимірі, суб'єктивність музиканта як одиничне спирається на закономірності, відкладені в тезаурусі, аби продукувати конкретне, повноту – особливе). «Музичний текст, – зауважує в одній із своїх проблемних статей Л. Шаповалова, – <постає в інтерпретології> як простір нескінченних і актуальних можливостей» (Shapovalova, 2021 : 64). За В. Москаленком, реалізація таких можливостей у виконавській творчості передбачає наявність музично-інтонаційної моделі – твору, жанру, стилю, тобто художньої єдності

¹⁴ Пронін, І. (2017). Феноменологічна розмітка і топографія категорії «ніщо» у фундаментальній онтології М. Гайдеггера. *Δόξα / Докса*, 1(27), 267–275.

того чи іншого ступеня, – в досвіді музиканта. «Під музично-інтонаційною моделлю розуміємо закріплені пам'яттю узагальнені слухові, м'язово-рухові уявлення – результат творчого сприймання й обробки музичного матеріалу, об'єднаного спільними ознаками» (Москаленко, 2013 : 35). Наголосимо відповідність даного положення специфіці соматичної пам'яті, що є принципово значущою для координації ментальних, чуттєвих і тілесних механізмів диригування. Що стосується характеристик соматичної пам'яті, наведено підхід фінляндського музичного терапевта М. Пунканена, наче далекий від нашої теми, та справді потрібний для пізнання психо-естетичних механізмів перцепції і апперцепції, що відповідають за утворення і стійкість пам'яті тіла. Пунканен застосовував музичний матеріал «в активації зв'язків між паттернами сприймання музики, моторикою рухів і подіями досвіду реципієнтів, з якими вважав за необхідне працювати» (Punkanen, 2006). Що це дає нам для характеристики досвіду хорового диригента? Відповідь очевидна. Соматична (тілесна) пам'ять зберігає чуттєві, до-рефлексивні єдності досвіду, що в них тілесно-афективні компоненти не є віддільними від ментальних, і наразі музика є унікальним зверненням до них, активації «моделей» і створенні внутрішньої готовності застосувати, в тому числі коли йдеться про безпосередність виконавського тексту. Для хорового диригента суттєвість зазначених моментів полягає й у необхідності миттєвої реакції, рішення, коли реакція, здається, ледве встигає за темпоритмом подій.

В. Москаленко називає інтерпретацію, яку «характеризує опора на музичну думку, яка відразу ж реалізується в звучанні,.. виконавським інтонуванням» (Москаленко, 2013 : 46). Таким чином, комплот мислення-дії хорового диригента являє царину відносної автономії, що забезпечує становлення унікального «твору-даності» (Москаленко, 2013 : 61).

У праці В. Москаленка знаходимо зауваги специфічні для диригентської інтерпретації, яку автор позначає метафорою «ситуація епічного» і яка «дає можливість інтерпретатору дистанціюватися від музичного матеріалу, що інтерпретується, й оцінювати його немов «зі сторони».... Так, перебування

диригента на подіумі саме по собі полегшує охоплення музичного цілого. У психологічному плані йому сприяє також керівна ...роль диригента. Тут має значення і характер диригентського тактування з тяжінням до симетричності рухів. Виникає ефект майже «тілесного опанування» перебігу... часу, а отже, ... простору музичного звучання» (Москаленко, 2013 : 76). Позір простору музики пропонує Л. Беляєва: «музична мова перебуває між інтонаційним (чуттєвим) змістом музичного мовлення і над-понятійним (надчуттєвим) сенсом духовного буття музики, не обумовленого обмеженнями мовного апарату й емоцій...музичний простір породжується... активністю самої людини й... підтримується соціальною реальністю. Таким чином, він є музичним виміром нашого буття» (Беляєва, 2011 : 14]. Додамо, що диригування хором вочевидь поєднує чуттєві й надчуттєві інтенції.

На основі зазначених ідей і положень можемо припустити, що єдність мислення і дії, думка-дія диригента первинно континуальна і вирізняється у своєму роді просторовою домінантою¹⁵. Сама постава диригента перед хором стає моментом відкриття, переживання, усвідомлення простору. Просторовість як характеристика мислення виразно розкривається в теоретичному аналізі його креативності і творчості як процесу. Знані теорії, що описують просторовість мислення, сучасна класика даного питання, це теорія латерального мислення Е. де Боно (De Bono, 1970) і теорія дивергентного мислення Дж. Гілфорда в подальшій модифікації Е. Торранса (Guilford, 1950). Будучи принесені до поля вивчення культури, дані категорії визначили дослідження креативності і концептуалізацію творчості (Sternberg, 1988). Концепція латерального (бічного) мислення британського психолога Е. де Боно провадить ідею щодо багатоваріантного пошуку ідей. Е. де Боно пропонує зокрема так званий «метод шести капелюхів» (осмислення ситуації «в ролях») (De Bono, 1970). Як нам бачиться, поняття латерального мислення,

¹⁵ Образний вислів «просторова домінанта» пов'язаний із досвідом диференціації попередньої (апріорної) та актуальної, процесуально-звучної якості музичного континууму у роботах В. Драгуляна (Драгулян, 2009), які розглянемо в подальшому ході нашого дослідження

тобто мислення «в ролях», що поєднує ментальні лінії творчого процесу, є згідним роботі диригента з хором; як на етапі підготовки до виконання, так і в ході його. Дозволимо собі навіть аналогію між вирішенням проблеми (будь то теоретична, психологічна, художня проблема – на кшталт режисерського або зображально-композиційного рішення; письмо драматурга; симфонічна, оперна, хорова партитура, або, нарешті, система нелінійних диференціальних рівнянь) і створенням диригентської концепції з точки зору інтерпретології. Диригентська концепція є процесом розробки диригентсько-хорового тексту починаючи з ознайомлення з ним диригента, опрацювання авторської версії тексту внутрішнім слухом, розстановки в ній динамічних акцентів, пізнання тембрових особливостей і колористичних засобів та створення виконавської моделі агогіки; розробки драматургії та передбачуваної виконавської форми.

Важливе значення має робота зі специфікою стилю та жанровими особливостями того чи іншого твору. Так, хорознавчиня Л. Серганюк наголошує, що «розуміння специфіки й логіки певного музичного жанру – як історично сформованого явища, властивості якого залежать від походження і призначення, способів та умов виконання і сприйняття, а також особливостей змісту, форми і стилістики, – необхідні для створення повноцінної виконавської концепції» (Серганюк, 2015 : 44). Лю Дань в онтологічному обрисі диригентсько-хорової концепції зазначає: «Слід розрізняти онтологічні форми (способи буття) хорового твору: 1) внутрішнє слухове уявлення, або ідеяція – результат когнітивного процесу художньої свідомості, слуховий образ (звучання), не оформлений фізично; 2) ментальна репрезентація – графічна, письмова реалізація слухових уявлень у знаковій системі з метою... об'єктивації образу-ідеї твору; 3) виконання твору – його інтерпретаційна версія, звучання «живого тексту» (Лю Дань, 2024 : 141). В іншій своїй статті дослідниця пропонує термін *horo cantor* (Лю Дань, 2025). О. Фекете в плані специфікації виконавської концепції формулює думку, з якою цілком згодні, що у виконавстві «концептуальність набуває особливого виміру як модус мислення» (Фекете, 2009 : 8). Ймовірно, подібна властивість з особливою

переконливістю виявляє себе в хоровому диригуванні, оскільки підготовка та управління виконанням твору прямо-таки унаочнює, як на мислений позір, ті ментальні процеси, які забезпечують драматургічні узагальнення і стратегію вибудовування виконавської форми. Очевидно, втім, що О. Фекете має на увазі й безпосереднє виникнення твору виконавця в його актуальному бутті, так як при відносній спонтанності виконавських рішень концептуалізація дорівнює *спроможності цілого*. Музичне мислення є таким, що унаочнює будування цілісності за інтерпретації та комунікації артефакту. Стильова емансипація музичного виконавства, яка безумовно включає в себе концептуальність його ментального виміру, спричиняє переорієнтацію методології цілісного аналізу музичних творів (Андросова, 2016).

В хорознавчих працях провадиться ідея, що концепція інтерпретатора музичного твору багато в чому ґрунтується на засадах жанру. Таке судження присутнє в поцитованій нами праці Л. Серганюк і стає основою положень про драматургію диригентсько-хорової інтерпретації роботі О. Заверухи: «жанр у системі хорового мистецтва володіє функцією утворення смислу на рівні зовнішньої форми (комунікації). Відповідні жанрово-комунікативні засади функціонування створюють індивідуальну структуру твору» (Заверуха, 2019 : 177). Далі дослідниця диференціює «області визначення» композиторської і диригентської концептуалізації твору, а саме: «надамо тлумачення «хорової драматургії»: це виявлення сюжетно-образної концепції, що досягається засобами музичної виразності й способів хорового письма. <...> *Хорове письмо і хорова драматургія співвідносяться в межах нотної фіксації та реалізації виконавськими засобами. Драматургія в системі хорового твору залежить від конкретного увиразнення хорового стилю мислення... Враховуючи це узагальнення, у виявленні драматургії хорового твору важливе значення надається хоровій фактурі, яка є складовою індивідуалізації тематичної організації. Фактура є показником тематичних і стильових процесів, а отже, теорія фактури принципова для хорового письма й мислення композитора. <...> Фактурне письмо в хоровому творі є логікою*

конструювання (будови) музичної тканини. Вона підпорядкована певним умовам у хоровому творі. Оскільки фактура акумулює всі типи письма, то постає як *індивідуалізована структура хорової тканини*. По-перше, це склад письма, який зумовлюється специфікою хорового колективу (регістрова розрідженість, динамічна та артикуляційна диференційованість); по-друге, виклад типів фактури... Нове ставлення до звука (темброві ефекти), градації стильового синтезу,.. спрямовані на створення «*звукових макрокосмів*» (*ефекти просторовості*), впливають на фактурний виклад» (Заверуха, 2019 : 178). (*курсив наш – М.С.*). Фактура в хоровій творчості, як ми відмічаємо, приймаючи висловлену думку О. Заверухи, особливою мірою драматургічно-навантажена, образно функціональна, унаочнено просторова. А це не тільки означає необхідність латерального оперування тембрами, але дозволяє ясно бачити, що *просторовість є засадою диригентсько-хорової концептуалізації музичного твору*.

На продовження ідей О. Фекете щодо концептуальності виконавського мислення зазначимо, що звучний диригентсько-хоровий текст більшою мірою застосовує латеральні функції мислення, ніж, приміром, опрацювання партитури в дорепетиційний період, оскільки латеральний хід думки створює паралелі в режимі одночасності. Латеральне мислення безпосередньо в ході репетицій і виступів із хоровим колективом також стає в нагоді за необхідної швидкості корекції виконання, коли таку потребу «чує» тільки диригент.

Творча думка пов'язується передусім із поняттям про інсайт і передбачає цілісний, унікальний результат. Процес творчості, активуючи фантазію й уяву, залучає віддалені асоціації. Ця особливість надихала теорію дивергентного мислення – такого, що «розходиться» (охоплює різні ряди ментальних подій). Автор теорії Дж. Гілфорд розробив тестову діагностику креативності (Guilford, 1950). Творчий потенціал з позицій цієї теорії виявляється широтою асоціацій і здатністю до оригінальних ідей. Теорія Гілфорда не втрачає актуальності з середини ХХ століття, коли вона була оприлюднена в Америці. Тести передбачають аналіз невербальної

креативності, що, звісно, є згідним невербальній якості музики, а суть теорії проливає світло на механізми мислення музиканта. В аспекті дивергентного мислення диригент характеризується розбіжними «силовими лініями» освоєної внутрішнім слухом і безпосередньо даною в актуальному сприйнятті звучної партитури. Важливо, що дивергенція має на увазі, по-перше, «закладене в основу» апріорне ціле твору, як воно бачиться при підготовці виконання. По-друге, перманентний синтез, тобто конвергентне становлення диригентської концепції.

Як нам бачиться, мислення хорового диригента тією чи іншою мірою характеризується і дивергентним нахилом, і ознаками латерального мислення за своїм стилем. Так само в роботі з партитурою твору диригент опрацьовує інтеграції всіх моментів і партій у цілісність диригентського виконавського тексту, постійно співвідносить «твір-принцип» і «твір-даність» (Москаленко, 2013 : 62). І, крім того, навряд чи можна не побачити в особистих якостях диригента волю до концептуальної цілісності інтерпретації, здатність надихати, згуртовувати хористів, забезпечити прийняття ними його візії тексту, створити атмосферу – і репетиційного процесу, й, звісно, виконання. Новітня музична практика леліє всіма фарбами новацій, які потребують і безпомилкового смаку щодо вибору репертуару, і певної рішучості в обстоюванні свого вибору.

Дивергентний і латеральний типи мислення характеризуються істотним параметром. Це актуалізація простору. Простір не промовляється вербальною внутрішньою мовою, проте він утворює середовище переживань музикальної суб'єктивності і музичного образу, оскільки образ і є тривала повнота буття¹⁶.

Мислення і діяльність хорового диригента теоретично становить ніби «проблему в проблемі», так як концентрує тенденції сьогодення та реалізує іманентні закономірності.

¹⁶ Просторові основи диригентсько-хорової інтерпретації музичного твору, що належать до засадних характеристик суб'єктивної реальності, і відповідні ідеї, викладені у наукових джерелах, і ми проаналізуємо в підрозділі дослідження, в котрому зазначений феномен представлено в аспекті музичного континууму

Основи дискурсу з виконавської творчості закладені антропологічним поворотом у філософії, синхронним модерну в художній культурі. Звернімо увагу, що зазначений поворот залишив позаду романтичний тип художнього «Я» і породив категорію колективного несвідомого в теорії архетипів К. Юнга та узагальнення порядків символізації в концепції культури Е. Кассіра. За нею, навряд чи випадково, на хронологічній відстані в сім років слідувало «Повстання мас» Х. Ортеги-і-Гассета. І коли «доба композиторів» ще лунала творіннями геніїв і леліла експериментами, у культурі складалась формація, орієнтована зближенням елітарного і популярного. Осібні новації поставали у вигляді парадоксальних, іноді до епатажу, комбінацій не нових для публіки предметів, знаних інтонацій, прийнятних кодових фігур. «Соціальний шифр» (Т. Адорно), який виявляє музичне висловлювання, наразі й уможливорює його відчуження (знов у номінації Т. Адорно) від автора та автономне буття (Adorno, 1962) як загально прийнятного. Що саме здатне забезпечити прийняття такого роду? Ймовірно, якість, що поєднує метафізичну інтенцію з тілесною реальністю і утворює специфіку мислення і діяльності хорового диригента – поліморфну художньо-вольову *самість* (дозволимо собі застосувати термін, який у К. Юнга позначає повноту психологічної істини самого себе, *self*)¹⁷ – це абсолютна музикальна чутливість. Дозволимо собі ще один термін К. Юнга – *вісь Дао*, «стан, де *Ego* і не- *Ego* вже не є віддільними одне від одного»¹⁸, як і диригент-хормейстер – від хору, що музикує, від тексту-процесу, – і в такий спосіб порядкує інтегральною якістю самого себе, власного існування. Однак у тій само особистісній «іпостасі», що пере-визначає його реальність згідно з порядками духовної рефлексії і сходженням її щаблями від самосвідомості в індивідуальному вимірі до пошуку спілкування з Богом (Шаповалова, 2007), він, диригент, водночас «не має

¹⁷ Аналіз поняття - див. J.Weldon (2025), Platonic Jung and the Nature of Self <https://janeweldon.com/platonic-jung-and-the-nature-of-self/>

¹⁸ Див. Юнг, К. Г. (1997). Про переродження душі. У Синхроністичність (с. 273–334). Рефл-бук; Ваклер.

права» полишити своєї хормейстерської оруди. Ми почасти згодні з описом феномена диригента у Н. Крижановської в тому плані, що «Важливу роль у становленні світогляду диригента-хормейстера відіграють соціально-психологічні та соціально-культурні умови, традиції, ментальність... На основі принципів світогляду формується власна філософія життя. Її центром – образом мислення – є хорова творчість» (Крижановська, 2013). Проте слід зазначити, що соціально-культурні рушії мислення й орудної спроможності хормейстера у виконавському тексті радше виявляють себе в колективному як воно постає в теорії архетипів К. Юнга, – на рівні глибинних онтологічних інтуїцій. Ймовірно, найкращим обґрунтуванням даної тези є миттєва реакція, зрозуміла всім музикантам, на саму можливість похибки та тримання в увазі всієї багатоголосної й розгалуженої за музичним змістом хорової партитури. Втім, важко не погодитись із тим, що «В структурі диригент – виконавський колектив – реципієнт засобом художньої комунікації є авторський твір як культурний текст. В ньому утримується стійка програма *ціннісних орієнтацій* (*курсив наш – М.С.*) і змісту. Ця інформаційна програма... інваріантна і <проте> забезпечує "рухливе" прочитання змісту... Художнє спілкування починається з творчого... сприйняття авторського твору... При прочитанні тексту диригентом відбувається розшифровка... знакової системи. Далі текст і втілений у ньому життєвий досвід автора вступають у взаємовідносини з особистим досвідом диригента... відбувається реалізація художнього тексту. Внаслідок роботи з... аудиторією диригент стає інструментом формування масової художньо-естетичної свідомості, виступає інтерпретатором текстів різноманітних епох» (Крижановська, 2013 : 210 – 211).

Оскільки музичний твір існує у спосіб інтерпретації, а відтак, у полі естетичної оцінки, то суттєвим є ціннісний, аксіологічний аспект мислення диригента. Для актуалізації даного аспекту залучимо поняття апперцепції, в якому позначається акт уваги «Я» до змісту своїх чуттєвих реакцій, у даному випадку, щодо сприйманих звучань. Отже, здійснюється внутрішня комунікація (у зв'язку з чим у мистецтвознавстві впродовж ряду десятиліть

розробляється теоретичне уявлення про діалогічність думки. Зрештою утворюється спрямована до духовної висі *трансцендентальна єдність апперцепції*, що, на наш погляд, властива творчій самосвідомості диригента-хормейстера не тільки в тому відношенні, яке виступає у вимірі аналізу людської суб'єктивності загалом, оскільки за будь-яких умов ми здійснюємо самозвіт у своїх відчуттях та перцептивних образах явищ і процесів, – але в розумінні «специфічно диригентському». Йдеться про порядки диригентського тексту, в якому засобами самозвіту є не просто акти уваги до даних власної перцепції, але акти музикальної емпатії (в сенсі близькому до терміну Е. Гуссерля *Einfüllung*), тобто комунікативні чуттєві «подібності» виконавців, чийми уособленнями в процесі інтерпретації стають їхні хорові партії, «голоси»; а фактурно-темброві відношення відтворюються в просторовому образі реальності згідно з осмисленням музичного твору¹⁹. В даному контексті процитуємо положення Л. Шаповалової. «Інтерпретуючи музичний твір, виконавець ... продовжує розвивати драматургію твору... переосмислює ... відповідно до свого суб'єктивного ... досвіду» (Sharovalova, 2021 : 62). Висловлювання Є. Бондар, по суті, специфікує це положення. «В хоровій виконавській творчості провідною концепцією визначаємо інтонаційно-художнє синтезування як процес естетично цінного відтворення явищ/образів ...світу і особистісного змісту засобами сполучення та взаємозв'язку різних видів мистецтва в єдиному творі» (Бондар, 2019 : 15).

Таким чином, творчість хорового диригента являє трансцендентальний процес; дозволяє переживати і надавати артистам хору та слухачам відчуття Божественної сутності музики; це переживання свідомості злите з чуттєвим актом, отже теоретична спроможність тут поступається місцем метафізичній інтуїції. Онтологічна істина опосередковано видобувається з перцептивних даних (якості і ведення звуку у виконанні, інших естетичних параметрів) – і

¹⁹ *S.Beyst* описує в подібній манері феномен «населеності» музичного простору феноменами, які він називає *wills*, воління (Beyst, 2003), одночасно охоплюючи прийоми репрезентації реальної просторовості та сприймання їх в образному плані. Більш докладно звернемось до даного джерела в подальшому ході дослідження

інтегрується в процесуальний синтез естетичної апперцепції, і в такий спосіб цілісність диригентського тексту еквівалентна суб'єктивності (розуміючи тут суб'єктивність як відкриту метафізичну процесуальність ставлення до світу). У світлі трансцендентального аналізу І. Канта з'ясовуємо, отже, механізм, так би мовити, «відпускання» елементів музичної самості у чуттєвий процес, що оформляється *текстом виконавця* (В. Москаленко), та синтезу-інтеграції цих елементів, уже на концептуальному рівні естетичної рефлексії диригента. Як явствує з викладеного, до концепту трансцендентальної єдності апперцепції є дотичним учення Л. Шаповалової про рефлексивну свідомість музиканта. В нашому розумінні, основу їх зв'язку утворює специфіка самосвідомості, яка в музиці виражає себе атрибуцією власного духовного світу за посередництвом творчості, у композитора й виконавця, у спів-творчому сприйманні музики.

Самосвідомість диригента-хормейстера виявляє себе й в образі самого себе (Я-образі), інтегрує уявлення про самого себе та своє музично-творче кредо в Я-концепції²⁰. Плідні ідеї за даним напрямом зустрічаємо в роботі Я. Сверлюка, фахівця з диригування й хормейстерської освіти, у співпраці з Л. Сверлюк і Т. Грубі. Автори дослідили професійну Я-концепцію хорового диригента і сформулювали положення, орієнтовані здебільшого на сучасні вимоги щодо його професійної підготовки. Ідеї даної роботи, однак, представили для нас інтерес у вимірі розуміння спрямованості особистості, яка, поряд з темпераментальними особливостями, здібностями і характером, передбачає розвиненість рефлексії, самоаналіз і його практичну реалізацію в роботі з хором. «Феномен Я-концепції диригента представлений не тільки як сукупність уявлень і ставлень до себе,.. а й як суб'єкта, на якого покладено і культурно-естетичні професійні обов'язки <Вивчення даного феномена> дає

²⁰ Я-концепція як психологічний феномен досліджена А. Маслоу й розвинена в низці пізніших праць, див. Huitt, W. (2011). Self and self-views. Educational Psychology Interactive. Valdosta State University.

можливість збагнути... функціонування внутрішніх процесів у професійній діяльності... Я-концепція диригента становить фундамент його професійної готовності та є ...психологічним утворенням, що забезпечує цілісність особистості... Позитивна Я-концепція визначається високим рівнем рефлексійності, критичності, гнучкості мислення, пізнавальною відкритістю... є потенційним захисним механізмом особистості від порушення її психічного здоров'я, здійснює...інтрапсихічну превентивну й коригувальну функції» (Сверлюк, 2017 : 485). Особистість хормейстера вивчалась у хорознавчій науці, а саме в дослідженнях І. Бермес, Є. Бондар, О. Заверухи, Н. Крижановської, Ю. Іванової, Т. Корнішевої, Ю. Лошкова, О. Прокулевич, Ю. Пучко, Ю. Симеонової, Ю. Ткач, В. Шевченко та інших фахівців.

Так, Ю. Пучко звертає увагу на соціокультурний аспект диригентсько-хорового мистецтва, що воно «соціальне не лише за своєю природою, сутністю (подібно до будь-якого іншого мистецтва), але за способом...функціонування». Авторка зауважує, що управління хором є «художня техніка комунікативного порядку». «Мистецтво диригування володіє міцною властивістю сугестії». Пучко вбачає в процесі хорового диригування три функції, а саме «функція інформування, що забезпечує художнє інформування хорового колективу, є сутністю мануального мистецтва диригента; реалізуюча функція, за допомогою якої відбувається втілення художнього задуму у хоровому виконавстві – сутність диригентсько-хорового управління; функція коригування» (Пучко, 2009 : 13).

О. Прокулевич удається до узагальнення професійно важливих якостей хормейстера – ментальних, креативних, афективно-моторних, виконавсько-технічних. Так, «Професійне мислення <хорового диригента> має... фахові характеристики, пов'язані зі специфікою професійної діяльності... до таких слід віднести: обдарованість актора, талант, складовими якого є: розвинутий музичний слух, волюве, гнучке, стійке відчуття ритму, динаміки загального балансу, музична пам'ять, психомоторні здібності, швидка реакція, витримка,

зосереджена та розподілена увага, багата уява, інтонаційна надчутливість, бездоганне відчуття музичної форми та ансамблю, природна пластичність рук та рухливість м'язів обличчя, а також необхідно вміти чітко окреслити завдання та доступно пояснити варіанти його вирішення, мати широкий загально-естетичний світогляд, на високому професійному рівні володіти технікою та вміти переконливо інтерпретувати музичний твір. Розвиток такого професійного мислення свідчить про високий рівень професійної компетентності фахівця» (Прокулевич, 2017 : 5). Проблематика культури диригента – як особистої, так і професійно-виконавської – останнім часом набула особливої значущості в хорознавчій науці, так як диригент-хормейстер, дійсно професія багатогранна в інтелектуально-творчому, емоційно-вольовому й музикально-технічному відношеннях, у зв'язку з розвитком екстериторіальності текстів мистецтва і їх підчас надскладної специфіки потребує художньо-естетичної інтуїції, творчої спроможності, смаку та невтомної музично-інтелектуальної праці, здатності вмотивувати артистів своєю «закоханістю» в музично-творче явище, прагненням «зробити» мистецьку річ захопливою й бездоганною. Не принижуючи творчого доробку композитора, маємо зазначити, що диригент є настільки різнобічною постаттю, щоб перекласти мовою культурного загалу і надати енергію художніх вражень від музики навіть найбільш радикальної і не самої зрозумілої. Вважаємо, що диригент-хормейстер має місію – долати, так би мовити, кордони елітарності між пост-авангардними явищами музики і слухацькою аудиторією. Різносторонності диригента не меншою, а може й більшою мірою потребують твори яскраво-образні, з сакралізованими та неофольклорними нахилами, бо тут ідеться про розмаїття виконавських технік і прийомів і залучення суміжних мистецтв. Найбільш розлогий аналіз картини сучасного хорового мистецтва подано в монографії Є. Бондар, у численних, здебільшого присвячених сучасній українській музиці, працях хорознавчинь І. Бермес, Н. Белік-Золотарьової, О. Заверухи, Л. Серганюк, які приділяють

при аналізі музичних явищ достатньої уваги й специфіці диригентської культури.

Характеристика мислення хорового диригента і суб'єктивності загалом включає в себе таку категорію творчої індивідуальності, як диригентський стиль. Слід зазначити, що категорія стилю стосовно диригента багато в чому потенційована сучасними особливостями авторських і диригентських текстів, які акцентувалися нами в ході дослідження; хоча видатні диригенти минулих епох безумовно мали яскраві оригінальні стилі, що залишились у культурній пам'яті професіоналів і шанувальників, дали багате підґрунтя для розвитку та виховання нинішніх поколінь. Наразі звернемось до праць Ю. Ткач, яка, сама будучи знаною мисткинею, хормейстеркою, піднімає в своїх наукових трудах персоналії видатних хорових диригентів (П. Муравського, Є. Савчука) в плані їх оригінальних стилів, уроки яких вилучаються професіоналами.

Стосовно стилів хорового диригування й концептуалізації, формування музично цілого – диригентсько-хорового тексту, дисертант вважає доцільним опертись також на дослідження прийомів творчості і її закономірностей. Так, у праці американського психолога, автора сучасної теорії інтелекту і низки робіт з проблематики творчості Роберта Стернберга (*Sternberg*) провадиться диференціація між станом натхнення і його результатом, *little happy accident* (серед конотацій слова *accident* – пригода), з одного боку; та евокативним методом творчості (від *evocatio* (лат.) – призив), який полягає в зіставленні віддалених фреймів (фрагментів, рамок) професійно змістовних явищ досвіду суб'єкта творчості, – з іншого. Як показали емпіричні дослідження, другий підхід може дати творчий результат не менш цінний з культурної точки зору, ніж плід натхнення (*Sternberg, 1988*). Справа в тому, що вираженість і стратегічний потенціал мислення ефективні в цілеспрямованій роботі з матеріалом. Щодо диригентсько-хорової інтерпретації музичного твору, ймовірно, застосовні і той і інший підходи, оскільки стан натхнення і ретельне опрацювання тексту є двома взаємно необхідними її аспектами. Вважаємо за доцільне звернутись у плані специфіки особистості диригента до ідей,

сформульованих у роботі Р. Стернберга й Т. Любарта «*Defying the Crowd: Cultivating Creativity in a Culture of Conformity*» («Кидаючи виклик натовпу: культивування творчості в культурі пристосування»), написаній 1995 року (Sternberg & Lubart, 1995). Йдеться про характеристики особистості, здатної мислити стратегічно, розпізнавати перспективні ідеї та опрацьовувати їх. Творчою є особистість, котра уловлює їх цінність раніше, ніж її може помітити культурний загаль, надає розвитку і оприлюднює тоді, коли їх цінність уже зможе дійти до загалу. Дискурс Стернберга постає в тому числі як теорія інтерпретації, оскільки в ньому творча людина це та, яка розкриває зародки ідей і забезпечує їх життя в соціокультурному середовищі. Так як творчість є багатою на інтуїтивні рішення, то пошук і продукування ідей є, за Р. Стернбергом, інтуїтивним методом. Особистість провадить свої ідеї і в тих умовах, коли вони зустрічають початковий опір.

Характеризуючи мислення хорового диригента, необхідно прийняти до уваги його тенденцію – утворювати та охоплювати ціле. Отже, йдеться не тільки і не стільки про «правопівкульний» тип художньої ментальності, але про тип мисленнєвої активності, який забезпечує організацію виконавського тексту, єдності й деталізації водночас. Диригент перетворює сприймання звуків на естетичне осягання простору, а з ним – і «убудованості» людського буття у буття всесвітнє.

Аналіз ідей та положень, які фундирують і складають дослідження в сфері хорової інтерпретації та концептуалізації музичних творів диригентом, дозволяють дійти висновку, що доцільним з точки зору розкриття образно-просторового сенсу диригентсько-хорової концепції музичного твору є залучення категорій метафізичного масштабу, насамперед простору, світобудови, світового буття, які поступово впроваджуються у контекст аналізу хорового мистецтва.

1.2.3. Мануальна техніка диригента-хормейстера: *modus operandi*

У даному пункті дослідження дисертант вважає за необхідне провести грань між поняттями мануальної техніки і жестової системи у їх застосуванні

до діяльності хорового диригента, для того, щоб показати, яким чином вони виступають у контексті інтерпретології і яке значення має мануальна техніка для побудування диригентсько-хорової інтерпретації твору як континууму.

Поняття мануальної техніки і жестової системи в сфері диригентського мистецтва можна порівняти з множинами, що перетинаються. Так, жестова система є нормативною категорією попри її творчі «обертони» в реальному процесі формування виконавського тексту і відомий ступінь спонтанності у професійній жестикуляції диригента-хормейстера, якщо необхідно ввести ті чи інші корективи, прийняти миттєве рішення; варіативність жестової форми управління хором, наприклад, при роботі з різними складами артистів хору. Все одно, перелічене залишається в межах поняття жестової системи, умовно кажучи, відповідає на питання «Що?» Мануальна техніка радше відповідає, як ми дозволяємо собі стверджувати, на питання «Як?» та виступає якісною категорією, відображаючи спосіб трансляції духовно-емоційних станів диригента-хормейстера і змісту музики, те, як саме він здійснює формування диригентського тексту, якими жестовими засобами комунікує з артистами хору. Жестова система розлого представлена у працях з методики диригування та диригентської підготовки (Колесса, 1973; Пігров, 1964). Автори посібників з хорового диригування, як правило будучи і самі диригентами, плідно трактують питання інтерпретації хорових творів. У царині інтерпретології жестова система мислиться в якості насиченої смислами сфери спеціальних знаків і водночас характеризується нормативністю. «Жестова творчість диригента жодним чином не пов'язана з вигаданням рухів, – наголошує Я. Кириленко – Потрібний зрозумілий, виразний, чіткий, рельєфний рух, що не придумується, а виникає, народжений музичною думкою, інтонацією, мелодією, ритмічним малюнком, ... тембровим забарвленням, артикуляцією, фактурою, гармонією, стилем, літературним текстом... Розкріпачення м'язів, координація рухових функцій, емоційно-акторський посыл, активізація творчої фантазії, лідерська позиція.., психологічний настрій є запорука успіху» (Кириленко, 2020 : 8). О. Шумський також акцентує на тому, що

«мануальна техніка в системі експресивної виразності ... диригента слугує тонким і довершеним каналом передачі динаміки» твору (Шумський, 2022 : 221). В. Дейнега доводить, що «тембральне забарвлення і мануальна техніка диригента мають взаємо-зворотний зв'язок» (Дейнега, 2023 : 85), і обстоює ідею складної внутрішньої диференціації мануальної техніки диригента, яка, з його спостережень, провадилась майстрами-диригентами та дослідниками. «Зокрема, французький диригент та скрипаль Ш. Мюнш (1975) вказував, що диригентський жест має мати стільки ж різноманітних відтінків руху, скільки їх є у звуці. Аналогічні позиції простежуються і в працях Г. Єржемського (1993), Р. Кофмана (1986), Н. Рахліна (1990), Ю. Симеонові (2020), Ю. Ткач (2018) й інших визначних диригентів та науковців» (Там само, с. 86). Близьку за змістом заувагу щодо мануальної техніки хорового диригента формулює Я. Кириленко: «За допомогою рук диригент передає своє тлумачення твору, розкриває його внутрішній зміст, впливає на виконавця» (Кириленко, 2020 : 9).

Дозволимо собі таке співвідношення понять. Мануальна техніка – це не лише засвоєння й застосування нормативної диригентсько-хорової жестової системи, але особистісна, ступенева характеристика творчості диригента, яка проявляється в моделюванні і втіленні музичного цілого за посередництвом виконавського тексту. Дисертант на основі вивчення джерел доходить думки, що мануальна техніка є категорією інтерпретології в аспекті хорознавства та виконавської культури хормейстера. Така само ступенева характеристика, що зводить мануальний конструкт диригентського тексту в ранг інтегрального за своєю природою поєднання думки, духовно-емоційного процесу та діяльного їх вираження в інтерпретації музичного твору, є *modus operandi* диригента. Це вже категорія стильова і до того ж пов'язана з утворенням континуальної цілісності, просторового образу; з трансформацією локального у глобальне, у картину світу (в номінації Ю. Чекана), притаманну диригентові, котра чимраз увиразнюється ним у диригентських текстах і зазнає внутрішньої еволюції.

Розвиваючи міркування щодо належності поняття мануальної техніки хорового диригента, як системної якості його виконавської самореалізації і, як ми вважаємо, *увиразнення рефлексії диригента*, до сфери інтерпретології, слід актуалізувати розроблену Ю. Ткач диференціацію стабільних і мобільних ресурсів виконавського тексту.

У сьогоденному музиченні мануальна техніка урізноманітнюється тим, що дії диригента згідні практиці залучення жанрових рис і видових ознак не лише музичного, але й інших видів мистецтва. Мистецтво можна розглядати під спільним знаменником – *метамови*. Акцентуємо, що в хоровій практиці має місце активний розвиток театралізації, сценізації (Кириленко, 2024; Мостова, 2003). Концертне хорове диригування суттєво відрізняється від оперного, однак в нинішній час виразність мануальної техніки виявляє трансформацію творчої практики виконавства загалом. «Сучасні українські виконавці, – відмічає Я. Кириленко, – відходять від академічного підходу в концертній діяльності. Вони майстерно поєднують класичну підготовку із сучасною сценографією, різноманітними засобами новітнього перформансу у створенні на базі твору сценічного шоу. Елементи театралізації не є унікальними у світлі тенденцій сучасного мистецтва. Вони проникають у жанрові сфери, які ніколи не використовувались для цього, інструментальний театр, театр моди, театр пісні, театр танцю, театр на воді, театр вогню, театр-студії світла тощо» (Кириленко, 2020 : 8). Я. Кириленко розглядає культуру рухів диригента як хореографію й обстоює хореографічний аспект його діяльності в окремій праці (Кириленко, 2024). Важко не погодитись, що розмаїття звучань, властиве радикальним новаціям, безпосередньо потребує яскравого, динамічного диригування. Дещо заходячи наперед, зазначимо, що в нашому дослідженні провадиться відмінність між диригентським стилем, і відтак, *modus operandi* в інтерпретації музичного твору, стильове рішення якого є згідним тенденції, описуваній у музикології як *нова простота* (Овсянникова-Трель, 2021) – і творів принципово відмінних від неї кожен по-своєму. Стильову тенденцію одного з них ми обґрунтовуємо

як сакральну антропологію, другий відноситься до неоакадемізму (Макаренко, 2024). Міркуючи про уяскравлений стиль мануальної техніки, перш за все маємо на увазі розширення жанрового, стильового, видового діапазону хорового мистецтва, що виливається у взаємну представленість фольклорних і сакральних елементів художньої символізації. Відбувається, з одного боку, сакралізація нео-фольклорних зразків і присутніх у них мотивів народної архаїки, а з іншого, актуалізація канонічних зразків і елементів, яка в музикології отримала назву *nova musica sacra*, або нової сакральної музики. Відтак провадиться диференціація діяльності керівника хору та церковного регента, визначена специфікою Богослужебних відправ. У хорознавчій науці визначені стилі виконання: академічний, фольклорний, естрадно-джазовий (Бондар, 2013), провадиться диференціація належних дій хормейстера і диригентської практики за критеріями віку хористів, зокрема, дитячого хору (Dolynska, 2013), особливостями професійних і народних хорових колективів (Хомичевський, 1951); гендерними чинниками хорового мистецтва (Андрусишин, 2017; Бермес, 2017), технічними якостями хору і т.ін. У дослідженнях диригентського стилю (Крижановська, 2013; Пучко, 2005) окреме місце займає спостереження або вивчення теоретичних матеріалів стосовно техніки диригування видатних хормейстерів (Королюк, 1994). Наукове пізнання зосереджується також на мотиваційній роботі диригента з артистами хору, його вольових якостях (Роєнко, 2020) та здатності до об'єднувальних духовних зусиль щодо хорового колективу. В теорії й методології інтерпретації хорових творів (Серганюк, 1992) в дослідженнях диригентсько-хорової майстерності сполучаються, не зливаючись, дисциплінарні специфіки – техніки диригування та мистецької візії того чи іншого твору, жанру, стилю.

Диригентська техніка є основою увиразнення характеру і відтак інтегрує диригентський *modus operandi* в духовний простір диригентсько-хорової інтерпретації. За Р. Любар, хоровий диригент плекає здатність «співати» руками. «Мова жестів диригента насичена суб'єктивними емоційними

елементами, що є проявом самовираження особистості. Точне відображення звукових уявлень рухами диригента відбувається лише при виконавському переживанні всього різноманіття деталей, що становлять зміст авторського твору. Ці переживання трансформуються в емоційні реакції, що демонструє керівник хору. Таким чином, техніка диригування має два змістовних компоненти: зовнішній і внутрішній. Основу зовнішнього компонента складає мануальна техніка. Також до нього відносимо... роботу опорно-рухової системи, артикуляційного та дихального апаратів, мімічного комплексу та очей диригента. До внутрішнього – його емоційно-слухову та творчо-вольову сфери» (Любар, 2024 : 142). Виникає декотре образно-схематичне уявлення про духовно-смісловий аспект мануальної техніки, горішній щодо її безпосередньої реалізації, та долішній, конкретно-інтонаційний, коли жест диригента наразі реалізує *інтонування* (в номінації В. Москаленка) – у питоми голосовому, лінійному вимірі й у вимірах гармонічної інтонації (Т. Кравцов), тембру, фактури; вкупі з мімічними рухами, поглядом, подачею корпусу та ін. Певно, що навіть на умовно-теоретичному рівні, попри значний досвід систематизації дій диригента, навряд чи можливо відділити одне від одного складники моменту, який, так би мовити, виявляє в неповторності мимолітний і багатовимірний вираз диригентської експресії, а в ній, отже, мануальної техніки. Елементи та інші характеристики жестової системи розлого подані в навчальних посібниках з хорового диригування, проте (беручи слова класика) «зупинити мить» *modus operandi* хорового диригента, ймовірно, здатен тільки сам диригент, якщо він відчуває потребу висловитися про своє мистецтво. Ю. Ткач, розглядаючи труд Г. Єржемського, зазначає, що він, видатний диригент і хорознавець, «вивчав мануальну техніку крізь призму психофізіологічних закономірностей рухового процесу як невід’ємну зовнішню форму цілісної системи керування колективом» і вважав, що в них закодована не лише певна інформація, але і творча потреба диригента (Ткач 2012 : 21). В. Шевченко і С. Добронравова в естетичному вимірі мануальної техніки хорового диригента актуалізують такі поняття, як асоціація, емпатія,

катарсис (Шевченко & Добронравова, 2018), нарівні з іншими численними атрибутивними властивостями диригентського стилю.

Будучи хоровим диригентом за фахом і за родом практичної діяльності, дисертант прагне звернути увагу на феноменологічний поліморфізм *modus operandi* хорового диригента. В подальшому ході дослідження проблематика чуттєво-духовних «органів» утворення образу вищого онтологічного порядку буде нами досліджена у плані континуальної якості диригентського тексту²¹. Одна з обстоюваних нами ідей полягає в тому, що трансформація локальної акустично-просторової ситуації в глобальну належить саме до диригентсько-хорової специфіки перетворення простору відчутного в простір духовно-інтелектуального переживання, в дусі *всесвітніх категорій*, які має на увазі в своїй праці з музичної інтерпретології В. Москаленко. З одного боку, ми спираємось в даному питанні на вчення про рефлексію, розроблене Л. Шаповаловою, оскільки саме рефлексія активує за певних умов духовну спроможність музиканта й його вихід до онтологічного рівня художніх узагальнень аж до переживання *причетності*. З іншого боку, диригентський *modus operandi* концентрує просторово-онтологічне бачення всезагальності.

Показовими в цьому відношенні є дослідження духовної значимості та смислового наповнення диригентського жесту.

Так, Н. Біляєва вбачає в диригентському жесті символічну наповненість і ставить поняття жесту в один ряд з символом. «Диригентський жест несе семантичне навантаження у власній специфічній формі: це знак, наповнений експресивним художнім змістом, що вирізняє його серед безлічі інших складових процесу передачі музичної інформації. Диригування, як своєрідна мова жестів, що складається з первинних мовних знаків, природно поєднується з немовними формами вираження (копіювання, сигнали та ін.).

