

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

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

**ФАРТУШКА ОЛЕКСІЙ ДМИТРОВИЧ**

УДК: 781.42:784.1]:78.071.1(430+470+477)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ХОРОВА ПОЛІФОНІЯ В СИСТЕМІ КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ  
(НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ П. ГІНДЕМІТА, І. СТРАВІНСЬКОГО,  
О. ЩЕТИНСЬКОГО)**

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії.

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

\_\_\_\_\_ *О. Д. Фартушка*

Науковий керівник:

доктор мистецтвознавства, професор

**Шаповалова Людмила Володимирівна**

Харків – 2021

## АНОТАЦІЯ

Фартушка О. Д. Хорова поліфонія в системі композиторського стилю (на прикладі творчості П. Гіндеміта, І. Стравінського, О. Щетинського). Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 — «Музичне мистецтво» (02 — «Культура і мистецтво»). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Харків, 2022.

Дисертацію присвячено дослідженню хорової поліфонії як *явища та вчення* в контексті індивідуально-стильових систем ХХ століття. Актуальність теми обумовлена необхідністю узагальнення закономірностей хорової поліфонії, наявних в композиторській творчості ХХ століття та їх жанрово-стильових проявів у хоровому мистецтві; обґрунтування хорової поліфонії як категорії сучасного хорознавства.

Вивчення хорової поліфонії як специфічної системи мислення в музичній культурі ХХ століття має велике практичне значення для хормейстерів – інтерпретаторів складних хорових партитур, що містять сутнісну виконавсько-стильову відмінність від зразків хорових жанрів європейської музики попередніх епох, обумовлюючи прагматичний «резонанс» актуальності теми пропонованого дослідження.

**Об'єкт дослідження** – хорове мистецтво в єдності композиторської творчості та виконавства; **предмет** – хорова поліфонія як засаднича константа стильового мислення композиторів ХХ століття.

Матеріалом дисертації слугують: 1) партитури: «Canticum sacrum» І. Стравінського; Реквієму «Коли на дворі перед будинком цвів цієї весни бузок» П. Гіндеміта, хорових фуг з кантатно-ораторіальних творів П. Гіндеміта; хорової симфонії «Узнай себе» та хорового циклу а capPELLa «Слобожанські піснеспіви» О. Щетинського; 2) окремі контекстуально залучені твори Д. Лігеті, А. Шнітке, І. Щербакова, Д. Бочарова; 3) наявні аудіозаписи творів.

У Розділі 1 «Історико-теоретичні аспекти вивчення поліфонії європейської традиції (від генези до ХХ ст.)» систематизовано базові поняття «поліфонія», «контрапункт», «художній контрапункт», семантичне коло яких є досить широким і містить багато можливостей для тлумачення в сучасному хорознавстві. Вивчення основних функціональних особливостей поліфонії, дослідження авторських концепцій поліфонії як музичного явища, залучення додаткової термінології з суміжних наук (філософії, культурології, психології), огляд жанрово-стильового процесу музичного мистецтва ХХ ст. сформували методологічну базу дослідження і, зокрема, концепту «хорова поліфонія».

Розуміння культури як поліфонічного звучного універсуму є науковою парадигмою ХХ ст. Опрацьовані джерела щодо художньої свідомості та музичного мислення стали підґрунтям для введення в науковий обіг дефініції «поліфонічне музичне мислення», поза яким унеможлиблюється вивчення специфіки хорової поліфонії. Музично-семіотична термінологія залучена для опрацювання семантики поліфонічних творів. Відповідно до концепцій М. Арановського та В. Холопової розглянуто одиниці музичного тексту (знаки), що реалізуються в поліфонічній драматургії творів. Отже, семіотичний метод є необхідним *підґрунтям наукового переосмислення* поліфонічного аналізу, що дозволяє вивчати дію поліфонічної логіки на глибинних рівнях композиції.

**Розділ 2 «Хорова поліфонія як складова сучасного хорознавства та композиторської практики ХХ століття»** присвячений визначенню концептуальних засад поліфонії як музичної універсалії.

Поняття «хорового письма» (О. Рижинського, О. Заверухи, О. Приходько) являють аналітичний інструмент розуміння явища «хорова поліфонія», але їх недостатньо для його категоріального аналізу. В контексті поліфонічної свідомості сучасної культури (діалог, художній контрапункт) вперше у вітчизняному музикознавстві запропоновано систему дефініцій «хорової поліфонії» в 4-х дискурсах – онтологічному (композиторське

мислення), текстологічному (музичний твір як семіотична система), виконавському та слухацькому, що складає наукову новизну отриманих результатів. Отже, в онтологічному сенсі **хорова поліфонія є явищем композиторського мислення; це ідеальний звукообраз Всесвіту, спрямований на спілкування засобами хорового виконавства: від композитора через виконавця (диригент-хор) до всього людства.**

Дефініція №2. Як наслідок композиторського мислення, з'являється **хорова поліфонія музичного твору – це результат дії контрапункту як іманентної логіки композитора в певних жанрових умовах<sup>1</sup>.** Хор як виконавська одиниця слугує у якості основного компоненту цілісної драматургії (що не виключає наявності інших компонентів – оркестру, солістів) в системі композиторського стилю.

Виконавський дискурс «хорової поліфонії» (дефініція №3) – це співвідношення діалогічних зв'язків між компонентами хорового твору та суб'єктами їх виконання в багатомірності «живого тексту» (через ансамбль, стрій, фразування, темпоритм, дикцію, артикуляцію, тембр і динаміку).

«Хорова поліфонія» з точки зору слухача – це модель звукообразного світу, що сприймається як смисловий контрапункт та є найдосконалішим способом духовної комунікації.

Сутність хорової поліфонії як багатоаспектного явища складається як комплементарна дія усіх суб'єктів творчості. Їх наслідком стає *поліфонія смислів* – концептуалізація перманентно-поліфонічного мислення. Когнітивний аналіз кожного з виокремлених вимірів хорової поліфонії дозволяє вбачати в цьому специфіку та проблемну зону її наукового осмислення.

Відзначено, що спільні ознаки та сутність дефініцій ідеально проявляються в усіх творах, що відібрані в якості матеріалу для обґрунтування теорії хорової поліфонії. Так, звернувшись до однієї з наймасштабніших

---

<sup>1</sup> хор a cappella або хор та оркестр на паритетних началах

композицій пізнього І. Стравінського, акцентуємо увагу на творі, у якому *хорова поліфонія є концептом, що відповідає за онтологічний зміст творчості в цілому*. В «Canticum Sacrum ad honorem Sancti Marci Nominis» хорова поліфонія виконує функцію об'єктивації ідей християнства. Схожу семантичну будову можна простежити в духовних кантатах Й. С. Баха, в яких хорові номери є центром тяжіння усієї композиції. І. Стравінський хор репрезентує основні постулати християнства: проповідь Євангелія та Три чесноти – Любов, Віру та Надію, які семантично втілені завдяки поліфонії (пропорційність або симетричність форм, фактура). В той же час солісти виконують функцію суб'єктивації, увиразненої в експресивному декламуванні ліричних рядків і звертанні до Всевишнього; отже *хорова поліфонія* слугує звукообразом молитовного Богоспівкування.

Узагальнено особливості хорової поліфонії **Д. Лігеті**, що полягають у формуванні сонорних пластів, за допомогою надбагатоголосся – п'ять груп хору по чотири голоси у кожному. Пласти є результатом мікрополіфонічної техніки, яка полягає у використанні канону та імітацій, ритмічного та інтонаційного варіювання при щільному розташуванні голосів в середині пласту з використанням перехрещень. Цим прийомом композитор нівелює відчуття артикульованості ліній – створює звучне темброве темброве поле твору. Взаємодія сонорних пластів у драматургії твору підпорядковуються контрапунктичній логіці.

Поліфонізація виконавського простору твору проявляється у тембровій локалізованості та в специфічному розташуванні партій двох хорів.

Встановлено роль *виконавської поетики* для розуміння концепції Реквієму Д. Лігеті, що полягає у диференціації відмінностей тлумачення *голосу як носія вокально-вербальної функції* і *голосу як тембру, що містить сонорний ефект*.

Звернення до твору І. Щербакова унаочнило іншу логіку, порівняно з тією, що є характерною для митців, які сповідують поліфонію у її функціональному сенсі (твори А. Шнітке та Д. Бочарова).

**Розділ 3 «Хорова поліфонія як константа індивідуально-стильової системи»** вивчає буття визначеної категорії у контексті конкретних жанрів та творів в різних контекстах (текстологічному, семантичному, виконавському).

Проаналізовано художню концепцію «Бузкового» Реквієму П. Гіндеміта, побудованої на поліфонії драматургічних планів та символів. Семіотика поетичних і музичних символів увиразнює символи Бузка, Зірки і Птаха, які взаємодіють між собою, проте контекстуальні зв'язки дозволяють змінюватися семантичному значенню кожного з них. Подібно поетичним символам, наскрізні музичні фігури в Реквіємі не є однозначними: композитор постійно змінює семантичне значення. Музичні мотиви «проростають» з єдиного зерна, що сприяє їх взаємодії за суто музичними законами. Встановлено, що єдність семантичних одиниць музичного тексту реалізується на вищому рівні твору як *смилова поліфонія*, що виникає внаслідок діалогічних зв'язків між різними жанрово-стилістичними пластами драматургії твору.

Проаналізовані хорві фуги П. Гіндеміта є не тільки взірцем відтворення *барокового письма*: вони проникнуті духом етичних ідеалів епохи, до яких апелює автор. Його світоглядна система базується на протиставленні «порядок – хаос», а художня концепція увиразнює абсолютну Гармонію Всесвіту. Вищезазначене дозволило наголосити роль П. Гіндеміта як одного з фундаторів *необарокової хорвої поліфонії*, увиразнення творчого синтезу модернізованих прийомів поліфонії доби бароко і композиторського письма ХХ століття.

Виконавський аспект хорвої поліфонії розкрито на матеріалі творчості О. Щетинського. Наріжним каменем виконавської специфіки хорвої поліфонії (у співвідношенні та взаємодії усіх компонентів твору) є інтонація, що відсилає до художнього образу музичного твору. Кожен компонент виконавської поетики (*ансамбль, стрій, фразування, темпоритм, дикція, артикуляція, тембр, динаміка*) задіяний згідно норм стилю, до якого відноситься безпосередньо виконуваний музично-стилістичний комплекс. Ця

теза підтверджується виконавським аналізом хорової симфонії «Узнай себе» та хорового циклу для мішаного хору а cappella «Слобожанські пісні» О. Щетинського. Наостанок пропонується приклад з виконавської практики дисертанта – першовиконання нового твору митця «Пасторалі для янголів».

Надані налітичні розвідки дозволили визначити *константні ознаки хорової поліфонії*, обумовлені раціоналізмом музичного мислення митців. Відповідно головним принципом в цьому випадку є історично сформована *іманентна логіка звукообразного мислення* – **контрапункт**, у розумінні багатовимірності його проявів у хоровому жанрі. В системі індивідуально-композиторського стилю вказано на константні закономірності хорової поліфонії на рівнях техніки письма, фактури, загальної форми, драматургії, смислової поліфонії музичного твору.

**У Висновках** підкреслено значущість особливого *типу поліфонічної свідомості* митців ХХ ст., яка впливає з поліфонічності самого буття і характеризується діалогом (полілогом) культур. Наслідком поліфонізації свідомості, її проявом на рівні хорова поліфонія. В проаналізованих творах видатних композиторів-поліфоністів важливу роль відіграє *жанрова специфіка, пов'язана зі специфікою хорової творчості* як такої. Знаменно, що митці свідомо звертались до історично усталених жанрових форм європейської традиції, інтерпретуючи їх в індивідуально-стильовій системі. В кожному з обраних творів репрезентовано кожний раз *новий аспект хорової поліфонії* як явища музичного мистецтва ХХ століття:

Отже, в дисертації окреслено парадигмальну зміну розвитку хорової поліфонії в історико-генетичному та стильовому вимірах: від церковно-храмової культури Західної Європи – до опусів постмодернової доби (зокрема, в творчості О. Щетинського). *Хорова поліфонія* – явище системне, універсальне. Його смислова багатоскладність має онтологічні, семантичні, комунікативні чинники, поєднані у багатовимірному часопросторі культури ХХ ст. через суб'єктів музичної комунікації. *Хорова поліфонія є втіленням*

*ідеального звукообразу Всесвіту та відображує багаторівневу систему хорового письма в усій повноті художньої творчості митців ХХ століття.*

**Перспектива подальшого розвитку теми** дослідження полягає у можливих екстраполяціях константних ознак хорової поліфонії на інонаціональні та жанрово-стильові контексти творчої практики ХХ-ХХІ століть.