²¹ Дисертант також здійснює аналіз темпоральності диригентсько-хорового тексту, розглядаючи з точки зору феноменології виконавства явища специфічного випередження й корекції звучного процесу. В даному ж контексті нам важливо підкреслити практичний і при цьому унікальний зміст таких явищ, а відтак бачену зсередини стихійність і водночас продуманість мануальної техніки хорового диригента

Мова диригентських жестів є інтернаціональною за своєю суттю і долає відмінності жестикуляції у музичному виконавстві різних народів. Це стає можливим завдяки загальнолюдській логіці тих символів, які лежать в основі диригентського мистецтва взагалі» (Біляєва, 2018 : 31). Звернімо увагу на виразне й точне формулювання дослідниці: *знак, наповнений експресивним художнім змістом*. Тобто специфіка такого знаку – не тільки і не стільки в інструкції, якій мають слідувати виконавці-хористи, а й в артистичній деталізації образу, що стає духовно-естетичним дороговказом для артистів хору. Диригентський жест є форма концептуальної імплементації взаємопов'язаних елементів. Нам убачається доречним вислів *синтез-трансгресія знаковості* (Рябініна, 2005), в якому фіксується взаємозв'язок зусиль смислу, поєднання й трансцендування в моменті, *в повороті переживання* (Е. Гуссерль) знака-одиниці. Важливим є й процесуально-динамічний аспект такого синтезу, тоді як зупинка означала б зупинення смислу на тій чи іншій взаємно однозначній відповідності (Там само); оскільки саме процесуальність смислу властива рефлексії музиканта, а в нашій ситуації – диригента, що сполучає чуттєву емпірію з концептуальним мисленням. Як зазначалось, концептуальності мислення виконавця присвячує свої дослідницькі зусилля О. Фекете²², маючи на увазі передовсім фортепіанне виконавство. Стосовно диригента, ми бачимо в його мануальній техніці ніби концептуальний драфт художньої цілісності, яку являє диригентський текст.

У музикології складається теоретичне уявлення про жест як феномен, що увиразнює інтерпретаційний потенціал музики не лише в диригуванні, а в будь-яких явищах мистецтва звуків, починаючи з композиторського письма. Так, «жест у широкому сенсі – це не лише фізичний рух, але й спосіб вираження певного значення. Рухи, що мають значення, втілюють жести, а жести існують у... мистецтвах, таких як музика, завдяки здатності виражати.

²² У попередньому підрозділі дисертації ми цитували відповідні ідеї О. Фекете, які не повторюємо тут, аби не створювати повторів.

Їх здатність *перетворюватись у часі і просторі*²³ робить їх *подібними енергії і паралельними до... складання музики...* музичні жести вивчаються на різних рівнях з метою класифікації та зв'язку різних функцій жестів. <Композитори, чий твори описуються> прийшли до складання музики через *жестикуляційне письмо* <...> його суть полягає в підсвідомих лініях, пов'язаних між собою для створення напрямку і руху. Такий підхід... надає композиторам більшої свободи, збагачує їхній процес композиції» (Salleh t& Razali, 2023). (*переклад з англійської наш – М.С.*). Солідаризуємось із позицією авторів у тому розумінні, що жест, перш ніж стати концентрованим актом утворення та передачі диригентської візії смислу в моменті, мав пройти культурно-історичний шлях узагальнення художньої змістовності в її зв'язках із усією людською реальністю. Подібну ідею проводять у своїй сумісній праці М. Ткач, О. Олексієнко і А. Козачок. «Диригентське мистецтво пройшло... еволюційний шлях від... "об'єктивації духовного в тілесному" до... постмодерністських уявлень щодо... жесту як "мови... життя", "мови до слів". Аналіз техніки диригента, яка ґрунтується на точній системі жестів... уможливило розрізнення диригентських жестів: жест як пропозиція; комунікативні емблемні жести (жест-увага, жест-запрошення, жест-прохання, жест-заборона тощо); жести-ілюстратори; жести-регулятори ... вказівний жест та жест на випередження звучання – ауфтакт, де в сконцентрованому вигляді вміщується вся важлива інформація про музичний твір» (Tkach et al, 2025 : 206). Відтак, універсальна природа жестів визначає те відчуття руху та енергії, на якому акцентують Салле та Разалі (Salleh & Razali, 2023), і воно найімовірніше виникає в диригента, коли він читає внутрішнім слухом текст композитора і мислено створює вже інтерпретаторське музичне ціле. Звернімо увагу й на ідею М. Ткач і співавторів щодо ускладнення жестів диригента мірами поступу музичної історії до постмодерної доби. Ми згодні і з цією думкою, і з розумінням мануальної техніки як критерію майстерності

²³ Курсив у даній цитаті наш – М.С.

диригента, яке висловили науковці (Там само). Наведемо у зв'язку з цим ідею про *нову генерацію* диригентів-хормейстерів, сформульовану в праці О. Віла-Боцмана (Віла-Боцман, 2024 : 109). «Хорове диригування у ХХІ столітті потребує не лише комплексного володіння навичками, а й... яскравої, миттєво впізнаваної індивідуальності та креативного мислення», – зазначає автор (Віла-Боцман, 2024 : 113). Виконання творів, що належать до «різних національних та етнічних музичних культур... сучасних композиторів... вимагає від хормейстерів використання різних вокальних прийомів для досягнення автентичного звучання... У сучасному хорі також простежується вплив естрадно-джазового співу... Ці техніки включають різноманітні прийоми, такі як субтон, белтінг, слайд, фрай» (Віла-Боцман, 2024 : 115); відтак диригент хору сам має володіти такою вокальною підготовкою, аби «проспівати жестами» хід звукової лінії. Жест і інтонація взаємно представлені; при цьому жест має під собою універсальний контекст життєдіяльності; і не лише в диригентській практиці, але й у письмі композитора може мати засадну значимість. О. Вороновська узагальнює ряд ключових моментів стосовно співвідношення універсальї жесту й інтонації і розвиває думку, що в розвідках музикології поняття жесту набирає дедалі ширшого значення і фігурує в теоретичному ужитку як познака елемента музичної символізації (Вороновська, 2020 : 60); тоді як інтонація природно асоціюється зі співом і мовою. Зазначимо, що в найновітнішій музиці нерідко зустрічаємось із інтонацією інструментального типу. Авангардна й нео-авангардна музика є цариною перебудування звукових відношень на основі пере-визначення типів сполук, альтернативне бачення іманентних законів зв'язку між елементами, що споріднює музичний і науковий пошук (Тукова, 2019). Вокалізація слідує суворим вимогам, випробуючи підчас парадоксальні можливості. Образ руху в письмі композитора, а отже, творі виконавця, ймовірно, виступає під знаком жесту – чітко окресленого, характерного значною внутрішньою диференційованістю і структурністю елементів. Мануальна техніка прагне якнайбільшої експресії в нео-фольклорній

стилістиці, або ж ускладнюється на кшталт суперсучасних розумувань. Поза всяким сумнівом, еволюція хорового диригування вимагає в багатьох ситуаціях і креативності і відточеної майстерності і зрозумілості – водночас. О. Вороновська вважає: «категоріальним еквівалентом «інтонації в музиці» правильніше вважати категорію «рух у музиці», а музичний жест – його умовною *понятійною одиницею, еквівалентною слову в мові*, інакше кажучи, фрагментом музичного руху, який втілює в собі його якість» (Вороновська, 2020 : 61). Континуальна якість мануальної техніки, *modus operandi* диригента є з одного боку іманентною, з іншого – трансцендентальною, оскільки звернена і до конкретизації виконавського тексту з його специфічним кодуванням – і, в той же момент, до духовної рефлексії диригента, що транслюється як політ музичної думки, і артистам, і слухачам. За П. Булезом, «Жест з'являється там, де, по-перше, діє композитор, і, по-друге, є *поле для перетворень*. Це є втілена – одягнена плоттю – воля композитора, з'єднання його духовного і тілесного начал» (курсив наш – М.С.)²⁴. Під перетвореннями, найімовірніше, в даному разі розуміється не тільки трансформація духу в тіло музики, але рух у зворотному напрямку – як еквівалент багатомірності простору, тобто рух, за яким стежить погляд і фізичний, і духовно-естетичний.

Розглядаючи диригентський хормейстерський жест у загальному його значенні, в його комунікативній природі й якості знака, який живе в музиці за законами трансляції, комунікації й трансформації, тобто до універсалії вже специфічно диригентського мистецтва, звернімось до концепції С. Мурзи.

Жест – це ключовий засіб диригентської комунікації та інтерпретації твору, зазначає С. Мурза. Дослідниця вводить поняття «диригентський виконавський текст», що його вона розкриває наступним чином: «системно-функціональна єдність музичних значень та їх диригентсько-мануальних знакових носіїв у передачі об'єктивно-композиторської та суб'єктивно-

²⁴ Висловлювання П. Булеза з книги *Leçons de musique* (Boulez, 2005, p. 15) наводимо в перекладі О.Вороновської (Вороновська, 2020 : 61).

виконавської інформації». Комунікація диригента з оркестром, як зазначає С. Мурза, «служує своєрідним компонентом метатексту музичного твору (Мурза, 2021 : 178 – 179). Тобто в концепції дослідниці простежується перш за все семіотичний підхід до мануальної техніки диригента. Дещо близькою до даної позиції є трактовка диригентського жесту у Є. Карпенко (Карпенко, 2016). Автор акцентує на соціальності диригентських дій у контексті професійної освіти та розвитку майстерності майбутніх диригентів, і при цьому провадить ідею про діалектичний взаємозв'язок соціального й індивідуального в природі жесту, нормативного і творчого аспектів мануальної техніки, та їхнє функціональне взаємозбагачення. Мануальна техніка хорового диригента постає комунікативно-творчою універсалиєю.

Таким чином, у даному пункті дослідження доходимо висновку, що система жестів диригента-хормейстера з позицій інтерпретології виступає як мануальна техніка, що розкриває його диригентсько-хоровий стиль в аспекті *modus operandi* в процесі формування виконавського тексту, що увиразнює і онтичний праксис, актуальне музичне буття диригента і хорового колективу, – і процес духовної рефлексії, що проходить через виокремлення власного Я, інспіроване музичною експресією, і сягає переживання причетності до буття всезагального.

1.3. Диригентсько-хорова інтерпретація твору в аспекті континууму «від локального до глобального»

1.3.1. «Чуттєва матерія» часу і простору в музичній символізації. Специфіка диригентських актів утворення смислу

В актуальному бутті музичного твору за посередництва інтерпретації якості звучні перетворюються на образні. Спосіб даного перетворення сам по собі являє багатоскладовий феномен, важливий для нашого дослідження як ключовий момент твору виконавця в аспекті континууму. Твір виконавця-інструменталіста, вокаліста, звісно, відрізняється від тексту диригента, й їхні відмінності значно глибші за різницю між безпосереднім та опосередкованим звуковидобуванням (через що *диригентський виконавський текст* як термін є

аберацією того і іншого). Характерність диригентсько-хорової інтерпретації як континууму полягає принаймні у засадній просторовості уявлень, що вона актуалізується естетичною свідомістю й стратегічною настановою мислення; у постійній взаємодії сприймання звучності хору і як власної і як невластивої; у трансгресії сольної-поетичної ситуації за рахунок безупинного адресування (а отже комплементарної актуалізації просторовості). Звісно, хоровий диригент є також виконавець за типом творчої діяльності, що на неї екстраполуються такі закономірності виконавства, як чимраз нові смисли музичного тексту, як формування його цілісності й процесуальна природа *твору виконавця*. Однак у тексті диригента хормейстера поновлення твору пов'язане, поза певними технічними чинниками, які він враховує у формуванні диригентсько-хорової концепції (як-от склад виконавців, акустика концертної зали), й особистими факторами (як-от духовна зрілість, досвід), цілком специфічним характером роботи свідомості з матеріалом авторського артефакту і відтак структурами музичної свідомості. В даному пункті дослідження наразі розглядаємо такого роду *форманти* диригентсько-хорового тексту, маючи на увазі, що вони є й іманентними визначниками просторово-часового континууму.

Дещо вище ми застосували термін *структура свідомості*. В дисертації цей термін опрацьовується в номінації М. Мамардашвілі²⁵ до диригентсько-хорової інтерпретації твору в аспекті континууму; зважаючи на те, що вона є однократною просторовою і притому процесуальною конфігурацією. Та перш ніж надати аналіз диригентсько-хорової інтерпретації в зазначеному аспекті, дисертант вважає за потрібне тематизувати перцептуальні акти та їх участь у музичній символізації як різновиді апперцепції. Зазначимо, що нині в

²⁵ Праця М. К. Мамардашвілі та О. М. Пятигорського «Символи та свідомість. Метафізичні міркування про свідомість, символи та мову», вперше видана англійською під назвою "*The Categories of Thought*" у Єрусалимі, належить до напрямку *онтологія свідомості*, який відбрунькувався від феноменологічної філософії у другій половині XX ст. Під структурою свідомості автори розуміли інтенціональну просторову конфігурацію конституювання символу, яке, раз відбувшись, унеможливорює повторення, але припускає подальші, можливо уточнені, факти свідомості щодо певної реалії, будь то власне Я, модель простору чи художній артефакт.

інтерпретології досліджується специфіка чуттєвих і ментальних актів, які в буквальному плані виокремлюють особливості перебігу психічних процесів і дій, здебільшого стосовно фортепіанного виконавства, а саме – питомі засади його концептуальної якості (Т. Сирятська, О. Фекете), музикальної пам'яті (О. Сапсович), ґрунтуючись на більш загальних положеннях у даному напрямі (Т. Веркіна, О. Маркова, О. Самойленко, І. Сухленко). Тим самим провадиться феноменологічна інтенція в аналітиці музичної інтерпретації. Такий підхід безпосередньо заявляє В. Ковтонюк, демонструє в своїх працях І. Пясковський та представниця його школи О. Кузьмук; і почасти виявляє щодо семантики хорової поліфонії О. Фартушка. Зазначимо, що сама спрямованість руху методологічної екстраполяції визначає отримання аналітичних суджень, аніж синтетичних і відповідає конкретиці виконавського праксису. Також важливо для нашого дослідження, що диригентсько-хорова інтерпретація саме в даній конкретиці має іманентні характеристики і також потребує, так би мовити, прив'язки теоретично-процесуального погляду до думки-дії її суб'єкта.

Вище ми актуалізували ту обставину, що в І. Канта трансцендентальна єдність апперцепції у своїй сутності є пролонгованою рефлексією і що вона ґрунтується на акті уваги до даних власної перцепції. Наведемо ще бачення апперцепції у праці О. Сапсович з *виконавського музикознавства*. «Розуміння ... апперцепції – що є, спрощено, актом усвідомлення... процесу і результату сприйняття²⁶, дає ... бачення, що <воно> відповідає... за акт первинного збереження інформації... й за довгострокове її архівування (Сапсович, 2025 : 13). Дійсно, апперцепція належить сприйманню й мнемоніці в один і той момент, а в розгортанні *трансцендентальній єдності* реалізує особистісну й духовну іпостасі рефлексії музиканта. Тим самим взаємно представлені горизонталь і вертикаль векторних устремлінь, звернені, в аспекті сприйняття і самоаналізу виконавської форми-процесу, до конкретики, а в аспекті концептуалізації, що нарівні з безпосередньо музичною текстуальністю має в

²⁶ Курсив наш – М.С.

активі образ Я і його екстаз (трансгресію), – до абстракції вищого метафізичного порядку.

Проте, попри універсальний характер цієї ментально-дійової структури для виконавства, наразі ми звертаємось до ситуації диригента хору. Та, поза очевидністю її виконавського опосередкування, виходимо з того, що в ній ілокутивний «заряд», присутній у музичній даності вже на тій підставі, що вона звучить, чутна і відтак стає для слухача й виконавця комунікативною²⁷ спонукою, – цей само ілокутивний «заряд» присутній в актуальній свідомості хормейстера в якості особливої онтологічної основи *його* музикування. Тобто на онтологічному рівні «зрощення» звукової якості або сполуки з естетичною перцепцією²⁸, а відтак неодмінний момент внутрішньої комунікації, з позиції диригента-хормейстера, досить точно позначений В. Москаленком як ситуація *епічного*,²⁹ постають на кшталт зав'язки у питоми диригентській рефлексії. Її дія полягає у єднанні інтроспективної – з інтерактивним виміром комунікації у форматі думки-дії. Елемент образу й способу його донесення поєднуються як компоненти диригентської концептуалізації в той ще момент, імовірно, коли хормейстер первинно опрацьовує партитуру.

Вважаємо за доцільне показати момент рефлексії як вона властива саме диригентові знов-таки у порівнянні з ситуацією індивідуально-виконавської, піаністичної мнемоніки. Для цього ми обрали дослідження О. Сапсович. Для нашої розвідки важливе те, що авторка прагне вирізнити музикальну пам'ять

²⁷ Ідеї щодо злитності виразової та комунікативної сполученості музичного знака – звуку, інтонації – є, на наш погляд, успадкованими українським музикознавством від музичної соціології Т.Адорно і розвивались на його теренах у дослідженнях Ю. Ніколаєвської (Ніколаєвська, 2020), Л. Опарик (Опарик, 2016), О. Рябінінної (Рябінінна, 2018), В. Суханцевої (Суханцева, 1990).

²⁸ Позаяк свідомість присутня в кожному акті реєстрації явищ предметного світу; саме так вони є *явищами*

²⁹ Епос спадкоємець міфу (Еліаде, 2016), однак, зберігаючи феномен зведення поетизованих подій у всесвітній масштаб і інші образні атрибути первинної містифікації, епос уводить крім оповідної часовості також фігуру оповідача, своєрідного режисера хронотопу й поетичної артикуляції своєї оповіді. Тут є аналогія з диригентом хору, який керує звуковидобуванням як поетичним процесом і створює режисуру цілого на матеріалі авторського письма

у її професійній специфіці (Сапсович, 2025 : 9). О. Сапсович актуалізує взаємодію пам'яті і музичного слуху й описує внутрішню диференціацію музикальної мнемоніки³⁰. Позиції, які вона розробляє у цій сфері, привертають увагу щодо порівняння чуттєвих актів, характерних для індивідуально-виконавської та диригентсько-хорової діяльності; зокрема *кінестетична пам'ять* (Сапсович, 2025 : 2). У Великому тлумачному словнику української мови кінестезія означає м'язове відчуття; відчуття позиції, руху тіла, або частини тіла. Але наукове розуміння терміна не вичерпується фізіологічними позначками. Дане поняття у психології не зводиться до назви певного відчуття, а характеризує тип перцепції, що залучає асоціативні зв'язки – синестезію, як-от колірний слух чи навпаки сприйняття кольорів як відповідників властивостей інших речей, їх теплоти чи холодності, емоційного забарвлення, в тому числі чуттів естетичного рівня. Кінестезія являє різновид синестезії, в якому сприймання явищ та процесів пов'язується з образами руху, просторового переміщення, тілесної активності. Відповідно, кінестетичне сприймання та пам'ять не слід обмежувати тілесно-фізіологічною сферою; мова йде радше про афективні та моторні механізми в зв'язках із тілесними проявами, соматичною пам'яттю. В нашому дослідженні згадувалась праця М. Пунканена, присвячена роботі з пацієнтами з наслідками тривалого прийому сильнодіючих препаратів, у якій ішлося про вплив музики на актуалізацію й опрацювання такого досвіду (Punkanen, 2006). Оскільки фінляндський фахівець мав справу з психічними станами пацієнтів, то, як його досвід вкотре доводить, соматичні явища мають продовження у психічних і можуть залежати від психічних явищ, процесів і станів. У праці О. Сапсович цілком слушно акцентується на зв'язку кінестетичної пам'яті із образними характеристиками твору виконавця в аспектах, суттєвих з погляду естетичного переживання та інтерпретаційної «режисури». «Рухово-моторна складова

³⁰ Підхід обраний авторкою задає плідну альтернативу автоматизму запам'ятовування в роботі піаніста з нотними текстами і відтак у своєму практичному вимірі плекає індивідуально-виконавський самоаналіз. У цьому плані характерна і пропонована дослідницею робота з досвідом і тілесно-моторною сферою

зазначається похідним явищем від ідеомоторики, яка відповідає етапу уявлення – діставання з пам'яті певних (рухових) елементів – та... їх відтворення» (Там само). Зазначимо, що активація кінестетичних уявлень (за загально визнаною класифікацією уявлення це є належна до не-рефлексивних чинників відтворення дійсності атрибуція предметів за повторної взаємодії з ними)³¹, забезпечувана ідеомоторними процесами, є суттєвим механізмом для діяльності хорового диригента. Вже при роботі внутрішнім слухом із твором композитора диригент-хормейстер здійснює багатопланову, хоча на перший погляд цілком природну роботу, що в ній беруть участь всі рівні досвіду. І на перший план поступово виходить зв'язок досвіду, що, за висловом О. Сапсович, дістається з пам'яті, з актуальним сценарієм трактовки твору за допомогою мануальної техніки. Відтак кінестетичний досвід диригента «комунікативно навантажений» від початку опрацювання твору. Маємо на увазі і внутрішню комунікацію, однаково притаманну всім формам інтерпретації, і зовнішню; в тому розумінні, що ще в до-репетиційний період формування диригентсько-хорової концепції, в мислених рухах диригентського апарату розгортається історія впливу на виконавчі можливості хору та на психоемоційний стан як артистів, так і аудиторії слухачів.

Для характеристики перцептуального базису інтерпретації ми залучили термін *чуттєва матерія переживання* (*hyletische Daten*), введений Едмундом Гуссерлем з метою по-елементної феноменологічної дескрипції процесів, які складають психічну діяльність, у дискурсивній модальності, що визначається між логічним і психологічним рядами пізнання. В устрої свідомості Гуссерль вирізняв порядки взаємодії суб'єктивності і предмета залежно від його типу (матеріальний, ідеальний) і способу, в який він представлений у свідомості. У *матерії переживання* актуальна свідомість і предметна якість не розрізнені. Теоретично філософ диференціює в структурі свідомості власно *intentio* та *intentum*, тобто інтенцію й її предмет (предметність свідомості). Відповідно в

³¹ Див. Рябініна, О. В., & Юрченко, Л. І. (Ред.). (2021). *Філософія: Підручник для здобувачів вищої освіти*. Видавництво Іванченка І. С.

них вирізняються взаємодіючі форманти³², та свідомість неодмінно присутня в предметі як фермент його доступності для розуму та почуттів. Закцентуємо на тому, що, по-перше, свідомість сповнена свого предмета за самою своєю природою. На наш погляд, у цій властивості – інтенціональності – вкорінена базова аксіоматика інтерпретації, в тому числі й актуальне буття музики. По-друге, внаслідок зрозумілого звідси «тропізму» предмета до інтерпретації (в дослідженні О. Котляревської така властивість позначається як варіативність музичного твору (Котляревська, 1996) ми стаємо на шлях виокремлення «базових» актів свідомості, або *чуттєвої матерії* роботи диригента-інтерпретатора з твором, що дозволить показати устрій диригентсько-хорової інтерпретації обраних нами музичних явищ в аспекті просторовості.

Отже, *чуттєва матерія переживання* (*hyletische Daten*), а в англійському перекладі *hyletic material*³³ – термін, який підкреслює злитість акту і речі ще на тій стадії, коли даний комплот не оформився у форму (*morphē*, морфе). Слід зазначити, що, по-перше, оформлення морфе є раціонально структурований акт інтенціонального порядку, в якому форманти – в даному разі музикальної символізації простору і часу з привхідними у них характеристиками предмета (тексту композитора) і свідомості/рефлексії – чітко диференційовані, описані; що потребує дослідження більш спеціального за нашу дисертацію, хоча в ній, безумовно, йтиметься про такі компоненти. По-друге, хочемо зацентувати в даному пункті нашої розвідки на розумінні терміна *переживання*, оскільки в ньому з феноменологічного погляду закладений не суто емоційний зміст і не той, коли ми, скажімо, перенесли

³² Механізми інтенції Е. Гуссерль експлікує в Логічних дослідженнях і диференціює згідно з типами інтенцій – символічної, горизонтної (такої, що прагне якомога доступної межі життєвого світу суб'єктивності) та ін. Аналіз положень Е. Гуссерля представлений в роботах П. Прехтля, Х. Конрад-Мартіус, А.Х аардта та ін., які не перекладені українською і не мають безпосереднього відношення до диригентського мистецтва; з цієї причини ми тут обмежуємось термінами, що допомагають розкрити устрій інтерпретуючого мислення

³³ Оскільки українського перекладу роботи філософа, що містить даний термін, не існує, ми залучили для роботи англійську версію перекладу. Так, термін *hyletic material* міститься та аналізується в роботі Е. Гуссерля в розділі *Ideas I* перекладу *Ідей до чистої феноменології та феноменологічної філософії* у параграфі 85, с.203 -208

хворобу або пережили стрес, – але значення базової складової того стану, коли дещо нам дано на чуттєвому рівні і відтак є огорненим нашою чуттєвістю, отже само *переживання є матеріальним*³⁴. Цей момент уявляється нам важливим для диригентсько-хорового *modus operandi* як онтологічно недиференційованого смислу в критеріях епістемі, але максимальної онтологічної змістовності в критеріях духовної рефлексії.

Чуттєва матерія переживання не тільки є неоднорідною, але членується за посередництва зміни елементів, за Гуссерлем, у *повороті переживання* (Husserl, 1991). У згадуваній нами праці «Феноменологія внутрішнього усвідомлення часу» філософ бере за приклад такого членування процес сприймання мелодії, коли один тон слідує за іншим, однаке той, що пролунав першим, зберігається не просто в ультра-короткостроковій пам'яті, а в актуальній свідомості суб'єкта. Це явище Е. Гуссерль іменує *ретенцією*. Відповідно, очікування такого само, або пов'язаного з першим повороту переживання називається *протенцією*, а очікуваний перцептивний образ – *праїмпресією*. Надалі розгорнемо розвідку в напрямі організації часового виміру диригентсько-хорової інтерпретації, та наразі є багатомірність елемента диригентського тексту. Вже на елементному рівні визначається і зв'язок тілесно-афективних чинників мануальної техніки диригента «за вертикаллю», і його пояснення «за горизонталлю» взаємного перетікання звукових та образних якостей інтерпретованого хормейстером музичного матеріалу.

Часопростір інтерпретації є єдиним; хоча традиційно системотворчим у ньому визнається темпоральний фактор. Попри те, що в дисертації питання, чи є час у музиці первинним щодо простору, ми спеціально не розглядаємо, адже це є глибока філософсько-естетична проблема, – все-таки замітимо, що, з одного боку, музично-звучний знак, за який знов-таки традиційно визнають

³⁴ Ймовірно, матерія, енергія та інформація по-різному іменують один порядок речей; проте для нашого дослідження суттєве взаємопроникнення чуття – та звучної матерії, взаємна представленість образу і його феноменального підґрунтя.

інтонацію, оформлюється за посередництва часу; сама свідомість є процесом. На прикладі ретенції ми торкнулись розкриття відповідної закономірності. З іншого боку, неможливо ігнорувати первинність просторового переживання як основи перцептивного образу в першому його моменті; як і просторовість *вторинного образу* (А. Гостєв), яку актуалізуємо далі. Навряд чи необхідно в контексті художньої сутності музики згадувати, що час є «четвертий вимір» простору; тим більше що відповідне положення міститься в одній з багатьох природничих теорій, створених людством³⁵. Проте очевидно, що бути в темі – це також означає усвідомлювати себе, приблизно кажучи, «в світі», тобто в просторі. Знов-таки, просторовий аспект диригентсько-хорової інтерпретації твору як континууму розгорнемо в наступному. Та слід зазначити явище, що в категоріальному осмисленні постає як *все-звучання* (В. Драгулян, 2008) і що воно, ймовірно, має відношення до базових переживань просторовості, вбудованих у чуття присутності у світі. На наш погляд, право поширити цей погляд на музичну матерію переживання і відтак припустити базовий статус просторовості на тілесно-чуттєвому рівні, може бути «присвоєне» нами за прийняття категорії герменевтики М. Гайдеггера – *Dasein*, що буквально означає «тут буття», у філософському перекладі «присутність» (Гайдеггер, 2003). *Dasein* визначається «екзистенційністю», стихійною аналітикою буттєвих обставин, і виявляє себе перебуванням у світі (тобто і в просторі). Музичне сприймання та виконавський досвід можуть бути представлені за аналогією з *Dasein* як відкриття світу живою музикою, в управлінні хором або оркестром, що несе елемент непередбачуваності буття і те поєднання свободи рішень з почуттям причетності до законів буття, яке, ймовірно, притаманне лише музиці. *Dasein* є загальний життєвий *modus operandi*, він регулює кожен свій екзистенційний момент, не потребуючи вербалізації.

³⁵ Втім, дисертант вважає за доцільне в даному контексті актуалізувати терміни *хронотоп* (Н. Герасимова-Персидська – С. Гоменюк) та *темпорально-спатіальний конструкт* (Г. Савченко), які надалі опрацюємо.

Зазначимо, *стихійна аналітика* не потребує вербалізації. Невербальна якість музичного розуміння на екзистенціальному рівні, ймовірно, коріниться в тих само глибинних чуттях людської суб'єктивності, що й явище, яке має в психології назву *океанічне переживання*. Це внутрішньо не розчленоване і, ймовірно, засадне, стихійне відчуття повноти існування; саме в зв'язку з цим ми вважаємо за можливе пов'язати його з просторовою само-основністю, яка притаманна переживанню звуку. Характерно, що мотив першого звуку, який пролунав при початку природно-космічного світу, мав місце в міфологічних уявленнях, приміром, індуїстської архаїки. Поняття океанічного переживання (Fisher, 1976) з'явилося в листі Р. Роллана до К. Юнга, а потім було по-різному осмислено З. Фрейдом і А. Маслоу (Maslow, 1964). Океанічне переживання екстатичне. Можливо, стихійне розуміння простору в кульмінаційний момент музичного дійства можна віднести до явищ такого роду. Може бути, якоюсь мірою під це поняття підпадає і все виконання з його емоційно насиченим і піднесеним, зведеним у ранг духовної події, осягненням буття. Все пронизається магією диригентського жесту і породжує у самого диригента стан, порівнянний зі священнодійством.

1.3.2. Онтичний праксис диригента-хормейстера в аспекті часопростору виконавського тексту

Актуальне буття музичного твору є і спосіб буття інтерпретатора. Це положення впливає з учення Л. Шаповалової про музичну рефлексію, стає основою теорії інтерпретативної комунікації Ю. Ніколаєвської та фундирує концепти сьогоденної інтерпретології. В попередніх рядках дослідження ми прагнули виявити вплив тексту композитора на формування твору диригента, як виконавця, і навпаки; розкрити специфіку диригентсько-хорової думки-дії; описати рушії континуального *modus operandi*, укорінені в засадних порядках комунікативної активності, що належать до думки-дії вже при сприйманні й опрацюванні твору внутрішнім слухом, при роботі ультракороткої пам'яті, а в темпоральному аспекті ретенції – з одного боку; й асиміляцію темпоралії в перцептуальній безмірності *oceanic experience* з іншого. Ми прагнули таким

чином показати взаємну представленість засад процесуальності і змістовної відкритості, що працюють у якості функціональних засновків часовості та просторовості диригентсько-хорового тексту; адже континуум є онтологічна характеристика диригентсько-хорової інтерпретації твору, так само важлива, як мануальна техніка, стильові властивості та ін. Більш за те: аспект це є не сторона, а спосіб представленості цілого; відтак континуум включає в себе ті властивості диригентсько-хорової інтерпретації твору, котрі висвітлювались у попередніх підрозділах нашого дослідження. Суттєво, що, поза спільними для музики законами темпоральності, просторово-образної єдності (в тому числі за посередництва фактурних та тембрових засобів) для диригентсько-хорового тексту характерні особливості, що роблять простір і час ключами до її розуміння.

По-перше, континуум твору є континуум наявного буття диригентської волі, духу й дії, – *онтичний праксис* диригента-хормейстера. Формування твору диригента і відповідно оновлення його суб'єктивності почасти нагадує процес ініціації з набуттям духовної здатності як по суті дієздатності³⁶. По-друге, відтак, темпоральність³⁷ диригентської інтерпретації художньо змінює «натуральну» структуризацію простору на впорядкування царини парадоксу, свого роду альтернативної дійсності музиканта, в якій само собою ясується, оприявнюється суть речей і при цьому вони позитивно відсутні. Становлення музичних формант з утворенням ієрархічних порядків часу стає процесом оформлення просторовості цілого. Перш ніж надати бачення цих порядків, з нашого погляду, потрібно акцентувати на онтологічній єдності часопростору виконавської (диригентської) форми та суб'єктивності хорового диригента.

³⁶ Обмін самості на універсалію – таку формулу пропонує О. Рябініна, оскільки розрізняє рівні *музикальної суб'єктивності* (за терміном Е. Гуссерля *абсолютна суб'єктивність*, формована концептуалізацією твору) і *музична самість* – чуттєво-естетична іпостась, в якій думка-дія музиканта рушить на кшталт екзистенції і зрештою розчиняється в просторово-часовій цілісності твору й стані катарсису музикальної суб'єктивності

³⁷ Далі в дослідженні пропонується диференціація часових модусів диригентських власно і виконавських загалом

Онтологічна структура музичної інтерпретації може бути представлена, що суттєво для нашого дослідження, як подія тексту. Термін *подія*, введений Є. Назайкінським у річищі його теорії музичного сприймання, розвивається в пізніших працях уже не як познака змістово-структурної одиниці, а радше як відповідник музичного цілого з точки зору онтології музикальної свідомості. «Музична подія, – формулює естетикиня О. Рябініна, – визначається нами як взаємодійне витворення музичного цілого і музичної суб'єктивності, яке концентрує естетичне буття музики» (Рябініна, 2005 : 2). Категорія події прочитується як онтологічне осягнення, надаване музикою, у В. Суханцевої. «Я був там, і цього доволі», – зазначає авторка у знаній фахівцями роботі «Музика як світ людини» (Суханцева, 2000 : 67). Якщо у Назайкінського подія – це термін-акцент певного драматургічного вузла у сприйманому слухачем творі, то Суханцева вперше екстраполює його на музичне ціле й експлікує як співбуття різних суб'єктів у межах цілого – тексту культури, відкритого в безкінечність буття-можливості культурно-інформаційної системи. По суті, подія стає онтологічно значимим моментом щодо загальності буття, в якій сполучаються різновекторні явища; зважаючи на антропний принцип, покладений В. Суханцевою в основу даного концепту. Рябініна, спрямовуючи розвиток категорії в бік феноменологічної естетики, акцентує на духовній спроможності інтерпретатора щодо розвитку, розуміючи його діалектично. Так, естетична апперцепція означає вирізнення і початок «ініціації» музичної самості за «первинної естетичної доступності буття» (Суханцева, 2000 : 12). Авторка на ґрунті відповідної номінації М. Мамардашвілі обстоює «музичну структуру свідомості як естетично-інтенціональну єдність, оформлену порядками *представлення в музикальній суб'єктивності музичної логіки, <що> інтегрує акти музичного розуміння*³⁸ <та є> *взаємопроникнення чуттєвих і символічних актів [актів символізації – М.С.], <що воно включає> текстуальну даність порядків думки, єдність відкритості і регламентації*

³⁸ Курсив тут і в наступній цитаті наш – М.С.

структур, взаємодію *самоінтерпретації музиканта і твору*» (Суханцева, 2000). Таке «перетворення суб'єктивністю її передумов...являє концентровану форму художньої символізації» (Суханцева, 2000 :12-13). За Рябініною, «артистична метафізика» є доланням «стихійної тотожності³⁹ самості» та її сходженням до «якості суб'єкта під формою «символічного обміну» самості на універсалію (образ всезагального)» (Суханцева, 2000 : 19). Однак, і музикальна суб'єктивність є формою – концентрованою «темпоралією естетичного» (Суханцева, 2000 : 21). *Постать часу* (у Е. Гуссерля *Zeitgestalt*) акумулює різноякісні даності плину і відтак *потік свідомості*, плин *абсолютної суб'єктивності*⁴⁰, яку зрештою являє. Перш ніж удатись до аналізу темпорального виміру диригентсько-хорової інтерпретації музичного твору, маємо акцентувати на її онтичних характеристиках.

З викладеного явствує, що диригентсько-хорова інтерпретація твору є квінтесенцією онтичного праксису диригента у спосіб взаємного витворення цілого та суб'єкта, передбачуваний даним диригентським текстом. Дійсно, «у внутрішній комунікації... з'являється музично-символічна форма ідеального і інтенція естетичної саморефлексії. *Самоінтерпретація як спосіб бути...* виражається у єдності відкритості і структурної регламентації, що виводить музикальну суб'єктивність до власних засад (передумов цілого) і дозволяє символічно витворити себе» (Суханцева, 2000 : 20). Праксис хорового диригента, оскільки він (як ми писали в попередньому пункті) у внутрішній комунікації настановлений так само на зовнішню комунікацію, передбачає подібний стан і з переживанням відкритого (тексту), в яке включений момент адресування керованому ним хору, а звідти соціуму й світу. Щодо регламентації на рівні внутрішньої форми, задається, мірою структуризації послання, логіка орудна.

³⁹ Зважаючи на діалектичну інтенцію тексту авторки, тотожність є умовно-первинною згідністю самій собі перед настанням етапів відмінності й зрештою самозаперечення первинного стану

Важливо зазначити, що ідея самосвідомості музиканта-інтерпретатора, рефлексії митця витала в повітрі української музикології та естетики музики впродовж першої чверті ХХІ століття і, ймовірно, була натхненна культур-антропологічними розвідками вітчизняної філософії наприкінці ХХ ст⁴¹. Тож не випадково у музикології і філософсько-естетичній теорії у хронологічній близькості одна до одної виникали концепції щодо музичного самопізнання людини. Учення Л. Шаповалової про рефлексію музиканта стало наріжним в інтерпретології і продовжене в практично-комунікативному аспекті теорією Ю. Ніколаєвської.

«Категорія «часу» відноситься до тих реалій, які завжди визначали смислове поле людського світосприйняття, – зауважує Ніколаєвська. Одна з проблем, із якою зіткнулася теорія пізнання в ХХ столітті – спрямованість перебігу часу, час як процес становлення (перехід події від небуття до буття). <Плідна установка> розглядати час, вплетений у пізнавальні, творчі здібності Людини... Саме такий досвід і являє музичне мистецтво. Музичний час є неоднорідним <і в музикології> дістав різновекторну характеристику... для здійснення часу необхідно три умови: 1) одиниця часу; 2) певна тотожність часових інтервалів; 3) можливість руху часу від однієї миті до іншої». Умови, про які йдеться, Ю. Ніколаєвська виявляє у згаданій праці В. Суханцевої і надалі коментує їх логічний розвій: «Виходячи з цього, В. Суханцева визначає три типи музичної темпоральності:

- монотемпоральність (що ґрунтується на єдиній часовій моделі);
- політемпоральність (об'єднання в... музичному цілому різномасштабних часових моделей);
- відносна темпоральність (при виникненні часової осі, навколо якої можлива оборотність, що стосується творів, у яких втрачається необоротна спрямованість)» (Ніколаєвська, 2020 : 80).

⁴¹ В.Г. Табачковський, І.В. Бичко, С.Б. Кримський, а в естетиці – Л.Т. Левчук висунули й розробили засадні ідеї щодо естетичної чуттєвості, людиномірності буття, індивідуації, відношень свідомості й несвідомого (Табачковський, 2003)

Важко не погодитись як із заувагою Ю. Ніколаєвської стосовно антропних і при цьому гностичних критеріїв часу в науковому мисленні й культурній свідомості загалом, так і з процитованою в її монографії типологією темпоральності у В. Суханцевої. Особливо важливою для нашого дослідження є диференціація часових моделей, об'єднаних спільністю музичної структури і таких, що номінуються як політемпоральність. На переконання дисертанта, як хорового диригента, онтичний диригентсько-хоровий праксис за природою саме й є полі-темпоральним. По-перше, в аспекті полі-лінійної хорової партитури з її первинною диференціацією вступів, тривалостей, а подекуди поліритмічним і поліметричним структуруванням часу – як натурального, метрономічного, і його функції мірила темпоритму музичної процесуальності. Тут ми не могли б сказати, що виконавці співають у різних часах, але партії розшаровують час як фізичний (за Гуссерлем, час *відчутний*, даний безпосередньо в поворотах переживань і ретенційно складений). І по-друге, в аспекті феноменальних відношень часових відчуттів, явищ, конфігурацій, загальної фігури (гештальт часу). Перш ніж запропонувати схематичний абрис диригентського часу, ми вважаємо за доцільне конкретизувати його феноменологічне розуміння.

Приміром, О. Рябініна характеризує «темпоральність музичної події як інтеграції переживань часовості у постать часу <таких як> емпірично-чуттєве «тепер» (єдність плину й ретенційно заданих зупинок-позначань самості); самореференціальність (Рябініна, 2005 : 14); адже «музичний час є знак культури, що виражає спосіб символізації... плинності буття» (Рябініна, 2005 : 16) і являє себе, на думку дослідниці, так, що «світовідчуття, де задана небайдужість до плинності, і ритм як форма естетизації сущого набувають засадничої ролі, тому процес музичної свідомості виступає як само буття. Суттєво, що саме... доводиться музикою до самоцільної концентрації. Час, вимір змінності, являє свою природу у якості фігури світовідчуття *свідомого живого*, стурбованого швидкоплинністю свого буття, – формою досягнення й додання якої є... *постать часу*. Час мислиться... як *категорія*

екзистенціальної розмірності буття, породжена усвідомленням межі існування, концентрованою формою переборення якої є музика⁴². <...> Музична подія в її незворотності є вияв незворотності екзистенціальної під формою однократного естетичного досвіду, в якому довершеність... цілого... перебуває, не убуваючи в небуття. <...> неперервність передбачає перервність, ... кожна мить <континууму> своїми зв'язками з іншими утверджує його цілісність і уявну зворотність – постать часу... <запропоновано> розуміння музичного часу як символізації плинності, за якої є естетично доступною сама *інтенція часовості* <відтак> не «час», а *темпоралія буття*... Ритм, метр, протяжність, тривалість, рух – категорії символіки плинності. <...> Плин синтезується як «сам» час, адже <дано> його якісне інше, плинність буття... Свідомість утворює ієрархію знаків часу ... *Музичний час визначено як творення мовних феноменів способом оформлення синтезів плину, чуттєво-естетична очевидність якого є основою смислу музики <аж до> єднання постаттю часу взаємно представлених... музичного цілого і музикальної суб'єктивності*. У конкретному плані, естетичний смисл *тепер* «є прообразом постаті часу – інтервалу, відкритість якого передбачає його межу і який визначає перевід протяжності у знак тривалості» (Рябініна, 2005 : с. 15). Далі, кінестетичні уявлення забезпечують «*перевід плину в образ руху, екзистенціальну атрибуцію часу; переживання рухомого стану самості...* означає появу просторової складової континууму. Відтак зміна й періодичність проєціюється на образ існування, а він сягає семантично й логічно рівня *абсолютної суб'єктивності* (Гуссерль) – і причетності, і самодостатності в той самий момент, оскільки вона разом переживає і спостерігає, структуруючи моменти *тепер*, що інтегруються в *протяжне теперішнє*, відтворюючи ієрархію й зв'язність плинної повноти буття, поєднуючи цілісність (відкритість) і концентричність. Щодо сучасної реалії музикальної свідомості Рябініна зазначає: «Ефекти *non finito*, хаосу,

⁴² Курсив тут і далі в цитатах даної праці наш – М.С.

«статики», «замкнутої» циклічності, «байдужої» мірності неживого являють суперечність руйнації і самоцільності суб'єктивного образу». В сьогоденній музичній практиці й музикології об'єктивність часу затьмарюється образами особистого світосприймання і сакралізацією образного мислення, що, по суті, є одне й те ж (Рябініна, 2005).

Аналізуючи наведені ідеї, ми в основному погоджуємось із позицією О. Рябініної, беручи до уваги декілька моментів. Це, загально, ауто-проекція, що оприявнюється інтерпретацією музики. В конкретиці нашу увагу привертає ідея, що внутрішньо ієрархічний час конфігурує зустріч суб'єкта і звучної формації твору – і спостережуваної, і такої, що тут і зараз твориться. Тим самим очевидно, що, в нашому випадку, диригент-хормейстер і поринає у звукову стихію, і тримає дистанцію, наче відстежуючи власну суб'єктивність як орудну і в цьому відношенні абсолютну. А відтак час *відчутний, явлений, об'єктивний, суб'єктивний*, – градації, зустріті нами в теорії свідомості часу Гуссерля (як і *Zeitgestalt*), – є константами. Більш за те, вони не тільки не спростовні сучасністю, а породжені думкою на її порозі. Головним є те, що диригентсько-хорова інтерпретація розшаровується і при цьому складається з ієрархічних синтезів. Виникає система градацій, і їх різноякісність спонукала нас звернутись до праці Рябініної⁴³. Ймовірно, унікальність диригування стає зрозумілою саме через розкриття внутрішніх градацій часу – і в моменті, і у відношеннях часів диригента і виконавців. Проте передусім згадаємо, що час є відповідником духовно-естетичного процесу.

Музичне ціле процесуально становиться з утворенням згідного якостям музиці часу. На наш погляд, коли ми говоримо про музику «у» часі, так як її звучання і сприймання є необхідним для актуального буття твору, це є лише фізична іпостась часу. На онтологічному рівні час і «думка-вимова» зв'язків

⁴³ Виносимо у зноску момент нашого непогодження з положенням дослідниці, що просторова якість у ході становлення музичного цілого виникає вторинним порядком. Навпаки, дисертант переконаний, оскільки сам є хормейстером і диригентом, що простір є одним із базових відчуттів, коли виконавці опиняються в ситуації виконання – і в його топосі, і в духовному просторі – перед тим як починається перебіг часу.

між звуками виражається одне через одного; тобто час є змістовий чинник музичного матеріалу. У інваріанті час існує як потенційний щодо темпоралії виконавського тексту. Варіативність часу нарівні з іншими якостями твору відмічає у своїй роботі О. Котляревська (Котляревська, 2006). Останнім часом у музикології узвичаївся компаративний аналіз виконавських текстів творів різних стилів і жанрів. Дослідники, які в цей спосіб узагальнюють і виконавські стилі, і риси стилів композиторів, нерідко звертають увагу на фактор часу, що відіграє суттєву роль у створенні музичного образу (Катрич, 2000; Ніколаєвська, 2020; Сухленко, 2013; Тимофєєва, 2009).

Виконавець є первинною інстанцією музичного буття (Ніколаєвська, 2020). На наш погляд, онтичний праксис хорового диригента має істотні особливості. Так, диригентський текст здебільшого передбачає «топіку», визначену традицією, але потребує чимраз інакшої організації управління хором, оркестром.

Диригентські тексти на основі одного композиторського опусу роблять його само-тотожність відносною величиною – і нерідко ще на стадії до-репетиційної організації виконання; а особливою мірою – в процесі регуляції темпоритму. Неабиякої професійної чутливості потребують не лише *мобільні ресурси* (Ю. Ткач), динаміка й агогіка, але й такі, помітні тільки диригенту, миттєвості, які істотно впливають на якість виконання. *Твір-принцип* та *твір-даність* (В. Москаленко, 2001 : 61) не просто різняться безліччю нюансів, а відносяться до різних вимірів диригентського тексту. На наш погляд, жест диригента і звукова віддача хору, одночасність якої видається необхідною як індикатор злагодженості виконання, розрізняються вже на рівні темпоральної природи і доповнюють одне одного в музично-процесуальній цілісності. Тобто час, у якому живе диригентський жест, і час, у якому утворюється виконавський звук, розрізняються на рівні законів мистецтва диригента. Такі відмінності стосуються не лише власно відношення до звуку – інтонування мануального чи безпосередньо-матеріального, – але й форм концептуалізації музичного часу. Найбільш очевидне полягає в способі мислення партитурою

– чи то партією; драматургічними якостями чи реалізацією образних якостей і можливостей інструменту, голосу. Диригент живе «всередині» виконавської індивідуальності, проте лише у власній особі він владас темпоралією тексту – твору виконавця.

Спираючись на диференціацію переживань часу у Е. Гуссерля (Husserl, 1991), ми можемо припустити, що диригентський текст утворюється за посередництва внутрішньої ієрархії. Так, за Гуссерлем, відчутний час, час, що являється, об'єктивний і суб'єктивний час інтегруються в фігуру (*Zeitgestalt*), що вона акумулює потік свідомості (в нашому випадку – музичного мислення) в образі абсолютної суб'єктивності. Абсолютна суб'єктивність – то є, на наш погляд, відповідник «Я» в музиці з її «антропологічним» смислом (Шаповалова, 2003). Відчутний час – час-пульс (темп, метр) – диригент і осягає (оскільки поєднує інтерпретаційний аналіз та емоційний стан), і задає хорові. Час, що являється, для диригента є первинним узагальненням щодо матерії переживання в низці ретенцій. Звісно, що і відчутний час, і час, що являється, рівно притаманні учасникам виконавчого процесу. Проте у диригента, через опосередкованість музикування грою виконавців, час, що являється, є інтегральною величиною. Тож суттєво, що диригент іде «попереду» артистів, орієнтуючись на твір-принцип, і разом із тим замикає кожен даність в утворенні твору-даності. У диригентському виконавському тексті явище могло б поставати як подвоєне, однак його єдність забезпечується ретенційною межею континууму, на якій взаємодіють темпоральний обрис тексту, що рушить диригентові назустріч кожною тембровою, фактурною, висотною точкою-маркером. Зустрічний рух до тексту-даності утворює єдність суб'єктивного образу, апперцепції, – темпоральну якість, що акумулюється і в своїй естетичній повноті прямує до катарсису. *Zeitgestalt*, у кінцевому підсумку, є момент катарсису, цілісності, відкритої в безмежність. Феноменологічна ієрархія часу диригента подана в таблиці 1.

Таблиця 1.

Устрій часу	Активність диригента	Форма зворотного зв'язку
Відчутний Ретенція та установка Я	Визначення та дотримання темпу, метру, ритмічного рисунку	Надання необхідного способу гри, корекція (на інтуїтивному рівні) виконання
Час, що являється апперцепція	Агогіка; динаміка; корекція виконання	Обмін естетичними емоціями за типом <i>crescendo</i>
Суб'єктивний потік-образ Я	Кульмінаційний рівень мотивації артистів	Формування концепції твору-даності
<i>Zeitgestalt</i> Інтеграція часу	Кульмінація-горизонт або акумуляція динаміки ($\uparrow PP$)	Катарсис

Час визначають первинним щодо простору, коли в основу міркувань буває покладена безпосередня процесуальність музичного розгортання. Але в реальності, як наголошувалось у попередньому підрозділі, усвідомлення часу застає нас уже такими, що стихійно самовизначились у просторі, принаймні у певному середовищі. Простір у певному розумінні процесуальний, оскільки він потребує освоєння і, як зазначав у праці «Джерела художнього творіння» М. Гайдеггер, властивості рукотворних речей виявляють метафізичні основи природно-космічного світу, освоювані в поступі життя. Тим самим з'являється можливість акцентувати на місії хорового диригента, що в ній закладений момент перетворення сукупності звучних ліній на архітектуру духовних уявлень. Для конкретизації даного перетворення звернімося, перш за все, до психо-естетичних основ світорозуміння, представлених концепцією *вторинного образу*. Вторинний образ – це знятий у когнітивно-символічній формі перцептуальний досвід світу, який відтак кваліфікується як уявлення і

тому він є *вторинним*⁴⁴. Розглядаючи дану концепцію, створену А. Гостєвим в останні роки ХХ ст., й адаптуючи її до вокально-хорового і диригентського мистецтва, Сіа Цзін зазначає, що образ даного типу є здатним «проникати в глибинні сховища досвіду суб'єкта, що недоступні раціо» (TsZIN, 2017 : 180). Сіа Цзін проводить аналіз акціонального впливу прийомів візуалізації, котрі мають навертати до актуалізації досвіду світовідчуття і бачення, на розвиток вокальних даних вокалістів-виконавців. У даному випадку нас цікавить ідея латентної присутності стихійної «космогонії», що активується музикуванням, і ще більшою мірою міркування Сіа Цзін, що прийоми активації вторинного образу полягають в «оперуванні жестами-символами» (TsZIN, 2017); тобто самі по собі належать до сфери диригентського мистецтва, мануальної техніки.

У конкретному вимірі вокального тексту, утворюваного за розвитку та координації звучних ліній у часопросторі виконання, основи континууму, що лежать у глибинному світосприйнятті, зазначає І. Мацієвський, автор теорії *контонанції*. Контонанція – спільна установка виконавців і її реалізація у спогляданні і творенні звучного простору, яке в народній музиці є стихійним. Явище контонанції виражає первинність виконавця як інтерпретатора світової імпресії у грі, співі. Очевидно, цей підхід увійшов у теоретичний резонанс із ідеями Ю. Ніколаєвської. Дослідниця цитує положення праці Мацієвського в своїй монографії, зокрема: «Все більш значущим у структурній ієрархії стає співіснування, спів-звучання, спів-слухання, *контонанція*, а не рух (інтонація) ... окремих звуків, тонів, ступенів, ...сонорних звукових комплексів і пластів лінеаризму; *посилюється роль просторових чинників*, медитації, споглядання всупереч пульсу, потоку, нерву, психозу, експресії» (*курсив наш – М.С.*) (Ніколаєвська, 2020 : 195). Далі музикознавчиня коментує поняття контонанції, що воно «включає ... спів-слухання, спів-присутність, спів-споглядання простору звуків, який об'єктивно існує <і відтак> контонанційність –

⁴⁴ В основі концепції вторинного образу лежить теорія зі сфери глибинної психології, яка розглядає інтеграцію чуттєвих даних сприймання реальності в сукупний досвід, що він, будучи актуалізованим на підспудних і на рівнях подальшої рефлексії, перетворюється на симультанне уявлення про цілісну реальність.

властивість музичного тексту, що зумовлює просторово-формотворчі параметри музичного твору (Ніколаєвська, 2020 : 196). Вслід за Ю. Ніколаєвською звернімо увагу на красномовний приклад, а саме актуалізований «простір часу» у п'єсі «Колискова» Сильвестрова (2004) (Ніколаєвська, 2020 :). Оскільки наше дослідження певним чином спадкує ідеї Ю. Ніколаєвської як один із методологічних орієнтирів, важливими стали і здійснені нею узагальнення «в аспекті вивчення пропонованих та означених у ньому стратегій – як «топографічної карти» для виконавця, що є існуючою потенційно, латентно. Виконавський текст, – зазначає Ю. Ніколаєвська, – постає як *результат обраних стратегій, його структурують такі координати як «звукообраз» та «хронотон»*. Часопросторова єдність елементів та системи є тим, що ми називаємо «*виконавською поетикою*», яка, в свою чергу пов'язана зі стилем людини, що інтерпретує (в усіх можливих її іпостасях) (Ніколаєвська, 2020 : 201).

Звернімо увагу на ідею стосовно взаємної представленості комунікації і простору, яка ставить багато чого на свої місця в питанні про природу образу всесвітнього буття, який здебільшого характеризує сприймання масштабних, у нашому випадку, хорових композицій, який стоїть і за тематично інакшими (конкретними) сюжетно-драматургічними даностями. Дійсно, альтернативою уявлень старої метафізики про звукову космогонію, що об'єднує сприймаючі свідомості в осяянні, є уявлення про комунікативну природу просторовості в її музично-образному аспекті. Не «об'єктивний» простір, а просторовий світ композитора і всесвіт його бачення (*життєвий світ* за Гуссерлем, якісність світу *Dasein* за Гайдеггером) осмислюється і перетворюється у побудуванні виконавського тексту, – це є найбільш загальний рівень даного підходу. Слід, на нашу думку, зацентрувати на відмінності подібної глибинної інтуїції – від таких довільних ситуацій, коли буцімто простори п'єс композитора різняться одне від одного на підставі їх змістовної і драматургічної різноплановості. Ми переконані в незбіжності поняття *хронотон твору* і *музичний простір*. З нашого погляду, конституювання простору відбувається в одних і тих само

«координатах» психічної діяльності; що і визначає трансляцію просторового сценарію того чи іншого твору композитором, диригентом і виконавцями. А відтак експресія просторовості за посередництва відношень між звуками, які утворюють музично ціле, є по-перше форма естетичної доступності простору шляхом інтерпретації і, по-друге (згідно з теорією Ніколаєвської) є в той час і *комунікативний вимір онтології просторовості* (як іпостасі всезагальності). *Комунікативно-інтерпретаційна форма усвідомлення простору являє основу онтичного пр�ксису диригента і його чуттєво-образних порядків.*

Комунікативний простір – категорія, з якою працює в своїй дисертації О. Злотник (Злотник, 2018). Щодо досвіду категоризації простору у міждисциплінарному та мистецтвознавчому науковому дискурсі вчений відмічає проблематичність згоди дослідників у даному напрямку і взаємну суперечність підходів, відтак «дифузність і термінологічна неузгодженість предмету досліджень призвели до того, що у стороннього спостерігача може скластися враження, ніби у світі існує стільки варіантів «просторовості»..., скільки є самих науковців <відтак> зміст поняття «простір» дійсно невичерпний» (Злотник, 2018 : 24). Далі Злотник працює з поняттям просторової структури, яке вже наближене до особливості музичного досвіду, як він постав у поняттях просторовості (Є. Назайкінський) і *спатіалізації*, тобто творення просторової якості (Л. Лефевр). Погодимось із думкою О. Злотника, що «Простір як форма існування матерії упорядковує відносини між предметами, явищами, речами, а сам порядок є структурним елементом, який характеризує просторові відносини і відбивається через людське мислення <отже> простір виступає як певна об'єктивна даність, яка теоретично сублімованим чином постає як загальна логічна ідея порядку ... є синонімом порядку, координації всього, що ми здатні відчувати ззовні» (Злотник, 2018 : 85). У даному міркуванні, яке синтезує певні філософсько-теоретичні уявлення, важлива думка про естетичну доступність об'єктивної просторової впорядкованості реалій, що вона втілюється в музиченні. «Як зазначається у концептосфері точних наук, – пише Злотник, – простір являє

собою логічно мислиму форму або структуру, в якій здійснюються інші форми й ті чи інші конструкції» (Злотник, 2018 : 26). І навпаки, *сакральний простір* формується у творах мистецтва (Злотник, 2018 : 32). Таким чином виникає враження зустрічного руху – об'єктивації, породженої науково-математичними уявленнями, і суб'єктивної естетичної концептуалізації простору. Злотник пропонує визначити «поняття простору в музиці як духовно ідеальної сутності, актуалізованої, смислової, чуттєвої і фізичної реальності людини, у різних видах музичної діяльності (творі, виконанні, сприйнятті та інших). З поняттям «музичний простір» воно співвідноситься як філософська універсалия, яка виявлена через один зі своїх варіантів – музичний простір в мистецтві» (Злотник, 2018 : 40). На основі ідеї, яка узвичаїлась в українській музикології, розрізняти перцептивний простір і концептуальний, що утворюються музикою і загалом мають в основі фізичні параметри об'єктивної реальності, О. Злотник формулює низку положень, які певною мірою дотичні до проблематики нашого дослідження. Музикознавець зокрема порушує питання щодо «взаємозв'язків між відомим і невідомим», що фундирують символізацію простору; «об'єднання у процесі просторового відчуття... бінокулярності, акомодатії і конвергенції дозволяє вважати цю перцепцію нелінійною. Хоча процес здійснюється у безперервному русі, але рух будується стрибками від фізичної картини світу до психологічної... та у зворотному порядку... виявляється безліч внутрішніх властивостей і якостей, які... впливають на результат перцепції... бачимо дію... наочно-образного мислення, яке встановлює не тільки ««образи речей», а й «образи зв'язків» речей і «образи дій» з ними» (Там само, с.60). Очевидно, що комунікативний і мислимий простір є один і той самий, властивості котрого атрибутуються в інтерпретації культурною спільнотою завдяки тим паттернам сприймання, котрі є властивими їй. В іншій своїй праці Злотник вводить в ужиток поняття *перцептуальний простір* (функціонування музичного твору), демонструючи і соціально-перцептивні, і логічні механізми взаємозв'язку інтерпретації твору і комунікації, за його актуального буття, всіх учасників даного процесу. Отже

диференціація стилів і жанрів, зі згідними типами організації простору, має спиратись на закони культурної свідомості, не домислюючи жодних «різних» просторів.

Зважаючи на категоріальний статус простору, вважаємо за необхідне висловити свою позицію щодо увиразнення простору в музиці.

Інтуїтивна впевненість, що музика втілює таїни всесвіту, отримує нині науковий контекст. Вже з 90-х років ХХ століття логіка й архітектоніка, зв'язки і засоби аудіального простору досліджуються з позицій теорії систем, теорії золотого перетину, синергетики. Музикознавство актуалізує зв'язки, що склалися впродовж віків між музикою і природничим знанням (Тукова, 2019), а в наукових дослідженнях з часів Кеплера працювали закони музичної думки. Дослідження музики як моделі світобудови (Тарапата-Більченко, 1998) закономірне, однак суть самої музики, на наш погляд, не в структурних паралелях, адже буття музики є естетичним феноменом; відтак музичний простір є духовним і ментальним явищем. Природниче пізнання не спроможне реставрувати духовні інтенції Піфагора і Коперника, попри розлогу інформованість наших сучасників про їхні дослідження. Препарувати музичну єдність як форму самоорганізації, в контексті теорії «порядку з хаосу» так само неможливе, бо становлення твору не є впорядкуванням системи. Здатність музичної форми оглядатися на себе не є симетрією; не є і розвитком у діалектичному розумінні слова, оскільки розвиток є самозапереченням якості. Однак подібні приурочення доцільні в тому відношенні, що музикальне, як і культуру в цілому, визначають закони загального буття. Єдність музикального визначає безлічі його звучних явищ. Ми розуміємо музичну форму простору як *естетичне осягнення характеру зв'язку людини зі світом за допомогою співвідношень звукових якостей*. Один усвідомлений як музика, це послання, в ньому вже проявляється генетично властиве людському буттю стремління до спільності. Оскільки звук, який ми чуємо, відкриває для нас простір, то музична комунікація на елементному її рівні є просторове співіснування і

освоєння простору, що логічно випереджає розрізненість зв'язків і вбудовується в емпірично-безумовну даність «себе».

Таким чином, якщо вести мову про всесвітні аналогії музичного простору, то зсередини, відправляючись від музичної комунікації. Слухання всесвіту, яке опосередковується в музичних творах радикальними рішеннями (наприклад, написаний в спектральній техніці «Всесвіт» Я. Думітреску), далеко відійшло від сформульованих видатним диригентом Е. Ансерме положень про космічні основи тональної системи, але музично-звукові відношення залишаються тут первинними щодо математичних і природничих дискурсів. Музичний простір в цікавій схемі подав Д. Тиможко (Tymozhko), композитор Принстонського університету, створивши модель «всесвіту акордів». «Він знайшов спосіб, як відтворити всесвіт усіх можливих музичних акордів у графічній формі», – пише Майкл Д. Лемонік (Lemonick, 2005); і отримав модель за типом стрічки Мебіуса. Космос акордів складений з багатомірних просторів. Конфігурація ... залежить від кількості звуків і відносин між акордами і неакордовими співзвуччями, в тому числі з меншою кількістю звуків. Поєднання з двох звуків «обертаються самі на себе» на зразок закручених конфігурацій, а тризвуки знаходяться в локусах на кшталт призм. Складні поєднання важко візуалізувати. Тиможко порівнює їх з багатовимірними просторами, за типом тих, котрі описуються теорією струн. Композитор створив відеофільми за мелодіями Шопена і композиціями *Deer Purple*, щоб продемонструвати топологію акорду. Звучання тональної музики займає напрочуд мало місця відносно реально існуючого; і акорди тональної музики можуть «жити» в різних ділянках багатовимірного всесвіту. Кожен з мислимих акордів має теоретично віднаходитись у цьому просторі, але більшість таких умоглядних співзвуч здавалися б надто верескливими (*screeching*) для людського вуха. На основі аналізу графіки простору в проекції на стиль, автор зміг побачити, як він вважає, улюблені місця композиторів у всесвітах, що згортаються; навіть описати «маршрути» становлення тональної музики. На наш погляд, досвід Тиможко спонукає до роздумів про проблему

методу; до розвороту апарату музикознавства в напрямку розуміння простору музики як роду метафізики, для якої екзистенціальна істина гарантується актуальним *τέχνη*.

В українській музикології ми прагнемо виділити у даному відношенні дві різних за тематичним наповненням, але зосереджуваних у фокусі логіки і комунікативної змістовності музичного простору, праці. В першій висунуто й розроблено категорію «інтонаційний образ світу». Ю. Чекан, автор концепції інтонаційного образу світу, розглядає його як «осмислене в індивідуальному досвіді і при цьому таке, що відтворює соціально-культурну норму, аудіальне вираження інтонаційно організованого просторово-часового континууму» (Чекан, 2010 : 10). Зазначимо, категорія інтонаційного образу світу стосується не лишень конкретного твору, але поширюється на весь доробок того чи іншого митця і враховує його становлення як творчої індивідуальності в контексті соціуму і культурно-історичних закономірностей. Вимір узагальнень, обраний ученим, явив цінність для нашого дисертаційного дослідження не лише у відношенні категорії простору, але й у плані алгоритму аналізу музичного матеріалу, що був дібраний нами в якості емпіричної бази у вивченні диригентсько-хорової інтерпретації творів духовних жанрів. Спосіб порівняльного аналізу творів, який запропонував Чекан, був творчо осмислений дисертантом у проведенні аналізу творів *Stabat Mater*, створених у близькі один до одного хронологічно роки, але максимально віддалених між собою у стилістичному відношенні; і виявився доцільним як орієнтир у процесі отримання узагальнень на основі зазначеної процедури.

У розробці концепції дослідження також відіграла суттєву роль візія простору в музиці, пропонована В. Драгуляном. Дослідник актуалізує явища, в яких музичний, математичний, архітектурний аспекти простору виступають у логічному взаємозв'язку; що дозволяє встановити універсальність простору як символічного сценарію, в якому бере участь людське мислення; значення простору як базисної категорії музичного мислення (не тільки в піфагореїзмі, але впродовж еволюції стилів, що знаменується персоналіями Штокгаузена і

Ксенакіса); взаємну представленість поліфонізму мислення (у нашій ситуації це хорове мистецтво) та ментальних опор драматургії цифрового мистецтва. З приводу останнього зазначимо, що, дійсно, знаний *digital music maker* XX ст. *K.Roads* вважав основною можливістю цифрового гранулярного синтезу і відповідно просторового мислення в музиці диференціацію звучної одиниці в певній кількості площин, що дозволяє «розчиняти жорсткі цеглини фактури» і створювати звукові потоки, хмари, фігури, які різною мірою розріджені або об'ємні [Roads, p. 32]. Цікаво, що цифровий дизайнер звуку споріднив логіку комп'ютерного синтезу з темперацією Аристоксена і логікою спондейасмосу; при всій неможливості прийняти спільність їх духовних рушіїв слід визнати, що синкретичне мислення і новітній синтез, що він переконливо виявляє себе саме в хоровому мистецтві (Бондар, 2019 : 15), взаємопов'язані на глибинних рівнях ментальних процесів, у витоках творчого мислення. У музичній практиці дедалі більш помітно маніфестована самодостатня якість простору. Зайво нагадувати радикальні досвіди Дж. Кейджа і особливо – К. Штокхаузена з розкриття магії простору. Аналітика звукового континууму надала новітні можливості для розуміння засадної ролі простору в утворенні образу. *Музика лишає старі концептуальні межі її як часу-мистецтва*, – пише В. Zelli. – *Пере-відкриття просторового виміру в музиці в 1950-х роках пов'язане з просторовим відділенням джерел звуку, найпомітніше - інструментів... Чимало творів... привертають значний інтерес до простору як музичного виміру* (Zelli, 2009)(переклад мій – М.С.).

Всезвуччя (даний термін І. Вишнеградського актуалізує В. Драгулян) є, за висловом мислителя, «чутний простір, який я сприймаю як основну музично-звукову реальність» (Драгулян, 2009 : 339). Згадаємо в даному контексті вислів Л. Шаповалової про дві реальності, переплетені між собою, і відтак *просторові*: «Зовнішня – це природа, що для музиканта означає звучний, об'єктивований, інтонований простір життя, звуку, смислу. Його осягання у знаках і символах духовного життя свідомості складає іншу реальність, внутрішню» (Шаповалова, 2011 : 12).

Вищенаведені ідеї сприяють, на наш погляд, досягненню хорового звуку як багатовимірної реальності, кожна точка якої, якщо мислити її за Плотіном, є носієм скільки завгодно чисельних ступенів свободи, обертається в собі. В цифровій музиці звук урізноманітнює не різність розташування його джерел (як у антифонах), а внутрішня диференціація якості. Приблизно так обстоїть і в хоровому мистецтві, з притаманним йому балансом диференціації і подоби звучних різно-тембрових якостей. Закономірно, що хорова поліфонія є спосіб мислення, яке наділяється особливою семантикою. Механізми даного явища переконливо представлені в роботах О. Фартушки (Fartushka, 2019).

Все зазначене дозволяє вважати осмислення простору чинником *твору диригента* (за аналогією з висловом В. Москаленка *твір виконавця*) і відтак – потужною передумовою диригентського мислення та інтерпретації хорових творів. Диригент через організацію простору виконання покладає звуковий континуум і смислову реальність музики, з її «вселенськими» обертонами світовідчуття. Диригент – в деякому роді місіонер, який посвячує слухача в перетворення повсякденного сприйняття простору на духовне. Водночас мислення диригента, невіддільне від управління колективом артистів хору або оркестру, а тому практичне, що є процедурним знанням, призводить до естетичної очевидності характеристики і музики, і простору. Коінциденція (за Декартом) – властивість траплятися разом духовно і тілесно – може позначати спільність естетичної думки і дії. Стосовно дій диригента це спонтанна координація звукових подій, що визначається актуальним виконанням. У світлі висловлювання філософа, жест як смисловий елемент диригентської інтерпретації є представником образу, зведеного в естетичне розуміння простору. Додамо, що простір у диригентській інтерпретації розширює локальну структурно-функціональну організацію акустичних формант до осмислення загальності в символічно-звуковій формі. Відтак її просторовість є проблемою і включає в себе філософське і наукове розуміння категорії простору, оскільки мова йде про творчу багатоплановість музично цілого, і має кілька взаємопов'язаних рівнів. Простір як базовий сценарій людського

світовідчуття розглядався ще в елеатів і неоплатоніків, чії ідеї усучаснені, поставав в ідеї про взаємозв'язок музичної системи і світобудови в Е. Ансерме (Ansermet, 1969); у цьому ж ключі виступив у поетичній космології І. Гете (Lange, 1956). Українська музикологія ще в 90-ті роки ХХ ст. зверталась до вивчення музичних явищ у руслі структурної подібності форм світорозуміння, з позицій теорії систем і синергетики. Один із прикладів – семінар В. Гошовського «Народна пісня в кібернетичному просторі» (Львів, 1995). Вчений-фольклорист створив Першу міжнародну школу кібернетичної етномузикології. Розвивається тема тембрового простору, аналогію музичного цілого і простору у фізиці піднімає композиторка А. Загайкевич. Г. Савченко розробляє поняття «темпорально-просторовий конструкт» на матеріалі «Симфонії псалмів» І. Стравінського (Савченко, 2021). Простір у музиці виявляє себе через ті особливі засоби і прийоми, характерні для того чи іншого стилю і образної системи творів. Простір виступає як *загальність співвідношень і зв'язків, дана в естетичному переживанні*, подібно до відкриття, єдино можливого в музиці. Ряд закордонних досліджень присвячений новітнім відкритим формам та жанрам просторової музики; перформансу. Тембровий план простору представлений як драматургічний фактор контролю (Wessel, 1979), простір є структурно-організуюче начало в «живій» музиці перформансів (Hoeven, 2020). Spatial music виростає в широку тенденцію в арт-практиці цифрового синтезу звуку (Dyck, 2022); загалом пост-цифрові арт-практики активно залучають естетизацію простору (Khandogin, 2023).

Диригентське мислення формує досвід прочитання музичної фактури, тембрового багатства і координації голосів як образу світобудови. На наш погляд, невербальна специфіка цього образу в поєднанні з особливостями дій диригента робить особливо складним словесний «переклад» цих дій. Можна сказати, що спілкування диригента з артистами хору утворює зрозумілий йому і їм «континуум у континуумі», гарантований опорою на зафіксовані в партитурі «константи» авторського письма, і при цьому мінливістю – від

складу виконавців і їх можливостей до нюансів синхронізації виконання. Диригент живе не просто як учасник загального буття, але і як суб'єкт його символічної трансформації. Отже, диригентська інтерпретація творів втілює якості простору як мислимого, враховуючи, що художні «версії» простору не те саме, що символічні простори в математиці: мова йде не про абстракцію, а про досвід реальності.

Висновки до Розділу I

У першому розділі дисертаційного дослідження ми вивчили основні характеристики диригентсько-хорової інтерпретації музичного твору як типу символічно-звукового континууму і дійшли висновків:

Методологічна основа дослідження визначається як інтерпретологія, а саме учення про рефлексію, теорія інтерпретативної комунікації, концепція диференціації композиторських та виконавських моделей музичного твору. На комплементарній основі долучені: положення хорознавчої науки; для співвіднесення суджень дисертанта щодо якості аналізованого матеріалу з контекстом новітньої художньої практики та ідеології залучені культурологічні ідеї, для експлікації явищ духовної реальності актуалізовані філософські концепції. Так, у I розділі описані категоріально-методологічні основи дослідження, – а саме учення Л. Шаповалової про музичну рефлексію, її суб'єкта, включно з типологією останнього та класифікацією рівнів рефлексії; теорія інтерпретативної комунікації Ю. Ніколаєвської і відповідний до теорії принцип первинності виконавця; концептуальна типологія моделей твору згідно з функціональним змістом музикування (автор - виконавець – слухач), пропонована В. Москаленком; та акцентовано на положеннях безпосередньо дотичних до концепції дослідження.

Показано, що актуальність дисертації визначається маловивченим та водночас нагальним станом питань щодо специфіки диригентської концептуалізації музичного твору як різновиду континууму.

Схарактеризовані її чинники: трансформація часово-просторового сприймання реальності, яке з повсякденної точки зору представлене акустичною перцепцією музики, у духовну з'ясовність для суб'єкта його буття в світі; усвідомлена комунікативна установка диригента починаючи з естетичної апперцепції при первинній роботі з текстом.

Показані форманти часу і кінестетичного перетворення часовості на просторове образне явище, яке являє собою диригентсько-хоровий текст музичного твору.

Продемонстровано на матеріалі музичного твору, що диригентсько-хоровий текст утворює не лише особну рефлексивну трансформацію *Ego* диригента (суб'єкта II типу за типологією Л. Шаповалової), а й соборну формацію уособленої текстуальності, за котрої хормейстер стає інстанцією творчості, суб'єктом I типу. Дисертант переконаний, що дана якість обумовлює піднесеність хорового мистецтва та його жанровий спектр, який віддавна характеризувався зв'язком із темою культових відправ.

Схарактеризований взаємозв'язок ментальних і тілесно-афективних чинників мислення хорового диригента. Показано, що при певній спільності формант невербальної концептуалізації звучної матерії в музичному виконавстві загалом, мислення диригента вирізняється поєднанням аналітичних, творчо-пошукових та інтуїтивних механізмів опрацювання музичного матеріалу. Опрацьовані концепції, в яких осмислюється роль диригентських жестів у створенні образу і їхній змістовний потенціал, розглядаються диригентські стилі і ті сучасні завдання, виконання яких потребує розширення стилістики думки та практики диригентської діяльності.

На цій основі стверджується, що диригентсько-хорова інтерпретація твору являє собою онтичний праксис. Мануальна техніка хорового диригента є рівень констант *modus operandi*, втілюваний не лише як майстерність, але й як система онтологічних уявлень музиканта.

Визначається диригентсько-хорова інтерпретація твору як цілісність інтегрального типу з акцентованою в її становленні комунікацією й

взаємодією порядків суб'єктності порядків суб'єктності – авторської, диригентської (і хору, як поліморфного одухотвореного органу виконання) та слухацької, які відрізняються і при тому здійснюються у співтворчості.

Визначається диригентський текст як континуальна маніфестація виконавської форми твору з опосередкованим звуковидобуванням і з комунікативно-орудною спрямованістю.

Показано, що диригент-хормейстер є суб'єктом діяльності, в котрій запроваджуються чимдуж ширші художні синтези. Простір і час є індикаторами стильових і жанрових трансформацій мистецтва, і не в останню чергу хорового.

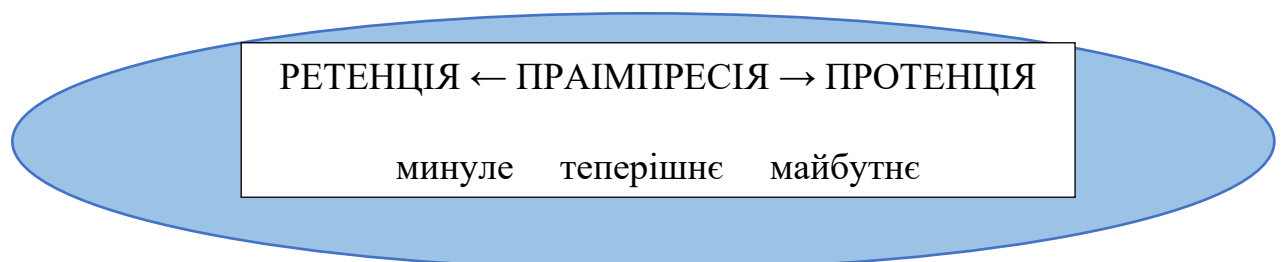
Встановлено, що диригентсько-хорова інтерпретація має континуальний характер, оскільки поєднує часові, просторові, комунікативні та смислотворчі процеси в єдиній художній події, яка здійснюється в системі взаємодії «композитор – диригент – хор – слухач».

Запропоновано **авторську дефініцію** базового поняття в широкому розумінні (онтологічна) і вузько-спеціальному (операційна).

Диригентсько-хоровий континуум – це цілісна просторово-часова форма існування диригентсько-хорової інтерпретації та комунікації.

Її зміст визначається синергійним єднанням свідомості диригента, виконавської діяльності хору з композиторським твором. Структурними механізмами такого континууму є ретенція, праїмпресія, протенція та антиципація, завдяки яким локальні виконавські акти інтегруються у цілісний художній образ музичного твору.

СВІДОМІСТЬ ДИРИГЕНТА



Диригент під час виконання одномоментно:

- **пам'ятає** те, що вже прозвучало (ретенція);
- **контролює** те, що звучить зараз (праїмпресія);
- **передбачає** те, що має прозвучати далі (протенція);
- активно **формує** майбутнє звучання через жест і художню концепцію (антиципація).

У більш вузькому спеціальному значенні:

диригентсько-хоровий континуум є багатовимірний процес продуктивної діяльності свідомості диригента, яка поєднує ретенцію, праїмпресію, протенцію та антиципацію, задля смисловідтворення музики в реальному часі «тут і зараз».

Для хорової практики це означає первинність суб'єктності інтерпретатора перед об'єктивними властивостями *реального* часу і простору, від яких фізично залежить художній результат.

Континуум виникає не тому, що є час і простір, а тому, що свідомість диригента одночасно утримує минуле, теперішнє і творить майбутнє музичного твору. Саме це робить інтерпретацію як онтологічний феномен апріорі безперервною.

Запропонована дефініція створює методологічне підґрунтя для подальшого аналізу духовних композицій Stabat Mater А. Пярта, К. Дженкінса та О. Родіна. Звернення до цих творів дозволяє простежити конкретні способи функціонування диригентсько-хорового континууму в новітній хоровій музиці, виявити закономірності взаємодії часових, просторових і смислових параметрів інтерпретації, а також визначити індивідуальні моделі їх художньої реалізації у творчості кожного композитора.

РОЗДІЛ 2

STABAT MATER А. ПЯРТА, К. ДЖЕНКІНСА ТА О. РОДІНА У ВИМІРІ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ: ПРОСТОРОВИЙ АСПЕКТ

Теоретичне обґрунтування диригентсько-хорового континууму дозволяє перейти від загальнофілософського та інтерпретологічного рівня дослідження до аналізу конкретних музичних творів. Практичним результатом функціонування диригентсько-хорового континууму постає диригентський текст як особлива виконавська форма буття музичного твору. Його виникнення зумовлене діяльністю диригента, який у процесі інтерпретації поєднує авторський задум із реальним звучанням хорового колективу та конкретною художньою ситуацією виконання.

У цьому дослідженні **диригентський текст** розуміється як *процес відтворення композиторського тексту через узгодження смислових, часових і просторових зв'язків, що реалізується засобами мануальної техніки, ансамблю, строю, тембру, динаміки, темпоритму та драматургії виконавського тексту*. Таке розуміння зміщує дослідницький фокус від композиторського моделювання музичного хронотопу до його виконавського освоєння та актуалізації. Відтак предметом подальшого розгляду стають не лише стильові особливості творів, а й ті механізми смислотворення, через які вони набувають художньої завершеності в диригентсько-хоровій практиці. Саме це створює підстави для континуального аналізу Stabat Mater А. Пярта, К. Дженкінса та О. Родіна, спрямованого на виявлення індивідуальних моделей взаємодії часу, простору та музичного смислу у виконавському процесі.

2.1. Особливості увиразнення релігійних мотивів у новітній музиці

2.1.1. Інтеграція форм Богослужбового музикування в актуальні процеси хорової творчості

Релігійність є сутнісною характеристикою світосприймання людини, її внутрішнього світу, увиразнюється в різних типах духовності – морально-

етичному, естетичному, художньому як квінтесенції естетичного; і знаходить свою концентровану репрезентацію в музикальному. Музичне ж увиразнення людської релігійності, на наше переконання, передусім реалізується хоровим мистецтвом. Зрозуміло, що відчуття Божественної присутності виявляє себе у музиці різноманітній за тематикою і жанровою приналежністю. Та у хоровій культурі людства вочевидь із найбільшою безпосередністю виражаються такі інтенції людської культури, як звернення до Бога і співпричетність Буттю, в розумінні вищих світових сил. Хорова культура має свої історичні начала в містериальних формах служіння вищим силам і, попри ускладнення жанрово-видової диференціації музики впродовж історії, засоби та прийоми хорового мистецтва, так би мовити, концентрують сакральний фермент і спроможність музикального забезпечувати архітектоніку Богослужебних відправ. Йдеться не лише про історичні, але й про похідні від них логічно-функціональні риси хорового мистецтва, такі як особливості багатоголосся та роботи з тембрами, лінійна специфіка партій хору та розташування артистів, семантичний заряд хорової поліфонії (або монодії) та інші, не тільки крупні особливості хорової партитури, а й її тонке нюансування диригентом. І нарешті, місія диригента з її усучасненими характеристиками, що він, за влучним висловом І. Драч, «є вже не просто організатор, координатор, натхненник, «стилістична совість» і довірена особа композитора, він – маг і чарівник» (Драч, 2012 : 382), передусім на відміну від капельмейстера або, далі в історію, корифея античного хору, чия роль полягала в технічній координації голосів, а в «добу композиторів» – уже в якнайкращому донесенні їхнього задуму. Духовна музика у сучасну добу є і місія диригента-хормейстера, побудована на духовній рефлексії. Саме наразі, коли в диригента є «легітимна», засвідчена реаліями новітньої культури воля до індивідуального рішення, духовна рефлексія – про що доводить учення Л. Шаповалової – є питанням духовної роботи особистості, *пізнаною свободою* в Епікуровій номінації поняття.

Беручи до уваги ідею, яка з півстоліття тому активно підтримувалась у музикології, і якнайбільше в знакових роботах Т. Адорно, К. Дальхауза й Г.-

Г. Еггебрехта, що музика в період секуляризації мистецтва набрала певних функцій релігійної духовності, можемо вважати органічною її інтеграцію в жанрові й структурні закономірності музичного мистецтва ХХ і початку ХХІ століття. Музика оминає кризу традиційної релігійності або її мутації в мас-культурі, в цьому її унікальність як модусу людського духу, отже в найновіших зразках музика сплітає культові і світські тенденції, підтримує і живить духовну культуру. Привертає увагу праця А. Татарнікової, в якій саме акцентоване істотне значення глоріозної тематики «для музичного мистецтва постмодерну (А. Пярт, В. Сильвестров, М. Шух, Дж. Тавенер та ін.) з його «спрагою пекучою святинь»..., в межах якого... заново проявлена ясність і гармонія духовності – в простій за мовою музиці, але відкритій незмінним сакральним глибинам... спонукає до домовляння традицій і стилів минулого, до їх діалогу, підсилює... емоційний тонус медитативності і рефлексії» (Татарнікова, 2019 : 125). Дослідниця вбачає «інтерес названих авторів саме до поетики культової жанрової сфери» (Татарнікова, 2019). При цьому «алілуйна парадигма культури має свої образно-сміслові «домінанти», сконцентровані навколо поняття про Славу Господню та близькі йому (хвала, подяка, шанування, радість, краса, екстатика), ... ключового значення терміну «православ'я» («ортодоксія»). У межах християнської духовно-етичної традиції... алілуйна парадигматика виступає певною ознакою духовного преображення людини, а також єднання у славослів'ї земного і небесного світів, духовного та світського начал» (Татарнікова, 2019 : 126). «Орієнтацію на ідеї Порядку, духовного єднання та подолання індивідуалізму обумовлює апелювання ... до ідей соборності <...> в подібному світосприйнятті діє... формула «1 + 1 = 1», яка відображає, поряд із протиставленням ідеї Бога і людини, їх єдність» (Татарнікова, 2019 : 126). Зрозуміло, що в останній заувазі йдеться про метод А. Пярта, чия духовно-творча позиція і далі згадується Татарніковою в плані прийняття композитором православ'я і григоріаніки (Татарнікова, 2019 : 127). Далі, «міжконфесійна мозаїчність у відтворенні першо-сповідальних цінностей християнства надихає екуменізм...