*Ключові слова:* хорова поліфонія, поліфонічне мислення, хорове письмо, методологія, хорознавство, хорове виконавство.

## SUMMARY

Fartushka O.D. Choral polyphony in the system of composing style (on the example of the creative work of P. Hindemith, I. Stravinsky, and O. Shchetynsky). Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Dissertation for acquiring the degree of Doctor of Philosophy on specialty 025 – "Musical Art" (02 – "Culture and Art"). Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kharkiv, 2022.

The dissertation is devoted to the research of choral polyphony *as a phenomenon and doctrine* in the context of individual style systems of the 20th century. The urgency of the topic is stipulated by the need to generalize the laws of choral polyphony, available in the composing creativity of the 20th century and their genre and style manifestations in choral art; substantiation of choral polyphony as a category of modern choral studies.

The study of choral polyphony as a specific system of thinking in the musical culture of the 20th century is of great practical importance for choirmasters – interpreters of complex choral scores, which contain essential performing and stylistic differences from samples of choral genres of European music of previous epochs thus determining the pragmatic "resonance" of the relevance of the topic of the proposed research.

**The object of the research** is choral art in the unity of composing creativity and performance; **the subject** is choral polyphony as a fundamental constant of stylistic thinking of composers of the 20th century.

The material of the dissertation is as follows: 1) scores: "Canticum sacrum" by I. Stravinsky; Requiem "When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd" by P. Hindemith, choral fugues from cantata and oratorio compositions by P. Hindemith; O. Shchetynsky's choral symphony "Know Yourself" and the choral cycle a cappella "Slobozhansky Songs"; 2) some contextually involved compositions by G. Ligeti, A. Schnittke, I. Shcherbakov, D. Bocharov; 3) available audio recordings of the compositions.

**Chapter 1 "Historical and theoretical aspects of the study of polyphony of the European tradition (from the genesis to the 20th century)"** systematizes the basic concepts of "polyphony", "counterpoint", "artistic counterpoint", the semantic range of which is quite wide and contains many possibilities for interpretation in modern choreography. The study of the main functional features of polyphony, the research of the author's concepts of polyphony as a musical phenomenon, involvement of additional terminology from related sciences (philosophy, culturology, psychology), review of the genre-style process of musical art of the 20th century formed the methodological basis of the research, and, in particular, the concept of "choral polyphony".

The understanding of culture as a polyphonic sound universe is a scientific paradigm of the 20th century. The developed sources on artistic awareness and musical thinking became the basis for the introduction into scientific circulation of the definition of "polyphonic musical thinking", without which it is impossible to study the specifics of choral polyphony. Musical-semiotic terminology is used to study the semantics of polyphonic compositions. According to the concepts of M. Aranovsky and V. Kholopova, we have considered units of musical text (signs), which are realized in polyphonic dramaturgy of compositions. Thus, the semiotic method is a *necessary basis for scientific rethinking* of polyphonic analysis, which allows one to study the effect of polyphonic logic at deep levels of composition.

**Chapter 2 "Choral polyphony as a component of modern choral studies and composing practice of the 20th century"** is devoted to defining the conceptual foundations of polyphony as a musical universal.

The concepts of "choral writing" (O. Ryzhynsky, O. Zaverukha, O. Prykhodko) are an analytical tool for understanding the phenomenon of "choral polyphony", but they are not enough for its categorical analysis. In the context of polyphonic awareness of modern culture (dialogue, artistic counterpoint) for the first time in domestic musicology we have proposed a system of definitions of "*choral polyphony*" in 4 discourses – ontological (composing thinking), textological (musical composition as a semiotic system), performing and listening, which contain the scientific novelty of the obtained results. Thus, in the ontological sense, **choral polyphony is a phenomenon of composer's thinking; it is an ideal sound image of the Universe, aimed at communication by means of choral performance: from the composer through the performer (conductor-chorus) to all mankind.**

Definition No. 2. As a result of the composer's thinking, **the choral polyphony of the musical composition** appears – *it is the result of the action of counterpoint as an immanent logic of the composer in certain genre conditions*<sup>2</sup>. The chorus as a performing unit serves as the main component of holistic dramaturgy (which does not exclude the presence of other components – orchestra, soloists) in the system of composing style.

The performing discourse of "*choral polyphony*" (definition No. 3) is *the ratio of dialogic connections between the components of a choral composition and the subjects of their performance in the multidimensionality of "living text" (through ensemble, structure, phrasing, tempo-rhythm, diction, articulation, timbre and dynamics).*

From the listener's point of view, choral polyphony is a model of *the sound-like world that is perceived as a semantic counterpoint and is the most perfect way of spiritual communication.*

---

<sup>2</sup> chorus a cappella or chorus and orchestra on a parity basis

The essence of choral polyphony as a multifaceted phenomenon is formed as a complementary action of all subjects of creativity. Their consequence is the *polyphony of meanings* – the conceptualization of permanent polyphonic thinking. Cognitive analysis of each of the selected dimensions of choral polyphony allows one to see in this specificity and the problem area of its scientific understanding.

It has been noted that the common features and essence of definitions are ideally manifested in all compositions selected as the material to substantiate the theory of choral polyphony. Thus, turning to one of the largest compositions of the late by I. Stravinsky, we focus on the composition in which *choral polyphony is a concept responsible for the ontological content of creativity in general*. In “Canticum Sacrum ad honorem Sancti Marci Nominis”, choral polyphony serves to objectify the ideas of Christianity. A similar semantic structure can be traced in the spiritual cantatas by J.S. Bach, in which choral pieces are the centre of gravity of the whole composition. I. Stravinsky’s chorus represents the basic postulates of Christianity: the preaching of the Gospel and the Three Virtues – Love, Faith and Hope, which are semantically embodied through polyphony (proportionality or symmetry of forms, texture). At the same time, the soloists perform the function of subjectivation, expressed in the expressive recitation of lyrical lines and addressing the Almighty; therefore, *choral polyphony* serves as a sound image of prayerful Communion.

The peculiarities of **G. Ligeti's** choral polyphony, which consist in the formation of sonorous layers, have been generalized with the help of polyphony – five groups of chorus with four voices in each. The layers are the result of micro-polyphonic technique, which is concluded in the use of canon and imitations, rhythmic and intonational variation with a dense arrangement of voices in the middle of the layer with the use of intersections. With this technique, the composer eliminates the feeling of articulation of lines – creates a sonorous timbre field of the composition. The interaction of sonorous layers in the dramaturgy of the composition is subject to counterpoint logic.

The polyphony of the performance space of the composition is manifested in the timbre localization and in the specific arrangement of the parts of the two choruses.

The role of *performing poetics* for understanding the concept of G. Ligeti's Requiem is established, which consists in differentiating the differences between the interpretation *of the voice as a bearer of vocal-verbal function and the voice as a timbre containing a sonorous effect*. The appeal to the composition by I. Shcherbakov illustrated a different logic compared to that, which is characteristic of artists who profess polyphony in its functional sense (compositions by A. Schnittke and D. Bocharov).

**Chapter 3 "Choral polyphony as a constant of individual style system"** studies the existence of a certain category in the context of specific genres and compositions in different contexts (textual, semantic, and performing).

The artistic concept of "Lilac" Requiem by P. Hindemith, built on the polyphony of dramatic plans and symbols, is analysed. The semiotics of poetic and musical symbols emphasize the symbols of Lilac, Star and Bird, which interact with each other, but the contextual connections allow changing the semantic meaning of each of them. Like poetic symbols, the through musical figures in the Requiem are ambiguous: the composer is constantly changing the semantic meaning. Musical motifs "sprout" from a single grain, which facilitates their interaction according to purely musical laws. It is established that the unity of semantic units of a musical text is realized at the highest level of the composition as a *semantic polyphony*, which arises as a result of dialogical connections between different genre and stylistic layers of the dramaturgy of the composition.

The analysed choral fugues by P. Hindemith are not only an example of the reproduction of *Baroque writing*: they are imbued with the spirit of ethical ideals of the era, to which the author appeals. His worldview system is based on the opposition "order – chaos", and the artistic concept emphasizes the absolute Harmony of the Universe. The above allowed emphasizing the role of P. Hindemith as one of the founders of *neo-baroque choral polyphony*, the expression of the creative synthesis

of modernized techniques of polyphony of the Baroque era and composer's writing of the 20th century.

The performing aspect of choral polyphony is revealed on the material of O. Shchetynsky's creative work. The cornerstone of the performance specificity of choral polyphony (in the ratio and interaction of all components of the composition) is the intonation, which refers to the artistic image of the musical composition. Each component of performing poetics (*ensemble, structure, phrasing, tempo-rhythm, diction, articulation, timbre, and dynamics*) is involved in accordance with the norms of style, to which the directly performed musical and stylistic complex is attributed. This thesis is confirmed by the performing analysis of the choral symphony "Know Yourself" and the choral cycle for mixed chorus a cappella "Slobozhansky Songs" by O. Shchetynsky. Finally, an example from the performing practice of the author of the dissertation is offered – the first performance of a new composition of the creator of "Pastoral for Angels".

The provided analytical investigations allowed determining the *constant signs of choral polyphony*, stipulated by the rationalism of musical thinking of artists. Accordingly, the main principle in this case is the historically formed *immanent logic of sound-image thinking* – a **counterpoint**, in understanding the multidimensionality of its manifestations in the choral genre. The system of individual-composing style indicates the constant laws of choral polyphony at the levels of writing technique, texture, general form, dramaturgy, semantic polyphony of a musical composition.

**The Conclusions** emphasize the importance of a special *type of polyphonic awareness* of artists of the 20th century, which follows from the polyphonic nature of existence itself and is characterized by dialogue and polylogue of cultures. The consequence of the polyphonization of awareness, its manifestation at the level is choral polyphony. In the analysed compositions of outstanding composers-polyphonists *the genre specificity connected with the specificity of choral creativity* as such plays an important role. It is significant that the artists consciously turned to historically established genre forms of European tradition, while interpreting them

in the individual style system. Each time, each of the selected compositions represents a *new aspect of choral polyphony* as a phenomenon of musical art of the 20th century:

Thus, the dissertation outlines the paradigmatic change in the development of choral polyphony in the historical-genetic and stylistic dimensions: from the church-temple culture of Western Europe to the opuses of the postmodern era (in particular, in the creative work of O. Shchetynsky). *Choral polyphony* is a systemic, universal phenomenon. Its semantic complexity has ontological, semantic, communicative factors, combined in the multidimensional space-time culture of the 20th century through the subjects of musical communication. *Choral polyphony is the embodiment of the ideal sound image of the Universe and reflects the multilevel system of choral writing in all the fullness of artistic creativity of artists of the 20th century.*

**The prospect of further development of the research topic** lies in possible extrapolations of constant features of choral polyphony to non-national and genre-style contexts of creative practice of the 20th-21st centuries.

*Key words:* choral polyphony, polyphonic thinking, choral writing, methodology, choral studies, choral performance.

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### Статті в наукових фахових виданнях України:

1. Фартушка А. Полифоническая концепция "Сиреневого" реквиема П. Хиндемита в аспекте новационного мышления. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського: Комунікативна організація музичного твору*: збірка наукових статей. 2015. №116. С. 58–67.
2. Фартушка А. Типологическое и индивидуальное в хоровых фугах П. Хиндемита. *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2017. №46. С. 68–78.
3. Фартушка О. Семантична функція хорової поліфонії у Canticum sacrum І. Стравінського. *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського. 2018. №49. С. 188–197.

### Праці в наукових зарубіжних виданнях:

1. Fartushka Oleksii. Choral polyphony as a methodological problem of the contemporary research in choral singing. *The European Journal of Arts*. Premier Publishing s.r.o. Vienna. №3. 2019. P. 37-43.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	17
<b>РОЗДІЛ 1. ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ ПОЛІФОНІЇ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ (ВІД ГЕНЕЗИ ДО ХХ ст.)</b> ...	<b>24</b>
1.1 Система понять та категорій аналізу хорового твору.....	24
1.2 Авторські концепції поліфонії як музичного явища.....	44
1.3 Музичне мистецтво ХХ століття в дзеркалі теорій жанру та стилю.....	52
Висновки до Розділу 1 .....	71
<b>РОЗДІЛ 2. ХОРОВА ПОЛІФОНІЯ ЯК СКЛАДОВА СУЧАСНОГО ХОРОЗНАВСТВА ТА КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ПРАКТИКИ ХХ ст.</b> .....	<b>73</b>
2.1 Обґрунтування дефініцій «хорова поліфонія»: .....	73
2.2 Хорова поліфонія в «Canticum sacrum» І. Стравінського.....	89
2.3 Д.Лігеті «Реквієм»: поліфонія сонорних пластів .....	97
Висновки до Розділу 2.....	105
<b>РОЗДІЛ 3. ХОРОВА ПОЛІФОНІЯ ЯК КОНСТАНТА ІНДИВІДУАЛЬНО-СТИЛЬОВОЇ СИСТЕМИ</b> .....	<b>108</b>
3.1 Семантична поліфонія жанру «реквієм».....	108
3.2 Реквієм П. Гіндеміта: художня концепція твору.....	120
3.2.1 Взаємодія драматургічних планів.....	127
3.2.2 Семантичні структури.....	137
3.2.3 Наскрізнi музичні ідеї.....	140
3.3 Хорові фути П. Гіндеміта: типологічне та індивідуальне .....	145
3.4 Хорова поліфонія О. Щетинського: виконавський дискурс.....	152
Висновки до Розділу 3.....	166
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	<b>170</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	<b>175</b>
<b>ДОДАТКИ</b> .....	<b>189</b>

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми.** Хорове мистецтво ХХ століття не залишилося осторонь від провідних соціокультурних тенденцій свого часу. Криза музичної мови початку століття вимагала пошуку нових концептуальних рішень, відповідних засобів виразності, за допомогою яких можна було б вирішувати нові художні завдання. В той самий час відбувалося відкриття стародавніх пластів культури, що проявило себе у кристалізації неостильової тенденції, коли виник інтерес до відродження старовинних форм, жанрів в межах осучаснення композиторського письма. Оновлення стильових процесів на підґрунті переосмислення культуротворчих засад художнього мислення крізь призму «чуже – своє» набувало концептуального значення не тільки для хорового мистецтва, а й для музичної культури в цілому.

Сучасні концертна та навчальна практики свідчать, що звернення до поліфонічних хорових творів митців ХХ століття в наш час є досить вибіркковими, що пов'язано з їх досить високим технічним рівнем виконавського мислення, а також із стильовою багатоукладністю хорової поліфонії у контексті композиторської творчості ХХ століття. Хорові твори, котрі є продуктом поліфонічного мислення, існують в системі композиторського стилю, логіка яких в різних системах не збігається, є вельми вільною, непередбаченою і тому потребує спеціального вивчення.

Наявність у композиторській практиці ХХ століття різних типів поліфонічного мислення, що сформувалось під впливом культурно-історичних процесів, передбачає розгляд хорової поліфонії як музичної універсалії, а також встановлення зв'язків з іншими категоріями сучасного музикознавства в межах взаємодії в системі «композиторська творчість – виконавство – хорознавство».

Отже, **актуальність теми** дослідження обумовлена нагальними потребами музикознавства:

- узагальнення закономірностей хорової поліфонії, наявних в композиторській творчості ХХ століття та їх жанрово-стильових проявів у хоровому мистецтві;
- обґрунтування хорової поліфонії як категорії сучасного хорознавства;
- виконавської реалізації видатних хорових творів ХХ ст., котра потребує підтримки хорових диригентів-практиків у сучасній Україні.

Обґрунтування хорової поліфонії, як специфічної системи мислення в музичній культурі ХХ століття, має важливе практичне значення для хормейстерів – інтерпретаторів складних хорових партитур, що містять сутнісну виконавсько-стильову відмінність від зразків хорових жанрів попередніх епох, обумовлюючи прагматичний «резонанс» актуальності теми пропонованого дослідження.

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

Дисертацію виконано на кафедрі інтерпретології й аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Проблематика дисертації відповідає комплексній темі «Інтерпретологія як інтегративна наука» на 2017-2021 рр. перспективного тематичного плану науково-дослідницької діяльності ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол № 4 від 30.11.2017 р.). Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол № 3 від 26.10.2017 р.) та уточнено (протокол №9 від 26 червня 2021 р.)

**Мета дослідження** – обґрунтувати хорову поліфонію як явище та вчення в контексті індивідуально-стильових систем ХХ століття (на прикладі творчості І. Стравінського, П. Гіндеміта, О. Щетинського).

Досягнення наукової мети пов'язано з вирішенням конкретних завдань:

- висвітлити історичні передумови поліфонічного мислення композиторів ХХ століття в хоровому жанрі;
- з'ясувати специфіку функціонування хорової поліфонії як універсалії сучасного хорознавства;

- визначити концептуальні засади аналізу хорової поліфонії як складової стильових процесів композиторської практики ХХ ст.;
- систематизувати категорії сучасного хорознавства в аспекті специфіки композиторського мислення та ролі хорової поліфонії;
- розкрити константні закономірності хорової поліфонії на прикладі знакових творів видатних композиторів творчої практики ХХ століття (І. Стравінського, П. Гіндеміта, Д. Лігеті, О. Щетинського);
- охарактеризувати специфіку жанрової системи хорової творчості композиторів-поліфоністів.

**Об'єкт дослідження** – хорове мистецтво в єдності композиторської творчості та виконавства; його **предмет** – хорова поліфонія, як засаднича константа стильового мислення композиторів ХХ століття.

**Матеріал дослідження.** Обраний матеріал дослідження ілюструє хорову поліфонію в певному герменевтичному полі, яке дозволяє окреслити межі явища, запропонувати основні вектори його дослідження на новітньому етапі розвитку хорознавства. Критеріями вибору творів є: 1) генетичний зв'язок із європейською поліфонічною традицією, котра є колискою усіх різноманітних проявів поліфонічності у музичних творах ХХ століття; 2) домінування раціонального мислення митців, які писали твори відповідно до європейської поліфонічної традиції, відбиваючи її у власному творчому методі. 3) Хронологічний ряд проаналізованих творів уособлює парадигмальні зміни в контексті розвитку хорової поліфонії ХХ століття та віддзеркалює динаміку історико-стильових процесів.

Для апробації концепції дисертації слугують: 1) партитури: «Canticum sacrum» І. Стравінського; Реквієму «Коли на дворі перед будинком цвів цієї весни бузок» П. Гіндеміта, хорових фуг з кантатно-ораторіальних творів П. Гіндеміта; хорової симфонії «Узнай себе» та хорового циклу а cappella «Слобожанські піснеспіви» О. Щетинського; 2) окремі твори Д. Лігеті, А. Шнітке, І. Щербакова, Д. Бочарова, залучених на контекстуальних засадах; 3) наявні аудіозаписи окремих творів. Зауважимо, що вибір персоналій

обумовлений також диригентською зацікавленістю до виконавської репрезентації найскладніших втілень хорової поліфонії у творчості композиторів ХХ століття.

**Методи дослідження.** Обґрунтування іманентної логіки складних явищ хорового мистецтва ХХ ст. потребує інтердисциплінарного підходу:

- *історичний* – покликаний висвітлити історичні передумови поліфонічного мислення композиторів ХХ століття в хоровому жанрі;
- *функціонально-структурний* – розкриває смислову ієрархію твору: від елементів музичної мови до драматургії та композиції;
- *стильовий* – виявляє індивідуально-неповторні принципи в стильових системах композиторів ХХ століття;
- *жанровий* – націлений на виявлення жанрових моделей у контексті їх історико-стильових зв'язків;
- *компаративний* – використаний як допоміжний метод при зіставленні загальних і специфічних рівнів аналізу;
- *семіотичний* – дозволяє досліджувати музичний текст як знакову систему з її внутрішніми та зовнішніми зв'язками;
- *герменевтичний* – застосовується у зв'язку із дослідженням семантичної складової обраних творів;
- *хорознавчий* – скерований на обґрунтування специфіки хорового звучання як способу комунікації;
- *системний* – покликаний для цілісного осмислення категорії хорової поліфонії у співвідношенні з індивідуальними стильовими системами.

**Теоретична база.** Для з'ясування суті категорії «хорова поліфонія» систематизовано фундаментальні напрями музичної науки:

- *історія та теорія хорового мистецтва* (праці Б. Асаф'єва [7,8,9,10], О. Батовської [12], І. Бермес [15,16], Н. Белік-Золотарьової [14], І. Гулеско [23], О. Заверухи [38,39], В. Живова [34,35], В. Краснощекова [55], Ю. Кузнєцова [58], О. Приходько [99], О. Рижинського [105], Г. Савельєвої [106], Л. Серганюк [112]);

- *теорія музики, зокрема, теорія контрапункту* (М. Арановського [4,5,6], В. Задерацького [40,41], Г. Завгородньої [36,37], І. Кузнєцова [56,57], Е. Курта [59], Л. Мазеля [71,72], В. Медушевського [75,80], С. Мірошниченко [82], В. Протопопова [100], С. Танєєва [119], К. Єспессена [152], Ю. Холопова [129,130,131,132], В. Холопової [133,134,135], К. Южак [146]);
- *семіотика і музична семантика* (М.Арановський [4,6], Ю. Лотмана [70], В. Медушевський [77], В. Холопова [134]);
- *методологія наукового пізнання музичного мистецтва* (Н. Гуляницька [24], М.Лобанова [69] Ю. Ніколаєвська [94], О.Самойленко [110], Л. Шаповалова [140,141,142]);
- *теорія жанру в музичному мистецтві* (концепції Б. Асаф'єва [10], І. Гулєско [23], І. Вербицької-Шокот [21], М. Друскіна [27], , А. Єфименко [31,32,33], Т. Ліванової [68], Н. Мохової [87,88], О. Муравської [89,90],Є. Назайкінського [92], А. Сохора [116,117], Л. Шаповалової [142]);
- *теорія музичного стилю у композиторській творчості ХХ століття* (концепції Т. Лівої [62,63,64], О. Леонтьєвої [65,66,67], К. Кальченко [47], П. Кисельова [48,49], М. Михайлова [83,84], Т. Франтової [126,127,128], Ю. Ніколаєвої [93]).

**Наукова новизна отриманих результатів.** На підставі всебічного розгляду індивідуальних стилів композиторів-поліфоністів, як цілісного явища в практиці ХХ століття, у дисертації *вперше*:

- узагальнено засади вивчення методології поліфонічного мислення композиторів ХХ століття в хоровому жанрі;
- обґрунтовано цілісну концепцію хорової поліфонії для досягнення її ролі як усталеної константи стильової системи музичної культури ХХ століття;

- визначено концептуальні засади аналізу хорової поліфонії, як аналітичного інструментарію, в аспекті поліфонічної свідомості культури ХХ ст.;
- надано систему дефініцій категорії «хорова поліфонія» в онтологічному, текстологічному, виконавському та слухацькому вимірах;
- виявлено загальні закономірності функціонування хорової поліфонії в індивідуальних стилях І.Стравінського, П.Гіндеміта та О.Щетинського.  
*Отримало подальший розвиток:*
- поняття Ю. Ніколаєвої «індивідуальні стильові системи», зміст якого специфіковано в контексті хорової творчості;
- категорія «художній контрапункт» Т. Франтової у значенні універсального логічного принципу мислення митців ХХ століття;
- дефініції «поліфонічне мислення», «поліфонічна свідомість».

**Практична значущість отриманих результатів.** Основні положення і висновки дисертації можна використовувати як допоміжні матеріали прививченні освітніх компонентів к«Історія і теорія хорового виконавства», «Сучасна зарубіжна хорова література» «Сучасна українська хорова література», «Аналіз музичних творів», «Історія поліфонії». Проаналізовані твори можуть використовуватись у навчанні хорових диригентів, розширити репертуар хорового класу та класів з диригування хором поліфонічними творами композиторів ХХ ст. Матеріал роботи може стати основою для хрестоматії хрестоматія «Хорова поліфонія ХХ століття» адресованої для викладачів і студентів профільних навчальних закладів.