естонського генія А. Пярта» (Татарнікова, 2019). Не оспорюючи думки дослідниці, зазначимо, що логіка екуменізму, хоч і потрібна для здійснення транс-конфесійних поворотів самої релігійної культури особистості, виражається мозаїчними та симбіотичними явищами більше не в послідовному, а в одночасному сполученні познач тих і інших конфесій ба навіть світових релігій, як це стається в *Месі за мир* Карла Дженкінса. Втім, головним моментом, за яким дисертант вважав за необхідне звернутись до ідей А. Татарнікової, є наголос на взаємопроникненні світської й культової складових культурної рефлексії в масштабі традиції, в тому числі і тоді, коли один із принципів стилю (наприклад, мелодичний тип ювіляцій), і не обов'язково декларативно явлений, міг тримати на собі естетичний контур цілого твору або групи художніх феноменів. В дисертації нами неодноразово згадувалась одна з ключових реалій української хорової творчості XX та XXI століть, взаємопроникнення фольклорного і сакрального мислення, відзначена більшістю дослідників. На наш погляд, ця реалія зведена в принцип і постає, так само як взаємна представленість духовно-образних і стильових складових духовного і світського типу, формою, або, точніше, стадією маніфестації того саме процесу взаємопроникнення фольклорних та академічних принципів на засадах архетипної спільності музичного мислення, що зрештою озвнилась. Тим самим, виникає думка, що в умовах, що склалися, існує радше потреба у виокремленні церковної стилістики в сучасній музичній практиці. Свідчення такого стану речей являє, на наш погляд, праця О. Трохановського (Трохановський, 2004), який слушно акцентує канонічну, на відміну від індивідуально-творчої, художньої, природу церковного музичного мислення. Відтак, навіть у разі використання композитором стійких стильових формул, що були характерні для культової музики бароко (органний пункт, поліфонічні та фактурні прийоми), як робить О. Родін; і в формі творчості, коли композитор виробив на ідеологічній основі християнства внутрішній закон письма, як-от *Tintinnabuli* А. Пярта, йдеться про інтеграцію засобів духовної музики у мислення і дію секуляризованого типу. Культурна свідомість мета-

модерну (де базою є постмодерна ідеологія) характеризується пост-релігійною якістю, котрій уже після кризи класичного релігійного світосприймання вторинним порядком прищеплена нео-релігійна модель. В цій моделі асимільовані не просто «щирість і іронія», дихотомія за фон Аккером і Вермюленом, – а всі можливі культурно-історичні світоглядні фрагменти, аж до взаємозаперечення, характерного для релігійного служіння з одного боку – і розумного егоїзму досвідченого індивіда з іншого. Відтак у розробленні диригентсько-хорової концепції новітнього музичного твору має важливе значення те, в який саме спосіб автор інтегрує канонічні структури духовної музики та для чого застосовує її потенціал. У порівняльному аналізі трьох творів *Stabat Mater* – К. Дженкінса, А. Пярта й О. Родіна – ми чітко переконуємось у різності такого призначення елементів духовної традиції у трьох авторів, і відтак вибір засобів і прийомів із скарбниці духовної музики дуже різний, різний підхід у роботі з ними; про що ми вважаємо за необхідне вести мову після викладення інтерпретаційного аналізу кожного з цих творів.

Однак перш ніж диференціювати методи роботи композиторів із таким знаковим явищем людського духу, яким є текст *Stabat Mater*, ми вважаємо за необхідне наголосити на значенні і призначенні сакралізації, як певного роду «платформи» культури, на якій відбуваються події музичної, наразі хорової творчості. «Сакральне належить не лише релігії, але й мистецтву, – зазначає О. Ярошовець, – стає *горизонтом осмислення культурних практик саме в добу глобалізації як один із можливих інтерпретативних вимірів бачення цілості людини, цінностей культури на межі їх зникнення та перевтілення в інше*» (Ярошовець, 2013 : 3). Сакральне в межах постмодерністської культури потрапляє в ... процес пошуку форм легітимації естетичних цінностей,.. нетрадиційних форм функціонування релігій, мистецтва,.. пошуку релігійних тотальностей» (Ярошовець, 2013 : 8); це є реалія, «що характеризує... перехід у простір можливого <і> презентує *часопростір священного в профанному*, у топосі... культурних практик» (Ярошовець, 2013 : 8–11). (*курсив у цитованому тексті наш – М.С.*). У ситуації постмодерну, і мета-модерну як похідній від

нього культурній сфері, сакралізація, таким чином, є і своєрідний захист культури від розпаду, і свого роду гіпертрофоване цитування духовності. Дещо випереджаючи аналітичні огляди вибраного для дослідження музичного матеріалу, зазначимо різність, якщо не полярність творчих методів – від винаходу, яким є *Tintinnabuli* Пярта у його прагненні асимілювати, перетворити позначки середньовічної традиції), – до відвертого, як масштабна драматургічно-сміслова інсталяція, цитування культурного стилю, до якого удається Родін. Полістилістика симбіотичного типу притаманна і письму Дженкінса, і він, як, імовірно, і Родін, домагається яскраво емоційного впливу на сприймаючу свідомість; проте універсальний, мульти-культуральний розворот сакральної теми у Дженкінса є дещо іншим, на наш погляд, за вектором. По-перше, йдеться про показ єднальної сили, що спроможна спрямувати духовні «очі» представників різних віросповідань у спільному напрямку, зблизити людей спільністю колізії, і по-друге, що звідси випливає – про рух творчої інтенції в інтроспективному напрямі. Соціальне й індивідуальне потенціюють одне одного: «Сакральне засвідчує, встановлює або підкреслює зв'язок людини з трансцендентним» (Ярошовець, 2013 : 13). *Stabat Mater* як тип музичного твору, що, на наш погляд, концентрує сакрально-інтроспективний вектор висловлювання і напрочуд органічно приймає форму хорової композиції або ансамблю голосів у камерно-інструментальному його продовженні, підтриманні, віддзеркаленні, набуває такого значення в зв'язку з онтичною безпосередністю мотиву смерті – як найвищої трагедії, оскільки вона є такою в позорі і чуттях Матері, – «де смерть є єдиним нормуючим та організуючим онтологічним епіфеноменом» (Ярошовець, 2013 : 27) і встановлює, в певному розумінні, екзистенціальну шкалу відліку. Постмодерн, хоч висуває в ряді випадків фігуру трікстера, живого і мертвого водночас; утворює форми на кшталт безтермінового перебування за типом медитації, тобто залучає, як персонаж, смерть в онтичне коло буття; але така локалізація залишається хіба що заклинанням. Імовірно, культурна інтенція наближення до образу смерті, причому смерті жертвенної

й жахливою, якою стала смерть Ісуса Христа, має амбівалентну семантику, іншим боком пов'язану з заклинанням Вічності. Не випадково, як буде показано на музичному матеріалі, *Stabat Mater* О. Родіна змінює в заключних розділах емоційний стрій від трансляції жаху й скорботи на світлі барви алілуйного налаштування. Ось чому цілковито погоджуємось із заувагою Ярошовець, що прагматика⁴⁵ не є винаходом нашого часу, вона є засобом адаптації святинь до ... соціуму, у якому вони розкривають свою святість... реальність тексту... може бути поверховою, або ... здійснюється через чужорідні дискурси, практики <...> Орієнтація донесення священних, сакральних сенсів, образів... у просторі суто профанному,.. адаптованому до того чи іншого реципієнта, у прагматиці сакрального *чітко прослідковується механізмом цитування... (курсив тут і далі наш – М.С.)*. Прагматика... орієнтована на *текстуальну ефективність... повідомлення* (Ярошовець, 2013 : 49–50). Тобто йдеться про розмову цитатами, знаками епох і культур; що бачимо в інтерпретації *Stabat Mater* у більш безпосередній формі у творах Дженкінса і Родіна і в опосередкованому, не стільки цитатному, скільки інтегральному перетворенні матеріалу християнського музичного семіозису у Пярта. *Stabat Mater* К.Дженкінса найбільше з-поміж трьох зазначених творів орієнтує свою аудиторію на строкатість глобальної спільноти, деяку позбавлену історичної темпоральності антропну єдність, що підкреслюється множинністю адрес у її музично-культових цитатах.

Слід зазначити, що загалом для української музики духовних жанрів властивою є опора на власні корені. Так, І. Бермес, характеризуючи хоровий рух на теренах України як традицію, приділяє окрему увагу церковній музиці і її сьогоденному ренесансу. «Новітнім явищем у музичній культурі України є фестивалі духовних піснеспівів» (Бермес, 2022 : 69). Науковиця зазначає

⁴⁵ Мається на увазі семіотичне розуміння терміна прагматика, в контексті семантики знака і його вживання в текстах культури задля комунікативних можливостей останніх і уможливлення їх глибшої інтерпретації

важливість і поширеність даного явища в різних регіонах України, а також його тематизацію в найновіших наукових дослідженнях.

Сакральна тема в контексті неопіфагорійського світобачення подається Н. Варавкіною-Тарасовою (Варавкіна-Тарасова, 2014 : 19). Попри відсутність прямих відсилок до диригентсько-хорової практики в праці музикознавиці, ця робота надає можливість розглядати керований диригентом хор не тільки в річищі інтерпретології, але і специфічно в руслі герменевтики, як запрограмоване в числовій гармонії явище вищого порядку з закладеною в ньому сукупністю духовних значень і невербальних визначень. Імовірно, це особливою мірою стосується музики духовних жанрів, і, відтак, окрім диференціації церковної і музики з інтегрованими духовними мотивами в цій другій має сенс вирізнити музику звернену до вищих сил і до людини. На наш погляд, саме *Stabat Mater* А. Пярта репрезентує шукання вищих начал, про що у нас буде можливість міркувати на матеріалі її цілісного аналізу.

Значимим для нашого дослідження в аспекті новітніх репрезентацій та ремінісценцій традиційних жанрів духовної музики, нової сакральної музики і згідних їй духовно-естетичних процесів творчої свідомості інтерпретаторів є робота Л. Зайцевої, яка систематизувала питання спільності і відмінності в музиці нового сакрального напрямку і в Богослужбовому музичному письмі з опрацюванням поняття «онтологізм», під яким дослідниця розуміє закладене у музиці звернення до вищих сил і принципів буття через рефлексію автора, виконавців і слухачів. Зазначимо ідеї Зайцевої, які ми приймали до уваги при аналізі особливостей нової сакральної музики, як вони позначились у творах, вибраних нами як музичний матеріал дисертаційного дослідження. Так, одна з важливих для нас ідей – простеження шляху духовного сходження, що він організує просторовий аспект музики відповідно до християнської *синергії*, – дослідниця звертає увагу на барокові твори, на духовну музику Й. С. Баха, що відтворює «сюжет духовного сходження» (Зайцева, 2014 : 18) – тобто вертикальну вісь простору. Даний різновид драматургічного поступу вирізняє внутрішню традицію, що спадкується й творцями пізніших діб: «музика, що

репрезентує теоцентричну картину світу, функціонально односпрямована... будучи частиною церковного богослужіння. <Але вона> сформувала стійку систему жанрів і форм, композиційно-драматургічних закономірностей і засобів ... впливу, які згодом увійшли в практику світської музики. <передусім> меса в католицькому і літургія в православному Богослужінні» (Зайцева, 2014 : 19). В дескрипції часопростору духовної музики Л. Зайцева згадує термін, введений Н. Герасимовою-Персидською, *продовжений нинішній час* (Зайцева, 2014 : 20). В музиці XX і XXI століття, як можна помітити, застосовуються прийоми наче зупиненого часу, медитативної (молитовної) статичності. Значною мірою подібні моменти духовно-споглядального типу характеризують стиль нової простоти (Овсянникова-Трель, 2021); в чому можна переконатись на прикладі *Stabat Mater* А. Пярта. Тоді як нео-барокова схема *сходження* більшою мірою озвучена в творі О. Родіна з тією самою назвою. Погоджуємось із Л. Зайцевою в тому, що «теоцентрична картина світу сформувала ідентичні якості устрою часу, що не має подібних у фізичному світі, часу духовного, об'єктивного, буттєвого», і далі, «простір ... (за аналогією з часом) становить метафізичний вимір <онтології твору>. Ідея спіралеподібного процесу (кругообігу) духовного образу розкриває взаємопроникнення часу і простору» (Зайцева, 2014 : с. 20).

Таким чином, виникає образ континууму духовного перетворення, де в спіралеподібному русі вибудовується вертикаль сходження суб'єктивності до Абсолюту. Поза сумнівом, така духовно-естетична конфігурація притаманна і новоєвропейській, і *новій сакральній музиці* як її культурній спадкоємиці. Та в *Stabat Mater* як особливому різновиді текстів, де сповідальна й оповідальна інтенція ніби проймаються спільним стрижнем трагедійного почуття, подібна просторова фігура може, на наш погляд, вважатись формотворчою.

Далі, не в усьому солідаризуючись із думкою про розподіл засобів часовості і просторовості⁴⁶ літургійного музичного висловлювання на кшталт

⁴⁶ 1. Онтологічний простір проявляється в музиці через слово (безпосереднє або опосередковане - знаки-символи, риторичні прийоми), а також фактуру, мелодійну лінію,

різних факторів, ми приймаємо диференціацію Зайцевою часової специфіки світської і духовної музики. «Час у світській антропологічній картині світу має фундаментальне значення; він суб'єктний, бо ж є основною естетичною цінністю... в музиці Нового часу... часова організація об'єднує художнє ціле через процесуальність. Горизонтальна... онтологічна вісь <ї> відображає час фізичний, обмежений рамками людської свідомості. «Межі»... можуть бути різними і визначатися... історичним контекстом і авторським задумом. <...>

Світська культура мислить музичний час як осяжний розумом процес... Всі елементи онтологічної моделі... виявляються протилежними теологічній моделі. Закони «верху і низу» як вертикальної координати відповідають системі тональних тяжінь. <...> Регістровий простір також зайняв свою «нішу» в системі... світської культури завдяки семантизації теситури <...> якщо спочатку будь-який рух мелодійного рельєфу мав канонічно закріплене духовним досвідом значення, сенс (*anabasis, catabasis* тощо), то згодом музика світської культури зберігає зовнішню форму... семантичного знака» (Зайцева, 2014 : 24–26). Завдяки вищевикладеній думці Л. Зайцевої стає цілком очевидним, що *нова сакральна музика* принципово не є музикою служіння Господу Богу. В особливий спосіб ця обставина дається взнаки у творах, які модифікують макрознаки традиції на кшталт цитування стилю епохи або, ще більш радикально діючи, поєднують в одному творі стилі різних культур, не відмовляючись від культової термінології в назвах і текстів, створених свого часу в лоні Богослужебної практики культури. Для нашої дисертації суттєво, що «тектонічний розлом» між парадигматичними утвореннями відкривається шляхом розгляду просторово-часового континууму.

2.1.2. Аналітика *Stabat Mater* в українській музикології

В нинішній період *Stabat Mater* є доволі поширеним у композиторській практиці текстом культури. Як було зазначено, в її образності зосереджено

музичну драматургію. 2. Онтологічний час проявляється через ритмічні закони і формоутворення. (Зайцева, 2014 : 23).

вищий трагічний мотив – оплакування Сина Божого Його Матір'ю. Трагедія, за М. Шелером, змістовно є передчасною, нерідко героїчною загибеллю, що в ній, відтак, опосередкується мотив загрози для світу⁴⁷. У *Stabat Mater* нашому сприйманню постає найглибша з трагедійних колізій – скорбота Матері за Її Божественним Сином. Емоційна дія і загальнолюдський масштаб цієї трагедії навряд чи можуть бути вписані в окрему культурну традицію, в даному разі – католицьку, і, ширше, християнську. Пронизливість цієї драми відома кожній людській спільноті. На наш погляд, жоден мотив у християнській символіці не викликає більшого емоційного відгону і водночас не може бути більш величним за драму Матері. Тож, імовірно, такого роду поєднання афективної й духовної повноти людського єства становить причину стійкого повернення творчої свідомості до *Stabat Mater*. Як джерело музичного натхнення текст із двох десятків строф-терцин сходить до агіографічної теми, однак на відміну від епічного розгортання житій та Євангелій є гостро драматичним; модулює з канонічної тематики в царину глибокого індивідуального переживання. Він знаменує початкові кроки концептуалізації автора, на наш погляд, акцентує людський вимір сакрального переживання – презентацію релігійного почуття, яка концентрує емоційно-естетичний фокус на поривах людської душі⁴⁸. Глибоко особистісна смислова гама і духовно-емоційна піднесеність Пресвятої Діви, що її образ у добу лицарства набув мирської іпостасі в образі Прекрасної Дами, ймовірно, стала причиною численних композиторських звернень. Основа *Stabat Mater* католицький гімн. Автором тексту вважається Якопо да Тоді (XIII ст.), а в основі його лежить молитовне звернення до Діви Марії – з затягим виразом співпереживання її стражданню біля хреста

⁴⁷ Шелер, М. (1996). Сутність моральної особистості (М. Култаєва, пер.). У Сучасна зарубіжна філософія. Течії і напрями: Хрестоматія (с. 9–30). Київ: Ваклер.

⁴⁸ Сакральна антропологія надалі буде представлена в дослідженні як тип художнього висловлювання, який більш повно розкривається в *новій сакральній музиці*, на матеріалі творчості К. Дженкінса

Розп'ятого Сина і з мольбою до Неї, щоб допомогла після смерті душі автора не занепасти в муках, а знайти шлях до вічної Благодаті. Відповідно, словесний текст *Stabat Mater* має дві основні частини. Існує дві історично відомі версії тексту: „*Analecta*”- версія – за назвою книги, де її надруковано, та нині діюча (з 1908 року) *ватиканська* містять по 20 трирядкових строф (терцин), об'єднаних попарно схемою **AAB CCB**. Обидві версії дотримуються композиційного руху від *оповідності* (1-8 строфи) до *молитовності* (9-20). *Співстраждання – кондоленція* (цей термін специфічний для західно-української аналітики) породжує стан *катарсису*, (*Paradisi Gloria*) (Беркій, 2006).

У вимірах музичного полотна *Stabat Mater* еволюціонувала від секвенції до вокально-оркестрових та ансамблевих циклічних форм. Це є одна з причин, з яких, на нашу думку, навряд чи можливо вважати *Stabat Mater* окремим усталеним жанром. Вона є радше свого роду традицією, становленню якої притаманне жанрове і стильове розмаїття, а в сьогоденній музичній практиці і полі-стилістична різноплановість аж до застосування прийомів еkleктики, хоча в літературі можна зустріти кваліфікацію даного роду творів як жанру і під-жанру. У питанні культурно-історичних різновидів *Stabat Mater*, що не набула одностайної жанрової формули навіть у первинній версії і подекуди виступала як гімн, секвенція, пісне-спів, дисертант вважає за необхідне покластись на дослідження О. Беркій, у якому надана типологія творів *Stabat Mater* і демонстрований історичний розвій даного роду текстів культури на численних прикладах (Беркій, 2006). Звернення до молитовного тексту *Stabat Mater* налічує, за дослідженням авторки, більше півтисячі творів. Є суттєвим, що за Нового часу розвиток зазначеної традиції характеризується активною жанровою динамікою. У класичний період жанрову основу *Stabat Mater* становить кантата, на основі чого в період музичного романтизму XIX ст. з'являється низка творів *Stabat Mater* у авторів різних національних шкіл і важливою рисою її розвою є звернення видатних творців опери, як-от Верді, Россіні і Дворжак. У нашому дослідженні не ставилось завдання історичного

огляду, оскільки він зроблений авторкою достатньо розлого для орієнтації нашої роботи. Приділяючи увагу сучасним творам *Stabat Mater*, помітимо, що серед основ їх жанрової визначеності залишається кантата.

Зупинімося стисло на особливостях увиразнення тексту *Stabat Mater* у музиці ХХ століття і вслід за О. Беркій маємо констатувати, що тут утверджує себе «мішаний жанр» (Беркій, 2006 : 141), відтак орієнтиром для даного типу творів стає мотет – гнучкий в образному й структурному плані жанр, та водночас у 20-ті роки минулого століття йде процес «симфонізації сакрального жанру» (Беркій, 2006 : 142). Взаємодія наскрізної і циклічної логік позначилася на всій тенденції розвитку *Stabat Mater*, який збагачується ораторіальними рисами і в той же час характеризується «великою кількістю контрастних складових, що значною мірою властива твору для сопрано, п'ятиголосного хору й оркестру Ф. Пуленка. Його *Stabat Mater* постає неоднозначним (Беркій, 2006 : 145) і при цьому яскравим явищем у музиці ХХ ст. з духовної тематики, одним із низки передвісників постмодерну (Беркій, 2006).

Друга половина ХХ століття знаменувалася не тільки утвердженням, як було сказано, стильової розмаїтості й рівноправності моментів структури, але й, з іншого боку, настанням доби нової сакральності. Нова сакральна музика, відмічалася вище, характеризується духовною глибиною, котра акцентується інтеграцією канонічних структур, елементів, стильових і жанрових прийомів у загальнокультурний контекст, або, позаяк ідеться про духовні жанри, то в їх «парафію» запроваджується значима і зрозуміла для кожного природність, яка ніби розчинена у фольклорі, в узагальненому досвіді класичної традиції, в популярних мотивах аж до кітчу. Не дивно, що дифузність і неусталеність, додавання різножанрових рис та елементів, експериментаторський діапазон стали ознаками й творів *Stabat Mater*, причому не тільки в музичному вимірі, а й у вимірі вербального тексту, який включає подекуди фольклорні мотиви, світські поетичні фрагменти, елементи нехристиянських культових відправ. У творах *Stabat Mater* другої половини ХХ століття, як зазначає О. Беркій іде

заміщення інтонаційного зерна авторською ідеєю. Відтак змінюється й логіка катарсичних процесів. «Драматургічна ідея набуває рис інтертекстуальності і визначає знаковість жанру в метакультурному просторі сучасності» (Беркій, 2006 : 150). Серед тенденцій, які впливають на жанрову і структурну видозмінюваність, слід назвати й підвищення інструментального начала в композиції, мелодиці й загальному строї творів. Приміром, у *Stabat Mater* А. Пярта інструментальні розділи набувають розгорнутого вигляду і смислового значення, що сполучає низку функцій – коментар, емоційне увиразнення, динаміка музичної події та підсилення симетрії структури, характерної для інструментального мислення. До впливів такої логіки слід віднести й колористичні ефекти – статика ікони (А. Кропфайтер); гулка, така, що відлунює, звучність у церкві (Р. Рім). До речі, в останньому випадку автор застосовує викрики диригента і галасливі хорові звучності, що зводить нанівець духовний смисл *Stabat Mater*. Слід зазначити, що в такий спосіб нівелюється й архітектоніка музичного континууму, бо він підміняється ефектами немусичного по суті походження.

Знаковими явищами в даному жанрі стали твори, які наразі відтворили цей духовний смисл, і насамперед це *Stabat Mater* К. Пендерецького. Поряд із ним у даному відношенні О. Беркій ставить А. Пярта, в чому ми цілком з нею солідарні. Так, твір, на думку дослідниці, «виявився рубіжним... у динаміці жанру... і в творчій еволюції композитора, ознаменувавши *tintinnabula*-стиль - ... втечу в добровільну бідність» (Беркій, 2006 : 159). Авторка відмічає також благоговійне ставлення композитора до тексту (Беркій, 2006 : 161). Оскільки даний твір є одним з трьох обраних дисертантом у якості музичного матеріалу роботи, ми наведемо деякі ключові зауваги Беркій саме про нього. Зокрема, науковицею зазначений медитативний нахил музики Пярта і гранична економія засобів. У *Stabat Mater* вона вбачає застосування поступового та тризвучного розвитку ліній голосів, елементи мензуральної нотації (за типом досконалої пропорції) і метроритмічну одноманітність. Стриманість стилю Пярта проявляється так само в «еолійському *a-moll*, що відсторонений від

домінантової напруги, наче спочиваючи на тоніці» (Там само). Науковиця провадить ідею про принцип канону на рівні формоутворення, а не тільки прийому імітаційної поліфонії, і зазначає низку його увиразнень у партитурі *Stabat Mater*. «Інструментальний вступ і закінчення являють інтонаційно єдину арку <...> інструментальні ригурнелі з бароковою терасоподібною динамікою тричі переривають вокальну медитацію <В постійній трансформації матеріалу реалізується> ідея варіанту, без якої канон мертвий. Варіантність виявляється в розгортанні мелодичної лінії: чергується кількість голосів та їх комбінації». Та зрештою, «Абсолютна теситурна кульмінація ... досягається на вершині досконалої конструкції *Stabat Mater* – у точці «золотого поділу» (ц. 26)». Беркій відмічає й символіку трійки: структура терцини повторюється в ідеї тріо, у введенні трьох тридольних ригурнелів (Беркій, 2006 : 160).

На наш погляд, навряд чи варто категорично відносити твір Пярта, як і загалом його *tintinnabuli*-стиль, до мінімалізму. Принаймні, сам композитор у бесіді з музикознавцем Р. Рестаньо висловлював непогодження щодо редукції подібного роду (Restagno, 2012). Можна сказати, що *Stabat Mater* стоїть осторонь тих полістилістичних і полі-жанрових тенденцій, в котрих, проте, з іншого боку, розкривається, ніби в одночасності постмодерної стильової демократії, вся її можливість бути «рідною» думці будь-кого, хто шукає духовної розради – в тому числі й людям інших віросповідань, і суто світським авторам.

Тим самим ми воліли б сказати, що множинність художніх істин, що на перший погляд визначає трансформації *Stabat Mater* як традиції в традиції, або, якщо завгодно, під-жанру, разом визначена її власною універсальністю в умовах, коли, за В. Шелюто, «символ може інтерпретуватися досить вільно без огляду на канон... внаслідок *трансмутації* сакрального в естетичне, у саму можливість існування символу як ... нової цілісності – художньої, а не такої, де художнє лише акомпанує канонічній формі» (Шелюто, 2010 : 36). (*курсив наш – М.С.*). Тоді як «ознакою сакральності богослужбового музичного твору

у літургічному просторі з часів пізнього Середньовіччя, а особливо у Новий час стає його приналежність до обряду... Особливо радикально ставилися до сакральних текстів протестантські церкви, найбільш консервативно – православні. Католицька церква знайшла компромісне рішення щодо використання у літургії та інших церковних служіннях сакральних текстів і текстів, що не є власне літургічними. Останнім вони надали статус «*ria exhercitia*» («побожні практики») – так само, як і іншим церковним відправам, що не є літургією у вузькому розумінні» (Kunzler, 2001 : 33).

Зазначимо, що *Stabat Mater* як духовна колізія і як Богослужбовий мотив знайшла достатньо широке увиразнення у творчості українських композиторів – назовемо твір Ю. Іщенка «Скорботна матір» для дитячого хору, *Stabat Mater* Г. Гаврилець. Композиторка створила унікальну версію інтерпретації даного мотиву, в якій поєдналися сонатність, принципи рондо та варіацій. Значними досягненнями останніх десятиліть у даній сфері можна назвати *Stabat Mater* М. Шука та Г. Немировського. Активність українських авторів в інтерпретації даної теми є високою, а різноманітність варіантів жанру (так кваліфікує *Stabat Mater* О. Беркій), на наш погляд, утверджує в думці, що це є традиція, яка зазнала трансформації та отримала виразний поворот до своїх найяскравіших атрибутів у творчості видатних авторів ХХ ст., як-от К. Шимановський та К. Пендерецький, а також в інтерпретації А. Пярта. Про доцільність нашої точки зору свідчить міркування О. Заверухи: «Хорове письмо як універсальний механізм музичного спілкування містить сукупність складових... Змістовною складовою хорового письма... є слово-Логос. Логос у системі хорової творчості є функціональне поняття, зміст якого виявляє синкрезу канонічного тексту та його музичного втілення. У композиторській (хоровій) творчості кінця ХХ - початку ХХІ ст. (зокрема орієнтованій на літургійно-комунікативні засади) хорове письмо й Логос є взаємозумовленими чинниками» (Заверуха, 2019 : 176). Далі Заверуха розвиває ідею про логічну первинність функції тексту в хоровому творі з духовної тематики. «Якщо композитор ґрунтується на канонічному тексті при

виборі художньої концепції твору, то хорове письмо стає функцією Логосу; водночас Логос є первинним Буттям і має реалізуватися через хорове письмо. Завдяки наявності канонічного вербального тексту Логос стає «закодованим» у систему хорового твору як суттєвіша складова, що зумовлює літургійну спрямованість творчості. Застосування терміну «Логос» - [це є] необхідна методологічна установка для дослідника хорової творчості літургійної спрямованості та світоглядна - для її осмислення комунікантами. Логос розуміється як духовна цілісність у єдності музичного втілення засобами хорового письма, що допомагає музикантам і слухачам досягнути сутність твору» (Заверуха, 2019 : 177). Звернімо увагу, що *Stabat Mater* при всій жанровій різноманітності і розмаїтті масштабів, від солоспіву⁴⁹ до ораторії або вокально-симфонічного твору, характеризується відносною логічною єдністю – і така єдність іде від поєднання двох духовних мотивів, оформлених у текст, мотиву страждання, до якого молитовно прохає долучитись автор слів, і його моління про заступництво Божої Матері перед Лицем Господа в потойбічному бутті його, автора, душі. Діалектична єдність цих мотивів, на наш погляд, і є константою, що дозволяє вести мову про традицію *Stabat Mater*. Далі, маємо на увазі, що починаючи з доби бароко у композиторів, які творили у світських жанрах, зростає інтерес до пара-літургічних текстів, серед яких важливу роль відіграє *Magnificat* (Пісня Богородиці) як частина вечірніх відправ церкви, що не були жорстко регламентовані в якості служінь. Таке зауваження формулює О. Зосім (Зосім, 2004). При цьому одна з головних жанрових паралелей *Stabat Mater* є, як зазначає у висновках своєї праці О. Беркій, наразі *Magnificat* (Беркій, 2006 : 165). *Stabat Mater* в інтерпретаційній площині стає текстом-індикатором стильової динаміки музичного мислення і своєю чергою мислення хорового диригента. У межах диригентського стилю даний культурно-історичний процес можливо, в нашому уявленні, представити як динаміку переходу від лаконічної стриманості первинного порядку, такого, в

⁴⁹ Маємо на увазі солоспів І. Соневицького «Страдальна Мати» (Шеремета, 2015 : 39).

якому диригент «не має права» розбавляти своїми пристрасними жестами, додавати приватних емоцій ходу Богом натхненної музики – через царину музичної пристрасності й творчої індивідуації, з притаманною їй свободою управління хоровим виконанням – до нової стриманості, що межує зі смиренням послухника; стриманості, так би мовити, вторинного порядку.

Подібний мотив не важко виявити в музикознавчій аналітиці сакральної теми, як вона відтворюється новітньою музичною практикою. О. Маркова, Н. Мозгальова, Н. Ліва провадять ідею щодо надособистісного принципу, який утверджується у зарубіжній музиці ХХ століття (Мозгальова & Ліва, 2017). Н. Мозгальова та Н. Ліва вважають, що плюралістична тенденція споріднює постмодерне художнє мислення зі стилістикою бароко, відрізняючи обидві від абсолютної музики Нового часу і відтак між ними виникає своєрідна арка (Мозгальова & Ліва, 2017 : 103). Погодимось із думкою авторок у тому відношенні, що нео-релігійна сучасна свідомість набирає здатності до реставрації нумінозних переживань у зв'язку з розпаданням ідей антропоцентризму і відповідних їй символічних форм. Тож нова сакральність, а в її річищі й новітні трактовки *Stabat Mater* виявляють для нас духовні полюси сучасної над-індивідуальної установки – служіння Богові з одного боку, як це демонструє твір Пярта, й активізація тілесно-афективної сфери, як показує витвір Ріма. Ймовірно, нео-фольклорна тенденція зближує ці полюси, і, знов-таки, дозволяє нам роздивитись у проявах народного духу тему Страдальної матері.

За Л. Шаповаловою, «Церковна музика (спів), володіючи енергетично-вібраційною природою, найбільш ефективно сприяє обміну природами, коли людина по благодаті отримує від Бога те, що Бог має за своєю природою. На цій основі народжується синергійне розуміння буттєвого зв'язку між музикою і людиною як між творінням і Творцем» (Шаповалова, 2011 : 15). *Stabat Mater* стає в сьогоденній музичній культурі феноменом зв'язку і поєднання природи, що надана людині волею Божою, з тими набутками, на які людина

спромоглася в своєму земному бутті; дороговказом до відновлення пам'яті і зв'язку з Богом.

Відтак у подальшому аналізі предметом уваги стає не лише композиторський текст *Stabat Mater*, але й способи його виконавського освоєння. Диригентський текст, що виникає в результаті взаємодії авторського задуму, хорового звучання та виконавської свідомості, розглядається як конкретна форма реалізації диригентсько-хорового континууму. Це дозволяє перейти від культурно-історичного розгляду традиції *Stabat Mater* до аналізу індивідуальних моделей її художнього втілення у творчості А. Пярта, К. Дженкінса та О. Родіна.

2.2. *Stabat Mater* А. Пярта, К. Дженкінса, О. Родіна. Порівняльний аналіз

2.2.1. Аналіз *Stabat Mater* Арво Пярта

Stabat Mater Арво Пярта для сопрано, альту, тенора та струнного тріо була написана у 1985 році із застосуванням *Tintinnabuli*, техніки, яка є винаходом самого композитора, що в ній він працює з кінця 70-х років ХХ століття. Версія розгляданого твору для триголосного хору (SAT) і струнного оркестру була написана в 2008 році. Останню можна вважати авторським аранжуванням із додаванням окремих деталей в оркестровій фактурі. Композитор спирається на оригінальний канонічний текст, використовуючи всі його 22 терцини.

Сама ж техніка *Tintinnabuli* пов'язана з комплексом правил своєрідного контрапункту двох голосів – мелодичного, найчастіше гамоподібного, і *tintinnabuli*-голосу, що складається з тонів тонічного тризвуку. Саме ці два голоси і є чи не єдиними компонентами фактури. Подібне найменування застосовує сам композитор (у скороченні – М-голос і Т-голос). Деякі характеристики цієї техніки, зокрема ладова єдність, модуляційна стриманість, дають підстави віднести твори, написані з її використанням, до музики Нової Простоти.

Як і значна кількість робіт А. Пярта, виконаних у техніці *Tintinnabuli*, *Stabat Mater* витримана в межах одного ладу – *a-moll* натуральний, завдяки чому стан молитовної зосередженості, властивий цій музиці, тільки посилюється. Також варто додати, що ритміка твору організована за принципом середньовічних *ordo*. Подібне рішення, виражається у цьому творі використанням остинатних ритмічних формул, що сприяє сприйманню музичного матеріалу як такого, що увиразнює незмінність психічного стану, навіюванню єдиного емоційного стану.

Починається твір із розгорнутого вступного розділу, що має тричастинну структуру *a1-b2-a3*. Ця доволі значна за масштабом прелюдія базується на проведенні низхідної гами *a-moll* у партії М-голосу (мелодичного голосу, за визначенням А. Пярта) у трьох варіантах, від основних щаблів ладу. У скрипок – від a^3 , в альтів – c^3 , у віолончелей – e^2 , завдяки чому виникає тонке звукове мереживо.

Розвиток тематизму усередині кожної частини форми у М-голосі спирається на принцип геометричної прогресії та її «інверсії»: наприклад, перша ланка початкового розділу форми в партії скрипки складається з одного звука *a*, друга – зі звуків *a-g*, третя – *a-g-f*. Як бачимо, інтонаційно перший сегмент ґрунтується на щаблях натурального мінору. Другий сегмент охоплює інші щаблі ладу звуки *e-d-c*. Проте рух голосу тут відбувається у зворотному напрямку – від тризвучного мотиву, *e-d-c*, до одного звуку *e*. Отже, кожне проведення М... має симетричну, замкнену структуру, яку в числовому вираженні можна зобразити як 1-2-3 – 3-2-1. Подібна структура властива М-голосам, що їх виконують альт і віолончель від звуків c^3 та e^2 відповідно.

Ритміка у вступі підпорядковується логіці подібній до *color* і *talea* в ізоритмічному мотеті, адже, змінюючи звуковисотне положення М-голосів та ланок усередині них, композитор зберігає їхню ритмічну структуру.

Друге проведення М-голосів починається від звуків c^3 , e^2 , a^1 . У третьому звуковисотна диспозиція повторюється, але із транспонуванням на октаву вниз.

Друга половина вступу побудована на виконанні хором матеріалу, що вже прозвучав у струнних, а сама струнна група тепер виконує функцію Т-голосу (*Tintinnabuli* голосу) – педалі. У третьому розділі той самий тематичний матеріал знову виконують струнні, проте октавою нижче.

Розділ 1 побудований на тексті першої терцини й фактично є каноном у зменшенні й оберненні із гармонічним супроводом у вигляді Т-голосу як двоголосного руху звуками тонічного тризвука. У хоровій партії М-голос, що доручений тенорам, виконує функцію пропости та має трисегментну структуру (*abc*). Сегмент *a* містить чотири такти і базується на оспівуванні І щабля (такти 1-2) та висхідному русі в межах кварта також від нього. Сегмент *b* є інверсією сегменту *a*. Сегмент *c* побудований довкола ІІІ щабля як вісі симетрії, що від нього відбувається висхідний та низхідний рух у межах терції. У сопрано й альтів звучить матеріал Т-голосу.

У партії струнних функції розподілені таким чином: низькі струнні, як нижній голос, подібно до тенорів, виконують матеріал респости, що, як вже було сказано, звучить у зменшенні та інверсії, скрипки й альти – Т-голос. Завдяки такій організації матеріалу утворюється насичена й експресивна сонорна фактура на основі ладу *a-moll*.

Розділ 2, який відділений від **розділу 1** генеральною паузою, вирізняється фактурним контрастом. Замість щільної звучної тканини композитор використовує переважно одноголосне та двоголосне викладення матеріалу, звертаючись, зокрема, й до поліфонічного типу висловлювання. Розгляданий розділ форми має тричастинну структуру, що відповідає залученню текстів трьох терцин (2-4). Перший сегмент починається тритактовим заспівом у альтів, що побудований довкола оспівування І щабля та відділений від наступної побудови паузою. Середина містить два сегменти. Перший побудований як імітація із супроводом в оберненні. М-голос-пропоста звучить у альтів, Т-голос – у скрипок, М-голос-респосту виконують низькі струнні, Т-голос – у альтів. Другий сегмент побудований довкола І щабля. М-голос тут доручений тенорам, Т-голос – альтам. У завершенні цього

сегменту до виконавського складу додаються струнні: скрипки, які спочатку виконують фрагмент Т-голосу, а потім завершує всю побудова низхідним фрагментом М-голосу, та альти, що супроводжує скрипки як Т-голос. Третій сегмент виконує функцію репризи із елементами варіювання, оскільки базується на тритактовому заспіві з першого сегменту. Проте у цьому фрагменті форми М-голос чергується з Т-голосом, а не лише звучить із ним у контрапункті. Як і попередній, **Розділ 2** завершується генеральною паузою, що забезпечує відчутну цезуру між розділами. Додамо також, що максимальне «розрідження» фактури в цьому перед наступною інтерлюдією сприяє посиленню контрасту між ними.

Інтерлюдія 1 у виконанні струнних. У цьому розділі, дещо змінюється ритмічний рисунок, оскільки до половинних і четвертних тривалостей додаються вісімки, рух більш інтенсивний, що забезпечує додатковий контраст із попереднім розділом. Власне, ритміка з більш дрібними тривалостями також сприяє виокремленню інтерлюдій в окрему групу, що додає загальній композиційній логіці ще більшої рельєфності. Загалом ритміка в інтерлюдії також регулюється за принципом *ordo*, адже за кожним голосом композитором закріплена певна ритмічна формула.

Тематичний матеріал у кожному з голосів є одночасною комбінацією М-голосу й Т-голосу, що вкотре доводить гнучкість винайденої автором техніки, оскільки. У викладенні матеріалу цього розділу поєднані засоби інверсії й комбінаторики, позаяк у чотиритакті, (позначимо його структуру *abcd*) такти *cd* є оберненням перших двох в усіх трьох голосах. У другому чотиритакті композитор замість комбінації *abcd* пропонує порядок *cdab*. Третя побудова в інтерлюдії містить три такти, перші два з яких також побудовані за принципом інверсії, а третій виконує функцію своєрідного кадансу. Після проведення трьох побудов композитор ще раз повторює всю інтерлюдію. Тобто лінеарність поступається нелінійному комбінуванню фрагментів-мотивів.

Розділ 3 також позначений застосуванням тричастинності (*abal*). У фрагменті *a* М-голос звучить у сопрано, Т-голос – в альтів (струнних). У середньому розділі до сопрано й альтів додаються тенори, які одночасно з темою у прямому русі виконують інверсію однієї з її побудов, що створює деякий тембровий контраст та сприяє формуванню тричастинної структури розділу, оскільки в розділі *a1* тематичний матеріал виконують сопрано й альт.

У **розділі 4** автор оперує подібною тембровою логікою, оскільки в крайніх розділах альти виконують матеріал М-голосу, скрипки – його часткову інверсію з іншим ритмічним рисунком а в тенорів звучить матеріал Т-голосу. У середньому ж сегменті до звучання згаданих виконавців додається сопрано, яке виконує варіант Т-голосу, але в тому ж модусі, що й тенор.

Розділ 5 вирізняється тим, що виконання поетичного тексту тут уперше доручене Т-голосу, що його виконують альти. Цей елемент форми також має трисегментну структуру. У низьких струнних звучить М-голос, побудований із застосуванням принципів комбінаторики й інверсії. Схематично його будову можна зобразити як *abba1*, де перший та останній сегменти прямий рух фрази, що базується на оспівуванні звуку *e*, а сегмент *b* – такт, що слугує своєрідною віссю симетрії. У третьому розділі до альтів додаються тенори, що звучать із ним в одному ритмічному модусі. Таким чином, розгляданий фрагмент є чи не першим ритмічно повністю уніфікованим розділом. Завершується розділ 6 повторенням останнього рядка терцини сопрано, альтами й тенорами, причому останні дві партії виконують Т-голос, а сопрано – завершальні два такти з М-голосу у низьких струнних, проте в зворотному порядку (*ab – ba*), тобто застосовується ракохідне викладення матеріалу.

Серед особливостей **розділу 6** відзначимо контрапункт М-голосу в альтів та партію Т-голосу в тенорів, що спочатку соло виконують поетичний текст. Проте у другому рядку (середина) до тенорів додаються низькі струнні, що звучать із ними в одному модусі, та М-голос у альтів, який має вигляд висхідної чотиризвучної фрази від звуку *g* та її інверсії від звуку *f¹* (*a-a1*). Завершується побудова своєрідною постлюдією у виконанні скрипок і альтів.

Останні виконують функцію М-голосу (матеріал із партії альтів, але зі зворотним порядком тактів – *a1-a*), у скрипок, в свою чергу, звучить партія Т-голосу. Функцію кадансу виконує останній двотакт, що побудований довкола руху III-IV-V шаблів, інверсії цього мелодичного звороту (III-II-I).

Розділ 7, що його виконують тенори, альти, віолончелі та альти, які додаються в останніх тактах цієї побудови, ґрунтується на застосуванні інверсійного принципу. Перша фраза М-голосу в тенорів, будується на оспівуванні III шабля. Наступні три фрази утворюють структуру *a-a1-a*, в якій *a1* – це інверсія першої фрази, що потім повторюється в прямому русі, причому віссю симетрії залишається саме III шабель. У сопрано в цей час звучить Т-голос. Остання фраза М-голосу, *b*, підкреслена додаванням віолончелей, яка разом із сопрано виконує варіант Т-голосу, повністю повторюючи ритмічний рисунок партії сопрано. У цьому розділі також наявна постлюдія, що є інверсією фрази *b* у виконанні низьких струнних та Т-голосу у виконанні альтів. Додаючи новий тембр в останніх тактах, автор вказує на відмінність їхньої функції у процесі формотворення цього розділу.

8 розділ звучить у виконанні сопрано й тенора, що супроводжує звучання другого рядка як Т-голос. Перший та останній рядки звучать у сопрано соло й ґрунтуються на оспівуванні III шабля із варіюванням ритміки завдяки заміні ритмічного модулю в одній і тій самій фразі.