**Апробація роботи.** Обговорення дисертації відбувалось на кафедрі інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського. Основні положення та висновки оприлюднені на міжнародних і всеукраїнських науково-практичних конференціях: «Механізми новації у музичній творчості: проблеми інтерпретації» НМАУ імені П. Чайковського (Київ, 02.11.14); «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії і практики» (Харків, 29.09.2017); «Проблеми інтерпретації: механізми новації у сучасній творчості» НМАУ ім.

П. Чайковського (Київ 29.10.2017); «Музика і театр у сучасному науковому дискурсі» (Харків, 22.02.19); «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, онлайн-платформа; 16.05.2020); «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії і практики» (Харків, 29.10.2020), «Українська мистецтво, культура, освіта: актуальні проблеми, тенденції та перспективи розвитку» (Івано-Франківськ, 25-28.05.2021), «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії і практики» (Харків, 28.10.2021).

**Публікації.** Основні положення дисертації викладено у чотирьох одноосібних статтях; з яких 3 – у спеціалізованих виданнях, рекомендованих і затверджених МОН України та 1 стаття у фаховому періодичному зарубіжному виданні «European Journal of Arts. Premier Publishing s.r.o.» (Відень, Австрія).

**Структура роботи.** Дисертація складається з Анотацій, Вступу, трьох основних розділів (10 підрозділів), Висновків, Списку використаних джерел (158 показників; з них 12 – іноземними мовами) та Додатків. Загальний обсяг роботи – 209 сторінка; з них 160 – основного тексту.

# РОЗДІЛ 1

## ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ ПОЛІФОНІЇ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ (ВІД ГЕНЕЗИ ДО ХХ ст.)

### 1.1 Система понять та категорій аналізу хорового твору

Термінологічний дискурс вимагає звернення до наукових джерел для висвітлення етимології, еволюції поняття «хорова поліфонія» та його дефініцій. Надамо короткий екскурс щодо загальних положень вчення про поліфонію, як явища європейської музичної культури.

Досить фундаментальне опрацювання поліфонії, як музикознавчої категорії, знаходимо в працях В. Задерацького, Г. Завгородньої, Ю. Євдокимової, І. Кузнєцова, Е. Курта, Л. Мазеля, С. Мірошніченко, І. Приходька, В. Протопопова, С. Скребкова, М. Скребкової-Філатової, С. Танєєва, Й. Фукса, К. Єспесена, Ю. Холопова, В. Холопової, К. Южак. Доцільно окреслити ключові тези вчення про поліфонію, на котрі спирається концепція дослідження і, водночас, вони є відправними точками для обґрунтування явища хорової поліфонії у творчості митців ХХ та ХХІ століть.

Варто розпочати із В. Протопопова, котрий пояснює етимологію поняття так: «Поліфонія (лат. polyphonia, від давньогрец. πολυφωνία – буквально: «багатозвуччя» від давньогрец. πολυ-, πολύς — «багато» + давньогрец. φωνή – «звук») – вид багатоголосся, заснований на одночасному звучанні двох і більше мелодичних ліній або мелодичних голосів» [100].

В одній із своїх ранніх праць К. Южак зазначає принципову різницю між поліфонією і гомофонією таким чином: «... містять у якості спільних елементів голоси, вірніше лінії (лінія може бути одноголосною, або ж являти собою пласт), проте структурні зв'язки у цих складах діаметрально протилежні, що має вплив на істотні властивості самих голосів»<sup>3</sup> [146, с. 7]. Музикознавиця

---

<sup>3</sup> Тут і далі переклад мій О. Ф.

зауважує, що у гомофонії голоси функціонально неоднорідні: з технічної точки зору нерівноправні, у виразному смислі нерівнозначні. В поліфонії «голоси функціонально однорідні, в технічному плані рівноправні, у виразному – рівнозначні» [146, с. 7]. Ці визначення вказують на одну із засадничих іманентностей поліфонії – **рівноправність мелодичних ліній-голосів**.

Поліфонія, як *система музичного мислення*, що склалася в мистецтві різних країн Західної Європи, еволюціонувала впродовж тисячоліття. Змінювались основні форми буття, генерувались нові жанри, удосконалювалась техніка письма. Характеристику становлення поліфонії пропонує Т. Мюллер на підставі історичної взаємодії форм та жанрів європейської музики [91, с. 7]:

1. IX-XII століття – з’являються первинні форми багатоголосся – органум, що являє собою паралельний рух досконаліми консонансами. Прості форми гетерофонії. В основному синхронна вимова складів та слів тексту у переважаючому двоголоссі. Рідше – внутрішньо-складовий розспів.
2. XIII-XIV століття – цей етап пов'язаний зі збільшенням кількості голосів. Основні жанри – пісня (труверів), мотет, мадригал, балада. Проникнення в професійну музику імітацій.
3. XV-XVI століття: розквіт, зрілість строгого стилю (вокальної поліфонії), як провідної форми багатоголосся. В цей період «відбувається продовження розвитку поліфонічного стилю, в тому числі й на інструментальному ґрунті, де еволюція що почалась в попередні періоди, призводить до відокремлення інструментальної музики від вокальної» [91, с. 7]. Провідними жанрами є мотет, мадригал, французька *chanson*, італійська та німецька пісні, велика циклічна форма меси.
4. XVII століття: розвиток поліфонії в інструментальних творах, звільнення її від обмежень вокальних жанрів, розширення регістрового

діапазону, збагачення прийомів поліфонічного розвитку. Поступово поліфонія відходить на другий план внаслідок поступового розквіту гомофонії. Поряд із вже традиційними жанрами існують річеркар, канцона, прелюдія та фуга, цикли інструментальних п'єс, фантазія, чакона та пасакалія.

5. Перша половина XVIII ст. – період нового розквіту поліфонії, котрий пов'язаний із творчістю композиторів епохи бароко, характеризується розвитком вільного поліфонічного стилю.
6. Друга половина XVIII – початок XX ст. – період, коли поліфонічні форми існують поряд з гомофонними формами багатоголосся.
7. XX ст. Т. Мюллер пов'язує з інтенсивним розвитком процесів музичного мислення, новими принципами формоутворення [91].

В. Фрайонов пропонує дещо інший підхід до історії вивчення поліфонії, який базується на загальній періодизації музичного мистецтва:

1. поліфонія Середньовіччя IX – XVI ст.;
2. поліфонія Відродження XV – XVI ст.;
3. поліфонія Нового часу:
  - а) XVII - перша половина XVIII ст. (бароко);
  - б) середина XVIII – початок XIX ст. (віденський класицизм);
  - в) XIX – початок XX ст.
4. Поліфонія XX ст. [125, с. 174].

Розгляд поліфонії, як музичної універсалії, потребує короткої характеристики музичних особливостей поліфонії різних епох. Так, первинні форми багатоголосся засновані на григоріанському хоралі, розщеплення монодії на два голоси є відправним пунктом з якого почався розвиток багатоголосої музики. Як зазначає В. Фрайонов, «... історично першим і найважливішим багатоголосним жанром був органум» [125, с. 175]. Відомі чотири його різновиди: паралельний, вільний, мелізматичний та метризований. В той самий час починають розвиватися близькі до органуму гімель, фобурдон та кондукт.

Активний вплив на формування основних жанрів, зокрема мотету, мали майстри Парижської школи Леонін та Перотин. Еволюція багатоголосної музики пов'язана з мистецтвом *ars nova*: його відрізняла «... посилена робота над світськими жанрами, зв'язок з побутовими піснями, використання інструментів для акомпанементу» [125, с. 176]. Провідними майстрами були Гійом де Машо та Франческо Ландіно. Виникають нові жанри: ізоритмічний мотет, рондо, балада, віреле, качча, мадрігал.

В епоху Відродження були «віднайдені та теоретично осмислені найважливіші засоби поліфонії, такі як принципи контрапунктування, складний контрапункт, імітація, канон, які залишаються дійсними, звісно в інших інтонаційних умовах до сьогодення» [125, стр. 177]. Ця епоха пов'язана із формуванням провідних національних шкіл, такими як франко-фламандська (нідерландська) та італійська. Провідними жанрами були поліфонічна меса, мотет, мадригал, а також світські та духовні багатоголосні пісні.

Провідні художні засоби епохи, які узагальнили характерні риси повною мірою окреслені у творчості Дж. Палестрини та О. Лассо. Це художньо-стильове явище отримало назву «строгий стиль». Для нього характерним є особливий піднесений образний стрій, використання переважно діатонічних церковних ладів, досить різноманітна метроритмічна організація, котра опиралась на текстові наголоси. Мелодичні лінії впорядковані, визначені вокальною природою. Вертикальна організація регламентована стосовно дисонансів. Головною виконавською одиницею на той час був хор *a cappella* (хлопчики та чоловіки), що «максимально відповідало образній сфері поліфонічної музики строгого письма» [125, с. 184].

Художньо-історичне поняття «вільний стиль» було втілено в поліфонії бароко. Започаткований ще в епоху Ренесансу він не розриває свого генетичного зв'язку зі строгим стилем, але «вбирає його в себе, перероблює відповідно до нових задач» [125, с. 185]. Барокова епоха віднайшла спосіб відображати духовий внутрішній світ людини. «Музика сповідує людини у спілкуванні з природою, з совістю, один з одним, думки та почуття

наповнюються відчуттям необмеженої дійсності, і музика не може не нести слідів цієї безмежності» [125, с. 185]. Важливою новою якістю музики епохи бароко стає інструменталізм, що, в свою чергу, відображується на мелодиці, ритміці, фактурі та формах. В основу тональної організації поліфонії вільного письма лягає мажоро-мінорна система. Отримують свій розвиток вже відомі на той час жанри та особливого значення набувають інші: річеркар, канцона, фантазія, токато та fuga.

В епоху класицизму поліфонія продовжує свій розвиток у взаємодії із гомофонією. Важливими здобутками віденських класиків є: «активне використання поліфонічних прийомів у розробкових частинах форм, іноді поліфонізують експозиційні та завершальні розділи, нерідко поліфонізується уся циклічна форма, виникають нові мішані “гомофонно-поліфонічні” форми» [125, с. 189].

Розвиток поліфонії в епоху романтизму має два вектори: перший – опора на традицію, другий – навпаки, віддалення від традицій. В цілому поліфонія залишалась досить вагомим фактором у системі музичного мислення, природно входячи, на думку В. Фрайонова, «в загальну систему музичного романтизму і тим самим опиняється причетною до втілення нового змісту, їй стає властива не знана раніше експресія» [125, с. 192]. Поліфонічний тематизм у творах романтиків часом є більш традиційним, а в інших випадках відтворює особливості пісенного мелодизму. Відбувається поліфонізація фактури на основі акордово-гармонічного складу.

Музичне мистецтво ХХ ст. характеризується інтенсивним посиленням ролі поліфонії. Його причини В. Фрайонов вбачає в естетиці неокласицизму (точніше – необароко), зростанні тенденції до раціональності мистецтва в цілому, враховуючи великий конструктивний потенціал поліфонічних засобів. Естетичними засадами поліфонії В. Фрайонов називає:

– **інтелектуалізм**, що не виключає її емоційності («поліфонічно організовані звуки резонують з розумовою стороною духовної сфери людини;

виразніше й сильніше поліфонічна музика живе в осмисленні пережитого; поліфонічне мовлення – це вислів завжди обдуманий» [125, с. 6]);

– **художня узагальненість** її образної системи, що обумовлена критеріями *цілісності та об'єктивності*, як найціннішими надбаннями поліфонічного мислення;

– **раціональність** художнього сприйняття, оскільки поліфонічний текст потребує мисленнєвого процесу [125, с. 6].

Стислий синопсис розвитку поліфонії – *від генези до XX ст.* – підсумовує наукові дані, що є базовими для подальшого розгляду хорової поліфонії. Вищезазначені відомості розкривають сутність поняття «поліфонія» та формують уявлення щодо поліфонії як історичного явища європейського мистецтва.