Додамо, що прозора фактура розгляданого розділу становить тембровий, динамічний і власне фактурний контраст до другої інтерлюдії, що звучить у струнних у подальшому розгортанні форми.

У **інтерлюдії 2** автор також дотримується принципу димінуції через уведення більшої кількості восьмих тривалостей та зменшення кількості половинних і чвертей. Також композитор повністю витримує принцип використання окремих *ordo* для кожного голосу та комбінаторики під час komponування тематичних елементів. Подібний спосіб ритмічної організації, властивий музиці XII-XIII століть, досить детально описаний, зокрема, в трактаті Йоганеса Де Гарландії *De Mensurabili Musica* (1250), де він описав

шість видів ритмічних комбінації (модусів). І хоча А. Пярт не звертається до описаних у трактаті комбінацій, сам принцип подібної ритмізації кожного голосу він витримує послідовно.

9 розділ виконують сопрано, тенори, скрипки й альти. М-голос у тенорів побудований на виконанні різних варіантів однієї фрази, основою якої є оспівування V щабля. Композитор використовує тут прямий рух, інверсію та ракохід. Виняток становить лише одна гамоподібна фраза ($e^2-f^2-g^2-a^2$), яка є ніби серединою у тричастинній структурі розгляданої теми, що її можна позначити так: a (фраза в прямому русі) - $a1$ (інверсія) - b (середина) - $a1$ (інверсія) - $a2$ (ракохід інверсії). У скрипок одночасно з цим викладенням М-голосу тенорами проходить матеріал Т-голосу. Альтам, що звучать у контрапункті з тенором, доручений матеріал М-голосу, проте в інверсії та в іншому ритмічному модусі. Роль кадансової формули в десятому розділі виконує низхідний мотив від VII до V щабля та його обернення в альтів, доповнене звуками Т-голосу у скрипок.

У **розділі 10** застосовані виразні засоби, згадані в розгляді попереднього фрагменту форми. Композитор використовує принцип контрапункту теми та її обернення із застосуванням двох різних ритмічних модусів, проте фактурна щільність тут збільшується за рахунок додаткових голосів (усі вокальні партії та струнні за винятком скрипок).

Принцип роботи з текстом ув **11 розділі** близький до застосованого у **розділі 7**. Перший рядок викладений у сопрано, що виконують Т-голос. У скрипок звучить ще одна модифікація Т-голосу, а в альтів – М-голос, Матеріал якого будується навколо I щабля. У другому сегменті сопрано та альти зі скрипками й альтами утворюють дві пари М- і Т-голосів. Т-голос у сопрано – це двотактова побудова на основі висхідного руху в межах кварта від I щабля та її інверсії також від I щабля. У скрипок в цей час звучить модифікація Т-голосу із застосуванням нового ритмічного модусу. Альти виконують М-голос, що повторює в ракохідному порядку такти з М-голосу в

сопрано (*a-a1-a-1a*). Третій рядок звучить у виконанні сопрано, скрипок й альтів, проте вдруге він повторюється хором без участі струнних.

12 розділ привертає увагу тим, що в партії сопрано, яким повністю доручене виконання теми, сполучаються елементи М- і Т-голосів. А її звучання підтримано двома варіантами Т-голосу в альтів та струнних (альти). У постлюдії, яку виконують скрипки й низькі струнні звучить інверсія М-голосу з партії сопрано у скрипок, підтримана Т-голосом низьких струнних, і самостійний елемент М-голосу, побудований на висхідному русі від IV до I щабля.

Наступний, **13 розділ** виконують переважно сопрано з тенорами (М- і Т-голоси відповідно), лише під час звучання третього рядка терцини до них додаються альти із варіантом Т-голосу. Завершується цей фрагмент форми інверсією останньої фрази М-голосу у низьких струнних та викладенням Т-голосу у скрипок. Відзначимо, що всі голоси та їхні варіанти в цій частині циклу характеризуються єдиним ритмічним рішенням.

У **розділі 14**, який виконують тенори й сопрано, наявна тричастинна структура: у крайніх сегментах звучать тенори соло із варіантом М-голосу. У середньому розділі тенори виконують варіант Т-голосу, а сопрано М-голос, що побудований на низхідному русі в межах кварта від I щабля. Причому в завершальному сегменті М-голос, виконуючи репризну функцію, поєднує окремі інтонації і мотиви двох перших його варіантів (оспівування V щабля й низхідний рух у межах кварта).

Третя інтерлюдія у виконанні струнних, як і попередні, вирізняється поступовим погравленням ритміки. Ба навіть більше, композитор нарощує ритмічне напруження через послідовне застосування принципу димінуції. Про це свідчить переважання восьмих тривалостей і шістнадцятих, які з'являються вперше за весь час звучання. Логіка розвитку в цій інтерлюдії також побудована на застосуванні остинатного принципу й комбінаторики. Додамо також, що зі звучання цієї частини починається й головна кульмінаційна зона всього циклу.

У наступному розділі (15) сопрано у високому регістрі виконують М-голос, побудований на низхідному русі від a^2 із поступовим розширенням діапазону (перше проведення в межах квінти, друге – в межах сексти). Альти одночасно з сопрано виконують цей самий матеріал від a , але в оберненні та в іншому ритмічному модусі. У скрипок і низьких струнних звучить Т-голос. А на тексті другого рядка до струнних додаються тенори зі ще одним варіантом Т-голосу.

16 частина циклу продовжує композиційну логіку попередньої частини, адже автор знову використовує принцип контрапунктування теми та її обернення, підкріпленого звучанням кількох варіантів Т-голосів.

17 розділ має темброве співвідношення голосів М і Т, близьке до попередніх двох: М-голос у альтів та його інверсія в новому ритмічному модусі у струнних (альти). На другому рядку до групи Т-голосів додаються сопрано з новим варіантом. Третій рядок, який виконують сопрано, доповнюється двома варіантами Т-голосу в альтів і низьких струнних та інверсією, що звучить у контрапункті з матеріалом у прямому русі, у скрипок. Повторюється третій рядок у хорі без участі струнних. У повторенні інверсія М-голосу доручена альтам, а два варіанти Т-голосу – сопрано й тенорам.

Якщо три попередні частини звучали в динаміці *mf-ff*, то останній номер циклу (18) можна назвати тихою кульмінацією. Цей розділ звучить у виконанні хору *a capella* на *tr*. Тут композитор викладає М-голос у октавний унісон, без участі Т-голосу. «Порушуючи» таким чином фактурну й композиційну логіку твору, автор додатково підкреслює момент завершення твору.

Повторення матеріалу зі вступу, який, проте, починається з іншої диспозиції: початкове $c^4-e^3-a^2$ замість у $a^3-c^3-e^2$, виконує функцію коди. Охоплення верхньої частини діапазону, що забезпечує більш напружене та експресивне звучання, сполучене із генеральною кульмінацією, що перебуває поруч, і «кінетична енергія» якої так чи інакше інтенсифікує музичний розвиток вже за її межами. У процесі контрапунктичного руху М-голосів до

них додається один Т-голос, який передається з партії сопрано до партії альт, потім – до тенора. Завершується твір звучанням винятково струнних на тризвучі *a-moll* у мелодичному положенні терції, що надає цьому акорду найбільш виразного звучання, оскільки саме терцієвий тон є ладовим ідентифікатором у сфері мажоро-мінору. Чотири такти генеральної паузи, які власне й завершують увесь твір, ніби закликають уважніше вслухатися в тишу, що настала.

Отже, *Stabat Mater* А. Пярта демонструє індивідуальну модель роботи композитора з технікою *tintinnabuli*, у якій поєднуються поліфонічні принципи організації матеріалу, ритмічна впорядкованість, споріднена із середньовічними практиками, та особлива увага до тембрової драматургії. Цілісність твору забезпечується системою внутрішніх структурних зв'язків, заснованих на принципах симетрії, репризності, комбінаторики та числової символіки.

2.2.2. Аналіз *Stabat mater* Карла Дженкінса

Твір К. Дженкінса *Stabat mater* написаний для контральто, хору та симфонічного оркестру. Композитор у цьому творі насамперед спирається на традиції класико-романтичної музики.

На користь такого твердження виступає вибір засобів музичної виразності: звуковисотна компонента базується на ладотональній системі класико-романтичного зразка із залученням засобів мажоро-мінору, що додають музичним образам яскравості, глибини, експресивності. Мелодика також вирізняється пластичністю й природністю розвитку.

Стиль оркестрового письма, позначений ясністю, чіткістю фактури, переважним використанням чистих тембрів, також вказує на зв'язок із класико-романтичною традицією, де автор продовжує Яскравим штрихом оркестрового стилю в цьому творі є залучення різноманітних перкусійних інструментів, зокрема й таких, що не належать до європейської музичної традиції, як-от дарбука.

Останнім аргументом у цьому твердженні є, на нашу думку, бажання композитора підкреслити мультикультурне значення образу Скорботної матері. Саме тому, наприклад, неєвропейська перкусія цілком органічно включається до оркестрового інструментарію, ніби на знак наявності спільного загальнолюдського культурного простору, в якому відбувається експозиція та розвиток образу.

Номер 1. Cantus lacrimosus має чітку тричастинну структуру зі вступом та розгорнутою кодою й написаний у *d-moll*. Основний образ цієї частини, стриманий і шляхетний є ніби портретом самої Богородиці. Вступ, викладений повною групою дерев'яних духових та інтонаційно не пов'язаний з наступним матеріалом, проте за характером близький до нього за рахунок ладу, оспівування V щабля, як опорного звуку в мелодії. Саме тому можна стверджувати, що тема вступу готує появу основної мелодії. Тут композитор звертається до тексту першої терцини.

Основному тематичному матеріалу передують короткий чотиритактовий вступ, у якому струнні виконують початковий мотив теми на тлі остинатної пульсації у перкусії. Головна тема написана у формі складного періоду, де дві восьматактові побудови, що виконують функцію речень, відрізняються одна від одної. Мелодія має кантиленний характер. Ядром теми є чотиризвучна фраза, що складається з «репетиції-розгойдування» на квінтовому тоні тонічного тризвука низхідному ході на терцію та плавному поверненні до тонічної квінти. Друге речення позначення досить інтенсивним ладотональним розвитком, оскільки воно починається з відхилення через зіставлення у *fis-moll* та характеризується поступовим рухом у бік *Es-dur*, що в ньому завершується період. У розгорнутому доповненні відбувається затвердження тоніки. Причому оркестр у цьому фрагменті звучить *tutti*, що додає музиці пишності та урочистості. Завершується доповнення зупинкою на домінанті до *d-moll*, що дає змогу плавно повернутися до повторення основної теми.

У другому проведенні до основної мелодії, окрім дублювання у струнних та остинато у перкусії, додається дублювання групою дерев'яних духових, проте воно охоплює, на відміну від струнних і високий регістр. Під час повторного проведення друге речення основної теми доповнюється виразним контрапунктом у валторн, який підкреслює ліричний характер теми. Завершується це проведення та перший розділ разом у *Es-dur*, тональності, до якої приводить ладотональний рух у середині теми, як це було й у першому проведенні. Перший розділ та середина розділені тривалою цезурою, завдяки якій чітко проведені межі між частинами форми.

Середній розділ починається викладенням виразної пісенної теми в *c-moll*, що доручена хору та продубльована струнною групою, що ми вже спостерігали під час експозиції основної теми. Проте в цьому розділі автор додає до викладення й елементи діалогічності: перемовляння між хором-струнними та групою дерев'яних духових під час подальшого розвитку теми середнього розділу. Поступово до розвитку долучаються й мідні духові, завдяки чому оркестрово-хорова фактура звучить ще більш насичено й експресивно. Завершується розділ зупинкою на домінанті *d-moll*.

Перше проведення теми позначене варіаційними змінами. Тут композитор, лишаючи ритмічний «каркас» основної теми, створює її інтонаційний варіант. Це ж твердження стосується й ладотонального розвитку.

Лише в другому проведенні автор повертає «основний» варіант теми, щоб надати формі завершеності. Завершується номер 1 розгорнутою кодою, що виростає зі згаданого вже та розгляданого раніше доповнення в *Es-dur*. Кода виконується *tutti ma* має урочистий характер. У дерев'яних духових звучить гармонічна фігурація, викладена тріолями, у мідних духових – т ж сама гармонічна послідовність у вигляді педалі, а струнні виконують бас (низькі струнні) та тонічний органний пункт (високі струнні) Хор, на тлі остинатно повторюваних кількох гармонічних зворотів, повторює, промовляє слова *Stabat mater dolorosa*. Щоб озвучити в цьому фрагменті згаданий текст

композитор обрав ритмізований тонічний органний пункт, викладений в унісон у кілька октав.

Номер 2. Incantation є зразком звернення автора до орієнтальної стилістики, про свідчить і вибір двічі гармонічного мажору як ладової та інтонаційної основи цієї частини, примхлива ритміка та сама манера виконання, залучення партії етнічних духових, на що автор вказує окремою ремаркою. Уся друга частина звучить на тлі тонічного органного пункту, що, з одного боку підкреслює статичний характер образу, ніби навіяний одноманітними краєвидами пустелі, а з іншого, наповнює музику внутрішньою напругою, відчуттям очікування, адже ладова опора двічі гармонічного ладу в цьому номері – звук *a* є водночас домінантою по відношенню до тоніки наступного номера, що дає змогу композитору посилити лінію наскрізного розвитку в циклі, що є особливо важливим з огляду на значний а іноді й різкий контраст між частинами.

Номер 3. Vidit Jesum in tormentis написаний у *d-moll* та поєднує в собі риси варіаційності та рондальності як такі, що впливають на його формотворення. Позначка композитора *With torment* та повільний темп у межах *Largo-Larghetto* вказують на скорботний характер музики, який корелює з трагічним змістом самого тексту. Тут композитор звертається до тексту п'ятої терцини.

Починається ця частина одразу з викладення в унісон основної теми у сопрано, що підтримана звучанням «хоралу» струнних. Завершується перше проведення теми плагальним кадансом із мажорною субдомінантою. У другому проведенні тема звучить ще більш повнозвучно, насичено завдяки виконанню повним хором, *divisi* струнних, яке надає їхньому хоралу ще більшої повноти звучання, та вступу контрабасів, завдяки нижній регістр струнної групи зазвучав ще більш рельєфно, наповнено. Після другого проведення теми у струнних *divisi* звучить виразний ліричний ритурнель, який у цій частині виконує функцію своєрідного рефрену. В основі згаданого

ритурнеля лежить одна фраза яка повторюється із незначним варіюванням ритму та перегармонізацією.

Третє проведення теми позначене «потовщенням» оркестрової фактури, завдяки доданому спочатку хоралу дерев'яних духових, а потім і хоралу мідних. Крім того, композитор майстерно варіює й гармонічне наповнення теми. Наприклад, у кадансі замість тризвука G-dur (мажорна субдомінанта), автор використовує тризвук h-moll (мажоро-мінорні зв'язки або ж акорд із розширеної таким чином субдомінантової групи). Сама ж мелодія лишається практично незмінною. У четвертому проведенні оркестрова фактура дещо розріджується, однак автор приділяє тут увагу ритмічній структурі теми та її гармонізації, яку він докорінно змінює. Проте звуковисотна складова мелодії лишається недоторканою.

Після цього звучить друге проведення ритурнеля, викладеного в октавний унісон скрипками, альтами й віолончелями та доповненого педаллю у валторн і гармонічною фігурацією-пульсацією тріолями в дерев'яних духових. Повторення цієї теми відбувається в es-moll. Причому композитор контрастно зіставляє *d-moll* та *es-moll* чим досягає яскравого колористичного ефекту. Зауважимо також, що в межах цієї частини розглядана модуляція – це перший вихід за межі основної тональності.

П'яте виконання основної теми також звучить у *es-moll*. Оркестрова фактура знов ущільнюється завдяки залученню трьох оркестрових груп, що виконують гармонічну педаль, розподілену між усіма регістрами. Тут композитор також дещо змінює ритмічну структуру мелодії. Шосте проведення позначене дублюванням теми високими струнними та частиною віолончелей, тоді як звучання дерев'яних та мідних духових утворює густе й насичене гармонічне тло для самої теми. У цьому сегменті форми К. Дженкінс значно розширює масштаб мелодії, концентруючись на кількарізному варіантному повторенні останньої фрази, після чого на *f* вступає тема ритурнеля, виконувана струнними. Спочатку в *e-moll*, потім у *f-moll*. Ув останньому, третьому проведенні до струнних долучається хор, що також

виконує тему ритурнеля викладену як октавний унісон. Суворий колорит даного епізоду утворюється за рахунок октавного унісону хору і струнних в останньому проведенні теми ритурнеля.

Таким чином, розгляданий номер завершується в *f-moll* та є тонально розімкненим. Вважаємо за потрібне звернути увагу на тональний план цієї частини: *d-moll-es-moll-e-moll-f-moll*. Як бачимо, тут відбувається рух мінорними тональностями по півтонах угору, завдяки чому тоніки згаданих тональностей утворюють абрис риторичної фігури *passus duriusculus*, у чому вбачаємо прихований символізм, оскільки в тексті цієї частини йдеться саме про муки Христа.

Номер 4. Lament написаний на вірші Керол Баррет, дружини композитора, й виконує роль ліричної інтерлюдії, сповненої тихим та просвітленим сумом. Цей сегмент форми звучить у виконанні контральто із супроводом струнних та англійського ріжка.

Тональність цього номеру – C-dur. Форма – складний повторений період. Починається ця частина зі звучання тонічного тризвуку, що охоплює практично весь робочий діапазон струнної групи, готуючи появу виразної та пластичної мелодії у контральто. Сама мелодія рухається хвилеподібно, зокрема, й завдяки застосуванню секвенційного розвитку. Проте звернемо увагу, що під час повторення періоду перше речення композитор доручає англійському ріжку, завдяки чому цей фрагмент звучить як своєрідний ритурнель, «пісня без слів». Завершується ця просвітлена інтерлюдія також звучанням тонічного тризвуку у струнних та тонікою у англійського ріжка.

Номер 5. Sancta Mater базується на тексті 11 терцини.

Музика цієї частини, що написана в *cis-moll* та виконується хором і оркестром, має драматичний і патетичний характер, що зумовлений змістом поетичного тексту. Ув оркестровому ритурнелі, який виконується *tutti* виникає пристрасний і яскравий образ. Цьому сприяє інтенсивна остинатна пульсація у струнних, продубльована дерев'яними духовими, енергійний ямбічний мотив у мідних із низхідною малою секундою. Форма цього номеру має

тричастинну структуру A- B-A1, де A1 – повторений матеріал першого розділу, проте транспонований із *cis-moll* до *d- moll* із незначним фактурним варіюванням. Форма ж крайніх розділів є простою двочастинною, де розділ *a* – це подвійний період, розділ *b* – складний період.

Тематичний матеріал першого періоду має досить просту, проте виразну інтонаційну структуру: у першій фразі репетиційне «розгойдування» на звуці *gis*, ритмічно підсилене пунктиром на першій долі, приводить до висхідного стрибка на кварту, що обертається сама на себе. Висхідна квартова інтонація сприймається на кшталт заклику. Друга фраза складається з повторення висхідного гамоподібного мотиву в межах малої терції. Хоровий унісон та напружена пульсація вісімками у струнних підкреслюють характер напруженого заклику, що властивий цій темі. У другому реченні фактура змінюється на хоральну, гармонія стає більш експресивною та яскравою завдяки введенню гармонічних зворотів на основі мажоро-мінору, хоча сама інтонаційна основа теми не змінюється. Виразною фактурною деталлю, що надає загальному звучанню ще більшої насиченості в цьому фрагменті, є педаль у дерев'яних духових та низької міді. Завершується виконання цього сегменту форми зупинкою на домінанті до *cis-moll*, після чого знову звучить ритурнель, доповнений «скандуванням» фрази «*Sancta Mater*».

Друге проведення теми відрізняється від першого використанням хоральної фактури вже в першому реченні та введенням мелодико-ритмічної фігурації у дерев'яних духових, але за винятком фаготів, яким доручене виконання басової лінії. Фігурація викладена октавними унісонами із використанням подвоєнь, що забезпечує належний динамічний баланс під час її виконання. У другому реченні з'являється ще один новий фактурний елемент: гармонічна фігурація у труб із сурдинами, яка вирізняється напруженим уривчастим ритмом, що додає нові емоційні штрихи до драматичного й патетичного образу цієї частини. Тоді як фігурація у дерев'яних духових відсутня в цьому фрагменті форми.

Другий період виконується *tutti*. Мелодія в розгляданому розділі є більш кантиленною, декламаційність як така в ній відсутня. Ритміка вирізняється плавністю, використанням переважно чвертей та половинних нот. Ще однією важливою рисою, що їй притаманна, є наявність значної кількості хроматизмів, які додають експресивності цій темі. Мелодія звучить повнокровно, насичено завдяки засобам оркестрування: вона викладена в октаву у сопрано та басів, у високих струнних та валторн. Звернемо увагу й на те, що в цьому розділі композитор повертає фігурацію в дерев'яних духових із супроводу до першої теми, забезпечуючи таким чином фактурне різноманіття. У другому реченні розгляданого періоду фактура стає ще більш насиченою, «густою» завдяки гармонічній педалі у низької міді, та «потовщенню» основної теми лінеарним рухом тризвуків та їхніх обернень. Динамічний рівень також зростає, про свідчить ремарка автора. Поступове динамічне наростання й ущільнення фактури передують наступному проведенню ритурнеля... наступного проведення ритурнеля на *f-ff*.

Середній розділ можна вважати своєрідним ходом, що поєднує крайні розділи, оскільки він значно поступається останнім за обсягом, хоча й містить відносно самостійний тематичний матеріал, створений за принципом похідного контрасту, про що свідчать виразні хроматичні ходи в мелодії. Саму ж тему в цьому сегменті виконують струнні в октавний унісон, але за винятком контрабасів. Основою супроводу є двокомпонентна гармонічна фігурація: перший її елемент, висхідний рух шістнадцятками, виконують дерев'яні духові, а другий, розмірену пульсацію вісімками, – валторни. Реприза, як було сказано вище, базується на повному повторенні основного тематичного матеріалу в *d- moll*, але з незначним фактурним варіюванням, що стосується оркестрової партії. Завершується ця частина проведенням ритурнеля.

Номер 6. Now my life is only weeping (Тепер моє життя – це лише плач). У цьому розділі циклу композитор звертається до перської поезії XIII століття. Написаний номер у *a- moll* для контральто, хору та оркестру. Композитор знову, як і в номері 4, звертається до строфічної форми,

доповненої варіантно-варіаційним принципом розвитку Починається частина вигадливою фразою у скрипки та віолончелі соло, потім – першою фразою з основної теми, викладеною спочатку в англійського ріжка, а потім кларнета, що звучить на тлі послідовності $t-II_2$ у струнних. Звернімо увагу також на тембр англійського ріжка, який «супроводжує» контральто в сольних епізодах, що надає йому ознак лейттембру.

Отже, перше проведення мелодії доручене контральто в супроводі струнних. Композитор уважно слідує за текстом, адже коли в ньому з'являється згадка про флейту, в оркестрі також звучить соло флейти з примхливими мелодичними фігураціями, що нагадують про загадкові арабески східного світу, як вони відбилися у сприйнятті носіїв європейської культури. Такі ж самі інтонаційні «вигини» присутні й у самій вокальній партії. Хроматичні гармонії в оркестрі також доповнюють «по-східному» томний характер теми.

Друге проведення теми доручене англійському ріжку, до якого за чотири такти додаються перші й другі скрипки, що дублюють основну мелодію в октаву, завдяки чому вона звучить ще більш наповнено, виразно. Доспіває тему як вокаліз і контральто, що додається до виконавців за сім тактів до завершення цього розділу. Разом із контральто вступають баси й тенори *divisi*, виконуючи функцію гармонічної педалі, та співаючи на «oh». Перед третім проведенням теми вступають дерев'яні й мідні духові, жіночі партії хору, завдяки чому фактура стає ще більш насиченою, багатою на темброві барви.

Привертає увагу в розгляданому чотиритакті й виразна інтонація у високих струнних з високими віолончелями, що звучать разом із жіночими голосами хору, яка викладена в межах малої терції між $V-VII$ щаблями й допоміжним IV , та підтримана гармонічним зворотом $t-VI$ мінорний. Виразність цієї інтонації дає змогу композитору надати їй функцій ритурнеля через двократне повторення.

Третє виконання теми доповнюється неповним *tutti* в оркестрі й хорі, що робить це проведення найбільш наповненим за характером звучання та, власне

кульмінаційним. Завершується ця частина невеликою постлюдією, де спочатку англійський ріжок ув октаву зі скрипкою соло «доспівують» основну мелодію, а потім на тихому *tutti* у контральто, хорі й оркестрі звучить вже згаданий ритурнель із гармонією VI мінорного щабля. Додамо також, що завдяки використанню тембрів англійського ріжка й скрипки соло на початку й у завершенні частини виникає темброва арка, яка надає формі ще більшої закругленості, завершеності.

Номер 7. And the Mater did weep (І мати плакала) звучить у виконанні хору та струнної групи симфонічного оркестру й має просту тричастинну форму. Тональність – *cis-moll-E-dur*. Починається ця частина вступом у струнних без контрабасів, завдяки чому музичний образ, попри шляхетну стриманість, вирізняється ще й легкістю. Інтонаційною основою вступу є мелодична фігура *cruх*, та риторична фігура *catabasis* у басів. Таким чином, вже завдяки цьому прийому можливо говорити про певний зв'язок цієї частини з естетикою доби Бароко. Додамо що саме наведена вище фраза і є основою всього тексту в цій частині.

Крім того, в тематичному матеріалі також використана фігура *cruх*, що вказує на інтонаційний зв'язок вступу та основної теми. Рух у басі в цьому сегменті продовжує спиратися риторичну на фігуру *catabasis*, тобто є низхідним. Якщо в першому реченні переважало унісонне та хоральне викладення матеріалу, то друге позначення введенням контрапунктичних та імітаційних засобів розвитку, що тільки збільшує подібність цього номеру до зразків епохи Бароко. Завершується перший розділ половинною каденцією до *E-dur*.

У середньому розділі автор використовує напрочуд яскравий художній прийом, який надає всьому розділу значно глибшого, багатшого змісту. Адже на тлі чотириголосного контрапункту, що характеризує саме музичний розвиток, можна спостерігати й чути «контрапункт» цілих культур, адже наведена вище фраза в різних голосах викладена різними мовами: іврит, латинська, арамейська, грецька, завдяки чому перед слухачем, в його уяві,

постає мультикультурний діалог, мультикультурний «контрапункт», поліфонія культур та націй, що тільки підтверджує намір автора показати образ *Stabat mater* як загальнолюдський, позарелігійний гуманістичний символ.

З суто музичного погляду у середньому розділі, що починається еліптичним зворотом (домінанта до тоніки *E-dur* розв'язується у тризвук *C-dur*, який є VI пониженням щаблем у *E-dur*) відбувається активний тональний розвиток, який разом із насиченою поліфонічною фактурою надає звучанню вельми експресивного характеру.

Реприза буквальна. А завершується ця частина просвітленим звучанням тризвука *E-dur*.

Номер 8 *Virgo virginum* має ніжний ліричний та водночас і дещо танцювальний характер. Цей номер написаний у двотричастинній формі та розімкнений тонально (починається в *e-moll*, завершується у *fis-moll*). Легкість і навіть деяка примхливість образу підкреслена й «прозорим» оркеструванням: струнні *pizzicato*, духові та перкусія з вигадливим остинатним ритмом, але без застосування мідної групи. Базується ця частина на тексті 15 терцини з оригінального тексту.

Починається розгляданий фрагмент циклу вступом, у якому на тлі пульсації в перкусії звучать арпеджіо, «розкидані» по всьому діапазону струнної групи, що також додає примхливості образу. Основна тема (*a*), наспівна й лірична, викладена у сопрано й альтів переважно в терцію, що ще дужче підкреслює її співучий характер. Друге речення мелодії передається тенором і басом, які так само виконують її з терцієвими дублюваннями. Починається вона в *gis-moll*, а наприкінці речення відбувається повернення до *e-moll*. Потім тема ще раз повністю повторюється й завершується доконаною каденцією в *e-moll*.

Середній розділ, що також починається в *e-moll*, дещо контрастує з попереднім, адже тут з'являється виразний низхідний терцієвий мотив, а сама мелодія стає менш рухливою. Новою фактурною деталлю у цьому фрагменті

форми є часткове дублювання партії хору групою духових. Привертають увагу слухача тут і яскраві зіставлення тризвуків, що базуються на мажоро-мінорних співвідношеннях, як-от *As-dur - a-moll* тощо. Закінчується розділ зупинкою на домінанті до *e-moll*, завдяки чому виникає очікування репризи першої теми.

Друге проведення теми (*a*) варійоване, оскільки її виконання доручене тепер одразу усьому хору, а не спирається на антифонний принцип, як це було за першим разом. Крім того, мелодія дещо розширена структурно за рахунок зупинок на окремих звуках. Незмінною залишається тільки фактура супроводу.

Друге проведення теми (*b*) також доручене хору, але тут композитор застосовує ладотональне варіювання, транспонуючи матеріал з *e-moll* до *f-moll*. Автор і тут застосовує зіставлення акордів на основі мажоро-мінорних співвідношень.

Останнє проведення першої теми (*a*) позначене поверненням фактури з її експозиції: антифон сопрано-альтів і тенорів-басів, але автор змінює тональність репризи, завдяки чому запобігає буквальному тематичного матеріалу. Завершується ця частина повільним «згасанням» тризвука *fis-moll*, що розташований у верхньому регістрі хору: від *cis* першої октави у басів до *fis* другої у сопрано.

Додамо, що використання засобів мажоро-мінору також підкреслюють примхливий і навіть дещо грайливий характер образу.

Номер 9. Are? you lost out in darkness? (А ти заблукав у темряві?) спирається на текст епосу про Гільгамеша, персонажа шумеро-аккадської міфології. Написана ця частина в *a-moll*, як і номер 6, що дає змогу говорити про особливий семантичний зміст та певну функцію, яких автор надає тональності *a-moll*, об'єднуючи ці два номери у своєрідний «східний» диптих завдяки тональній арці та тембровій арці, оскільки тут композитор знову використовує англійський ріжок як лейттембр, що супроводжує партію контральта, «співає разом» із нею. Крім того, привертає увагу й інтонаційна подібність тематичного матеріалу цих номерів.

Форма цього номеру тричастинна з кодою. Частина починається зі вступу, в якому в англійського ріжка звучить із варійованим повторенням двотактова фраза, що ґрунтується на оспівуванні квінтового звуку тоніки. Ця фраза виконується на тлі тихих ударів низької перкусії та «колихання» звороту $t_{5/3}$ -VII $_{5/3}$ натуральний у струнних, який доповнюється педаллю у скрипок на звуках V-I щаблів. Завдяки подібному гармонічному рішенню виникає яскраве поліфункціональне співзвуччя, що значно підсилює емоційну складову образу.

Перший розділ написаний у куплетно-варіаційній формі із застосуванням варіантно-варіаційного розвитку. Тема у виконанні контральто нагадує колискову, чому сприяє мелодія з плавним абрисом, відносно невеликим діапазоном та варіантним повторенням однієї й тієї ж фрази. Тут додаються функціональні засоби гармонії адже композитор використовує, окрім діатонічного звороту t -VII-VI-VII, який своїм рухом «від тоніки-до тоніки» нагадує про ритмічне погойдування колиски, альтерації, гармонічні секвенції, відхилення в тональність домінанти тощо. Закінчується перше проведення теми зупинкою на домінантовому співзвуччі. Після повторення чотиритактового вступу із імпровізацією сопрано та етнічного духового інструменту *ad libitum* звучить друге проведення теми, що розширене до 9 тактів (6 у першому). Супровід залишається без змін. Завершується цей розділ вже згаданим чотиритактом, проте композитор тут додає яскраву темброво-фактурну деталь: квінти, які звучать у віолончелей, дублюються тромбонами, що виконують їх із тенденцією взяття звуків глісандо.

Середній розділ є сонорним за характером фактури. Гармонічним тлом тут слугує співзвуччя зі вступу з його досить яскравим фонізмом, що виникає завдяки поліфункціональності співзвуччя. На тлі, що звучить у струнних, валторн і труб на *pp*, відбувається речитація хору, причому фактура складається тут з кількох шарів: сопрано на *pp* промовляють репліку «*can you?*» («ти можеш?») остинато чвертками на звуці *a* першої октави, а в басів, тенорів, альтів на словах «*Can you no more hear my voice?*» («Ти більше не чуєш мого голосу?») звучить неточний ритмічний канон, в якому чергуються

вісімки, цілі та половинні на звуках *a-h-e* відповідно. Таким чином, гармонічною основою цього розділу є одне співзвуччя, що сприяє виникненню медитативного образу.

Реприза в цьому номері дещо варіює початковий розділ що стосується насамперед фактурної складової. Композитор дублює більшість компонентів: від басу до середніх голосів фактури. У вже згаданому чотиритакті без дублювання залишається тільки мелодичний голос, доручений англійському ріжку та етнічним духовим, як це було й на початку частини. Таким чином, виникає ефект тихого *tutti*, що створює особливий емоційний ефект поглиблення меланхолійного головного образу, але без подальшої його трансформації. Текст, який у першому розділі звучав англійською, в репризі викладений арамейською. Відповідно до мови змінився й стиль виконання, де виконавиця оперує, зокрема, горловим звуком. Після другого проведення мелодії квартет солістів із числа струнної групи «доспіває» останню фразу основної теми. Такий тембровий і формотворчий прийом створює чітку межу між репризою та кодою, яка побудована на матеріалі середнього розділу. Текст тут, як і в репризі, викладений арамейською. Завершується цей номер вже згаданим чотиритактом у англійського ріжка й етнічних духових на тлі гармонічної педалі, що викладена *tutti*, на відміну від початку. Така темброва й тематична арка стає додатковим акцентом на завершенні, музичній формі.

Номер 10. Ave Verum. Текст цього католицького піснеспіву не входить до складу канонічної словесної форми *Stabat Mater*, проте композитор звернувся до нього, оскільки зміст останнього не тільки не суперечить задуму твору, але й доповнює його, бо ж також пов'язаний із фігурами Діви Марії та Ісуса Христа. Задля якнайповнішого розкриття світлих і гармонійних образів в цьому тексті, автор обирає стилістику Класицизму, простотою виразних засобів, прозорістю оркестрового письма тощо.

Тональність – *B-dur - H-dur*. Форма – складна двочастинна: *A-Al*, де *Al* – це повторення матеріалу першого розділу із транспонуванням у нову тональність та із деяким варіюванням. Кожен із розділів також написаний у

двочастинній формі: *ab*. Зауважимо, що композитор вже апробував подібну форму в межах розгляданого циклу. Цей номер написаний для контральто, хору та парного складу оркестру без мідної групи, за винятком двох валторн. Таким чином, К. Дженкінс і вибором оркестрового інструментарію, а саме опорою на виразні засоби ранньокласичного оркестру, демонструє певні стилеві орієнтири в межах цієї частини.

Отже, починається твір двотактовим вступом, який базується на першій фразі основної теми періоду *a*. Вона звучить у скрипок, продубльована в сексту, що тільки підкреслює її наспівний характер. Тлом для цієї фрази служить тільки синкопована пульсація на звуці *f* малої октави в альтів, бас у віолончелей та контрабасів та педаль з тонічної квінти у кларнета, фагота та двох валторн. Як бачимо, оркестрова фактура досить прозора, що також перегукується зі стилістикою класичних та навіть ранньокласичних зразків музики.

Основна тема першого періоду, з її невеликим діапазоном, опорою на перший щабель ладу та різнобічне його оспівування, найпростішими кадансовими формулами, створює образ світлий та гармонійний. Вона, продубльована в сексту, звучить у супроводі струнної групи. Між першим і другим реченням англійський ріжок та фагот, доповнені педаллю у валторни виконують двотактовий ритурнель, що базується на оспівуванні *III* щабля. У другому реченні мелодія дублюється в сексту альтами. Друге речення розширене через застосування перерваного кадансу. Друге проведення ритурнеля набуває структури «запитання-відповідь» завдяки фразі у скрипок, яка відповідає репліці у духових.

Другий період звучить у виконанні хору. За характером мелодики він подібний до першого, оскільки також базується на оспівуванні тоніки, проте композитор тут додає нові фактурні елементи, як-от гармонічні фігурації у вигляді арпеджіо, що їх виконують флейти з кларнетами, а також невеликий хроматичний контрапункт, який звучить в октаву у гобоїв і валторн. Після

завершення другого періоду з'являється вже згаданий ритурнель, який шляхом модуляції-зіставлення приводить до другого розділу в *H-dur*.

У другому розділі проведення першої теми доручається сопрано із контрапунктом у партії альтів, до яких у другому проведенні долучаються тенори з басами, а сама мелодія звучить у сопрано й альтів, дубльована в сексту. Друге речення, як і в першому проведенні виконується повним хором. Крім того, зберігаються й усі фактурні елементи, що фігурували за першим виконанням теми. Завершується ця частина кодою, що з функціонального погляду є низкою доповнень. Тут привертає увагу кількаразове використання композитором кадансу, який по суті є однією з «візитівок» класичного стилю: *VI-II6-D-T*. Двічі автор гармонізує таким чином мелодичний зворот на слові «*amen*». Третє й останнє повторення цього слова, що завершує частину, звучить із мотивом ритурнеля.

Номер 11. *Fac, ut portem Christi mortem* написаний на текст терцини 16. Тональність цього номеру – *d-moll*, форма – проста тричастинна з кодою. Композитор застосовує звучання хору *a capella* та перкусії. Такий вибір виконавського складу, на нашу думку, продиктований бажанням автора створити образ, сповнений зосередження та глибокої стриманої скорботи. Появі основної теми передують чотиритактовий вступ в ударних з рівномірним «відмірянням» першої долі в кожному такті. Подібна остинатна ритмічна формула, що пронизуватиме всю частину від початку до кінця, тільки підкреслює зосереджений характер образу. Тема в хорі, написана у формі періоду повторюваної будови, викладена у хорального складу, що також сприяє створенню образу, ніби сповненого концентрацією на думках та переживаннях. Характер самої мелодії є наспівним, ліричним, що, зокрема, проявляється й у плавності, плинності руху та відсутності широких стрибків. Періодичність, як масштабна-тематична структура, підкреслює своєрідну внутрішню статику музичного образу.

З іншого боку, всі перелічені риси надають цій мелодії характеру духовного гімну. Характер тематичного матеріалу, підкреслений

використанням натурального мінору та модальних гармоній у першому проведенні, дає змогу згадати про зразки музики Ренесансу. Завершується період зупинкою на домінанті до основної тональності.

Композитор починає середній розділ у тональності *e-moll*, застосовуючи функційні зв'язки мажоро-мінору. Мелодія тут інтонаційно споріднена з тематичним матеріалом першого розділу та має форму періоду з семи тактів. Гармонія в цьому розділі ускладнена зворотами на основі мажоро-мінорних зв'язків. Як приклад наведемо зіставлення тризвуків *G-dur* та *gis-moll*, що є тоніками однотерцієвих тональностей.

Реприза відчутно варійована, кожна з партій максимально мелодизується, акордика, ніби внаслідок змін, що принесла середня частина, також стає більш хроматизованою та орієнтованою на лінеарність вертикалі. Друге речення в періоді позначене введенням нового тематичного матеріалу на основі «золотої» секвенції.

У кодї композитор використовує принцип юбіляції на слові «*Fili*» (*син*) у партії альтів, тоді як інші голоси контрапунктують. Повтрюючи матеріал, завдяки *divisi* в партії сопрано, композитор додає до фактури ще одну мелодичну лінію, що робить звучання більш насиченим.

Номер 12. Paradisi Gloria, фінал, побудований на тексті терцини 22 та написаний у тональності *d-moll*, завдяки чому виникає тональна арка між фіналом та першою частиною. Застосовуючи цей прийом, композитор надає формі всього циклу ще більшої завершеності.

Остання має двочастинну структуру *AB*, де перший розділ повністю витриманий на тонічному органному пункті, тоді як у другому гармонічний рух значно пожвавлюється через використання окремих гармонічних зворотів, секвенцій, що й дає змогу виокремити згадані два розділи.

Тематичний матеріал, викладений у партії хору протягом фіналу, вирізняється контрастністю за всіма параметрами, композитор використовує мікроінтонаційність, тембровий та фактурний розвиток початкової остинатної мелодико-інтонаційної формули, як тематичний

елемент, що поєднує два основних розділи фіналу, створює передумови для наскрізного розвитку, який закономірно поєднує два масштабних сегменти форми.

В останньому номері композитор звертається до репетитивної техніки, як основи розвитку тематичного матеріалу та формотворення. Додамо, що застосування репетитивної техніки в різних її проявах теж не суперечить естетиці Нової простоти, «адже репетитивна техніка склала фундамент індивідуально-композиторських технік представників даної стильової тенденції<...>» (Овсяннікова-Трель, 2021 : 160).

У розділі *A* використовується текст 22 терцини, в розділі *B* розспівується слово «*Amen*». Кода, завершуючи цю частину й zarazом твір, фактично «зливається» з розділом *B*, якщо розглядати фінал з погляду пропорцій, що й сприяє утворенню двочастинності.

Отже, починається фінал восьмитактовим вступом, у якому скрипки й альти в першому чотиритакті виконують в унісон коротку поспівку в межах малої терції *d-f*, яка має уривчастий та пружний ритм. Завдяки пониженому II щаблю у розгляданій фразі, є можливість говорити про застосування елементів фригійського ладу. Звучання струнних супроводжує остинатна пульсація у дарбуки із примхливим активним ритмом. У другому чотиритакті скрипки продовжують виконувати поспівку, а в альтів із віолончелями звучить ритмізований органний пункт, викладений чвертками в октаву.

Сопрано вступають із псалмодією на звуці *d* другої октави, альти підтримують їхнє звучання гармонічною педаллю. Зауважимо, що вже в цьому сегменті форми композитор використовує послідовності на основі мажоро-мінорного співвідношення акордів, наприклад, *M6 VI* підвищеного щабля – *B6 VI* тощо.

Друге проведення теми-псалмодії ускладнене фактурно, оскільки звучить вже у триголосному викладенні завдяки *divisi* в партії сопрано. Оркестрова фактура також ускладнюється та збагачується додатковими деталями, хоч а й продовжує базуватися на розвитку початкової поспівки.

Зокрема у виконанні бере участь повна група струнних, як і повна група дерев'яних духових. У цьому випадку є змога говорити про застосування композитором різновиду адитивної техніки, подібної до застосованої у творах Ф. Гласа. Під час третього проведення до виконання псалмодії долучається повний хор, струнні, дерев'яні духові та труби з сурдинами.

Далі в оркестрі звучить розгорнута інтерлюдія, що базується на розвитку вже згаданої поспівки за допомогою засобів адитивної техніки, про що вже йшлося. Завершується розспівуванням останніх слів терцини та «*alleluia*», після чого починається другий розділ де хор розспівує слово «*Amen*», причому тут композитор застосовує і стрічковий рух паралельними квартсекстакордами, й октавні унісони, й мішаний тип фактури, в якому сполучаються декілька видів викладення. Оркестрова партія так само базується на розвитку початкової поспівки, зокрема композитор використовує прийом збереження ритмічного рисунку із повною заміною інтонаційного наповнення, перегармонізацію, темброві міксти тощо.