Іншим, не менш істотним поняттям, що входить в термінологічний тезаурус вчення про поліфонію, є **контрапункт**. Фундаментальне дослідження цього поняття містить монографія Н. Симакової «Контрапункт строгого стилю та фуга» [113]. У другій частині «Контрапункт строгого стилю як художня традиція та навчальна дисципліна», спираючись на трактати відповідних епох, авторка робить висновок, що термін *contrapunctus* вживався вже у XV ст. у декількох значеннях:

- 1) сфера, галузь знань про музику;
- 2) мистецтво створення багатоголосних композицій на основі систематизованих правил вживання інтервалів, практика багатоголосного письма та усної імпровізації на кілька голосів;
- 3) композиція (п'еса) як результат композиторської праці, її продукт;
- 4) Голос, що приєднується до головного – такого що задовольняє норми письма (або ж голос зімпровізований) [113, с. 57].

Отже, вже у класичному тлумаченні поняття «контрапункт» вбачається багатозначність, тож не дивно, що в подальшому розвитку музиканти розширюють його семантичні межі.

Висновок щодо багатозначності поняття «контрапункт» робить і В. Фрайонов, пов'язуючи її з багатовіковою історією поліфонії. Як відомо, контрапункт буває простий та складний, один з різновидів складного контрапункту «рухливий» контрапункт. Розглядаючи це питання, неможливо обминути постать С. Танєєва – видатного майстра хорової поліфонії, за висловом Т. Франтової, автора «першої поліфонічної революції», який «дав перше насправді наукове пояснення явищу складного контрапункту» [128, с. 121] <...>Загальна ідея якого. виявилась настільки об'ємною, а метод універсальним що багато вчених знайшли свої оригінальні шляхи подальшого розвитку танєєвської теорії» [128, стр. 123].

У працях С. Танєєва викладено закони строгого письма, простий і складний контрапункт, техніка імітацій канонів та фуги, окрім того, ним розроблена класифікація складного контрапункту. Вченню С. Танєєва додає математичне підґрунтя, яке раціоналізує процес мислення та фундаментально розкриває сутність «рухливого» контрапункту.

В «Основах лінійного контрапункту» Е. Курт [59] пояснює композиторську техніку Баха, як результат енергетичного «хвильового руху» окремих ліній. При цьому Е. Курт розвиває запозичені з фізики поняття потенційної та кінетичної енергії.

Е. Курт у своїй праці розглядає суто музичні явища в контексті психічних процесів. Для нього мелодія є лінійним потоком сил, а гармонія - силою зчеплення між тонами, яка врівноважує лінії. Уявлення про кінетичну енергію, закладену в мелодію, дає можливість осмислити лінійну функцію тону, що входить в мелодію, як спрямовану силу, закладену в ньому, або як вектор, здатний вплинути на напрямок подальшого мелодичного руху. Потенційна енергія, на думку Е. Курта, властива акордам як «звуковим масивам».

Після короткого огляду теоретичних засад поліфонії, які викладені в класичних працях, варто перейти до суміжних понять та категорій, необхідність яких обумовлена композиторською практикою ХХ століття. Ці

терміни, котрі запозичені із різних гуманітарних сфер діяльності творчої людини (психологія, філософія, культурологія), актуалізують дослідження проблематики пропонованої дисертації, оскільки виявляються *онтологічний зв'язок мислення та психології особистості музиканта*, про що раніше не йшлося в класичних працях поліфоністів.

### **Поліфонічна свідомість / Поліфонічне мислення.**

Досить розповсюдженим та усталеним є особливий тип композиторського мислення, котрий музикознавці називають «поліфонічним». Але досі немає ґрунтовного дослідження, в якому йдеться про сутність та специфіку цього типу мислення. Нагальним питанням є визначення поліфонічного типу художнього (музичного мислення) із урахуванням усіх суб'єктів музичної комунікації. В окремих працях вченими встановлено зв'язок між мисленням, свідомістю і мовою.

Розглянемо авторські концепції із урахуванням питання, яке є ключовим для пропонованого дослідження. Чи існує визначення поліфонічного типу свідомості?

Свідомість – одне із основних понять філософії, соціології та психології, що позначає людську здатність ідеального відтворення дійсності через мислення.

Класичні дефініції свідомості вказують на здатність людини пізнавати навколишній світ та власне «его» за допомогою мислення та розуму. З психологічної точки зору свідомість – це вища форма відображення дійсності, яка властива людям і пов'язана з їхньою психікою, абстрактним мисленням, світоглядом, самосвідомістю, самоконтролем своєї поведінки та діяльності, а також передбаченням результатів останньої. Або в іншій інтерпретації – це один зі способів, яким об'єктивна дійсність відображається у психіці людини.

В новітніх дослідженнях психологів, культурологів, філософів, мистецтвознавців існує два ключових, але не взаємозаперечних напрямів вивчення свідомості. Перший з них – вивчення свідомості суб'єкта, інший

напряг наголошує на культурно-колективних типах свідомості. У такому підході «художня свідомість епохи втілюється в її поетиці, а зміна типів художньої свідомості обумовлює головні лінії та напрямки історичного руху поетичних форм і категорій» [2, с. 3-38]. У монографії А. Н. Семенова, В. В. Семенової «Типы культурного (художественного) сознания» [111] на матеріалі світової літератури із залученням фактів і явищ інших видів мистецтва, розкривається своєрідність типів культурної (художньої) свідомості від античності до постмодернізму. В основу розуміння типу культурної свідомості покладено уявлення про картину світу художнього твору, представлені категоріями простору і часу.

Автори роблять спробу типологізації художньої свідомості на основі типів культур у найбільш загальному вигляді в аспекті відображення в них особливостей «картини світу». Спираючись на концепції Платона, М. Хайдеггера, Ф. Федорова, автори зазначають, що художній світ (картина світу) є головним, найбільш виразним втіленням авторського задуму, авторської ідеології. «Художній світ, який представляє авторську модель світу, реконструює об'єктивну картину світу» [111, с. 7]

Дослідники визначають тип художньої (культурної) свідомості – «це сукупність принципів художнього життя, при яких реальна дійсність отримує своє особливе, творче відтворення, характерне не просто для групи авторів, а для епохи в цілому. Реальною першоосновою типу художньої свідомості служить загальний для людського роду досвід духовно-практичного освоєння світу» [111, с. 3]

Автори розрізняють історичні типи культурної (художньої) свідомості, такі як античність, середньовіччя, відродження, бароко, класицизм, просвітництво, сентименталізм, романтизм, реалізм, модернізм, соціалістичний тип культури та постмодернізм.

Вивчаючи художню свідомість в динаміці її культурологічного осмислення Н. Пічко [98, 97] називає одну з рис художньої свідомості: «Проблема свідомості – це проблема ідеального. Найбільш загальне

визначення ідеального – це суб'єктивний образ об'єктивної реальності, відображення дійсності у формах духовної діяльності людини та людства» [98, с. 57].

Н. Пучко зазначає, що «художня свідомість передбачає активну духовну діяльність суб'єкта, спрямовану на творче перероблення дійсності за допомогою художньо-образних засобів. Художня свідомість - це особливий ідеальний універсум, в якому відтворюється об'єктивна дійсність» [98].

У монографії відомого психолога В. Зінченко «*Сознание и творческий акт*» [43] від уявлень про потік свідомості автор рухається до гіпотези про її поліфонічну структуру, що охоплює буттєвий, рефлексивний та духовний пласти свідомості. У розділі «Поліфонія свідомості» вчений пише про концепцію М. Бахтіна, відмічаючи, що йдеться не тільки про «поліфонію музики, роману, але й про поліфонію світу, самого життя, задуму, думки, творчості» [43, с. 90].

У розвиток попередньої ідеї філософ зазначає: «Багатоголосна, поліфонічна свідомість вимагає не тільки нового методу вивчення, але й особливого *поліфонічного художнього мислення*» [43, с. 97].

В. Зінченко розмірковує про причину походження ідей М. Бахтіна: «В підтексті чи у внутрішній формі роздумів М. Бахтіна про поліфонічність свідомості та поліфонічне мислення відчувається протест проти тоталітарних та авторитарних моделей мислення та буття» [43, с. 101]. Пов'язуючи свідомість і мислення, автор розуміє, що одне є наслідком іншого: «Поліфонічне мислення ... має поставити собі на службу багатоплановість та смислову багатоголосність свідомості, наявність в ньому різносвітності, наявність багатьох систем відліку, що подібно до Ейнштейнівського всесвіту» [43, с. 98]. Одночасно, «поліфонічне мислення розглядає свідомість в цілому як «великий діалог», сутністю якого є творчість, але разом з цим передбачає його макро та мікро аналіз» [43, с. 100].

Найбільш суттєвою вимогою поліфонічного мислення В. Зінченко називає здатність «зберігати ціле цілим, тобто ділити його не на елементи, а одиниці, що зберігає властивості цілого» [43, с. 100].

Л. Шаповалова [142], розглядаючи художню свідомість як явище музичної творчості, пропонує досвід моделювання метаструктури свідомості. Екстраполяція структури свідомості та її зв'язків на специфіку музичної діяльності дозволяє зазначити: «Свідомість є мова. Художнє мовлення як досвід промовляння про себе опосередкує мислення. Мислення спирається на мову<...> Часова природа музики якнайкраще співвідноситься з континуальною роботою свідомості, моделюючи його окремі одиниці, фази, стани – її “хронотоп”» [142, с. 61]. Розглядаючи етапи музичної комунікації авторка стверджує, що музика є «специфічною смисловою моделлю діяльності людської свідомості, яка необхідно націлена на відтворення цілісного досвіду особистості Автора, який у кожний актуальний момент часу збігається зі структурою особистості інтерпретатора, накладається на неї» [142, с. 61]. Під інтерпретатором автор розуміє суб'єктів музичної комунікації: інтерпретатора-співтворця та слухача.

О. Іванова [44], спираючись на концепції Ю. Лотмана та М. Бахтіна, розглядає структуру поліфонічної композиції, її реалізацію у художньому тексті: «В наш час поліфонічний простір вміщує в себе безліч часом суперечливих ідей, точок зору, певні системи, підсистеми, певні тенденції, в залежності від вибору автора, на підставі чого будується композиція. Поліфонічність навколишньої дійсності впливає на мислення людей і відбивається в художньому просторі ХХ - початку ХХІ століть. Підтвердженням цих думок є не тільки самі твори, створені за поліфонічним принципом, а й поліфонічні концепції в галузі літературознавства, кінематографа і інших видів мистецтва, які з'явилися в ХХ столітті» [44, с. 108].

У цьому ж дослідженні автор розглядає структуру поліфонічної композиції, її внутрішні закони взаємодії елементів, конструктивні

особливості поліфонії, Автор наводить приклади художніх творів сучасного мистецтва, котрі побудовані за поліфонічним принципом. «Організація художнього тексту за законами поліфонії виступає цілісною системою, в просторі якої відбувається інтеграція структурних елементів, співвіднесення їх значень, знаходження еквівалентності і вихід на спілкування, застосовні для множинності самостійних ідей» [44, с. 108].

**Отже, художнє мислення - вид духовної діяльності, котра спрямована на створення, а також сприйняття та розуміння творів мистецтва, це - вищий рівень художньої свідомості.** Художнє мислення типологізується відповідно до виду мистецтва. Одним із таких типів є музичне мислення.

Музичне мислення науковець Г. Єлістратова визначає як «особливий вид художнього відображення дійсності, що складається в цілеспрямованому, опосередкованому і узагальненому пізнанні та перетворенні суб'єктом цієї дійсності, творчому творенні, передачі та сприйняття специфічних музично-звукових образів» [30, с. 4]. Досліджуючи різні підходи музикознавців щодо поняття та сутності музичного мислення, авторка висловлює наступну думку: «Музичне мислення розглядається як продуктивне, творче мислення, яке являє собою єдність трьох основних видів людської діяльності: відображення, творення і спілкування» [30, с. 12].

Систематизуючи різні підходи до наукової розробки питання музичного мислення, Г. Єлістратова зазначає, що «А. Сохор виявляє основні закономірності музичного мислення як соціального феномена: це звукові предмети, поняття, ідеї, образи. Музичне мислення здійснюється на базі музичної мови. Одним з властивостей музичного мислення є музична логіка. Музичне мислення розвивається в процесі музичної діяльності» [30, с. 12].