Кода, що звучить у C-dur, побудована на самостійному матеріалі, зокрема й через те, що вже експонований тематичний матеріал достатньо мірою. Крім того, завершення твору в новій тональності, вихід за межі тональної арки ніби вказує на здобуття нової душевної якості, на досягнення нового духовного рівня після «проживання» всіх страждань та екзистенційних питань, висвітлених у музиці попередніх частин.

Музика цього розділу має урочистий та характер. Стрімкі пасажі струнних, пружна пульсація акордів у дерев'яних та мідних, «вигуки» Amen у хорі – усі ці композиційні елементи створюють піднесений і образ, який віщує майбутню райську славу для кожної душі.

Отже, Stabat Mater Карла Дженкінса вирізняється масштабністю художньої концепції та складною системою стильових взаємодій. Композитор поєднує канонічний латинський текст із поетичними та культурними джерелами різного походження, завдяки чому традиційний образ Скорботної Матері набуває універсального гуманістичного звучання. Важливу роль у

формуванні цілісності циклу відіграють наскрізні інтонаційні, темброві та драматургічні зв'язки між окремими частинами.

На музично-мовному рівні твір характеризується опорою на ладотональне мислення, виразну мелодику, класичні принципи формотворення та активне використання остинатних моделей розвитку. Водночас композитор широко залучає елементи східної музичної традиції, модальні структури, нетипові темброві поєднання та прийоми полістилістики, що істотно розширює образний простір композиції.

У контексті диригентсько-хорової інтерпретації *Stabat Mater* К. Дженкінса постає як твір із переважно горизонтальним типом розгортання музичного часу. Його драматургія базується не на різких конфліктах, а на поступовому накопиченні емоційної енергії, що вимагає від диригента врівноваженого керування масштабними звуковими процесами, збереження цілісності форми та координації багаторівневого темброво-фактурного розвитку.

2.2.3. Аналіз Stabat Mater Олександра Родіна

Твір О. Родіна «*Stabat Mater*» написаний для сопрано, меццо-сопрано, скрипки соло та струнних. Прем'єра відбулася у 2015 році, в межах фестивалю «Київ Музик Фест». У цьому творі насамперед поєднуються деякі стильові риси Необароко та Неоромантизму, тобто є підстави говорити про наявність симбіотичних полістильових нашарувань у творі. Наприклад, склад виконавців викликає асоціацію з традицією барокового концертного музикування. Причому особливо це стосується скрипки соло, партії якої автор подекуди надає не меншого значення ніж сольним вокальним партіям.

Також вважаємо за потрібне звернути увагу, що обраний виконавський склад майже збігається зі складом відповідного твору Дж. Перголезі. Позаяк інтерпретація цієї секвенції італійським композитором є однією з найвідоміших і в якомусь сенсі була й залишається зразком, прикладом яскравого художнього втілення для авторів різних шкіл та художніх

напрямків. Можемо припустити, що за допомогою такої своєрідної алюзії О. Родін позначає деякі з обраних ним стильових орієнтирів, віддаючи пошану пам'яті видатного майстра.

Однак і стиль гармонічної мови (наприклад, застосування колористичних засобів мажоро-мінору, зменшеного ладу) та інтонаційний словник (близькість до пізнього романтизму та пост-романтичної манери вислову) свідчать на користь належності «Stabat Mater» О. Родіна до неоромантичної тенденції. Нерідко сучасні автори, ведучи діалог із стилями, і, насамперед, функціональною логікою стилів епох, що минули, залучають її фрагментарно і в новому, такому, що характеризує сучасність, мовностилістичному «оточенні». У функціях ладових опор можуть опинятись звуки і співзвуччя, які в сонорному плані, так би мовити, видають себе за елементи діатонічних ладо-тональних єдностей. Саме так стоїть справа і з твором Олександра Родіна: крізь алюзії просвічує новітній стрій музичного мислення. У схожі способи «працює» функціональна логіка класичного періоду і в *новій простоті* (серед розгляданих нами феноменів це стиль А. Пярта), і в полі-стилістичній, що поєднує квазі-романтизм із мультикультуральним стилем мислення, естетиці К. Дженкінса; та в цих трьох випадках звернення до неї мало різні резони. Тож якщо в *новій простоті* ми маємо справу з тяжінням до стилю інтегральної формації, то в двох інших ситуаціях спостерігається якнайбільше уваги до множинності, що апелює до естетичного досвіду аудиторії. Дженкінс, судячи зі слухацького відгону, орієнтується на широкий загаль, тоді як Родін, на нашу думку, знаходить пристрасних прихильників серед більш досвідчених аматорів і поціновувачів, котрі плекають спільні риси українського мистецтва з європейською традицією. Втім, більш розлогий виклад нашої позиції надамо в ході порівняльного аналізу творів, обраних у дисертації для розгляду в якості музичного матеріалу дослідження.

Матеріал твору охоплює всі 20 терцин тексту «Stabat Mater». Кожен розділ позначений *verse*. Музичні засоби якнайближче слідують за змістом слів.

Перша частина написана в тональності *b-moll*, семантика якої традиційно асоціюється з трагічними образами⁵⁰ і підкреслює скорботний настрій першої терцини.

Перший розділ і zarazом увесь твір починаються з шеститактового вступу у струнних *divisi*, в якому композитор використовує перевірений часом прийом формування акорду почерговим нашаруванням його тонів. Тут даний прийом стосується співзвуччя у функції тонічного – тоніки з доданими II і VI щаблями. Малі секунди, що виникають між тонами, надають звучанню гостроти, і такий виразовий ефект додано експресивним звучанням струнних. Третій такт вступу, синтаксично згідний із завершенням першого речення, містить лише домінантовий нонакорд на тонічному органному пункті. Його насичена звучність і нестійке функціональне положення створює напруження немов в очікуванні початку. У другому трактаті композитор до описаного прийому додає мелодичну фразу у струнних навколо оспівування III щабля. Зосередженості і суму додає характеру музики також темп *Adagio*.

Тема, доручена сопрано, також будується на оспівуванні III щабля, що підсилює емоційну глибину сприймання мелодії завдяки акцентуванню цього устою ладу як носія ладової ідентифікації. У другому реченні теми мелодія ніби «застигає» на квінті ладу. Цей прийом відтіняє модуляцію в *d-moll* на основі мажоро-мінорних відношень, демонструючи спільний звук цих тональностей, другий розділ 1-ї частини. Темп його відносно прискорюється (*Lento*).

У розвої теми акцентується хрестоподібний мотив у межах зменшеної кварта, який являє алюзію на риторичні фігури в музиці XVII століття (*saltus*

⁵⁰ яскравими прикладами є прелюдія з I тому ДТК І.С. Баха, Траурний марш із сонати №2 Ф. Шопена для фортепіано, 2 частина «Українського квінтету» Б. Лятошинського, Інтермеццо *b-moll* op.117 №2 Й. Брамса.

duriusculus) і семантично пов'язаний із темою фуги *cis-moll* із I тому ДТК Баха, традиційно іменованою «тема хреста». Ймовірно, цю семантику зменшеної кварта спадкує романтична естетика, зокрема, музика Ф. Ліста. Зазначені стильові асоціації ще поглиблюють емоційне враження від проведення теми у сопрано.

Цей мотив фундирує мелодичну лінію. Тема спочатку звучить у мецо-сопрано, а затим, на кварту вище, у сопрано. Партія струнних підтримує вокальну контрапунктом у вигляді ніби відділених одна від одної фраз. Композитор знову застосовує прийом нашарування тонів співзвуччя.

, Третій розділ справляє враження накопичуваного емоційного напруження, яке, зрештою, розв'язується кульмінацією, чому сприяє також подальше пришвидшення темпу. Сопрано й мецо-сопрано тут звучать у дуеті. Ладно-гармонічну основу розділу являє зменшений лад, застосування якого сприяє враженню драматизму, зловісної образності. Інтонаційне становлення музичного матеріалу здійснюється засобами висхідного руху коротких фраз у вокальних партіях та поступового ущільнення оркестрової фактури.

У кульмінації розділу на *f* звучить вже згаданий хрестоподібний мотив у струнних, підтриманий дисонантною вертикаллю, яка утворюється доданими тонами, що вже спостерігалось у матеріалі цієї частини. Кульмінація за типом вершини увиразнюється дисонантним багатозвучним акордом у високому регістрі на *fff*. Генеральна пауза відділяє даний кульмінаційний пункт від репризного розділу форми.

Реприза значно скорочена і не є буквальною, зважаючи на активний рух і становлення тематизму, деінде повторення інтонаційно-тематичних елементів, і особливо – на значимість генеральної паузи, тож реприза сприймається радше як познака єдності змісту й скріпа форми на кшталт розлогої коди. Крім того, у репризі не повертається початкова тональність *b-moll*, натомість з'являється *fis-moll*, радше як енгармонічна до *ges-moll*, тональності VI мінорного щабля. Тобто «темний» бемольний колорит згущується, що акцентує трагічний образ. Композитор повертає початковий

темп, що є чи не єдиним прямим свідченням репризності в прямому її розумінні.

У меццо-сопрано в розгляданому розділі проводиться варіант мотиву зі зменшеною квартою. Струнні у цей час тримають співзвуччя у функції тоніки, оскільки остання вводиться з доданими тонами, IV підвищеним щаблем, що надає звучанню експресії. Як нам, бачиться, динамічність матеріалу цього розділу за інтенсивністю порівнянна з сонатною.

Друга частина пов'язана із першою звуком *fis*, що звучить у низьких струнних, та завершуючи попередню побудову. Ймовірно, це рішення є відповідним до смислового зв'язку першої та другої терцин.

Частина починається з невеликого, оркестрового вступу, в якому використовуються елементи сонорної фактури (багатозвучні акорди, що охоплюють значну частину струнного діапазону, кластерні нашарування у високому регістрі). У скрипки соло проводиться кантиленна тема. Інтонція зменшеної кварта на тлі органного пункту низьких струнних неявно відсилає до матеріалу першої частини.

Основний розділ другої частини звучить у жвавішому темпі, порівняно із попереднім (*Moderato*). Темп і тематизм розділу сприяють враженню гротеску, – можливо модифікації романтичного скерцо, із властивим йому інфернальним колоритом. Ймовірно, в матеріалі присутня образно-тематична аналогія з симфонічними скерцо Д. Шостаковича, що підсилюється деякими виразовими прийомами.

Щоб увиразнити складну образність, композитор звертається, зокрема, до поліладовості. Так, у вертикалі поєднані зменшений лад від звуку *cis* та та *cis-moll*, розподілені між струнними та партією сопрано відповідно. Її вступу передуює двотактовий ритурнель із основною фігурою супроводу: «бас-акорд». Ймовірно, зменшений лад та максимальна простота цієї фігури мають підсилити зловісний гротеск образу.

Три теми утворюють похідний контраст як варіанти одного образу. Ритміка, насичена синкопами і пунктирними ритмами, «ламана» графіка

мелодичної лінії, багатой на хроматизми, надають характеру музики відтінок гротеску, тоді як динаміка в градаціях *mf* - *ff* у підсилює її енергійність і навіть маршовий нахил.

Друга частина складається з трьох розділів із трьома темами, що попри контраст тематичного матеріалу утворюють одну структуру завдяки згаданій фігурі супроводу у всіх трьох її сегментах з елементами варіантності, що надають рухливої життєвості образному строю тем.

Між другим і третім їх проведеннями вводиться ритурнель із застосуванням згаданого прийому нашарування кластера та коротке, експресивне соло скрипки. Завершує розглядану частину «зловісне» остинато на матеріалі фігури супроводу. Крайні голоси звучать у зменшену квінту, що надає ще дужчого напруження звучанню, яке нагнітається *tutti* струнного оркестру в динаміці *f* - *ffff*. Постлюдія і ритурнель відділені одне від одного вигуком «меч!» на високих звуках меццо-сопрано. Автор винайшов позначення для виконання цього звуку без визначеної висоти, що додало вигуку експресії.

Третя частина є ліричною кантиленою і невелика за обсягом, що надає їй ознаки аріозо. На нашу думку, це пов'язане з переходом від показу страждання Христа у двох попередніх терцинах до опису почуттів Богородиці від особи свідка. Тож імовірно можна казати про ліризм висловлювання, в якому поєднані образ її душі і високого благородства.

За формою ця частина є періодом із трьох речень. Між другим та третім реченням проводиться матеріал, інтонаційно близький до тем із попередніх терцин. Темі у сопрано передуює двотактовий вступ, в якому знову застосовується прийом збирання звуків у кластер. У цьому випадку побічними тонами «обростає», співзвуччя у функції домінанти що додає ще експресії. розділ Починається у *d-moll* з інтонації «романсової» малої сексти. Залучаючи цей атрибут ліричних солоспівів, який нині вже набув символічності, композитор можливо акцентує ліризм цієї частини, що виражається і в плавності мелодії.

Оркестрова фактура вирізняється прозорістю й охоплює переважно середній регістр, не, обтяжує, а лише підтримує рух мелодії. Варто звернути увагу, що композитор часто використовує в партії сопрано нижній регістр, який дає більш приглушений тембровий відтінок, отже мелодія звучить, м'якше, ніж ті самі звуки за надання їх мецо-сопрано.

Друге речення модулює в *cis-moll* – *E-dur*. Характер тематизму залишається кантиленним. Не змінюється і фактура. П'ятитактний ритурнель, між другим і третім реченнями, за інтонаційним матеріалом та вже бувшим політональним співзвуччям нагадує образи двох перших розділів, що дозволяє вбачати тут інтенцію до наскрізного розвитку форми.

В третьому реченні знов застосоване нашарування кластера голосами оркестрової фактури, на фоні якого продовжує становлення та сама мелодична лінія. третя частина Завершується кульмінацією типу горизонт на найвищому звуці в темі (*gis*₂) на тлі багатозвучного кластера, що охоплює *cis-moll* гармонічний. Це робить перехід до наступної частини більш чітким, виразним.

Подібний прийом набуває композиційно-драматургічного значення з тим, що **Четверта частина** йде *attacca*, і на кшталт першої та другої терцин, утворює з попередньою структурну єдність. Вона акцентується прийомом залучення в цьому сегменті матеріалу першого речення третьої частини, що йому надає додаткової впізнаваності інтонація малої сексти. Форма цієї частини проста двочастинна, за типом заспіву-приспіву. Місце заспіву посідає матеріал з попередньої частини в *cis-moll*, а не в *d-moll*, на відміну від першого проведення. Заспів і приспів розділяє кластер у струнних на експресивній хроматизованій висхідній фразі сопрано на словах «Муки славного Сина».

У приспіві застосовується алюзія на матеріалі «золотої секвенції» – тематичної основи, епізоду в якому розспівується слово «Сина». Після того як згадана послідовність фігурувала у творах багатьох композиторів доби Бароко, зрештою, вона атрибутує стиль епохи і може в сучасному контексті відсилати до духовної висоти та релігійної змістовності її створінь.

Матеріал заспіву проводиться сопрано, як і перше проведення приспіву. Його низхідний гамоподібний рух відтворює напрям руху секвенції. До повторення приспіву долучається мецо-сопрано, дублюючи в терцію тематичний матеріал сопрано, Стрімкі низхідні пасажі у струнних у приспіві одночасно з низхідним рухом секвенції нагадують риторичну фігуру *catabasis*, адже в тексті йдеться про «муки славного Сина». Музичний образ епізоду своєю благородною величністю навертає до духовного пафосу барокової музики. Завершується фрагмент ритурнелем з попередньої частини.

П'ята частина (терцина 5) відкриває новий етап складних та трагічних музичних образів.

Музично-образний ефект цього фрагмента нагадує переміщення фокусу, в цьому випадку, від глибоко інтимного до загальнолюдського. Таким є повернення до бемольної тональної сфери, що здебільшого застосована для фрагментів-коментарів: з'являється *es-moll*. Крім того, мелодика в розгляданій частині близька до декламаційної, що сприяє створенню стриманого, суворого, «об'єктивного» образу.

Замість «співучої» та прозорої оркестрової фактури, як у двох попередніх частинах, звучить фігурований тонічний органний пункт у контрабасів, який супроводжує мелодію мецо-сопрано. Паузи переривають його мірність і це додає враження тривожної пульсації. На зв'язок із першою «двійкою» терцин, більш близькою цій частині за характером, вказує й фраза зі зменшеною квартою на початку мелодії. Створюється загальне враження трагічного монологу, підсилене словами поетичного тексту.

Шоста частина (терцина 6) утворює з попередньою ще одну «двійку», на що вказує й викладення *attacca*, й одна тональність *es-moll*, і інтонаційна близькість.

Тематизм розділу увиразнює образ стражденної Богородиці. Відтак повертається кантилена, музика немов жвавішає. Частину відкриває п'ятитактна оркестрова прелюдія. Фактура дещо ускладнюється: до органного пункту у контрабасів додається педаль на квінті тонічного тризвуку, між I – V

щаблями у віолончелей. Тема скрипки соло інтонаційно близька до матеріалу прелюдії з першої частини. Таким чином між двома парами розділів (1-2 та 5-6) встановлюється смисловий зв'язок.

Мелодія сопрано має кантиленний характер та плавну хвилеподібну графіку, поступово охоплюючи нижній і верхній регістри. У кульмінації, на слові *filio*, яке повторюється двічі, тема сягає верхнього звуку мелодії – *b* другої октави. Фраза сопрано «...*dolente cum filio*» дубльована високими струнними. Таким чином, ймовірно, акцентується її смислотворче значення у масштабі терцини. Після кульмінації струнні протягом трьох тактів, тримають дану тематичну лінію, та кантиленну мелодику.

Завершує шосту частину постлюдія, яка, за контрастом, нагадує інфернальне скерцо. Отже, виникає смислова арка з другою частиною, хоча образний стрій дещо інший. У цій постлюдії присутня гротескна танцювальність, зумовлена примхливою ритмікою та змінами метру. Насиченість мелодії хроматизмами, а вертикалі дисонансами підсилює контраст даного побудування з попереднім матеріалом, як і гучне нагнітання (*mf-ff*) зловісного колориту. В останніх тактах на тлі звуку *dis (es)* четвертої октави скрипка соло тричі повторює фігуру остинато на тому ж *dis (es)*, Виникає тематична арка, що додатково пов'язує терцини 5-6.

Сьомий номер (терцина 7) починається в *es-moll* оркестровим 12тактним вступом. Тематизм утворюють дисонантний, співзвуччя, основними тонами яких є I та V щаблі ладу. Радше йдеться про заміщення, ніж про застосування функціональної логіки в даному епізоді. Чергування таких співзвуч у поєднанні з «нервовою» пульсацією та постійною зміною метру (6/8, 7/8, 9/8, 12/8), ймовірно, відтворює у звукописі побиття Христа батогами, про що оповідає текст терцини. Стильові особливості епізоду навертають до певного тематизму Бартока, Стравінського. Темп помірний (*Moderato con moto*). Номер має тричастинну структуру. Основна тема першого розділу, декламаційна за, проводиться сопрано й мецо-сопрано у терцію. Синкопований ритм і змінний метр сприяють напруженому, тривожному та

навіть зловісно-гротесковому емоційно-психологічному підтексту прелюдії. Супровід лаконічний, з дещо скупюю фактурою: переважає дублювання теми та тонічний фігурований органний пункт остинато вісімками в низькому регістрі.

Перший розділ має форму складного періоду з завершенням на тоніці. На фразі побиваного батогами», застосована риторична фігура *catabasis*, тут – відрізок гами *es- moll* у низхідному русі, дубльований у сексту, що підсилює виразність і насиченість звучання. Перший та третій розділи відділені один від одного оркестровим ритурнелем, інтонаційно подібним до першої теми, являючи з нею похідний контраст.

У середньому розділі ходи по півтонах на та зменшену терцію в мелодії значно підсилюють експресію. Басовий голос проводить низхідний рух по півтонах, який асоціюється з фігурою *passus duriusculus*, що, залежно від контексту могла символізувати страждання або спуск у потойбіччя. У скрипки соло в цей час проходить контрапункт, інтонаційно близький до тем, проведених у вокальних партіях, і сприймається через те як своєрідний коментар-доповнення до викладеного матеріалу.

. Барочна алюзія вже вдруге відсилає до типу духовного служіння, притаманного бароко, і також додає музиці експресії. Оркестрова фактура в середньому розділі дещо розріджується, але остинатний рух вісімками зберігається, підтримуючи внутрішнє напруження, що панує в цьому номері.

У цьому розділі вокальні партії не дублюються в терцію, а утворюють діалогічний епізод – перекличку голосів із контрапунктом скрипки соло. Перед репризою проходить у *fis-moll* мотив на матеріалі вступу. Реприза скорочена до проведення ритурнеля у струнних, також транспонованого у *fis-moll*.

Восьмий номер (терцина 8) є першою кульмінацією в межах циклу, завершуючи першу стадію драматургічного становлення.

Темп розділу *Adagio*. Аби передати почуття глибокого трагізму автор застосовує розширену тональність, співзвуччя з доданими тонами,

політональні нашарування, різноманітні органні пункти. Номер вирізняється тональною нестійкістю, частим використанням еліптичних зворотів. Його форма період з трьох речень.

Починається цей розділ циклу з восьмитактного вступу. Його патетичний трагічний характер підкреслений застосуванням подвійного пунктиру. Темі у виконанні мецо-сопрано властива декламаційність, насиченість експресивними хроматизмами. Зокрема, слово «відчай» підкреслюється звучанням риторичної фігури *passus duriusculus*, коли мелодія спускається по півтонах від *e* першої октави до *a* малої. Супроводжують мелодію короткі репліки в оркестрі, сповнені дисонантних співзвуч.

Третє речення, кульмінаційне, на домінантовому органному пункті до *h-moll*, що створює відчуття напруженого очікування, передчуття катастрофи. Тематичний матеріал у вигляді низхідної гами нагадує про риторичну фігуру *catabasis*, наявність якої цілком корелює зі змістом поетичного тексту восьмої терцини. Завдяки «потовщенню» вокальної партії лінеарним рухом акордів ув оркестрі, звучання набуває неабиякої насиченості, що підкреслює драматичний характер музики.

Стан катарсису, на нашу думку, знаходить свій музично-звуковий еквівалент у тризвук *H-dur* на слові «дух» в останньому рядку терцини.

Завершується розгляданий номер оркестровою постлюдією, яка за характером близька до вступу. І як символ недосяжної гармонії, завершує цей фрагмент циклу політональний акорд – тризвук *Es-dur* з басом *e*, що звучить дисонантно яскраво насичено. Зважаючи на значення *es-moll* у номерах, пов'язаних зі сценою побиття Христа, цей акорд сприймається на кшталт недосконалої піккардійської терції, позначка недосяжності гармонії.

Дев'ятий номер є інструментальною інтерлюдією у скрипки соло, алюзією на барокові сонати для скрипки, особливо творів Й. С. Баха. Інтерлюдія у складі цілого сприймається як межа між двома макрочастинами, що їхнє розділення визначене змістом поетичного тексту.

Тональний план інтерлюдії побудований на поступовому русі бемольними тональностями від *as-moll* до *f-moll*, тонікою якого й завершується дев'ята частина. Як один із засобів організації звукового матеріалу композитор використовує секвенції, навіртає до стилю доби Бароко. Інтерлюдія грає роль ліричної післямови подій, що становили зміст попередніх восьми номерів.

Десятий номер (терцина 9), який розпочинає другу макрочастину циклу за характером близький до ліричних арій із Пасіонів Й. С. Баха. Він написаний у *b-moll* та має двочастинну форму (заспів-приспів). На нашу думку, варто звернути увагу, що попередня макрочастина циклу також починалася зі звучання *b-moll*. Тому повторне її використання як тональності, що знаменує початок наступного розділу в циклі, створює відчуття початку нового витка в епічній оповіді.

Початок цього номеру являє кластер, поступово збираний зі звуків гами *b-moll*. Цей прийом композитор неодноразово застосовує. Ймовірно як один із засобів єдності твору. Мелодія у сопрано має кантиленний характер розгортається переважно в нижньому та середньому регістрах діапазону, що надає звучанню теми теплоти й насиченості. У Скрипки соло проводиться контрапункт до теми, виразність його підсилює емоційний зміст образу. У приспіві композитор використовує «золоту секвенцію».

Закінчується розгляданий номер зупинкою на поліфункціональному співзвуччі – домінанті з тонічним басом, як перехід до наступної частини.

В одинадцятому номері (терцина 10) триває становлення ліричного образу попередньої частини. Номер Починається також у *b-moll*, до сопрано додається мецо-сопрано і надалі відбувається поліфонізація фактури. Побудована ця частина також за принципом заспів-приспів, що в ньому знов застосована «золота секвенція». Номер можна було б вважати варіантом попереднього, хіба що він тонально розімкнутий: починається в *b-moll*, завершується на домінанті з доданою квартою до *g-moll*, внаслідок руху через бемольні тональності. Нумери утворюють ще одну «двійку» з терцин.

У Дванадцятому номері (терцина 11) ніби оповідач звертається до Богородиці із проханням.

Починається цей номер, що має форму просту тричастинну безрепризну форму, вступом. Остінатна мелодико-ритмічна фігурація шістнадцятками одразу налаштовує сприймання на схвильований та піднесений образний стрій. На 3му такті у високих струнних вступає тема, кілька мелодичних фігур якої походять з доби Бароко: *cruх* - хрест (експонований у вступі мотив цитує тему фути *g-moll* з першого тому ДТК Й.С. Баха), *suspiracio* (зітхання) – доволі поширена риторична фігура, яка, втративши згодом значення як складова музичної риторики, зберегла семантичне навантаження у творах пізніших епох.

З мелодичною лінією сопрано, тема вступу утворює контрапункт. Мелодія сопрано декламаційна. Інтонаційно вона побудована на оспівуванні III щабля, що надає експресивності. Ця тема також містить фігуру *cruх* («*Santa Mater*»), але в конфігурації, яка, наприклад, була застосована Дж. Палестриною в *Kyrie* з Меси папи Марчелло.

У другому періоді тема супроводу знов проходить у контрапункті, але вже з партією мецо-сопрано, яка інтонаційно близька до матеріалу з партії сопрано в першому періоді. Ходи на сексту і збільшену кварту додають їй експресії. Третій період є найбільш поліфонізованим та складним за фактурою, оскільки базується на фігурі *cruх* у верхню кварту між мецо-сопрано й сопрано. Тобто в цьому сегменті форми ніби підсумовуються результати розвитку всієї частини. В оркестрі, крім басового голосу та фігурації, дублюється матеріал 3 партій сопрано й мецо-сопрано, що ще додає фактурі щільності, насиченості. Завершується номер половинною каденцією на домінанті.

Тринадцятий номер (терцина 12) іде *attacca*. Він має форму періоду й також написаний в *g-moll*. Тут продовжується варіювання вже викладеного матеріалу, звідси плавне поєднання частин, логічність переходу від однієї до іншої. Також сприяє поєднанню номерів згадана половинна каденція на

домінанті. Зберігається остинатна фігура супроводу транспонована на кварту вниз. У низьких струнних, також остинато, звучить інтонація малої секунди. Тематичний матеріал утворює похідний контраст із попереднім, що робить репризу не буквальною, а варійованою. Риторична фігура *catabasis* («...*poenas tecum divide*», «...страждання зі мною розділи»), проходить на відрізку низхідної гами, починається з кульмінації типу джерело та рухається донизу, дубльований паралельними секстами у сопрано й мецо-сопрано. Завершується частина акордом D7 на тонічному органному пункті, що створює відчуття незавершеності, недомовленості.

12 терцина за смыслом пов'язана із попередньою та з нею поєднана.

Чотирнадцятий номер (терцина 13) різко контрастує з двома попередніми. Він радше продовжує лінію ліричних арій, які близькі до терцин 9-10. Виконується в темпі *Largo assai*.

Шеститактний вступ у високих струнних сприяє формуванню ліричного образу глибокої, прозорої печалі.

Початок вокальної партії викладений у *b-moll*, але тема модулює до *as-moll*. Звертання до бемольних тональностей, з їхньою відносно стійкою семантикою, також додає скорботи образу. Кантиленна тема, поступово охоплює чи не весь діапазон мецо-сопрано, є хвилеподібною. Особливої гнучкості та пластичності темі додає змінний метр. Завершується цей номер повною каденцією в *es-moll*.

П'ятнадцятий номер (терцина 14) виконує функцію репризи, оскільки практично повністю базується на матеріалі номера тринадцять (терцина 12).

Цей розділ так само завершується на домінанті й так само містить фігуру *catabasis* на словах «...*in planctu desidero*» (...«у плачі хочу»).

Як бачимо, чи не вперше в межах циклу композитор порушує інерцію чергування «двійок» з терцин, створюючи макророзділ, що має тричастинну структуру, подібну до тричастинної форми з контрастною серединою, хоча загалом він і містить чотири розділи. Це художнє рішення зумовлене змістом поетичного тексту.

Шістнадцятий номер (терцина 15) вирізняється вельми розгорнутим оркестровим вступом, який за обсягом приблизно дорівнює фрагменту за участі сопрано, що солює в цій частині. Темп *Allegro moderato* є винятком для цього циклу, адже переважали помірні та повільні темпи, згідні з образністю характеру твору

Вступ складається з двох розділів. Перший, завдяки насиченості дисонансами, чергуванню *arco* та *pizzicato* у різних інструментів струнної групи, змінному метру, має зловісний та тривожний характер. Поступово охоплюється все більший діапазон, гучність зростає від *p* до *ff*. Загалом цей розділ є алюзією на зразки музики композиторів-експресіоністів. В образному плані відмічається поступове просвітління колориту, оскільки цей фрагмент тексту побудований як говоріння до Богородиці.

Другий підрозділ вступу підіймає функціональну логіку мажоро-мінору (*gis-moll – cis-moll*), що також відтіняє зміну емоційного контексту. Мелодія на тлі органного пункту, фігурованого остинато (пульсація вісімками), має стрімкий, схвильований та ліричний характер, що підсилюється викладенням у сексту.

Основна тема цього розділу звучить у сопрано. Мелодія, співуча і прониклива, має форму періоду не повторної будови. Початок її на висхідній гамі зменшеного ладу від звуку *cis* є риторичною фігурою *anabasis*, яка підкреслює слова «Діва з дів пресвітла...» У другому реченні теми ладовий нахил змінюється, з'являються елементи гармонічного *cis-moll*, що відображає поступову зміну емоційного фону. А в заключній каденції, просвітлена піккардійська терція *Cis-dur* «осяює» загалом досить темний та тривожний колорит цього номеру. Завершує частину оркестрова постлюдія. Низка низхідних малих секунд вносить експресію, яка підсилюється дисонантними співзвуччями. Зрештою звучання завмирає на звуках у великій октаві.

У **сімнадцятому номері (терцина 16)** оркестрова прелюдія позначена введенням тематичного матеріалу з другого номеру (терцина 2). Фігура супроводу викладена в зменшеному ладі. Проте в цій частині вона звучить у

низькому регістрі, динаміці *p-tr*, а мотиви розділені паузами. Цитування, ймовірно, зумовлене тим, що у другій терцині так само йдеться про смерть Христа. Повертається повільний темп (*Andante*), що надає «скерцоподібності» матеріалу нового емоційного забарвлення.

Цей прийом утворює тематичну арку, завдяки чому не тільки посилився драматургічний зв'язок між частинами, але й значно врівноважилася архітектоніка цього монументального циклу.

У цьому номері солірують обидва голоси. Першим вступає сопрано з фразою «Зроби, щоб я відчув смерть Христа...», на словах «...смерть Христа» введено модифікацію фігури *сгих*, подібну до першої теми фуги *cis-moll* з першого тому ДТК. Після двотактового ритурнелю, в якому також звучить «відлуння» згаданого «скерцоподібного» матеріалу, починається другий розділ цієї частини, в якому на тлі кластерів подана виразна фраза в сопрано в межах терції та дубльована терцієюю второю мецо-сопрано. Після чотирьох тактів, заповнених гострими дисонантними акордами в низьких струнних, в тональності *h-moll* у сопрано та мецо-сопрано звучить висхідна секвенція, підтримана нашаруваннями кластерів у струнних, утвореними гамоподібним дублюванням партії мецо-сопрано. Рух секвенції на словах «Страждання зроби співучасником» наворачтають до риторичної фігури *catabasis*. Після короткого ритурнелю, що базується на низхідних арпеджіо, звучить половинна каденція в *h-moll* на словах «...Діво», якою й завершується цей номер.

Номер 16 (терцина 17) .Тематичний матеріал цього розділу, чи не повністю повторює розділ 16 (терцина 15), але транспонований на тон униз, завдяки чому ця частина має спільний стійкий тон із попередньою та поєднується з нею завдяки половинній каденції. Темп *Allegro moderato*. Повертається тричастинна структура макророзділів.

У номері 17 (терцина 1 та 18), (*e-moll, Lentamente*) також цитується тематичний матеріал й утворюється ще одна тематична арка, до першого

номеру, включно з цитуванням поетичного тексту терцини 1. Повторюється значна частина тематичного матеріалу з партії сопрано.

Отже, автор замикає структуру циклу, та надає наступним номерам роль коди-епілогу. Транспозиція тематизму з *b-moll* до *e-moll*, на тритон, на «полярну» відстань між двома тоніками, може означати новий виток розвитку образів, це фрагментарний вплив сонатного принципу. Текст терцини 18 читає мецо-сопрано на тлі витриманого звуку *h* у сопрано, тонічного органного пункту у низьких струнних та дисонантних акордів у високих струнних. Засоби розширеної тональності слугують підсиленню експресії.

Номер 18 (терцина 19), що також виконується в темпі *Lentamente*, можна вважати початком своєрідної коди-епілогу до всього циклу. Починається він з оркестрового вступу в 14 тактів, який ґрунтується на висхідному мелодичному русі квінтами, підтриманому педаллю на основі тризвуку *E-dur*. Завдяки такому сполученню тематичних компонентів виникає яскраве політональне звучання. Подібний висхідний рух можна трактувати як варіант фігури *anabasis*, що символізує піднесення та втіху описані в терцині 19.

Завершується вступ тризвуком *E-dur* із доданими тонами, що надає йому яскравості.

Номер тричастинний. У першій частині, *Lentamente*, тематичний матеріал ґрунтується на висхідній гамі *E-dur* у сопрано переважно половинними нотами від *e* першої октави до *gis* другої. У мецо-сопрано звучить імітація цього матеріалу з відстанню в половинну ноту. Виникають паралельні кварто-квінтові співзвуччя. Тип викладення нагадує середньовічний паралельний органум Кварто-квінтовий рух у партії сопрано й мецо-сопрано дублюється струнними на тлі витриманого тризвуку *E-dur*, завдяки чому рух паралельними консонансами отримує нові ладотональні барви.

Викладення теми завершується інтерлюдією на основі тризвуку *Es-dur*, який зіставляється з тризвуком *E-dur*, створюючи колористичний ефект, та

низки висхідних кварт у високому регістрі, що ніби продовжують висхідний рух вокальної лінії. Мелодична лінія є варіантом фігури *anabasis*. Завершення першого розділу є тризвук *Es-dur* на *ff*, що охоплює всі регістри струнної групи, завдяки чому співзвуччя набуває яскравого й навіть грандіозного характеру. Другий розділ має звучати дещо повільніше (*Lento*) та починається з однотактного ритурнелю, який базується на низці кварт і квінт, збираних у кластер.

У середньому розділі звучать як окремі фрази у сопрано та мецо-сопрано, так і фраза, виконана дуєтом голосів у терцієву втору. Важливою деталлю середнього розділу є скрипкове соло протягом усього розділу, що супроводжує вокальні партії виразним контрапунктом у високому регістрі.

Реприза значно скорочена та складається з п'ятитактного фрагменту прелюдії та репліки «*gratia*» (благодать) *ff* у високому регістрі на звуках *e-gis* у мецо-сопрано та сопрано відповідно, підтримана *tutti*. Таке художнє рішення надає завершенню цієї частини величного та навіть тріумфального характеру.

Номер 19 (терцина 20) викладений у жвавішому темпі (*Moderato con moto*) та починається з двотактного вступу, з характерними формулами: унісонні «удари» *tutti*, стрімкі арпеджіо, які окреслюють поліфункціональний дисонантний акорд, що містить звуки домінанти й субдомінанти до *cis-moll*.

Перша фраза, у сопрано й мецо-сопрано паралельними секстами на тлі домінанти *cis-moll* із доданими тонами, охоплює перший рядок терцини. Після варійованого повторення вступного двотакту починається наступний розділ. Темп значно сповільнюється (*Andante*). Тема посмертного буття душі втілена у проникливому дуєті. «Золота секвенція» з збагаченою доданими тонами вертикаллю робить тему ще виразнішою.

Один такт, заповнений кластером, відділяє фразу «...райська слава. Амінь!» від попереднього тексту. Виразові прийоми, якими музика оперує на цих словах різко контрастують із попередніми.

На тлі тремоло низьких струнних на звуку *e* у мецо-сопрано проходить висхідна фраза від звуку *cis*, у діапазоні октави. Імітацію цієї ж фрази малою

терцією вище виконує сопрано. А неточна імітація децимою вище звучить у скрипки та завмирає на звуці *cis* четвертої октави. Таким стрімким висхідним рухом підкреслене слово «райська», що уособлює вічний потяг людської природи до Небес. Зауважимо також, що саме ця мелодична фраза спочатку звучала в другому номері, що створює додаткову тематичну арку, застосовану вдруге

Слово «слава» припадає на каданс у *gis-moll*. Дев'ятитактний ритурнель у струнних поступово рушить догори. Після генеральної паузи звучить фінальне «Амінь» на звуках тонічної терції (I-III щаблі) *Gis-dur* та тоніки *Gis-dur* із доданими тонами в оркестрі. Співвідношення гармонічних фарб у фінальних зворотах можливо, на наш погляд, вважати символічним: як *Gis-dur* виводить рух музики за межі звичного кварто-квінтового кола, так і завершальне «Амінь» позначає актуалізацію духовного світу, незмірно більшого за людське життя

Отже, *Stabat Mater* Олександра Родіна демонструє складну багаторівневу драматургію, у якій канонічний текст послідовно розгортається через систему тематичних арок, інтонаційних ремінісценцій та варіантно-варіаційних перетворень матеріалу. Важливу роль у формуванні цілісності циклу відіграє взаємодія вокальних партій, скрипки соло та струнного оркестру, що забезпечує безперервність розвитку та внутрішню єдність великої форми.

Музична мова твору поєднує елементи різних історико-стильових систем. Поряд із розширеною тональністю, політональністю та сонорними ефектами композитор активно використовує риторичні фігури, секвенційні структури, тематичні алюзії та інші прийоми, пов'язані з європейською музичною традицією. Завдяки цьому твір набуває виразної історико-культурної багатошаровості та значного драматичного потенціалу.

У контексті диригентсько-хорової інтерпретації *Stabat Mater* О. Родіна характеризується високим рівнем динамічної рухливості та контрастності. Просторово-часова організація циклу ґрунтується на постійному чергуванні

ліричних, драматичних і експресивних епізодів, що вимагає від диригента активної участі у формуванні драматургії твору, гнучкого керування тембровими та фактурними процесами й постійного утримання цілісності масштабної композиційної структури.

2.2.4. Результати порівняльного аналізу. Маніфестація новітніх тенденцій музичного мислення у диригентсько-хорових візіях *Stabat Mater*

Проведений аналіз творів *Stabat Mater* дозволив виявити їхню специфіку в аспекті просторового континууму. Дисертант обрав метод порівняльного аналізу, оскільки йдеться про три відомих у світі зразки *Stabat Mater*, створені протягом одного й того саме історичного етапу культури, в період домінації постмодерних її характеристик і все ж таких, у яких утілились різні до протилежності стильові зрізи епохи. Просторовий аспект музичного твору виявляється через фактуру, тембр, драматургію та особливості диригентсько-хорової інтерпретації.

О. Фартушка в своєму дослідженні семантики хорової поліфонії зазначає, що хор у *Canticum sacrum* Стравінського постає як носій об'єктивованого образу вищої інстанції Буття⁵¹. Дійсно, поліфонія образно відтворює соборний образ, діє як увиразнення «церковної», а не «індивідуальної» онтологічної основи, постає в якості утілення «Божественного порядку». Використання додекафонії сприяє відчуттю точності, зваженості, підсилює образ над-особового начала. Додамо, що в *Canticum sacrum* суттєвого значення набуває й ідея шляху, – її увиразнює, зокрема, паліндром як прийом, принагідний для ідеї завершення циклу, шляху. Поліфонічне обернення часу навертає до думки про єдність початку і кінця в сакральному просторі. Само поєднання прийомів, які відсилають до старовини, канонів і контрапункту на кшталт Венеціанської школи, та додекафонії створює образ незмінності духовного абсолюту у віках.

⁵¹ Фартушка О. (2018) Семантична функція хорової поліфонії у *Canticum sacrum* І. Стравінського. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. №49. С. 188–197.

Складність таких прийомів наче збільшує дистанцію між емоційно-естетичним переживанням і змістом музики, що ще акцентується дзеркально симетричною структурою твору. Слід зазначити, що складність цієї музики, в трансформованому вигляді, причому аж до *нової простоти*, а точніше, складний духовний стрій і витончене взаємне вираження індивідуального й над-осібного у зваженій суворості висловлювання – і тим не менше емоційній його повноті, аж до відвертості – ці якості буди успадковані і з абсолютною переконливістю втілені в *Stabat Mater* А. Пярта, і в іншому ключі – у творах О. Родіна і К. Дженкінса. Порівнюючи твори Пярта, Родіна та Дженкінса, слід зазначити, що твір Пярта, з одного боку, надає нам зразок індивідуального стилю, яким є *tintinnabula*, а з іншого – демонструє дотримання високого духу традиції, дороговкази якої транслуються до стилю Пярта, на нашу думку, в тому числі через духовну музику Стравінського.

Перший момент спільності – це стиль епохи. Як нами зазначено, всі три твори можуть вважатись зразками постмодерну, і більш локально метамодерну. Вони не є принципово віддаленими в історичному часі (див. п.2.1.2) і кожен на свій кшталт відсилає слухача до минулого культури, передусім підіймаючи ідеї та образи середньовічного музичного мислення: прямо, як А. Пярт, відсилаючи до григоріаніки та канонічної стилістики; опосередковано через барочний афект і золоту секвенцію, як О. Родін; у безпосередньому зіставленні стильових блоків, як К. Дженкінс. Спільність творів, окрім їх історично-стильової спорідненості на кшталт аспектів культурної свідомості доби, звісно, забезпечує також другий її момент – образ Скорботної Матері як духовно-тематична основа твору. Звернімо увагу на різні грані образу у трьох авторів. Якщо у Пярта переважає підхід, за якого крізь сувору стриманість стилю проступає щем і туга, немов просотуючись у духовно-чуттєвий світ слухача, створюючи емоційний резонанс наче мимоволі, – то і Родін, і Дженкінс виносять на передній план образних рішень палкий і яскравий драматизм. Особливо це стосується твору Олександра

Родіна, тоді як *Stabat Mater* Дженкінса тяжіє до експозиційного підходу у змалюванні образу.