Ще М. Г. Арановський один із перших вказував на «музичне мислення, музику як особливий вид комунікативної діяльності» [30, с. 13]. Музична інформація передається за допомогою музичної мови, яку можливо опанувати тільки в процесі музичної діяльності. Музична мова характеризується певним

«набором» стійких типів звукосполучень разом з правилами (нормами) їх вживання. Мова музики породжує тексти музичних повідомлень. Структура тексту музичного повідомлення унікальна і неповторна», вказує Г. Єлістратова [30, с. 13].

Специфіці композиторського мислення присвячена кандидатська дисертація Д. Малого, в якій автор узагальнив дані про музичне мислення, його сутність і функції. Так, зазначає музикознавець, музичне мислення в контексті музичної науки вивчається з різних позицій – у філософському, естетичному, психологічному, а також, музикознавчому дискурсах. З філософської позиції «основною функцією музичного мислення є світоглядна (окрім гносеологічної, онтологічної, комунікативної, аксіологічної): саме вона впливає на художню творчість і є фактором змістоутворення, формуючи погляди композитора на мистецтво як культурну цінність» [73, с. 6]. Такий підхід продовжує ланцюжок споріднення від свідомості до мислення, а через мислення до художнього (музичного) твору.

Щодо визначення дефініції, Д. Малим пропонується наступний варіант: «Музичне мислення – це багаторівневий процес, чиї механізми беруть участь у створенні та оперуванні одиницями та компонентами музичного мовлення-мови, що пов'язані та взаємодіють один з одним. Їх функціонування проходить у межах музичного тексту – об'єктивацією структурного мислення, що увиразнює логіку розгортання музичного тексту в просторово-часовому континуумі» [73, с. 7]. Семіотичний підхід, дозволяє зрозуміти механізм об'єктивації – тобто переходу від внутрішнього уявлення до музичного тексту.

Також у своєму дослідженні Д. Малий пропонує диференціювати рівні музичного мислення «згідно з їх векторною спрямованістю на фіксацію музичної думки: мелодичний і метро-ритмічний утворюють горизонталь, а ладогармонічний – вертикаль музичного твору, що звучить. Визначається сутнісна сторона музичного мислення: сполучення цих векторів дає появу якісно іншого рівня організації музичного змісту – глибину. В цьому криється головний механізм функціонування музичного мислення на рівнях

семантичної та структурної організації звукового матеріалу. Вищим рівнем музичного мислення, виявленим у творі, є духовний, смислоутворюючий» [73, с. 7].

Д. Малий, опираючись на дослідження музичного мислення та його специфікації, пропонує визначення композиторського мислення в широкому значенні: це – «діяльність свідомості, що являє собою багаторівневу та багатокomпонентну систему». Отже: «Композиторське мислення – це інтонаційний (невербальний) спосіб створення музичного тексту, докорінно залежний від світогляду та музичної комунікації (виконавської традиції та слухацької оцінки) і який охоплює множинність принципів роботи композитора з музично-звуковим матеріалом» - пише Д. Малий. [73. с. 8]. Автор пропонує типологію, котра заснована на взаємодії художньої свідомості та історико-культурних передумов діяльності композитора. Подібний підхід дозволяє виділити наступні типи композиторського мислення: філософський, релігійний, науковий. Ці типи, на думку Д. Малий, обумовлюють (впливають) на формування стилю композитора. Автор зазначає, що ці типи співіснують один з одним, і в тому чи іншому конкретному випадку домінує певний тип композиторського мислення.

Поліфонічність буття свідомості у сучасній гуманітарній думці тлумачиться у контексті діалогу, що прагне до «полілогу». Під цими поняттями О. Самойленко розуміє «усю сукупність форм інтерсуб'єктивного спілкування – усі засоби перетворення явищ світу, складових життєвого досвіду в доступні прецеденти суб'єктивного входження в реальність» [110, с. 15]. Поліфонічність можна вбачати у самій сутності стильового напрямку неокласицизм, у котрому, окрім конструктивних стилістичних засобів провідну роль займають принципи мислення, які характерні для відтворюваних моделей. Логіка цього напрямку побудована на «діалозі культур», за О. Самойленко: «найвищій доступній людській свідомості й творчості в їх єдино спрямованості формі сенсоутворюючого діалогу» [110, с. 110]. Він дійсно може справляти враження міжстильового та міжавторського,

але «відбувається внутрішньо стилістичним шляхом, шляхом семантичного поглиблення текстологічних структур музики, слугує, таким чином, нарощенню сенсу в музиці через нарощування даних структур, слугує самозростанню музичного “логосу”» [110, с. 110].

Якщо враховувати, що в хорovому жанрі логос увиразнений за допомогою людських голосів, їх багатотембровості, енергійності, духовній силі, а диригент хору відчуває загальне звучання окремих голосів *як суголосну єдність*, тоді слід вказати на специфіку хорovого мислення в умовах поліфонії. Діалогічні зв'язки всередині поліфонічної єдності стають більші, ніж діалог, утворюючи **ціле як полілог**.

Отже, пропонуємо дефініцію поліфонічного мислення, в основі якої покладено *комунікативну функцію Я-свідомості та розуміння як полілогу*:

**Поліфонічне мислення в музиці – це художній тип світобачення митця, коли Я-свідомості у невербальний (інтонаційний) спосіб моделює художній світ твору через паритет голосів (полілог), що функціонує як структурна єдність на основі множинних зв'язків елементів стильової системи (лінейних, ритмічних, фактурно-тембрових, артикуляційних).**

Вищесказане про поліфонічну свідомість і поліфонічне мислення свідчить про вартісність існування цих феноменів художньої культури ХХ – початку ХХІ століття, їх значущість та слугує актуальною мотивацією їх пізнання. Дослідження науковців створили методологічну базу для вивчення *поліфонії, як явища*, в контексті хорovої творчості композиторів.

Запропонована дефініція поліфонічного мислення допоможе обрати відповідні зразки композиторської творчості в контексті різних національних та індивідуально-стильових систем ХХ століття.

### **Семіотика поліфонічного твору**

Методологія дослідження поліфонії ХХ століття, із урахування усіх її різноманітних вимірів, у різних стильових системах та на усіх рівнях музичних творів, вимагає особливого аналітичного апарату. Для розуміння іманентної

поліфонічної логіки музичного твору на рівні його семантики слід долучити семіотичний підхід, зокрема, семантичний аналіз як його складову<sup>4</sup>. Щоб зрозуміти ієрархію музичної семантики композиторського тексту – від найдрібніших одиниць до музичних знаків – варто звернутись до фундаментальних праць теорії музики на межі XX-XXI століть.

Проблемам музичної семантики і музичної мови присвячена праця М. Арановського «Музичний текст. Структура і властивості» [4]. Виходячи зі специфіки музичного мистецтва і спираючись на досягнення лінгвістики і літературознавства, автор будує теорію музичного тексту. Одним із розділів його праці є «Тези про музичну семантику», де в концентрованій формі розглядається проблема змістовності музичного тексту.

Музичний текст, розгортаючись у часі, на думку М. Арановського, постає у вигляді окремих дискретних елементів, що не тільки мають певні значення самі по собі, більш того – породжують нові смисли (в якості складової більшої структури, підпорядкованої ієрархії взаємин). Значення, що утворюються системою музичної мови та контексту, є базовим семантичним рівнем музики та визначаються як інтра-музична семантика. Значення вищого порядку, що знаходяться за межею музичного тексту (психічної, сінестетичної, асоціативної природи) утворюють екстра-музичну семантику.

Для осмислення переходу від інтра-музичної до екстра-музичної семантики М. Арановський розділяє кілька рівнів значень набутих одиницями тексту. Музика оперує особливими видами знаків - звуками - найменшою одиницею музичної мови. Звук, що не обтяжений певним значенням, сам по собі в контексті системи набуває значення – такий процес М. Арановський називає першим рівнем музичної семантики. Коли ж один системний звук входить у відносини з іншим, дослідник пропонує говорити про «другий рівень семантизації світу звуків». Оскільки системне значення

---

<sup>4</sup> Семіотичний підхід необхідний для подальшої апробації хорової поліфонії у Реквіемі П. Гіндеміта (підрозділ 3.2).

звуку є психологічним феноменом, у міру збільшення кількості звуків утворюється особливе «поле напруженості» - психічна складова музичної мови. М. Арановський називає так третій рівень музичної семантики. Її четвертий рівень утворюється, коли в «енергійне середовище» звучного музичного тексту впроваджуються екстра-музичні впливи.

Першою одиницею ієрархії, найдрібнішою структурою, є мотив, який організовує звуки, де один виявляється центром, а інші - периферією. Таким чином обумовлюється система взаємовідносин, в яких, своєю чергою, проявляється якесь одне значення. Одиницею наступного рівня є синтагма – рух від одного мотиву до іншого. Синтагма здійснює лінійний зв'язок двох мотивів за бінарним принципом, при якому один з мотивів виявляється слабким, а інший – сильнішим. За термінологією М. Арановського, одиницею третього рівня є речення, що виникає «на базі комбінаторики синтагм» [4, с. 326]. Вчений зазначає що, хоча число синтагм в реченні не обмежено, але історично сформованим, нормативним вважається речення з чотирьох. Така структурна одиниця, при всій складності внутрішньої взаємодії, дозволяє говорити про можливість передати музичну думку.

Наступні рівні музичної семантики М. Арановський пропонує називати, користуючись лінгвістичною термінологією, надфразовою єдністю. Перша структура за межами фрази містить кілька речень. Ця одиниця музичного тексту знаходиться на межі синтаксичних і композиційних одиниць. Рівень музичної форми, на думку М. Арановського, найбільше сприймається тому, що увага орієнтується на великі складові цілого. Розділи форми мають свої функції, свою апріорну логіку розвитку, що, безумовно, має значення на змістовному рівні, оскільки передбачає використання певних типів матеріалу і їх відносин. «Реєстрація форми як процесу, – зазначає М. Арановський, – відбувається при його текстовому розгортанні» [4, с. 330]. Причиною цього слугує логіка розділів форми, яка має лінійний вимір. Важливо пам'ятати, що при русі від верхніх шарів ієрархії до нижніх відбувається рух від екстра-музичної до інтра-музичної семантики.

З музичним жанром пов'язані найбільш апріорні семантичні уявлення. Жанр, за М. Арановським, надає вихід у сферу позамузичних значень. Там, де «жанр пов'язаний з побутом, обрядом, релігійним культом, церемоніалом, тобто з традиційними формами участі музики в тих чи інших соціальних ситуаціях, зв'язок між музичною і позамузичною функціями виявляється особливо міцним і постійним: жанр передбачає застосування певної групи музично стилістичних засобів; при цьому позамузичне безпосередньо диктує свої вимоги музичному» [4, с. 331].

У контексті музичної семантики, як зазначає М. Арановський, отримує особливе значення інтонаційна теорія Б. Асаф'єва. Інтонація, як те, що має властивості виразної вимови, має дві форми існування – текстову і позатекстову. Перша, маючи різні масштаби, від мотиву до синтагми, аналізується як така ж морфологічна одиниця, в контексті її виразності. Друга – здійснює позатекстові зв'язки. «Сам факт функціонування будь-якого тематичного “осколку”, що залетів в текст з інтертекстуального “космосу” дає формальний привід вважати його елементом позатекстової інтонаційної парадигматики. Апріорне знання таких лексем цілком залежить від частоти їх появи в текстах» [4, с. 332].

Іншими апріорними уявленнями в системі музичної семантики є музична мова як стійка форма, що піддається упізнаваності; музичний стиль, як історичний стан музичної мови і вже названий музичний жанр. Окремо варто обумовити існування іншої форми апріорного уявлення – риторичних фігур, що є сформованими одиницями музичної мови, мають статичне значення і згодом «вбираються» в інтонаційну організацію музики.

Підбиваючи підсумок, М. Арановський відзначає, що «численні феномени, які беруть участь в становленні семантичного шару музичного тексту, мають різні форми апріорності: більш абстрактні (моделі одиниць, семантичний синтаксис) і більш конкретні (лексеми що мігрують, інтонація, жанри)» [4, с. 336]. При цьому кожна з форм апріорності «обслуговує» ту чи

іншу семантичну зону музичного смислу, що має розпізнавати свідомість (як відому, або як відкриття).