Третій момент спільності, який є кардинальним для нашого дослідження, це просторовий аспект даних творів, розглянутий нами крізь призму мислення і стилю диригента-хормейстера. Отже, які спільні риси характеризують простір і час трьох вивчених нами зразків *Stabat Mater*? Для того, щоб надати конкретної повноти даному виміру композиторських творів і творів диригента, виконавця, відповідно, у нас виникає необхідність визначитись із поділом рівнів категорії простору, як вона увиразнюється в музичній практиці.

У даному дослідженні простір розглядається як багаторівнева категорія, що виявляється через фактуру, тембр, драматургію та диригентську інтерпретацію. Саме ці параметри стали основою порівняльного аналізу трьох *Stabat Mater*.

Проведений аналіз партитур *Stabat Mater* А. Пярта, К. Дженкінса і О.Родіна дозволяє виявити між ними певну спільність стосовно гармонії-містифікації, яка не можлива в залитому кров'ю світі; а відтак трансцендентної благодаті, про яку молить Божу Матір автор-оповідач католицького тексту. Просвітлення і духовна урочистість характеризують усі три розглядані нами твори. Зрозуміло, що засоби досягнення цього умонастрою в них різняться, як і образно-просторові концепції в цілому.

Так, *Stabat Mater* А. Пярта вирізняється своєрідним герметизмом. Простір трагічної події зосереджений, максимально концентрований; що досягається тим самим суцільним застосуванням канону, яке зазначає О. Беркій, і тричастинною будовою на всіх рівнях композиції, як ми зазначили в попередньому підрозділі. Така замкнутість «відділяє» на образному рівні місце духовних подій від нашого погляду, нібито оберігає драму Матері від непосвячених очей. Простір щільний і стрункий, «готичний», що досягається близькістю голосових ліній, їх рухом то всередину, то назовні, з центробіжною тенденцією, і, звісно, *tintinnabuli*, позаяк у сприйманні фіксується чітка

взаємодія М і Т голосів, плетиво ліній. Проте, цей якісний вимір не просто додається іншими образно-просторовими аспектами, але й співвідноситься з прийомами іншого характеру як засіб окреслення стриманої чуттєвості – з засобами «прориву» емоцій через кордони суворої релігійності. В якості прикладу можна згадати сопранове a^2 , кульмінацію-джерело на початку першого вокально-ансамблевого епізоду. Звук у функції тоніки *a-moll*, довгий та відкритий у своїй «непідготовленості» попереднім веденням голосів, а навпаки, взятий стрибком, вводить і утверджує у сприйманні стан відчайдушної скорботи, яку неможливо ні скрити, ні втамувати. Це «тоніка» простору, яка ніби відкриває разом із емоційним діапазоном скорботне небо для льоту душі, що страждає. У партитурі Пярта періодично висвітлюються такі позначки-координати, які в плані просторового рішення утворюють своєрідну ауру безмірності, що оприявнює й разом із тим залишає в узагальнено-символічному стані «приналежність» звуку. Хто виспівав-стогнав те a^2 у партії сопрано? Це тужливий голос оповідача – чи щемливий голос Матері? Узагальненій стилістиці образу та об'єднанню аспектів образного простору сприяє прошарування вокальних та інструментальних тем і їх проведення. Міра і безмірність являють дві сторони однієї духовної цілісності. Єдність цих взаємно представлених планів континууму, становлення яких у ході інтонаційно-тематичної роботи з ведення М і Т голосів, відбувається в *часі, що являється* (Е. Гуссерль) й прямує до *Zeitgestalt* (Е. Гуссерль) шляхом інтеграції, з одного боку, відчутного (підкресленого остінатними пульсаціями, мірностями), а з іншого боку, ментального часу, суб'єктивного переживання, видовженого лінеарним веденням голосів, – додається ще виміром, у якому взаємодіють два забарвлення звукового ландшафту, вокально-ансамблеве й інструментальне (для тріо), камерно-оркестрове (для струнного оркестру). Діалогічний та контрастний принципи спрацьовують на зіставлення граней та вимірів скорботного почуття, яке і є просторово представленим чуттєво-ментальним топосом подій. Струнні інструменти у вступі, діалозі з голосами вокальних партій та інтерлюдіях

немов коментують трагічні події. Тембри високих струнних використовуються у цілях підкреслення драматизму й відчаю, акустичного й емоційного розширення цього топосу. У взаємодії вокальних партій та інтерлюдій струнних виникає структура відмінних одна від одної й подекуди контрастних настроєвих «сму́т». Епізоди драматизації музичного висловлювання «прориваються» крізь суворі повторні, константні ряди ритмоформул і подекуди, чимдалі більше поступом музичної форми, контрастують з трагедійною стриманістю вокальних терцин. Особливою мірою це стосується загальної репризи (див. підрозділ 2.1. нашої дисертації) і її дзеркального характеру; оркестрова тканина ніби просотується пониклим строем почуттів, що виявляється у повільному одноманітному русі сопрано й пониженні регістру. Емоції, що вирували на висоті знятого відчаю, поступово тамуються й переходять у глибокий внутрішній план. Композитор створює такий образний ефект тембровою передачею, наче згасанням тематизму в низькому звуковому діапазоні і приглушеній динаміці останніх співзвучь. Останні рядки, молитовне звернення автора-оповідача до Божої Матері по Її допомогу у надіях на кращу посмертну долю душі, не виділяється мажорними фарбами, не випадає з виразу туги й скорботи, а більше додає їм глибини. Слід зазначити, що остінатний тип організації звучного континууму, що його, нам бачиться, провадить А. Пярт у своїй *Stabat Mater*, визначає стриманий стиль хорового диригування як основу диригентсько-хорової інтерпретації твору – на відміну від *Stabat Mater* О. Родіна, для виконання якої принагідний термін *диригентська хореографія*.

Так, стиль диригента, який, принаймні, продемонструвала інтерпретація твору О. Родіна Богданом Плішем у 2015, ми б назвали трансцендентальним. Він, на наш погляд, наразі відтворює особливості образного простору *Stabat Mater* композитора. Зазначимо, що у Родіна, умовно кажучи, сфера райської благодаті, про яку молитовно прохає оповідач- автор тексту, займає близько 1/6 питомого виконавського часу. Вона сприймається як сфера устремлінь не лише завдяки її ладовому виділенню, оскільки вона леліє мажорними барвами,

а й завдяки всій інтонаційно-тематичній націленості твору. Мелос характеризується множиною висхідних ліній – устремлінь, що, ймовірно, позначає молитовно-екстатичний умонастрій автора, його позицію стосовно Образу Матері, який окреслюється в тексті твору. Крім змістовної, такий скерований до височіні рух голосових ліній, чимраз у новому інтонаційному й тембровому висвітленні, характеризується, не в останню чергу, як фактор побудування образного простору. На нашу думку, в даному разі це трансцендентальний простір. *Трансцендентальний принцип* тут ми розуміємо як вертикальне устремління, за посередництва повторності неначе колонада або стрій свіч перед іконою настійливо звернене до вищих сил. Якщо можливо так сказати, цей принцип у Родіна у драматургічному відношенні стає еквівалентом принципу остінато, щойно відміченому нами у Пярта; і якщо Пярт прагне середньовічних ремінісценцій, то стихією Родіна видається бароковий драматизм і динамізм. На відміну від початкового розділу Пярта, де наші почуття опиняються в горньому вимірі реальності, тематизм *Stabat Mater* Родіна неначе угвинчується вглиб оркестрової тканини, сягаючи верхніх рівнів теситури, що передається й диригентськими жестами. Просторова «аккумуляція» образу, знов-таки, є більш динамічною, підкреслено-процесуальною, хвилеподібною. Хвилі динаміки – звучної, тембрової, образної – й увиразнюють трансцендентальний поступ драми-оповіді.

Що ж стосується твору К. Дженкінса з тією само назвою, це третій спосіб акумуляції образно-просторового досвіду в процесі сприймання. Розгортання музичної оповіді здійснюється в «горизонтальному» векторі. Дія відбувається «на Землі», чому сприяє введення фрагментів ранньої нехристиянської музики, з одного боку, і застосування характерних для ірландського фольклору метричних формул на 6/8 і колоритного тематизму, з іншого. На відміну від творів Пярта й Родіна, просторовий світ *Stabat Mater* Дженкінса акцентовано неоднорідний. Як і Пярт, і значною мірою Родін, Дженкінс звертається до імітації діатоніки (що виявляється у застосуванні фрагментів тематизму з явно вираженою тональною основою) Якщо

порівнювати твір із двома іншими в розрізі принципів художніх стилів, то, на відміну від остінатного або трансцендентального, тут, на нашу думку, превалює *принцип кіно*, суміщення й несподівана зміна планів, ракурсів, картин. Отже, діє відповідний спосіб акумуляції образно-просторового досвіду. Контрасти між частинами – блоками не відмінюють наскрізної метричної подоби й інтонаційних зв'язків, що подані в диференційованому динамічному контексті. Кіно, якщо навіть воно є драмою з гострим напруженим сюжетом, неодмінно є й оповіддю, що розгортається в певному сюжеті. В музиці такий тип драматургії, особливо коли йдеться про таке масштабне полотно, як *Stabat Mater* Дженкінса, закономірно виявляється епічним. Що ж характерно для епосу, звідки властивий йому тип урівноваженого розгортання черпає свій ресурс? Епос, услід за міфом, поєднує у спільному уявленні «земні» й «небесні» іпостасі природно-космічної єдності, у якій весь світ прошитий духовною магією. Відтак сила музики, яка має в своїй основі епічне начало, коріниться в міцних внутрішніх зв'язках, нерідко виражених у наспівному, максимально внутрішньо рівноважному русі. З нашого погляду, це є спосіб, у який Дженкінс підкреслює зв'язок своєї *Stabat Mater* із середньовічною музикою. Як було зазначено в попередньому підрозділі нашого дослідження, композитор застосовує традиційні засоби імітаційної поліфонії, і, як і Пярт, вживає форму канону, але останній не має в даному разі такою мірою драматургічного значення, як у творі Пярта. Для Дженкінса характерний радше монотематизм, подекуди латентний, що він цементує форму й надає щільності музично-образному простору твору. Ймовірно, в такий спосіб композитор прагне досягти ефекту «розлитого», повсюдного перебування Світла, яке проливає на нас, людей, Образ Божої Матері; показати, що Її Образ близький людям на всій планеті людей. У даному відношенні *Stabat Mater* є твором характерним і для стилю Дженкінса, і для мета-модерну, що асимілює протиріччя, в цілому. Даний твір, подібно до *Stabat Mater* О. Родіна, характеризується зміною колориту в бік просвітлення й умиротворення, але цей рух не є різким. Зіставлення планів знов-таки

згладжене монотематичними прийомами. Розділ *Christe Mortem* вирізняє з наспівного плину музичного полотна настійливий, майже танцювальний метро-ритм, підкреслений акцентами на кшталт маракасу, що посилюється надалі, в тому числі, за рахунок багатократних повторів ритмо-формул. Ця частина твору має риси розгорнутої, драматичної коди. Можна сказати, що тут концентрується стан устремління до вищих начал Буття, але разом із тим у максимально гострій, порівняно з контекстом, динамічній манері. Урочисте *Amen*, що увінчує звучний текст, обіймає хор і оркестр і демонструє нам обшир образного простору твору. Слід зазначити, що диригентський стиль у виконанні *Stabat Mater* Дженкінса є відповідним епічній тенденції композиторського письма. Жести диригента наче широкі, об'ємні паси, що створюють урівноважений, та при цьому сповнений духовної енергії просторовий образ.

Отже, проведений порівняльний аналіз засвідчив, що *Stabat Mater* А. Пярта, К. Дженкінса та О. Родіна репрезентують різні способи художнього освоєння канонічного тексту в умовах сучасної музичної культури. Спільність духовної тематики поєднується в них із принципово різними просторовими, драматургічними та виконавськими моделями. Саме ці відмінності дозволяють розглядати зазначені твори як три самостійні форми реалізації диригентсько-хорового континууму, у яких по-різному виявляються тенденції новітнього музичного мислення.

Висновки до Розділу 2

Проаналізовані твори репрезентують три різні моделі сучасного композиторського мислення, що зумовлює необхідність відмінних підходів до їх диригентсько-хорової інтерпретації. Найбільш виразним утіленням тенденції нової простоти постає *Stabat Mater* А. Пярта, позначене герметичністю індивідуального стилю *tintinnabuli* та зосередженістю на внутрішній духовній рефлексії. *Stabat Mater* К. Дженкінса характеризується еkleктичним стилем, різноманітність якого компенсується латентним

монотематизмом і наскрізними драматургічними зв'язками. Для означення специфіки цього типу художнього мислення в дисертації запропоновано поняття сакральної антропології. Натомість *Stabat Mater* О. Родіна демонструє риси неоакадемізму, що виявляються у творчому переосмисленні історичних стильових моделей, активному використанні полістилістики, необарокових ремінісценцій та складній драматургічній організації музичного матеріалу.

Порівняльний аналіз засвідчив, що всі три твори відображають різні прояви постмодерного та метамодерного музичного мислення. У творчості А. Пярта метамодерна чутливість виявляється через прагнення до щирості, духовної зосередженості та оновленого переживання сакральної традиції. У *Stabat Mater* К. Дженкінса вона проявляється в культурному плюралізмі, відкритості до різних релігійних і стильових джерел та прагненні до універсалізації духовного досвіду. У творі О. Родіна метамодерні тенденції пов'язані з поєднанням щирого емоційного висловлювання та гри історичними й стильовими кодами. Ремінісценції барокових прийомів, поєднані з гостро дисонантним письмом, кластерною технікою та підвищеною експресивністю музичної мови, формують складний художній простір, у якому взаємодіють риси постмодерної та модерної естетики. Образний світ творів Дженкінса і Родіна поєднує виразна емоційна відкритість, спрямована на безпосереднє залучення слухача до духовної колізії. Натомість у Пярта скорбота і співпереживання виявляються через внутрішню стриману логіку поліфонічного письма, де індивідуальне висловлювання підпорядковується духовному смислу сакральної традиції.

Показано, що інтерпретація розгляданих творів в аспекті просторово-часового континууму має різнитись з точки зору мануальної техніки диригента. Як зазначалося, вона акцентовано стримана у виконанні *Stabat Mater* Пярта та, ймовірно, бурхливо емоційна у *Stabat Mater* О. Родіна. Відповідно, зважені жести диригента (в оркестровій версії Пярта 2008 року) або злитність диригентської присутності з рештою виконавських ліній партитури (у версії вокального і струнного тріо) контрастують із

диригентською хореографією в інтерпретації *Stabat Mater* Родіна. Твір Дженкінса, на наш погляд, потребує розміреної й відносно однорідної мануальної техніки, її широти і зваженості в той самий час. Диригентська присутність виступає тут регулятором, а не стимулом експресії, попри яскраво емоційний характер ряду епізодів твору.

Просторові характеристики трьох творів є, з погляду дисертанта, пов'язаними з трьома наріжними жанровими початками – лірикою (духовно-філософська, глибоко релігійна позиція А. Пярта), епосом (горизонтально-картинне розгортання музичного матеріалу у К. Дженкінса, скріплене остінатними ритмоформулами й нахилом до монотематизму), драмою (гостро-трагедійне мислення й його вираз у яскравих контрастах, динамізмі й дисонантності письма, нео-барокових рисах стилю у О. Родіна). Відтак образний простір у Пярта є конфігурацією трансцендентального процесу – вертикально орієнтованою в нео-готичному дусі; у Дженкінса це горизонтальний, багатовимірний і водночас щільний, акцентовано єдиний простір, попри яскраві вкраплення східного мелосу й не латинської текстівки. Доволі складна, зигзагоподібна просторовість образного строю твору Родіна створює враження найширшого просторового діапазону; тому виникає думка, що композитор у забарвленні образу материнського горя прагнув відтворити повноту всезагальності, – що, з нашого погляду, додатково може пояснюватись глобальними масштабами болючих проблем сучасності. Таким чином, кожен із творів репрезентує окрему модель диригентсько-хорового континууму: лірико-споглядальну (Пярт), епічно-оповідну (Дженкінс) та драматично-експресивну (Родін).

Звертає на себе увагу естетична зрозумілість – дохідливість усіх трьох творів, якщо йдеться про аудиторію, яка має досвід знайомства з класико-романтичною традицією у загальному розумінні терміну. Така зрозумілість вражає культурний універсалізм мислення авторів, які наділили свої твори знаками епохи і «вічними» символами. Слід зазначити в цьому контексті, що *Stabat Mater* сприймається як *giper-знак* культури (а не як жанр), що стягає

жанрове різноманіття і так само величезний діапазон стилів на основі канонічного тексту. Тобто перед нами традиція в традиції.

Просторові рішення образу Скорботної Матері відрізняються також щільністю. Як було показано в порівняльному аналізі творів, автори тяжіють до різних типів тематизму, а саме концентрованого (Пярт) і розосередженого (Родін). Такі властивості партитур визначаються драматургічною організацією їх символічно-звукового континууму. Так, симфонізація постає однією з ключових тенденцій *Stabat Mater* Родіна, і є характерним, що твір написаний для двох сольних партій жіночих голосів і оркестру, який веде і коментує низку оповідальних і трагедійних епізодів форми, що зазнає текстологічного становлення. Симфонізація притаманна твору Родіна так само, як кіно-логіка – концепції Дженкінса і поліфонізм – цілеспрямованій «вертикальній» лінеарності Пярта.

Проведений аналіз дозволяє стверджувати, що диригентсько-хоровий континуум не має універсальної моделі реалізації. Його конкретні форми визначаються особливостями композиторського мислення, драматургії твору та способом організації художнього простору. У розглянутих *Stabat Mater* це зумовлює виникнення трьох різних типів виконавської стратегії, що відповідають ліричному, епічному та драматичному типам музичного мислення.

ВИСНОВКИ

Здійснене дисертаційне дослідження дозволило зробити наступні висновки.

Мета дослідження, яка полягала у вивченні диригентсько-хорової інтерпретації як типу континууму з застосуванням аналізу музичного матеріалу *Stabat Mater* А. Пярта, К. Дженкінса та О. Родіна, **досягнена**. В двох розділах дисертаційного дослідження послідовно викладені його методологічні засади, теоретична основа та параметри аналізу диригентсько-хорової інтерпретації музичних творів, опрацьовані в хорознавчій науці; надані ключові положення культурно-історичного і музично-стильового контексту розглянутих у дисертації творів. В дослідженні виконані **завдання**, що визначалися поставленою метою.

Методологічною основою дослідження стала інтерпретологія, що дозволила розглянути диригентсько-хорову інтерпретацію як символічно-звуковий континуум. Теоретичне підґрунтя дослідження становлять концепції музичної рефлексії (Л. Шаповалова), інтерпретативної комунікації (Ю. Ніколаєвська), моделей музичного твору (В. Москаленко), а також положення сучасного хорознавства, культурології та естетики.

Доведено актуальність і маловивчений стан проблеми дослідження, необхідність якого визначається суттєвими для диригентсько-хорової концепції музичного твору властивостями музичного континууму і їх інтерпретаційного аналізу.

У дослідженні обґрунтовано диригентсько-хорову інтерпретацію як цілісний просторово-часовий процес, у межах якого диригентський текст постає результатом взаємодії часових модусів свідомості, кінестетичних механізмів, художнього мислення та виконавської діяльності диригента-хормейстера. Показано, що акустична перцепція музики трансформується у духовно-естетичне переживання вже на рівні внутрішньої комунікації та апперцепції, формуючи передумови майбутнього виконавського тексту.

Доведено, що переживання часу у процесі диригування набуває просторової форми через кінестетичні механізми, унаслідок чого диригентський жест стає способом матеріалізації музичного смислу. У цьому процесі диригентський текст знаменує трансформацію виконавського Его, яке, зберігаючи індивідуальну художню позицію, інтегрується у соборний творчий простір хорового колективу. Така взаємодія зумовлює специфіку диригентського мислення, що поєднує ментальні, тілесно-афективні та комунікативні чинники музичного виконавства.

На цій основі диригентсько-хорова інтерпретація визначається як онтичний праксис, у якому мануальна техніка диригента постає не лише професійною навичкою, а й способом реалізації його онтологічних уявлень. Диригентський текст розглядається як континуальна маніфестація виконавської форми твору з опосередкованим звуковидобуванням і комунікативно-орудною спрямованістю.

У результаті дослідження сформульовано авторське розуміння диригентсько-хорового континууму як цілісної просторово-часової форми існування диригентсько-хорової інтерпретації, що виникає в процесі взаємодії композиторського тексту, свідомості диригента, хорового звучання та слухацького сприйняття. Структурними механізмами такого континууму виступають ретенція, праїмпресія, протенція та антиципація, які забезпечують інтеграцію локальних виконавських актів у цілісний художній образ музичного твору.

В дослідженні здійснено порівняльний аналіз *Stabat Mater* А. Пярта, К. Дженкінса і О. Родіна. Показано, що дані твори потребують трьох різних підходів щодо диригентської інтерпретації. Вони, як показано в роботі, відображають історично спільні, однак не тотожні тенденції пост-модерної художньої практики. Доведено, що *Stabat Mater* Пярта найбільш виразно тяжіє до нової простоти, однак остаточне підведення стилю Пярта під теоретичний «портрет» будь-якого з відомих стилів не є можливим попри існування різних версій, наприклад сакральний мінімалізм. Герметичність індивідуального

композиторського стилю *tintinnabuli* вирізняє його з-поміж інших. *Stabat Mater* Дженкінса характеризує еклектичний стиль, компенсація строкатості якого виражається у творі латентним монотематизмом. В роботі показано, зокрема, що принцип остінато, втілений обома згаданими творами, слугує в них різним цілям. Обґрунтовано, що специфіка стилю Дженкінса може бути позначена як *сакральна антропологія*. У творі Дженкінса являє себе плюралістична установка постмодерної культури, а більш конкретно мета-модерн. Встановлено, що у Пярта й у О. Родіна також виявляються риси мета-модерного мислення. Якщо Пярт у підкреслено простому увиразненні відроджує тенденцію абсолютної щирості, – то у Родіна увиразнюється така риса, як повернення *від іронії до щирості*. Композитор здійснює ремінісценції як барокових засобів, так і експресіонізму; останні увиразнились у гостро дисонантному письмі з широким застосуванням кластерів, тож, як характерно для мета-модерну, тут присутнє тяжіння до модерної естетики. Водночас саме *Stabat Mater* Родіна має в собі заряд іронії, оскільки в означений спосіб у ній здійснюється гра естетичним ключами. Образність творів Родіна та Дженкінса поєднує, як показано в дисертації, емоційна наповненість. Такий підхід відрізняється від обраного Пяртом: у Пярта гіркота й відчай співпереживання Матері біля Хреста Розп'ятого Сина неначе просотуються крізь суворий стрій поліфонічного письма.

У дослідженні запропоновано чотирирівневу модель простору в диригентсько-хоровій інтерпретації, яка охоплює онтологічний, комунікативний, процесуально-часовий та виконавський рівні. Такий підхід дозволив пояснити специфіку просторової організації диригентсько-хорового континууму та його реалізацію у виконавській практиці. Проведений аналіз дозволяє стверджувати, що диригентсько-хоровий континуум не має універсальної форми реалізації. У розглянутих творах він виявляється у трьох моделях: лірико-споглядальній (А. Пярт), епічно-оповідній (К. Дженкінс) та драматично-експресивній (О. Родін), що відповідають різним способам організації музичного простору, драматургії та виконавської комунікації.

Образно-просторові характеристики розглянутих нами творів, на нашу думку, корелюють із трьома наріжними жанровими початками – лірикою (трансцендентальна конфігурація *Stabat Mater* А. Пярта), епосом (розміреність, горизонтально-картинне розгортання музичного матеріалу у *Stabat Mater* К.Дженкінса), драмою (гостро-трагедійне мислення й його вираз у яскравих контрастах, динамізмі й дисонантності письма, нео-барокових рисах стилю у О. Родіна). Відтак простір у Пярта і вибудовано по типу трансцендентального процесу – вертикально; у Дженкінса це горизонтальний, щільний образний простір, і такі властивості ще акцентуються східним мелосом і не латинським текстом окремих епізодів форми. Образний простір твору Родіна сприймаємо як обшир, окреслений множиною зигзагоподібних рухів виконавської форми.

Звертає на себе увагу образна зрозумілість, конкретність і разом із тим образна узагальненість усіх трьох творів. Так, О. Родін вклав в образи материнського горя повноту всезагальності, – що, з нашого погляду, додатково може пояснюватись глобальними масштабами болючих проблем сучасності. Всі три *Stabat Mater*, на нашу думку, орієнтовані на аудиторію, яка має досвід знайомства з класико-романтичною традицією, автори наділили свої твори знаками епохи, «вічними» символами. Відтак *Stabat Mater* у нашому розумінні постає не окремим жанром або під-жанром, а *giper-знаком* культури, що залучає в свою орбіту жанрове різноманіття і величезний діапазон стилів на основі канонічного тексту; традицією в традиції, що відтворює її історичну динаміку.

Просторові рішення образу Скорботної Матері відрізняються за ступенем щільності. Так, автори тяжіють до різних типів тематизму, а саме концентрованого (Пярт) і розосередженого (Родін); що обумовлено в тому числі організацією їх континууму. Зокрема, у *Stabat Mater* Родіна найбільш виражена симфонізація, тоді як кіно-логіка відрізняє твір Дженкінса і поліфонізм, у широкому розумінні, лінеарність, властива твору Пярта.

Отже, проведене дослідження підтвердило, що **категорія диригентсько-хорового континууму** є продуктивною методологічною основою для аналізу сучасної хорової творчості, оскільки дозволяє інтегрувати просторово-часові, стильові, виконавські та комунікативні параметри музичного твору в єдину систему диригентської інтерпретації. Це відкриває можливості для подальшого застосування запропонованої концепції в диригентсько-виконавському аналізі сучасної хорової музики різних стильових напрямів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адорно, Т. (2002). *Теорія естетики* (П. Таращук, пер.). Основи.
2. Андросова, Д. В. (2016). Стильова емансипація музичного виконавства та методологія «нової цілісності» аналізу музики. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*, 1, 144–148.
http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvkfm_2016_1_29
3. Андрусишин, Т. Б. (2017). Гендерний аспект в хоровому мистецтві: сучасні виміри. У *Хорове мистецтво України та його подвижники: Матеріали VI міжнародної інтернет-конференції* (с. 137–144).
4. Аперцепція. (2007). У Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів, & В. І. Теремко (Ред.), *Літературознавчий словник-довідник* (с. 55). Академія.
5. Ахутін, А., & Берлянд, І. (2018). Володимир Соломонович Біблер та його діалогіка культури. *Філософська думка*, 1, 56–65.
6. Балакірова, С. Ю. (2002). *Естетика музичного постмодернізму* (Автореферат дисертації кандидата філософських наук, Національний технічний університет України «Київський політехнічний інститут»).
7. Бардашевська, Я. (2014). Визначальні мотиваційні чинники в семантичному зрізі концепцій хорової акапельної творчості Віктора Степура: до проблеми світогляду митця. *Студії мистецтвознавчі. Театр. Музика. Кіно*, 1, 145–152.
8. Бензюк, О. О. (2014). «Відкрита інтерпретація»: до постановки проблеми. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4, 46–49.
9. Берегова, О. (2020). *Діалог культур: образ Іншого в музичному універсумі*. Інститут культурології НАМ України.
10. Берегова, О. М. (2009). Комунікація в музичному виконавстві як культурологічна проблема. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 84, 209–218.

11. Беркій, О. В. (2006). *Stabat Mater в аспекті жанрово-стильової динаміки* (Дисертація кандидата мистецтвознавства). Львівська державна музична академія імені М. В. Лисенка.
12. Бермес, І. (2022). Українське хорове мистецтво як об'єкт наукових зацікавлень. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 48(1), 66–72.
<https://doi.org/10.24919/2308-4863/48-1-10>
13. Бермес, І. Л. (2017). Жінка-диригент: спроба характеристики успішності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 63–68.
14. Бермес І.Л. (2020). Особливості комунікації «композитор–слухач» у хоровому виконавстві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, (2), 168-173.
15. Белік-Золотарьова, Н. А. (2023). Хорове виконавство як категорія сучасного українського інтегрованого хорознавства. *Аспекти історичного музикознавства*, 31, 184–206.
<https://doi.org/10.34064/khnum2-31.08>
16. Белік-Золотарьова, Н. А. (2024). Напрями і форми сучасного вітчизняного хорового виконавства. *Культура України*, 83, 50–57.
<https://doi.org/10.31516/2410-5325.083.05>
17. Біляєва, Н. В. (2018). Диригентський жест: знак, символ, смисл. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 50, 25–38. <https://doi.org/10.34064/khnum1-50.02>
18. Бодріяр, Ж. (2004). *Симулякри і симуляція* (В. Ховхун, пер.). Основи.
19. Бондар, Є. М. (2019). *Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості*. Астропринт.
20. Боцман, О. С. (2024). Становлення диригента-хормейстера: традиції школи та сучасні тренди. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*, 25, 109–119.
<https://doi.org/10.30970/vas.25.2024.12672>

21. Варавкіна-Тарасова, Н. (2014). *Духовний зміст музичного твору* (Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
22. *Великий тлумачний словник української мови*. (б. д.). <https://vtssum.com/>
23. Веркіна, Т. Б. (2008). *Актуальне інтонування як виконавська проблема* (Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства). Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової.
24. Віла-Боцман, О. П. (2024). *Творча постать диригента-хормейстера в контексті сучасного хорового виконавства: традиції школи та індивідуальний стиль (на прикладі діяльності митців одеської хорової школи)* (дис. д-ра філософії). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової.
25. Вороновська, О. (2020). Музичний жест у науково-поняттєвій системі музики: історія та сучасність. *Музичне мистецтво і культура*, 30(1), 60–65.
26. Гайдеггер, М. (2003). Буття і час (В. Бібіхін, пер.). Фоліо.
27. Герасимова-Персидська, Н. (1998). Нове в музичному хронотопі кінця тисячоліття. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 28, 32–39.
28. Герасимова-Персидська, Н., & Ковнацька, Л. (2012). *Музика. Час. Простір*. Дух і Літера.
29. Глушук, Т. В. (2016). Музично-виконавське мистецтво як об'єкт дослідження українського мистецтвознавства. *Культура і сучасність*, 1, 87–94.
30. Гоменюк, С. (2006). *Музичний хронотоп: предмет та явище. Типологія форм просторово-часової організації в авангардній музиці* (Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.

31. Гуменюк, Т. К. (2002). *Постмодернізм як транскультурний феномен. Естетичний аналіз* (Дисертація доктора філософських наук). Київський національний університет імені Тараса Шевченка.
32. Гуменюк, Т. К. (2021). Естетичні аспекти мета- і діджимодернізму в концепції постпостмодернізму. *Питання культурології*, 38, 65–75. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.38.2021.245651>
33. Гуссерль, Е. (2020). *Ідеї чистої феноменології та феноменологічної філософії. Книга перша. Загальний вступ до чистої феноменології*. Фоліо.
34. Гадамер, Г.-Г. (2000). До проблематики саморозуміння. Герменевтичний внесок у питання деміфологізації. У *Істина і метод* (Т. 2, с. 111–121). Юніверс.
35. Гадамер, Г.-Г. (2000). Про круговий цикл розуміння. У *Істина і метод* (Т. 2, с. 55–62). Юніверс.
36. Давидов, М. (2010). *Виконавське музикознавство: Енциклопедичний довідник*. Волинська обласна друкарня.
37. Дейнега, В. (2023). Вплив тембрального забарвлення звуку на еволюцію диригентського жесту. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3(60), 85–97. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.3\(60\).2023.296801](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3(60).2023.296801)
38. Добронравова, І. С. (1991). Нелінійне мислення. *Філософська і соціологічна думка*, 6, 47–60.
39. Драгулян, В. (2008). Творчість О. Скрябіна та А. Веберна. Порівняльний аналіз новаторського ставлення до елементів музичної мови. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 21, 144–156.
40. Драгулян, В. (2009). Метаморфози музичного простору. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 24, 330–341.

41. Драгулян, В. В. (2009). *Художньо-філософські ідеї О. М. Скрибіна та їх розвиток у музиці ХХ сторіччя* (Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
42. Драч, І. С. (2012). Фігура диригента в оперному істеблішменті (за версією Т. Бернгарда). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 35, 382–393.
43. Еко, У. (1996). Надінтерпретація тексту. У *Маятник Фуко* (с. 650–664).
44. Еко, У. (б. д.). Відкритий твір: форма і невизначеність у сучасних поетиках (фрагменти) [Поетика відкритого твору] (В. Грабовський, пер.). <https://nasplib.isofts.kiev.ua/server/api/core/bitstreams/b7b78c50-1793-4440-bc7b-7c8254751037/content>
45. Еліаде, М. (2016). *Трактат з історії релігій* (О. Панич, пер.). Дух і Літера.
46. Жукова, Н. А. (2003). *Інтерпретація як компонент музичної творчості: естетичний аспект* (Автореферат дисертації кандидата філософських наук). Київський національний університет імені Тараса Шевченка.
47. Жукова, Н. А. (2003). *Інтерпретація як компонент музичної творчості: естетичний аспект* (Дисертація кандидата філософських наук). Київський національний університет імені Тараса Шевченка.
48. Жуковська, Т. І. (2013). Виконавська культура в добу інформаційного суспільства. У *Трансформаційні процеси в освіті і культурі: Збірник матеріалів Міжнародної науково-творчої конференції (Одеса, Київ, Варшава, 24–25 квітня 2013 р.)* (с. 201–203). НАКККиМ.
49. Заверуха, О. (2019). Складові хорового письма: система взаємодії рівнів музичного твору. *Культура України*, 65, 174–181. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.065.16>
50. Загайкевич, А. Л. (2010). Просторові моделі сучасної музичної композиції. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*, 89, 45–56.

51. Зайцева, Л. А. (2004). *Онтологічна концепція музики: на прикладі світських та духовних жанрів* (Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, спеціальність 17.00.01 «Теорія та історія культури»). Харківська державна академія культури.
52. Зінська, Т. В. (2012). *Музично-виконавське мистецтво в соціокультурному просторі України кінця XX – початку XXI століття* (Дисертація кандидата мистецтвознавства). Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
<http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/2602>
53. Злотник, О. Й. (2018). Перцептуальний простір функціонування музичного твору. *Мистецтвознавчі записки*, 34, 61–66.
<https://doi.org/10.32461/2226-2180.34.2018.169649>
54. Зосім, О. Л. (2004). *Українська духовна пісня західноєвропейського походження в історичному розвитку (XVII–XX ст.)* : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського.
55. Іванніков, Т. (2016). Гітарне мистецтво в аспекті феноменології творчості: досвід конституювання. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*, 2(7), 146–154.
56. Іванова, Ю. (2015). Шляхи вивчення хорознавства. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 43, 291–300.
<https://intermusic.kh.ua/index.php/pvm/article/view/470>
57. Карпенко, Є. В. (2016). Природа диригентського жесту як феномену невербальної комунікації. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*, 1(7), 136–144.
<https://repository.sspu.edu.ua/handle/123456789/4066>
58. Катрич, О. Т. (2000). *Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)* (Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.

59. Катрич, О. Т. (2000). *Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)*. Коло.
60. Кириленко, Я. О. (2020). *Теоретичні та практичні засади диригентської підготовки*. Київський університет імені Бориса Грінченка.
61. Кириленко, Я. О. (2024). Диригентська хореографія: образно-виконавський аспект. *Грааль науки*, 37, 517–521. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.15.03.2024.087>
62. Ковтонюк, В. Л. (2018). Творчість музиканта-виконавця крізь призму феноменології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 50, 8–16. <https://doi.org/10.34064/khnum1-50.01>
63. Колесник, О. С. (2014). *Феномен інтерпретації в художній культурі*. НАКККіМ.
64. Колесса, М. (1973). *Основи техніки диригування*. Музична Україна.
65. Коменда, О. І. (2010). Музико-риторичні прийоми як засіб інтерпретації текстів Г. Сковороди у хоровій симфонії О. Щетинського «Узнай себе». *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 6, 43–52.
66. Коменда, О. І. (2013). Концентрований і розосереджений види тематизму у камерній творчості Олександра Козаренка. *Яровиця*, 1, 8–13.
67. Копелюк, О. (2019). Феноменологія стилю як музикознавчий дискурс. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 55, 7–21. <https://doi.org/10.34064/khnum1-55.01>
68. Корнішева, Т. (2013). Феномен творчості хорового диригента як предмет психологічного дослідження. У І. Зязюн (Ред.), *Педагогічна майстерність як система професійних і мистецьких компетентностей: Збірник матеріалів X Міжнародних педагогіко-*

- мистецьких читань пам'яті професора О. Рудницької (Вип. 4(8), с. 365–372). Зелена Буковина. <https://ekhsuir.kspu.edu/handle/123456789/4227>
69. Королюк, Н. (1994). *Корифеї української хорової культури ХХ століття*. Наукова думка.
 70. Костенко, Л. В., & Шумська, Л. Ю. (2019). *Методика викладання хорового диригування*. Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя.
 71. Котляревська, О. (1996). *Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування* (Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства).
 72. Коханик, І. (2001). Інтертекстуальність та проблема стильової єдності музичного твору. *Київське музикознавство. Текст музичного твору: практика і теорія*, 7, 90–96.
 73. Крижановська, Н. Є. (2013). Феномен диригента як культурологічна проблема. У *Трансформаційні процеси в освіті і культурі: Збірник матеріалів Міжнародної науково-творчої конференції* (с. 209–212).
 74. Кримський, С. (2002). Інтерпретація. У *Філософський енциклопедичний словник* (с. 246). Абрис.
 75. Кузьмін, В. (2010). Нова інтерпретологія, або Вступ до вчення про багатовимірність. У О. П. Опанасюк (Упоряд.), *Ставропігійські філософські студії: Збірник наукових праць з філософії, психології, мистецтвознавства, культурології, педагогіки та філософії освіти* (Вип. 4, с. 242–259). Ставропігійон.
 76. Кузьмук, О. В. (2020). *Взаємодія поліфонічного та гармонічного принципів музичної організації у творах композиторів першої половини ХХ століття: специфіка оновлення, методи аналізу* (Дисертація кандидата мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.

77. Куриленко, І. А. (2018). Посткультура / медіакультура / кіберкультура / транскультура / протокультура: аспекти термінологічної семантики. *Культура України*, 60, 68–76. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.060.08>
78. Лошков, Ю. (2007). *Гене́за та становлення диригентського виконавства в Україні*. Харківська державна академія культури.
79. Лук'янець, В. (2002). Хронотоп. У *Філософський енциклопедичний словник* (с. 702). Абрис.
80. Лукасік, Я. (2023). Постмодернізм – основні ідеї та їх суспільно-політичні імплікації. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філософія»*, 25, 30–38. <https://doi.org/10.25264/2312-7112-2023-25-30-38>
81. Лю Дань. (2024). Сучасне хорове мистецтво як художня система (історико-стильова динаміка і структурні концепти). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 73, 137–150. <https://doi.org/10.34064/khnum1-73.08>
82. Лю Дань. (2025). Хорова регіоністика межі тисячоліть: *horo cantor* і метамова. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 74, 231–245. <https://doi.org/10.34064/khnum1-74.13>
83. Любар, Р. О. (2024). Техніка диригування як основа диригентсько-хорової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. *Теорія і методика професійної освіти*, 76, 140–143.
84. Макаренко, Г. Г. (2005). *Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри*. Факт.
85. Макаренко, Г. Г. (2006). *Творчість диригента в контексті інтегративного підходу* (Автореферат дисертації доктора мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
86. Макаренко, О. І. (2024). «Missa Luminosa» Олександра Родіна: оновлення жанру меси. *Слобожанські мистецькі студії*, 1, 70–73. <https://doi.org/10.32782/art/2024.1.13>

87. Максименко, С. Д. (Ред.). (2025). *Загальна психологія* (4-те вид., перероб. і доп., т. 1). Видавництво Людмила.
88. Маркова, О. М. (2002). *Питання теорії виконавства: Матеріали до курсу теорії виконавства для магістрів і аспірантів*. Астропринт.
89. Маркова, О. М. (2002). Теорія виконавства в сучасному музикознавстві. *Українське музикознавство*, 31, 93–102.
90. Маркова, О. М. (2003). Сучасний культурологічний зміст інтонаційної концепції Б. Асаф'єва. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 11, 322–331.
91. Маркова, О. М. (2004). Онтологія виконавства і «розпізнавання» в музиці. У *Трансформація музичної освіти і культури в Україні: Матеріали науково-творчої конференції, присвяченої 90-річчю Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової* (с. 46–56). Друкарський дім.
92. Маркова, О. М. (2009). Виконавське музикознавство як феномен української наукової традиції. У М. Давидов (Ред.), *Виконавське музикознавство: Енциклопедичний довідник* (с. 4–13).
93. Маркова, О. М. (2018). Неосимволізм музики ХХІ сторіччя та виконавське музикознавство. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 209–213.
94. Маркова, О. М., & Смирнова, Л. (1999). До питань теорії виконавської інтерпретації. *Музичне виконавство. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1, 126–134.
95. Мархлевський, А. Ц. (1986). *Практичні основи роботи в хоровому класі*. Музична Україна.
96. Маскович, Т. (2014). «Крокове колесо» Ганни Гаврилець: сакралізуючі елементи в стилістиці та драматургії. *Студії мистецтвознавчі. Театр. Музика. Кіно*, 1, 87–100.
97. Маскович, Т. (2018). Тенденції до сакралізації жанрів в українській музиці останньої третини ХХ ст.: передумови і контекст (на прикладі

- творів Г. Гаврилець). *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтво*, 36, 21–25.
98. Меднікова, Г. С. (2001). *Мистецтво постмодернізму як фактор адаптації особистості*. Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова.
 99. Меднікова, Г. С. (2005). *Ціннісно-адаптаційний потенціал мистецтва постмодерну в аспекті некласичної естетики* (Автореферат дисертації доктора філософських наук). Київський національний університет імені Тараса Шевченка.
 100. Мозгальова, Н. Г., & Ліва, Н. В. (2017). Рецепція сакрального в європейській музичній культурі другої половини XX – початку XXI століття: методологічний аспект. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4, 100–105.
 101. Москаленко, В. Г. (1994). *Теоретичний та методологічний аспекти музичної інтерпретації* (Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
 102. Москаленко, В. Г. (1999). Про специфіку музичної інтерпретації. *Київське музикознавство*, 2, 4–14.
 103. Москаленко, В. Г. (2001). Музичний твір як текст. *Київське музикознавство. Текст музичного твору: практика і теорія*, 7, 3–10.
 104. Москаленко, В. Г. (2002). Про розуміння музичного твору. *Музичний твір: проблеми розуміння. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 20, 3–13.
 105. Мостова, Ю. В. (2003). *Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації* (Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства). Харківська державна академія культури.
 106. Мурза, С. А. (2021). *Диригентський жест як інструментально-виконавський феномен: компаративно-технологічний підхід*

- (Дисертація кандидата мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової.
107. Наконечна, О. П. (2003). *Естетичне як тип духовності* (Автореферат дисертації доктора філософських наук). Київський національний університет імені Тараса Шевченка.
 108. Ніколаєвська, Ю. В. (2014). *Homo Interpretatores* в музичній культурі ХХІ сторіччя. Теоретичний аспект. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 40, 601–613.
 109. Ніколаєвська, Ю. В. (2017). Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*, 10, 180–198. <https://doi.org/10.34064/khnum2-10.10>
 110. Ніколаєвська, Ю. В. (2017). Комунікативна стратегія як проблема інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 46, 94–110. <https://doi.org/10.34064/khnum1-46.06>
 111. Ніколаєвська, Ю. В. (2020). *Homo Interpretatus* в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть. Факт.
 112. Ніколаєнко, А. (2014). Музичний простір та його змістове наповнення (в контексті наукової проблеми «Музика і література»). *Наш український дім*, 47–57.
 113. Овсянникова-Трель, О. А. (2021). «Нова простота» як системний жанрово-стильовий феномен в сучасному музичному мистецтві. Видавничий дім «Гельветика».
 114. Овсянникова-Трель, О. А. (2021). Індивідуально-стильові концепції «нової простоти» у словесній авторепрезентації сучасних композиторів. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 35(3), 90–95. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-3-14>
 115. Овсянникова-Трель, О. А. (2021). Концепт простоти у визначенні творчих інтенцій «нової простоти». У *Музика в системі мистецької освіти: взаємини та протидії: Матеріали підвищення кваліфікації (15 березня – 23 квітня 2021 року)* (с. 173–176). Гельветика.

116. Олійник, А. (2023). *Аналіз першої, другої, п'ятої та шостої частин "Stabat Mater Dolorosa", "Cuius Animam Gementem", "Quis Est Homo", "Vidit Suum" з кантати "Stabat Mater" Ф. Пуленка* [Рукопис]. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
117. Оніщенко, О. І. (2021). Метамодернізм: теоретична реальність чи «фігура філософії»? *Вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Серія: Культурологія*, 27–28, 137–144. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.27-28.2021.238825>
118. Опарик, Л. М. (2007). *Комунікативний аспект музично-виконавського висловлювання* (Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства). Львівська державна музична академія імені М. В. Лисенка.
119. Павлишин, С. С. (1995). *Ігор Соневицький*. Спілка композиторів України.
120. Пахаренко, В. (2021). Метамодернізм як мистецький напрям. <https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/728820>
121. Петрик, С. В. (2012). Диригентська техніка як важливий компонент мистецтва диригування. *Культура України*, 39, 262–269.
122. Пилатюк, О. Б. (2006). *Першовиконання музичного твору як феномен сучасного соціокультурного континууму* (Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
123. Пищик, С. В. (2024). Мережева культура як модус масової культури сучасного суспільства. *Політологічний вісник*, 93, 23–35. <https://doi.org/10.17721/2415-88IX.2024.93.23-35>
124. Пігров, К. К. (1964). *Керування хором*. Музична Україна.
125. Плужніков, В. (2010). Професія диригента та шляхи її формування в західноєвропейській театральній практиці XIX століття. У М. Давидов (Ред.), *Виконавське музикознавство: Енциклопедичний довідник* (с. 255–256).

126. Прокулевич, О. В. (2017). Особистість диригента-хормейстера (сутнісні ознаки особистісної характеристики). Хорове мистецтво України та його подвижники: матеріали VI міжнар. наук.-практ. інтернет-конф., м. Дрогобич, 19–20 жовт. 2017 р., (сс. 310–319). Дрогобич: ДДПУ ім. І. Франка. URI: <https://dspace.udpu.edu.ua/handle/6789/7898>
127. Пронін, І. (2017). Феноменологічна розмітка і топографія категорії «ніщо» у фундаментальній онтології М. Гайдеггера. *Δόξα / Докса*, 27(1), 267–275.
128. Пучко, Ю. В. (2005). Особливості професійних якостей диригента-хормейстера: мислення, емоції, воля. *Мистецтвознавчі записки*, 7, 60–66.
129. Пучко-Колесник, Ю. В. (2009). *Діяльність диригента-хормейстера як соціокультурний феномен* (Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
130. Пясковський, І. Б. (2000). Феноменологія музичного мислення. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 7, 46–56.
131. Роєнко, М. М. (2020). Формування мануальної техніки майбутніх диригентів хору у процесі фахової підготовки: теоретичний аспект. *Мистецькі пошуки*, 12, 104–110.
132. Розумний, І. Ш. (1968). *Посібник з диригування*. Музична Україна.
133. Романюк, І. (2009). *«Картина світу» в системі категорій аналізу музики (на прикладі української музичної культури)* (Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
134. Роменець, В. А., & Маноха, І. П. (1998). *Історія психології XX століття*. Либідь.

135. Роменська (Зайцева), Л. А. (2010). Онтологічна концепція музики (дискурс християнської онтології музики). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 29, 4–35.
136. Рябініна, О. В. (2000). *Феноменологія музики. Досвід концептуалізації*. Харківський військовий університет.
137. Рябініна, О. В. (2005). *Музична подія як естетичний феномен* (Автореферат дисертації доктора філософських наук). Східноукраїнський національний університет імені Володимира Даля.
138. Рябініна, О. В., & Юрченко, Л. І. (Ред.). (2021). *Філософія: підручник для здобувачів вищої освіти*. Видавництво Іванченка І. С.
139. Савченко, Г. (2021). Принципи оркестровки у вокально-інструментальних творах І. Стравінського пізнього періоду творчості (на прикладі *Canticum Sacrum*). *Молодий вчений*, 35(5), 28–33.
<https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-5-5>
140. Самітов, В. (2007). *Специфіка інтерпретаційного мислення музиканта-виконавця (психофізіологічний аспект)*. ДАКККиМ.
141. Самойленко, О. І. (2010). Методологічні інтенції категорії «духовність» і методичне самовизначення сучасного музикознавства. У *Духовна культура України: традиції та сучасність* (с. 7–21).
142. Самойленко, О. І. (2011). Теорія музикознавчої інтерпретації як напрям сучасної герменевтики. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 95: *Проблеми музичної інтерпретації*, 3–11.
143. Самойленко, О. І. (2018). Категорія музичного мислення у понятійному контексті психології мистецтва: Про єдність філософсько-естетичного та музикознавчого методів пізнання. *Музичне мистецтво і культура*, 26, 7–17.
144. Самойленко, О. І. (2020). Формування мислення сучасного виконавця в системі інтегральних зв'язків теорії музики та інтерпретології. У *Modern culture studies and art history: An experience of Ukraine and EU* (с. 180–

- 197). Izdevniecība "Baltija Publishing". <https://doi.org/10.30525/978-9934-588-21-6>
145. Сапсович, О. А. (2025). *Професійна пам'ять музиканта-виконавця як творчий феномен* (Автореферат дисертації доктора мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової.
 146. Серганюк, Ю., Серганюк, Л., & Їжак, В. (1992). *Методика аналізу хорових творів*.
 147. Серова, О. Ю. (2013). Сакральний мінімалізм. У *Трансформаційні процеси в освіті і культурі: Збірник матеріалів Міжнародної науково-творчої конференції (Одеса, Київ, Варшава, 24–25 квітня 2013 р.)* (с. 226–230). НАКККиМ.
 148. Симеонова, Ю. (2020). Костянтин Симеонов і Лев Венедиктов: співтворчість диригента і хормейстера в музичному мистецтві другої половини ХХ століття. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 4(49), 180–193. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.4\(49\).2020.220426](https://doi.org/10.31318/2414-052X.4(49).2020.220426)
 149. Сидоров, М. (2025). Хорова творчість Карла Дженкінса: досвід обґрунтування сакральної антропології: Українська та світова музична культура. *Аспекти історичного музикознавства*, 40, 255–271. <https://doi.org/10.34064/khnum2-40.13>
 150. Сидоров, М. (2025). Мислення диригента-хормейстера як концепт сучасної музичної науки: Диригент-хормейстер, вокаліст: інтерпретаційний та педагогічний аспекти діяльності. *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*, 76, 159–173. <https://doi.org/10.34064/khnum1-76.09>
 151. Сидоров, М. (2026). Концептуалізація музичного простору у творчості хорового диригента: Аналіз – методологія – інтерпретація. *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*, 78, 82–95. <https://doi.org/10.34064/khnum1-78.04>

152. Сирятська, Т. О. (2008). *Виконавська інтерпретація в аспекті психології особистості музиканта* (Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
153. Сокол, О. В. (2013). *Виконавські ремарки: образ світу і музичний стиль*. Астропринт.
154. Суханцева, В. К. (2000). *Музика як світ людини: Від ідеї всесвіту — до філософії музики*. Факт.
155. Сухецька, О. (2014). Онтологія музичного виконавства та мистецтво керування хором. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*, 10(3), 124–129. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/ppsv_2014_10\(3\)_21](http://nbuv.gov.ua/UJRN/ppsv_2014_10(3)_21)
156. Сухленко, І. (2013). Методика аналізу індивідуального виконавського стилю. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 37, 303–312.
157. Сухленко, І. Ю. (2012). Педагогічні принципи Володимира Горовиця: в діалозі з традицією. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 35, 403–413.
158. Сухленко, І. Ю. (2014). Часова організація музичного твору: виконавський аспект. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 40, 334–344.
159. Сухленко, І. Ю. (2018). Стильові домінанти виконавської концепції музичного твору. *Аспекти історичного музикознавства*, 11, 61–71. <https://doi.org/10.34064/khnum2-11.04>
160. Табачковський, В. Г. (2003). Світоглядно-антропологічні колізії процесу глобалізації. У *Людина і культура в умовах глобалізації* (с. 22–34). ПАРАПАН.
161. Тарапата-Більченко, Л. Г. (1998). *Музика як модель світобудови (досвід культурологічного дослідження)* (Автореферат дисертації кандидата філософських наук, спеціальність 09.00.04 «Філософська антропологія і

- філософія культури»). Харківський державний університет.
<https://repository.sspu.edu.ua/handle/123456789/3172>
162. Татарнікова, А. В. (2019). Алілуйна парадигма в музичному мистецтві постмодерну. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 54, 119–130.
 163. Тимофєєва, К. (2009). *Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства)* (Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
 164. Ткач, Ю. (2025). Від об'єкта до результату: способи розкриття художньої цілісності хорових творів у диригентському стилі Павла Муравського. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1(66), 24–37. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.1\(66\).2025.333470](https://doi.org/10.31318/2414-052X.1(66).2025.333470)
 165. Ткач, Ю. С. (2012). *Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера: теоретичний та практичний аспекти (на прикладі Національної заслуженої академічної капели України «Думка»)* (Дисертація кандидата мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
 166. Ткач, Ю. С. (2018). Індивідуальний виконавський стиль Євгена Савчука: організація процесу диригентської інтерпретації. *Аспекти історичного музикознавства*, 13, 126–141. <https://doi.org/10.34064/khnum2-13.08>
 167. Трохановський, О. (2004). Що таке церковна музика? (музично-історичний, богословський і творчий аспекти). *Καλοφωνία: Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії*, 2, 243–250. <https://hdl.handle.net/20.500.14570/3521>
 168. Тукова, І. Г. (2019). *Музика і природознавство. Взаємодія світів в умонастроях епох (XVII – початок XXI століть)*. Акта.

169. Фартушка, О. Д. (2017). Типологічне та індивідуальне у хорових фугах П. Гіндеміта. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 46, 68–77. <https://doi.org/10.34064/khnum1-46.04>
170. Фартушка, О. Д. (2018). Семантична функція хорової поліфонії у *Canticum sacrum* І. Стравінського. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 49, 188–197. <https://doi.org/10.34064/khnum1-49.12>
171. Фартушка, О. Д. (2020). Хорова поліфонія як складова сучасного хорознавства. У *Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії і практики: Матеріали IV Всеукраїнської науково-практичної конференції (29 жовтня 2020 р.)* (с. 34–37). Планета-Принт.
172. Фекете, О. В. (2009). Структура концептуального мислення виконавця. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 24, 305–312.
173. Фекете, О. В. (2009). *Формування виконавської концепції музичного твору* (Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
174. Фекете, О. В. (2010). Поняття «виконавська концепція»: параметри і структура. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 29, 459–476.
175. Фекете, О. В. (2011). Художній простір сонати ор. 111 Л. ван Бетховена. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 32, 78–88.
176. Фрайнахт, Х. (б. д.). *Що таке метамодерн. Big Idea*. <https://biggggidea.com/practices/hanzi-frajnaht-scho-take-metamodernizm/>
177. Хомичевський, В. (1951). *Порадник для керівника самодіяльного хору*. Мистецтво.
178. Чекан, О. Е. (1999). *Художній простір музичного твору: генеза та функціонування* (Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства).

179. Чекан, Ю. І. (2009). *Інтонаційний образ світу*. Логос.
180. Чекан, Ю. І. (2010). *Інтонаційний образ світу як категорія історичного музикознавства* (Автореферат дисертації доктора мистецтвознавства).
181. Чернова, І. В. (2007). *Музичне виконавство в ситуації постмодернізму* (Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства). Львівська державна музична академія імені М. В. Лисенка.
182. Чернова-Строй, І. В. (2004). Музичне виконавство у дискурсі постмодернізму. *Проблеми музичного виконавства*, 79–83.
<http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/23298/1/Chernova-Stroy.pdf>
183. Шаповалова, Л. В. (2003). Музика. Свідомість. Рефлексія. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 11, 266–271.
184. Шаповалова, Л. В. (2007). Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 26, 218–228.
185. Шаповалова, Л. В. (2007). *Рефлексивний художник. Проблеми рефлексії в музичній творчості*. Скорпіон.
186. Шаповалова, Л. В. (2009). Творчість як месіанство (замітки про хоровий жанр в українській музиці кінця XX – початку XXI ст.). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 84, 55–63.
187. Шаповалова, Л. В. (2010). Исполнитель и время: логико-понятийный дискурс интерпретологии. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 45, 3–12.
188. Шаповалова, Л. В. (2011). Духовна реальність музичного твору та методи її пізнання. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 32, 11–32.
189. Шаповалова, Л. В. (2017). Интерпретология как интегративная наука. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 46, 289–300. <https://doi.org/10.34064/khnum1-46.18>

190. Швець, Н. О., & Сбітняя, Д. В. (2023). Музичне виконавство в контексті феномену постмодерністської музичної культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, 70–74. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2023.277644>
191. Шевченко, В. В., & Добронравова, С. А. (2018). Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера як теоретична проблема. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, 40, 455–462. http://nbuv.gov.ua/UJRN/apitphk_2018_40_57
192. Шевченко, В. В., & Симеонова, Ю. В. (2024). Диригент хору як суб'єкт виконавського процесу. *Імідж сучасного педагога*, 4(211), 154–159. [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2024-4\(211\)-154-159](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2024-4(211)-154-159)
193. Шелер, М. (1996). Сутність моральної особистості. У *Сучасна зарубіжна філософія. Течії і напрями: Хрестоматія* (с. 9–30). Ваклер.
194. Шелюто, В. М. (2010). *Проблема сакрального в естетичному процесі* (Автореферат дисертації доктора філософських наук).
195. Шепеленко, Н. (2014). Арво Пярт «Плач Адама»: до проблеми трансформації жанру ораторії. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 40, 142–156.
196. Шеремета, І. (2015). Музична символіка Ігоря Соневицького в солоспівах Богородичної тематики із циклу *Canti Spirituali*. *Студії мистецтвознавчі*, 1, 31–40. <https://sm.etnolog.org.ua/zmist/2015/1/31.pdf>
197. Шнирьова, А. Є. (2023). Сучасний європейський диригентський процес: освітні моделі. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 72, 70–87. <https://doi.org/10.34064/khnum1-72.05>
198. Шумський, М. О. (2022). Розвиток виконавської культури оркестрових диригентів у процесі магістерської підготовки. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 220–225. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2022.266134>

199. Юрко, Х. С. (2024). Аспекти дослідження тембру в науковому дискурсі. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 71, 7–23. <https://doi.org/10.34064/khnum1-71.01>
200. Ярошовець, Т. І. (2017). *Естетичний потенціал феномену сакрального в контексті гармонізації глобалізаційних процесів сучасної культури* (Дисертація кандидата філософських наук).
201. van den Akker, R., Gibbons, A., & Vermeulen, T. (Eds.). (2017). *Metamodernism: Historicity, affect, and depth after postmodernism*. Rowman & Littlefield.
202. van der Hoeven, A., & Hitters, E. (2020). The spatial value of live music: Performing, (re)developing and narrating urban spaces. *Geoforum*, 117, 154–164. <https://doi.org/10.1016/j.geoforum.2020.09.016>
203. Adorno, T. W. (1949). *Philosophie der neuen Musik*. Tübingen, Germany: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck).
204. Adorno, T. W. (1981). Bach defended against his devotees. In *Prisms* (S. Weber & S. Weber, Trans., pp. 133–146). MIT Press.
205. Ansermet, E. (1989). *Les fondements de la musique dans la conscience humaine et autres écrits*. Robert Laffont.
206. Auerbach, E. (2003). *Mimesis: The representation of reality in Western literature* (50th anniversary ed., W. Trask, Trans.). Princeton University Press.
207. Bakker, E. (1999). Mimesis as performance: Rereading Auerbach's first chapter. *Poetics Today*, 20(1), 11–26. <https://doi.org/10.1215/03335372-20-1-11>
208. Baldick, C. (1996). Realism. In *The Oxford concise dictionary of literary terms* (p. 184). Oxford University Press.
209. Bennett, C. (2005). Assimilation & interpretation. *Irish Arts Review*, 22(3), 66–69. <http://www.jstor.org/stable/25503251>
210. Beyst, S. (2003). *Musical space and its inhabitants: An inquiry into three kinds of audible space*. <http://d-sites.net/english/musicalspace.html>

211. Benson, B. E. (2003). *The improvisation of musical dialogue: A phenomenology of music*. Cambridge University Press.
212. Cassirer, E. (1931). Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum. In *Vierter Kongreß für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Hamburg, 7.–9. Oktober 1930* (Beiheft zur Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 25).
213. Ciorogar, A. (2019). Review of *Metamodernism: Historicity, affect, and depth after postmodernism*, by R. van den Akker, A. Gibbons, & T. Vermeulen. *The Comparatist*, 43, 388–394. <https://www.jstor.org/stable/26824971>
214. Clarke, E. F., & Krumhansl, C. L. (1990). Perceiving musical time. *Music Perception*, 7(3), 213–251. <https://doi.org/10.2307/40285464>
215. Dahlhaus, C. (1994). *Die Idee der absoluten Musik*. Bärenreiter.
216. Danckert, W. (1979). *Musik und Weltbild: Morphologie der abendländischen Musik*. Bouvier Verlag.
217. Danuser, H. (1991). Postmodernes Musikdenken—Lösung oder Flucht? In H. Danuser (Ed.), *Neue Musik im politischen Wandel: Fünf Kongressbeiträge und drei Seminarberichte* (pp. 56–66). Schott.
218. De Bono, E. (1970). *Lateral thinking: Creativity step by step*. Harper & Row.
219. Dempsey, B. G. (2023). *Metamodernism: The cultural logic of cultural logics*. ARC Press.
220. Denney, A. (2019). Ours to see: Emerging trends in today's choral compositions. *The Choral Journal*, 60(3), 8–21. <https://www.jstor.org/stable/26870101>
221. Dolynska, L. (2018). Дитячий хор як виконавський феномен. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 2, 80–93. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.2.2018.153380>
222. Dyck, J. (2022). Spatial music. *European Journal of Philosophy*, 30(1), 279–292. <https://doi.org/10.1111/ejop.12632>

223. Eggebrecht, H. H. (1984). *Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
224. Fartushka, O. D. (2019). Choral polyphony as a methodological problem of the contemporary research in choral singing. *The European Journal of Arts*, 3, 37–43. <https://doi.org/10.29013/EJA-19-3-37-43>
225. Fisher, D. J. (1976). Sigmund Freud and Romain Rolland: The terrestrial animal and his great oceanic friend. *American Imago*, 33(1), 1–59.
226. Furlani, A. (2002). Postmodern and after: Guy Davenport. *Contemporary Literature*, 43(4), 709–735. <https://doi.org/10.2307/1209039>
227. Ganir, P. (2023). *Music mystagogy: Exploring the catechetical potential of sacred music in James MacMillan's Le grand Inconnu* (Doctoral dissertation). The Catholic University of America. <https://jstor.org/stable/community.38760591>
228. Gare, A. (2011). From Kant to Schelling and process metaphysics. *Cosmos and History: The Journal of Natural and Social Philosophy*, 7(2), 26–69.
229. Guilford, J. P. (1950). Creativity. *American Psychologist*, 5(9), 444–454. <https://doi.org/10.1037/h0063487>
230. Grünbaum, A. (1968). *Modern science and Zeno's paradoxes*. Allen & Unwin.
231. Hatten, R. S. (2004). *Interpreting musical gesture, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Indiana University Press.
232. Huitt, W. (2011). *Self and self-views*. Educational Psychology Interactive, Valdosta State University. <http://www.edpsycinteractive.org/topics/self/self.html>
233. Humeniuk, T. (2021). Aesthetic aspects of meta- and digimodernism in the concept of post-postmodernism. *Issues in Cultural Studies*, 38, 65–75. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.38.2021.245651>
234. Husserl, E. (1991). *On the phenomenology of the consciousness of internal time (1893–1917)* (J. B. Brough, Trans.). Kluwer Academic Publishers.

235. Johnson, P. (1997). Performance as experience: The problem of assessment criteria. *British Journal of Music Education*, 14(3), 271–282.
<https://doi.org/10.1017/S0265051700003857>
236. Johnson, P., Cook, N., & Zender, H. (2021). Performance and the listening experience: Bach's "Erbarme dich". In *Theory into practice: Composition, performance and the listening experience* (pp. 55–102). Leuven University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1rh36q7.5>
237. Kashyrtsev, R. (2021). Timbrally-textural functionality as factor of the "depth" of musical texture. *European Journal of Arts*, 3, 57–63.
<https://doi.org/10.29013/EJA-21-3-57-63>
238. Khandogin, R. (2023). Digital and postdigital art: From aesthetics of a subject to the aesthetics of becoming. *Revista de Gestão e Secretariado*, 14(11), 19318–19334. <https://doi.org/10.7769/gesec.v14i11.2944>
239. Kramer, J. D. (1996). Postmodern concepts of musical time. *Indiana Theory Review*, 17(2), 21–61.
<https://www.uh.edu/~tkoozin/rhythm/KramerPostmod.pdf>
240. Kunzler, M. (2001). *Die Liturgie der Kirche*. Bonifatius.
241. Lai, J. (2019). Between irony and sincerity. *Log*, 46, 23–32.
<https://www.jstor.org/stable/26759025>
242. Lange, A. von. (1956). *Mensch, Musik und Kosmos: Anregungen zu einer goetheanischen Tonlehre* (Bd. 1).
243. Langer, S. K. (1953). *Feeling and form: A theory of art developed from philosophy in a new key*. Routledge & Kegan Paul.
244. Lemonick, M. D. (2007, February 5). *The geometry of music*. *Time*, 169(6), 57.
245. Levinson, S., & Balkin, J. M. (1991). Law, music, and other performing arts. *University of Pennsylvania Law Review*, 139(6), 1597–1658.
<https://doi.org/10.2307/3312391>

246. Lorraine, R. C. (1996). Review of *Authenticities: Philosophical reflections on musical performance*, by P. Kivy. *Notes*, 52(4), 1151–1153.
<https://doi.org/10.2307/898383>
247. Maslow, A. H. (1961). Peak experiences as acute identity experiences. *American Journal of Psychoanalysis*, 21, 254–260.
<https://doi.org/10.1007/BF01873126>
248. Mason, E. (2019). Reflective practice and the choral director. *The Choral Journal*, 59(11), 63–70. <https://www.jstor.org/stable/26662779>
249. Nattiez, J.-J. (1990). *Music and discourse: Towards a semiology of music* (C. Abbate, Trans.). Princeton University Press.
250. *Performing choirs*. (2016). *The Choral Journal*, 56(6), 52–62.
<http://www.jstor.org/stable/24579801>
251. Punkanen, M. (2006). On a journey to somatic memory. In D. Aldridge & J. Fachner (Eds.), *Music and altered states: Consciousness, transcendence, therapy and addictions* (pp. 140–144). Jessica Kingsley Publishers.
252. Restagno, E. (Ed.). (2012). *Arvo Pärt in conversation* (R. J. Crow, Trans.). Dalkey Archive Press.
253. Salleh, M., & Mohamed Razali, C. S. M. (2023). Gestural tendencies in composing pieces for solo clarinet in *Sequenza IX for Clarinet*, *Garisan*, and *Klibat*. *Música Hodie*, 23. <https://doi.org/10.5216/mh.v23.73057>
254. Seth, A. K., & Bayne, T. (2022). Theories of consciousness. *Nature Reviews Neuroscience*, 23(7), 439–452. <https://doi.org/10.1038/s41583-022-00587-4>
255. Shapovalova, L., Nikolaievska, Y., Mykhailova, N., Romaniuk, I., & Khutorska, A. (2021). Vocal and choir performance in the music and theatre university (psychological and communicative aspects). *Ad Alta: Journal of Interdisciplinary Research*, 11(2, Special Issue XX), 141–146.
<https://repo.num.kharkiv.ua/handle/num/1689>
256. Sternberg, R. J. (Ed.). (1988). *The nature of creativity: Contemporary psychological perspectives*. Cambridge University Press.

257. Sternberg, R. J., & Lubart, T. I. (1995). *Defying the Crowd: Cultivating Creativity in a Culture of Conformity*. New York, NY: Free Press.
258. Storm, J. Á. J. (2021). *Metamodernism: The future of theory*. University of Chicago Press.
259. Thomas, M. J. (2018). Gadamer and the hermeneutics of early music performance. *Research in Phenomenology*, 48(3), 365–384.
<https://doi.org/10.1163/15691640-12341368>
260. Tkach, M., Oleksienko, O., & Kozachok, A. (2025). Музично-мовний аспект диригентського жесту в міжособистісній взаємодії студентів та керівника оркестрового колективу. *Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*, 33, 206–215.
<https://doi.org/10.31392/UDU-nc-series14-2025-33-27>
261. TsZIN, S. (2017). *Visual modeling in the process of the voice development of pedagogical universities students*. *Knowledge, Education, Law, Management (KELM)*, 18(2), 179–186. <https://kelmczasopisma.com/en/jornal/34>
262. Weldon, J. (2025). *Platonic Jung and the nature of self*.
<https://janeweldon.com/platonic-jung-and-the-nature-of-self/>
263. Wessel, D. L. (1979). Timbre space as a musical control structure. *Computer Music Journal*, 3(2), 45–52. <https://doi.org/10.2307/3680283>
264. Young, J. O. (1996). Review of *Authenticities: Philosophical reflections on musical performance*, by P. Kivy. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54(2), 198–200. <https://doi.org/10.2307/431098>
265. Zelli, B. (2009). Space and computer music: A survey of methods, systems and musical implications. *Toronto Electroacoustic Symposium (TES) 2009*.
https://econtact.ca/11_4/zelli_space.html

ДОДАТОК А

ПУБЛІКАЦІЇ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у фахових виданнях України (категорія Б):

1. Сидоров, М. (2025). Хорова творчість Карла Дженкінса: досвід обґрунтування сакральної антропології: Українська та світова музична культура. *Аспекти історичного музикознавства*, 40, 255–271. <https://doi.org/10.34064/khnum2-40.13>
2. Сидоров, М. (2025). Мислення диригента-хормейстера як концепт сучасної музичної науки: Диригент-хормейстер, вокаліст: інтерпретаційний та педагогічний аспекти діяльності. *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*, 76, 159–173. <https://doi.org/10.34064/khnum1-76.09>
3. Сидоров, М. (2026). Концептуалізація музичного простору у творчості хорового диригента: Аналіз – методологія – інтерпретація. *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*, 78, 82–95. <https://doi.org/10.34064/khnum1-78.04>

Конференції:

- 1) VII Міжнародна науково-практична конференція «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики» (Харків, 03.11.2023);
- 2) Міжнародна науково-практична конференція «III Черкашинські читання: Музична і театральна історія: події, факти, коментарі» (Харків, 25.11.2023);
- 3) Міжнародна науково-творча конференція наукового проєкту «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 14.02.2024);
- 4) Міжнародний науковий симпозіум «Сила мистецтва: музичні, театральні та мистецтвознавчі артикуляції» в межах міжнародного форуму до 70-річчя України в ЮНЕСКО «Сила Традицій: музика, театр, етнос, інклюзія» «IV Черкашинські читання» (Харків, 07.12.2024);
- 5) Міжнародна науково-творча конференція наукового проєкту «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 11.02.2025).

ТЕЗАУРУС ОСНОВНИХ ПОНЯТЬ ДИСЕРТАЦІЇ

1. **Диригентсько-хоровий континуум** (М. Сидоров) – це цілісна просторово-часова форма існування диригентсько-хорової інтерпретації та комунікації. Її зміст визначається синергійним єднанням свідомості диригента, виконавської діяльності хору з композиторським твором. Структурними механізмами такого континууму є ретенція, праїмпресія, протенція та антиципація, завдяки яким локальні виконавські акти інтегруються у цілісний художній образ музичного твору.
2. **Диригентсько-хоровий континуум (спеціальне)** (М. Сидоров) – багатовимірний процес продуктивної діяльності свідомості диригента, яка поєднує ретенцію, праїмпресію, протенцію та антиципацію задля смисловідтворення музики в реальному часі «тут і зараз».
3. **Диригентський текст** (М. Сидоров) – це процес відтворення композиторського тексту через узгодження смислових, часових і просторових зв'язків, що реалізується через мануальну техніку, ансамбль, стрій, тембр, динаміку, темпоритм і драматургію виконавського тексту.
4. **Музичне мислення.** (В. Москаленко) Оперування еталонними музично-інтонаційними уявленнями, призначене для вирішення конкретного творчого завдання.
5. **Музично-інтонаційна модель.** (В. Москаленко) Закріплені пам'яттю узагальнені слухові та м'язово-рухові уявлення як результат творчого сприймання й обробки музичного матеріалу, об'єднаного спільними ознаками.
6. **Виконавська концепція.** (О. Фекете) Концептуальна цілісність виконавського мислення, що забезпечує художню організацію та інтерпретацію музичного твору.
7. **Інтерпретація** (В. Москаленко) є творчим процесом і результатом осягнення та втілення музичного твору, що здійснюється на основі

музично-інтонаційного досвіду виконавця і спрямована на створення твору-даності.

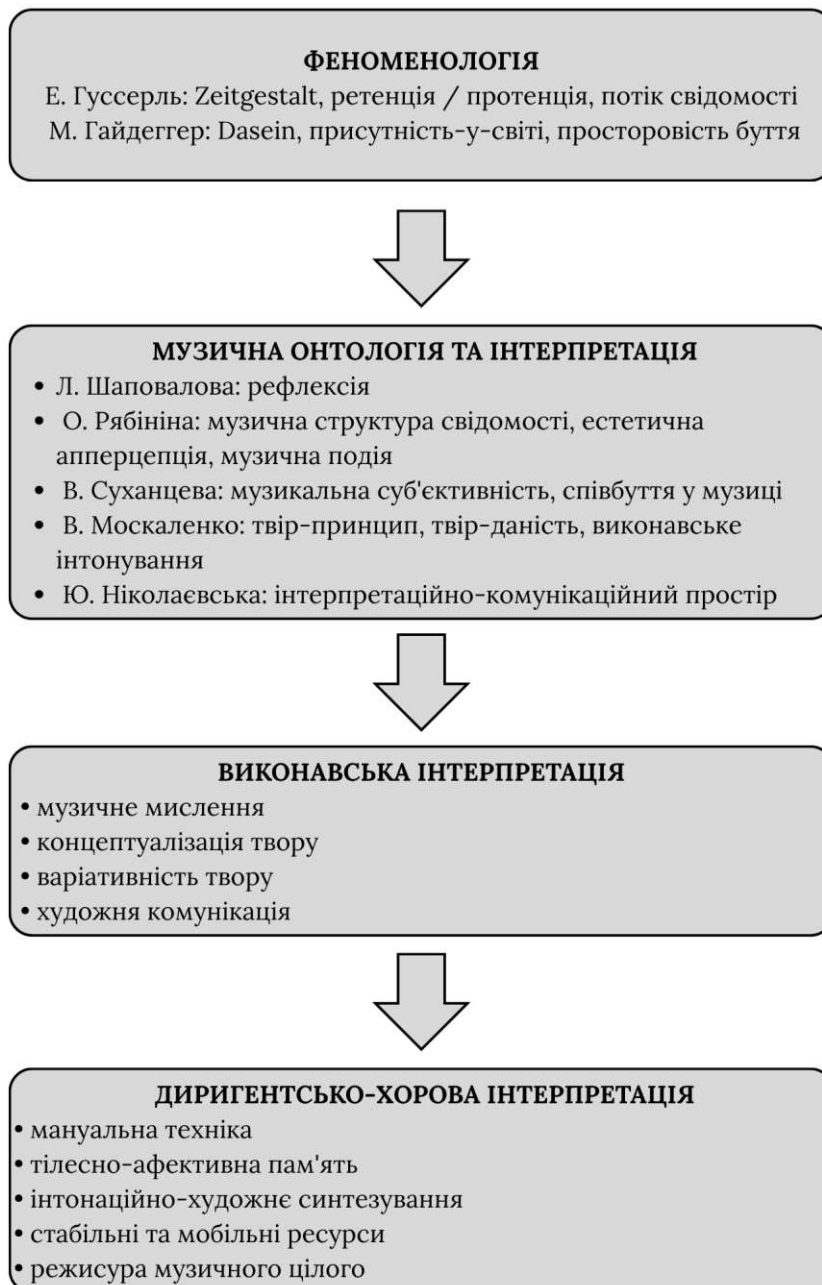
8. **Виконавська інтерпретація** (Ю. Ніколаєвська) постає як комунікативний процес співтворчості автора, виконавця і слухача, у межах якого музичний твір набуває актуального буття в культурному просторі.
9. **Диригентсько-хорова інтерпретація** (М. Сидоров) – процес створення виконавського тексту, у якому музичне ціле формується через взаємодію диригентської свідомості, мануальної техніки, колективного звучання хору та художньої комунікації зі слухачем.
10. **Музична подія.** (О. Рябініна) Взаємодійне витворення музичного цілого і музичної суб'єктивності, яке концентрує естетичне буття музики.
11. **Хронотоп** (М. Бахтін) – це суттєвий взаємозв'язок часових і просторових відношень, художньо освоєних у творі.
12. **Хронотоп** (Г. Савченко) – темпорально-просторовий конструкт музичного твору постає як єдність часових і просторових параметрів музичної драматургії.
13. **Музична структура свідомості.** (О. Рябініна) Естетично-інтенціональна єдність, оформлена порядками представлення музичної логіки та взаємопроникненням чуттєвих і символічних актів.
14. **Homo Interpretatus.** (Ю. Ніколаєвська) Людина як інтерпретатор, для якої творення смислу здійснюється через безперервний акт культурної та мистецької інтерпретації.
15. **Рефлексія музиканта.** (Л. Шаповалова) Форма художньої самосвідомості, що забезпечує усвідомлення й переосмислення творчого досвіду.
16. **Мануальна техніка диригента.** (узагальнення дисертації) Системна якість виконавської самореалізації диригента, що поєднує нормативну жестову систему та індивідуальне моделювання музичного цілого.

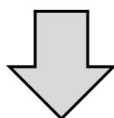
17. **Modus operandi диригента.** (авторська концепція) Інтегральне поєднання думки, духовно-емоційного процесу та діяльного їх вираження в інтерпретації музичного твору.
18. **Політемпоральність.** (В. Суханцева) Об'єднання в межах музичного цілого різномасштабних часових моделей.
19. **Комунікативний простір.** (О. Злотник) Форма взаємодії суб'єктів художньої комунікації, що забезпечує смисловий обмін і співбуття в мистецтві.
20. **Ретенція.** (Е. Гуссерль) Утримання щойно пережитого в актуальній свідомості.
21. **Протенція.** (Е. Гуссерль) Спрямованість свідомості до очікуваного продовження переживання.
22. **Праїмпресія.** (Е. Гуссерль) Первинне безпосереднє дане теперішнього моменту свідомості.
23. **Dasein.** (М. Гайдеггер) Присутність людини у світі як спосіб її буття.
24. **Кінестетична пам'ять.** (О. Сапсович) Рухово-моторний компонент пам'яті, пов'язаний з ідеомоторними процесами та образною сферою виконавства.
25. **Соматична пам'ять.** (М. Пунканен) Тілесно-афективна форма збереження досвіду, в якій психічні та фізичні компоненти постають нероздільними.
26. **Інтоніційно-художнє синтезування.** (Є. Бондар) Процес естетично цінного відтворення явищ світу через взаємодію різних мистецьких засобів у єдиному творі.
27. **Я-концепція диригента.** (Л. Сверлюк) Психологічне утворення, що забезпечує цілісність особистості та професійну готовність диригента.
28. **Диригентський стиль.** (Ю. Ткач, В. Шевченко) Індивідуалізована система художнього мислення та виконавських засобів диригента.
29. **Онтологічні форми хорового твору.** (Лю Дань) Внутрішнє слухове уявлення, ментальна репрезентація та виконавське втілення твору.

30. **Океанічне переживання.** (Р. Роллан, А. Маслоу) Стихійне, внутрішньо нерозчленоване відчуття повноти існування.
31. **Варіативність музичного твору** (О. Котляревська) – іманентна властивість музичного тексту породжувати множинність виконавських реалізацій та інтерпретаційних рішень, що зумовлюється його відкритістю до художнього прочитання та співтворчості виконавця.
32. **Музична структура свідомості** (О. Рябініна) – це естетично-інтенціональна єдність, оформлена порядками представлення в музикальній суб'єктивності музичної логіки, яка інтегрує акти музичного розуміння та становить взаємопроникнення чуттєвих і символічних актів, текстуальну даність порядків думки, єдність відкритості й регламентації структур, взаємодію самоінтерпретації музиканта і твору.
33. **Інтерпретаційно-комунікаційний простір** (Ю. Ніколаєвська) – це сфера взаємодії автора, виконавця та слухача, у межах якої музичний твір набуває актуального буття, а смисли культури реалізуються через процес інтерпретації та співтворчості.
34. **Естетична апперцепція** (О. Рябініна) – це вирізнення і початок «ініціації» музичної самості за умов первинної естетичної доступності буття, у процесі якого здійснюється становлення суб'єкта музичного переживання та його входження в простір художньої символізації.

ДОДАТОК В

СХЕМА ФОРМУВАННЯ АВТОРСЬКИХ ПОНЯТЬ





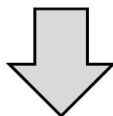
ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВИЙ КОНТИНУУМ

(авторська категорія)

Просторово-часова єдність:

- думки
- жесту
- звучання
- тілесності
- духовної рефлексії
- співбуття виконавців
- комунікативної взаємодії

Континуум є способом буття
диригентсько-хорової інтерпретації.



ДИРИГЕНТСЬКИЙ ТЕКСТ

(результат, даність)

- система жестів
- агогіка
- темброва концепція
- драматургія
- просторова організація
- сценічна режисура
- комунікативна модель виконання

= актуалізована форма існування
диригентсько-хорового континууму.

ДОДАТОК Г

Текст секвенції *Stabat Mater*латинською мовою із синхронним українським перекладом⁵²

№	Латинський текст	Український переклад
1	<i>Stabat Mater dolorosa iuxta Crucem lacrimosa, dum pendebat Filius.</i>	Стояла Мати скорботна, у сльозах біля Хреста, коли на ньому висів Її Син.
2	<i>Cuius animam gementem, contristatam et dolentem pertransivit gladius.</i>	Її душу, що стогнала, засмучену і сповнену болю, пронизав меч.
3	<i>O quam tristis et afflicta fuit illa benedicta Mater Unigeniti!</i>	О, якою сумною й пригніченою була та благословенна Мати Єдинородного!
4	<i>Quae maerebat et dolebat, pia Mater, dum videbat Nati poenas incliti.</i>	Як вона журилася і страждала, побожна Мати, коли бачила муки славного Сина.
5	<i>Quis est homo qui non fleret, Matrem Christi si videret in tanto supplicio?</i>	Хто з людей не заплакав би, побачивши Матір Христа у такому стражданні?
6	<i>Quis non posset contristari, Christi Matrem contemplari dolentem cum Filio?</i>	Хто не сповнився б скорботою, дивлячись на Матір Христа, що страждає разом із Сином?
7	<i>Pro peccatis suae gentis vidit Iesum in tormentis et flagellis subditum.</i>	За гріхи Свого народу вона бачила Ісуса в муках і під ударами бичів.
8	<i>Vidit suum dulcem Natum moriendo desolatum, dum emisit spiritum.</i>	Вона бачила Свого люблячого Сина, залишеного у смертній агонії, коли Він віддав Свій дух.

⁵² Латинський текст подано за сучасною літургійною редакцією католицької секвенції *Stabat Mater dolorosa*. Переклад українською мовою виконано автором дисертації з максимальним збереженням змістової та образної структури оригіналу.

9	<i>Eia, Mater, fons amoris, me sentire vim doloris fac, ut tecum lugeam.</i>	О Мати, джерело любові, дай мені відчувати силу Твого болю, щоб я сумував разом із Тобою.
10	<i>Fac ut ardeat cor meum in amando Christum Deum, ut sibi complaceam.</i>	Нехай моє серце палає любов'ю до Христа Бога, щоб бути Йому угодним.
11	<i>Sancta Mater, istud agas, Crucifixi fige plagas cordi meo valide.</i>	Свята Мати, вчини так, щоб рани Розіп'ятого міцно закарбувалися в моєму серці.
12	<i>Tui Nati vulnerati, tam dignati pro me pati, poenas mecum divide.</i>	Страждання Твого пораненого Сина, Який зволив постраждати за мене, дозволь мені розділити з Тобою.
13	<i>Fac me tecum pie flere, Crucifixo condolere, donec ego vixero.</i>	Дозволь мені побожно плакати з Тобою, співстраждати Розіп'ятому, доки я житиму.
14	<i>Iuxta Crucem tecum stare et me tibi sociare in planctu desidero.</i>	Я прагну стояти з Тобою біля Хреста і бути Твоїм супутником у Твоєму плачі.
15	<i>Virgo virginum praeclara, mihi iam non sis amara, fac me tecum plangere.</i>	О преславна Діво над дівами, не відвертайся від мене, дай мені плакати разом із Тобою.
16	<i>Fac ut portem Christi mortem, passionis fac consortem et plagas recolare.</i>	Дозволь мені нести смерть Христову, стати співучасником Його страждання і пам'ятати Його рани.
17	<i>Fac me plagis vulnerari, fac me Cruce inebriari et cruore Filii.</i>	Нехай мене вразять Його рани, нехай мене сповнить Хрест і кров Твого Сина.
18	<i>Flammis ne urar succensus, per te, Virgo, sim defensus in die iudicii.</i>	Щоб не згоріти у вогні, нехай через Тебе, Діво, я буду захищений у день Суду.

19	<i>Christe, cum sit hinc exire, da per Matrem me venire ad palmam victoriae.</i>	Христе, коли настане час відійти звідси, даруй мені через Твою Матір досягти вінця перемоги.
20	<i>Quando corpus morietur, fac ut animae donetur paradisi gloria. Amen.</i>	Коли моє тіло помре, даруй моїй душі славу раю. Амінь.