Усвідомлюючи значення музичної семантики, М. Арановський проте відзначає, що вона, в силу своєї специфіки, не може «втілювати в музиці духовний досвід» [4, с. 337]. Музична семантика, спрямована на дискретні частки музичного тексту, не може охопити процесу розгортання і сприйняття. Однак Ю. Лотман у своїй книзі «Структура художнього тексту» зауважує, що твердження про те, що структурно-семіотичний метод дослідження відводить від питання змісту, є хибним і доводить, що поняття знаку в тексті нерозривно пов'язане з проблемою значення [70].

В. Холопова розглядає дану проблему дещо інакше [134]. Вчена визначає одиницею музичного тексту інтонацію в тому варіанті, в якому вона була запропонована Б. Асаф'євим. Для більш точного розуміння природи інтонації, музикознавиця пропонує таку дефініцію: «Інтонація в музиці – виразно-смилова єдність, що існує в невербально-звуковій формі, яка функціонує за участю музичного досвіду і позамузичних асоціацій» [134, с. 58]. Ця дефініція «проливає світло» на сучасне трактування інтонації в контексті вивчення *хорової поліфонії як знакової системи*.

Керуючись знаковою теорією Ч. Пірса, за аналогією з нею, В. Холопова пропонує розрізняти в музиці подібний набір елементів. Говорячи про знаки-ікони, які припускають зорову подобу, вчена називає аналогом іконічності в музиці виразність. Знакам-індексам відповідають елементи, за допомогою яких в музичному мистецтві передається зорова наочність, а знакам-символам - елементи «завдяки яким привноситься поняттєвий початок» [134, с. 64].

В. Холопова представляє систематику художніх знаків в музиці, засновану на теорії Ч. Пірса. Її основні положення припускають наявність наступних знаків:

1. Емоційні знаки, що включають виразні (як аналог іконічним), а також голосові знаки емоційного стану - пісенні, декламаційні та моторно-ритмічні інтонаційні.

2. Предметні знаки - знаки-індекси, що присутні в музиці як непрямі відображення, наприклад, передача щебетання птахів, рух воза тощо.

3. Поняттєві знаки - символи, котрі діляться на музичні та словесні. Перші функціонують як би за домовленістю композитора зі слухачем. До цього виду знаків вчений також відносить елементи з апріорними значеннями, закріпленими в історичній музичній практиці: риторичні фігури, жанри, стилі, теми-монограми. Поняттєві словесні знаки пов'язані з назвами творів, з поетичним текстом вокальних творів і іноді з текстом (що не виконується) під рядками в партитурі (Скрипковий концерт А. Берга).

Пояснюючи принципи співвідношення та функціонування знаків, В. Холопова зазначає, що хоч вони і піддаються теоретичній диференціації, в музичному контексті вони доповнюють один одного. Окремим питанням є інтонаційна семантика в музиці, яка виявляється в наступних положеннях. У побудові системи враховуються загальна музична семантика, пов'язана зі світом музичних відчуттів і предметних образів; музично-професійна семантика, що формується навколо музично-композиційних засобів; і проміжна ланка – семантика, пов'язана з явищами жанру і стилю. На основі цього підходу виникає п'ять видів інтонацій:

- 1) інтонації *емоційно-експресивні* (наприклад, інтонації подиху, томління, душевного хвилювання тощо);
- 2) предметно-образотворчі інтонації - зображують і імітують в музиці звуки об'єктів матеріального світу;
- 3) музично-жанрові інтонації - відтворюють жанрові риси;
- 4) музично-стильові інтонації - індивідуальні риси стилю композитора;
- 5) музично-композиційні інтонації, що охоплюють використання окремих рис мелодики, ритміки, гармонії, оркестровки тощо, такі як: «порожні квінти», напружений домінантовий предикт, кластер, пряний нонакорд.

Відокремлено В. Холопова розглядає взаємини фігури і фону, при якому «центральный семантичний елемент» розглядається в контексті загального

семантичного фону та особистого художнього досвіду того, хто сриймає музику.

Поліфонія знаків (семантичних одиниць музичного тексту) є можливою як смисловий контрапункт, котрий виникає внаслідок діалогічних зв'язків між різними музичними знаками. Отже, семіотичний метод дослідження є необхідним *підґрунтям наукового переосмислення* поліфонічного аналізу, що дозволяє вивчати твори, що є продуктом поліфонічного мислення митців та дозволяє вивчати дію поліфонічної логіки на змістовному рівні композицій.

## **1.2. Авторські концепції поліфонії як музичного явища**

У своїй статті «О музыкальных универсалиях» В. Медушевський [80] намагався здійснити мрію С. С. Скребкова – виявити універсальні принципи музичного мислення, які б слугували опорою при розгляді більш конкретних культурно історичних явищ. Концептуальним центром даного дослідження є розуміння і подальше обґрунтування хорової поліфонії, як музичної в аспекті взаємозв'язку з індивідуальними стильовими системами композиторів поліфоністів ХХ століття.

Розглянемо історичні та методологічні передумови подібного підходу. Важливим при визначенні універсальних категорій є розподіл їх на специфіковані та специфічні. Першими В. Медушевський вважає ті, що «виходять за рамки музики, охоплюючи собою такі закономірності, котрі властиві не тільки музиці, але й іншим явищам світу» [80, с. 177-178]. Однак, знайшовши своє втілення в матеріалі музичного мистецтва, вони специфікуються.

Крім специфікованих, більш загальних універсалій, існують ті, що охоплюють сутнісне ядро музичного мистецтва – специфічні універсалії – генетично пов'язані зі звуковою та акустичною природою музичного мистецтва.

Такі універсальні категорії, що відтворюють найбільш загальні закономірності музики, «забезпечують плавний перехід від одного стилю до іншого» [80, с. 210].

Розуміння поліфонії як музичної універсалії, обґрунтування цієї категорії належить музикознавцю Т. Франтовій. В своїй дисертації вона досліджує музику А. Шнітке та виявляє іманентну логіку мислення композитора, котра є поліфонічною: «Поліфонія відіграє роль фундаментальної категорії відносно до творчості А. Шнітке, визначає основи музичного мислення та методу; як головний фактор новаторства та стильової своєрідності нами виділена смислова поліфонічність змісту творів А. Шнітке: з одного боку, це призводить до виникнення концепційно-драматургічного контрапункту, з іншого – до смислової амбівалентності (полівалентності) інтонаційного мовлення» [126, с. 7].

Аналізуючи культуру ХХ століття, Т. Франтова приходить до переосмислення поліфонії у більш широкому сенсі. Результатом стає розуміння *культури ХХ століття як поліфонічного явища*. Загальний контекст ХХ століття, в осмисленні науковиці, постає як «складний багатоплановий інтеркультурний інформаційний простір планетарного масштабу, специфічність якого полягає не тільки у факті паралельного співіснування багатьох різних культур, але і в неперервній активній їх взаємодії» [126, с. 9]. Т. Франтова зазначає: «Культурний контекст неминуче відобразився на стилі мислення і формах життя людини у ХХ столітті, актуалізував поліфонізацію свідомості, що проявилась в наслідок безпосереднього життєвого досвіду, та у вигляді образних уявлень сучасної культури, життя, соціуму, та як тип логіки раціонального мислення, відображений в різних видах інтелектуальної діяльності» [126, с. 9].

Поліфонізацію свідомості Т. Франтова тісно пов'язує з діалогом, осмислення якого фундаментально зроблено в працях М. Бахтіна. «... смисл діалогу не в кінцевості, а в потенційній нескінченності просування думки на шляху її наближення до істини» [126, с. 10]. Т. Франтова пояснює досить часте

метафоричне використання термінів «поліфонія» та «контрапункт» стосовно характеристики явищ культури ХХ століття. На її думку, у змісті цих понять – «зосереджено певний комплекс взаємозв'язаних властивостей – діалогізм, множинність, процесуальна відкритість, контрастність» [126, с. 11]. Вони «по суті метафоричні образи-поняття, через які ідентифікується внутрішня форма культури ХХ століття» [126, с. 11] - пояснює автор.

Прагнення втілити музично-поліфонічну логіку в інших видах мистецтва є досить розповсюдженим явищем у ХХ столітті. Це і призводить до розуміння поліфонії як універсальної категорії. Т. Франтова пропонує визначення художнього-контрапункту як ключового поняття категорії. При його формулюванні авторка бере до уваги такі властивості музичної поліфонії, як специфічність просторово-часової організації, відносну рівноправність голосів (компонентів), кожен з яких наділено своїм автономним ритмом смислоутворення [126, с. 12].

Художній контрапункт – це універсальний логічний принцип, при якому декілька семантично автономних компонентів паралельно взаємодіють в єдності часопросторового континууму твору [126, с. 12].

За критерієм відношення контрапунктичної логіки до текстової основи твору Т. Франтова пропонує наступну типологію художнього контрапункту:

1. Внутрішньо-текстовий контрапункт;
2. Полі-текстовий контрапункт;
3. Між-текстовий (інтертекстуальний) контрапункт.

Останній виникає в наслідок інтертекстуальних зв'язків та має особливе значення, оскільки приклади творів, котрі мають смислову багатшаровість насичені усі види мистецтва ХХ століття. Саме його (інтертекстуальний) Т. Франтова вважає кульмінацією в історії поліфонічного мистецтва Західної Європи. І, дійсно, більшість індивідуальних стилів тяжіє до поліфонії. Але, як наголошує Т. Франтова, це досить часто різні системи поліфонії, далекі одна від одної та від класичних стильових моделей [126, с. 15-16].

Індивідуальні контрапунктичні системи музики ХХ століття вивчає у своєму дослідженні Ю. Ніколаєва. Авторка відзначає, що «індивідуальні особливості контрапунктичного письма композиторів сучасності висловлюють сутнісні риси їх музичного мислення. Контрапункт постає не просто як сукупність технологічних прийомів і методів листи, але як система загального зв'язку і координації його параметрів, як система, визначальна індивідуальність фактури, композиційної структури і драматургічного профілю творів того чи іншого композитора» [93, с. 34].

Щодо широкого тлумачення контрапункту в мистецтві ХХ століття Ю. Ніколаєва пише: «як контрапункт в сучасній музичній практиці постає широким явищем, так і дослідження авторських систем контрапункту стає одночасно багатоаспектним вивченням різних питань композиторського стилю» [93, с. 34] - таким чином автор пов'язує поліфонічне письмо з категорією стилю.

Т. Франтова насамперед виявляє загальні тенденції, що обумовлюються «художньо-естетичними вподобаннями композиторів, котрі орієнтуються на: на авангард, на класичну традицію (неокласицизм, традиціоналізм), на ідею синтезу» [126, с. 16].

В композиторів, що орієнтуються на авангард, контрапункт став основою формування нових технік. Митці, котрі орієнтовані на класичну традицію, відроджують старовинні форми і поліфонічні техніки. Ідея синтезу жанрів, форм та композиційних технік стала основним чинником формування стилю.

Принцип поліфонізму у значній мірі впливає на стильові процеси ХХ століття. Як зазначає М. Лобанова, «принципова множинність, не замкнутість стилю узгоджується з відміченою Бахтіним особливістю свідомості, що проявляє себе відносно до “іншого”, на фоні “іншого”. Тема діалогічного поліфонізму, стає головуючою і в мистецтві, і в науковому знанні» [69, с. 132].

Важливий висновок аналітичної роботи Т. Франтової (хоча тільки стосовно музики А. Шнітке) полягає в ідеї *проникнення поліфонії на усі рівні*

*організації музичного твору.* Як зазначає музикознавець, «новаторство поліфонії А. Шнітке в першу чергу пов'язано з вищим рівнем музичної форми, на якому відбувається концепційно-драматургічний контрапункт, який розуміється як особливий тип організації змісту твору, заснованого на логічних принципах поліфонії. По-друге – це специфічна смислова багатозначність, полівалентність музично-інтонаційного мовлення, що досягається рядом специфічних фактурно-поліфонічних засобів» [126, с. 17]. Отже, поліфонія може віддзеркалюватись у різних рівнях музичного твору, в тому числі визначати особливості його драматургії.

Окремий розділ дослідження Т. Франтова присвятила поліфонії та музичній формі другої половини ХХ століття. Головною думкою можемо назвати виявлений факт багатогранності проявів «функціонального призначення поліфонії у музичній формі (організація звукового матеріалу, багатоголосне письмо та фактура), тематизм, організація драматургії, побудова форми-композиції) поєднується з її дією на різних масштабних рівнях композиції (від окремих звуків до рівня багаточастинного циклу)» [126, с. 18].

Одним із проявів поліфонії у розширеному понятті в межах музичного твору є **смисловий контрапункт**. Т. Франтова пропонує розглядати смисловий контрапункт різних драматургічних планів і класифікує засоби, якими він здійснюється. Серед них авторка називає *персоніфікацію та семантизацію тембрів*, коли суб'єктами драматургічних відносин постають не музичні теми, а «інструменти-персонажи».

Між засобами смислового контрапункту Т. Франтова виокремлює використання стильових алюзій, стильових музично-текстових цитат, тем-символів, тем-монограм. Такий музичний матеріал, на думку Т. Франтової, має збільшене смислове навантаження завдяки тому, що навіть окремі фрагменти такого матеріалу можуть приводити у дію асоціативне мислення. Найвищим рівнем смислової поліфонії є «індивідуалізовані автономні семантичні пласти», що складаються на основі комплексної дії різноманітних засобів:

тембрової персоніфікації, прийомів стилістичної та тематичної характерності, фактурно-просторової емансипації [126, с. 35]. Впродовж всього музичного твору такі комплекси зберігають свою відносну незалежність та зберігають свою функцію, навіть як дискретні компоненти драматургічного контрапункту.

Важливий висновок, який екстраполюється на музику ХХ століття Т. Франтова робить відносно поліфонічних форм та методів їх використання. Авторка розглядає наступні випадки: «а) використання поліфонічної форми у якості найважливішої частини циклу; б) індивідуалізована поліфонічно-гомофонна макроформа; в) індивідуалізований поліфонічний цикл; г) наскрізна поліфонізація усіх частин сонатно-симфонічного циклу» [126, с. 36]. Отже, поліфонія ХХ століття «в художньому значенні являє собою широкий спектр індивідуалізованих стилей, а в технологічному – колосальну множинність композиційних засобів» [там само]. Дійсно, розмаїття різних тональних систем та композиторських методів вказує на таку саму різноманітність і поліфонічних технік письма, однак спільним знаменником поліфонії ХХ століття є як раз її розширене поняття, її універсальність – універсальність логічних принципів форми та смислу, що є результатом поліфонічної свідомості і поліфонічного мислення творців музики.

Визначним досвідом вивчення категорії поліфонії в українському музикознавстві є докторська дисертація Г. Загородньої «Поліфонія як засаднича основа музичного мислення: до методології музикознавчого аналізу» (2013) [36]. Авторка досліджує поліфонічні принципи, як основу музичного мислення, в контексті методології музикознавчого аналізу на матеріалі творів композиторів, у творчості яких очевидна установка на поліфонію, як основу організації просторово-часових координат музичної композиції.

Серед композиторів поліфонічного типу мислення – Б. Барток, Ю. Гомельська, К. Дебюссі, Ю. Іщенко, О. Козаренко, А. Онеггер, С. Прокоф'єв, В. Сильвестров, Б. Тищенко, Д. Шостакович, К. Цепколенко. Серед

теоретичних узагальнень ходу та результатів аналізу музичних творів, музикознавиця виділяє роль поліфонії як «чинника відокремлення фактурних ліній та пластів, що визначає, зокрема, сучасну фактуру», - пише Г. Завгородня, виразова роль прийомів поліфонічного письма дозволяє їй визначити «напруженість, дієвість функціональну цілеспрямованість окремих елементів мови (звуку, лінії, контрапункту), загального процесу формоутворення (переважання логіки розгортання)» [36, с. 23].

Г. Загородня відзначає взаємозалежність функціональних і структурних особливостей поліфонії – «від змісту до прийому, від політематизму, поліструктури, політімбровості до специфіки етапів становлення музичної драматургії твору, функціонування поліфонії в просторі та часі, від змістової місткості поліфонічних прийомів до полістилістики, від змістової поліфонії авторського стилю до діалогу культур, політемпоральності» [36, с. 23]. Концепція Г. Загородньої, як і концепція Т. Франтової, розширює межі функціонування поліфонічної логіки не тільки на музичному творі загалом, а й також і за його межі, до категорії стилю та культури в цілому.

Окремо музикознавиця вивчає модель поліфонічної сонатності, як систему взаємодії принципів фуґи та сонати. В хоровій творчості також знаходимо відомий приклад подібної модифікації у першій частині кантати С. Танєєва «Іоан Дамаскін», де композитор будує архітектуру першої частини, виходячи зі складної форми подвійної фуґи, у якій простежуються риси сонатності у тональній логіці та варіаційності в експонуванні першої теми фуґи.

Г. Завгородня підкреслює домінування логіки поліфонічного мислення, що «формує особливості просторово-часових відношень в сучасній музиці» [36, с. 24]. Дослідниця пише: «у кожного автора виникає власна особиста стильова програма освоєння музичного простору в унікально-неповторному, індивідуально сприйнятому часовому аспекті» [36, с. 24]. Авторка робить висновок, що «поліфонічні основи сучасної композиторської творчості є

певною конструктивною і художньо-змістовою константою; функції поліфонії представлені сьогодні в широкому ціннісно-смысловому значенні» [36, с. 25].

Із новітніх праць в українському музикознавстві слід вказати на авторську концепцію С. Мірошніченко – «поліфонологія як музикознавча дисципліна», в якій зроблено обґрунтування поліфонії як науки, «предмет якої становлять форми прояву різних видів багатоголосся та закономірностей відношення між ними» [82, с. ]. На наш погляд, таке розуміння настільки розширює межі поняття «поліфонія», що відбувається ототожнення його з багатоголоссям як таким. Ми вважаємо, що поліфонія в індивідуально-стильових системах творчої практики ХХ століття зберігає свої специфічні властивості, що підтверджують наявність поліфонічного мислення (див. аналітичні підрозділи 2.2, 2.3, 3.2). Втім, поява концепції С. Мірошніченко свідчить, що пошуки узагальнюючої теорії поліфонії у вітчизняному музикознавстві є перманентним процесом, знаковим для ХХІ ст.

*Виходячи з вищезазначеного, можемо зробити висновок про те, що поліфонія є універсальною категорією, котра пройшла шлях семантизації свого статусу від специфічної до специфікованої, власне, коли логіка суто музичної природи стала універсальною логікою мистецтва та культури ХХ століття. Водночас, зворотний зв'язок цього процесу на комплементарному рівні мав взаємний вплив. Віднайдені нові форми поліфонії та нові методи застосування її логічних принципів розширили межі поняття й збагатили музичне мистецтво новітніми зразками поліфонічних концепцій музичних творів. Одним із головних важелів впливу на цей процес є поліфонізація як свідомості митців, так і самосвідомості культури ХХ століття.*

**Констатуємо, що музичне мистецтво ХХ століття є поліфонічним, а поліфонія є універсальним принципом, логіка якого розповсюджується на культуру та мистецтво, окремі прояви в різних жанрових групах.**

Визначені концептуальні засади поліфонії, як музичної універсалії, дозволяють перейти до обґрунтування її зв'язків із іншими категоріями музичної науки, як системи (жанр та стиль в хоровому мистецтві).

### 1.3. Музичне мистецтво XX століття в дзеркалі теорій жанру та стилю

Композиторська практика Новітнього часу характеризується наявністю різких історичних резонансів в цілісній стильовій системі, яка, на нашу думку, є завершеною з точки зору Великого хронотопу (С. Хоружий), однак зі сторони стильових процесів та жанрових новацій вона є ще достатньо відкритою. В наш час завдяки творчості композиторів (зокрема, у хорових жанрах) відбувається переосмислення зв'язків, аналогій, паралелей, відповідностей різних епох та культур. Актуальності набуває переоцінка історично сформованих жанрів та стилів, а також акумулювання всього здобутого досвіду попередніх поколінь представників музичного мистецтва.

Завданням цього підрозділу є огляд жанрово-стильових засад аналізу музичних творів задля подальшої екстраполяції загальних універсалій на матеріал пропонованого дослідження.

Надамо короткий екскурс з огляду теоретичних концепцій провідних музикознавців, щоб скласти системне уявлення про хорову поліфонію як явище, котре обумовлене його впровадженням у загальні історико-стильові процеси XX століття із урахуванням жанрових умов музичної комунікації.

*Теорія жанру в музиці.* Однією з найбільш фундаментальних робіт, котра присвячена вивченню стилю та жанру в музиці, є одна з пізніх праць Є. Назайкінського «Стиль и жанр в музыке» [92]. Звертаючись до розділів, які висвітлюють жанрову теорію на сучасному етапі, зупинимося на найбільш значущих для предмету нашого дослідження. Узагальнюючи досвід класифікації музичних жанрів, Є. Назайкінський приводить системи, які за своїм охопленням претендують на універсальність. Такими є системи в дослідженнях Т. Попової, В. Цуккермана, А. Сохора, О. Соколова.

Головними критеріями класифікації жанрів є умови побутування музики та особливості виконання. Відповідно до обраних критеріїв виділяються шість жанрових груп:

- 1) народно-побутова музика усної традиції;

- 2) легка побутова та естрадно-розважальна музика;
- 3) камерна музика;
- 4) симфонічна музика;
- 5) хорова музика;
- 6) музичні театральні-драматичні твори [92, с. 87].

Критерій змісту є засадничим в типології В. Цуккермана, що є наслідком функціонального призначення його праці (завданнями популяризації музичного мистецтва, як зазначив Є. Назайкінський). В. Цуккерман вирізняє наступні жанрові групи: ліричні; розповідні та епічні; моторні, пов'язані з рухом. Окрім того, дослідник додає проміжну групу - картино-мальовничі жанри [92, с. 88].

А. Сохор у своїй роботі «Естетична природа жанру в музиці» робить розподіл на чотири групи жанрів, причому «<...> кожен групу окремо характеризує і за особливостями музичної мови та форми, і за змістом, називаючи першу жанровим стилем, а друге - жанровим змістом» [92, с. 88]. До першої групи А. Сохор відносить культові або обрядові жанри: молитовні піснеспіви, меса, реквієм, містерія і тощо. Друга група охоплює масово-побутові жанри: пісню, танець, марш з усіма їхніми різновидами. Третю групу складають концертні жанри: симфонія, соната, квартет, ораторія, кантата, романс, інструментальний концерт. У четверту входять театральні жанри: опера, балет, оперета, музика драматичного театру.

О. Соколов, будуючи свою систему жанрової класифікації, вибирає основним критерієм «наявність або відсутність зв'язку музики з іншими мистецтвами або позамузичними компонентами, а також її функцію» [92, с. 89]. У зв'язку з таким підходом розмежовуються чотири роди музики: чиста музика, що взаємодіє, прикладна музика і прикладна, що взаємодіє. До чистої музики автор концепції відносить непрограмні інструментальні твори. До такої, що взаємодіє - в якій музика поєднана з іншими мистецтвами, прикладна - обслуговує побут; прикладна, що взаємодіє - пов'язана з побутом та також із іншими видами мистецтва. Підсумовуючи з точки зору жанрових

класифікацій, Є. Назайкінський пропонує керуватися двома принципами: відповідністю класифікацій та критеріїв до завдань конкретного аналізу і для повної характеристики музичного твору з використанням всіх можливих критеріїв і систем класифікації [92, с. 91].

Обґрунтовуючи сутність жанру в музичному мистецтві, вчений досліджує генезу поняття – *genre, genos*, що означає «рід». Спираючись на описані жанрові класифікації, він надає авторську дефініцію, в якій предмет визначення дає у множині: «Жанри - це історично сформовані відносно стійкі типи, класи, роди та види музичних творів, що розмежовуються по ряду критеріїв, основними з яких є: а) конкретне життєве призначення (громадська, побутова, художня функція), б) умови та засоби виконання, в) характер змісту та форми його втілення»[92, с. 94]. Отже, зміст жанру визначається через його моделювання як багатоскладової, генетичної структури – своєрідну матрицю, за якою створюється те чи інше художнє ціле [92, с. 95].

Важливим аспектом жанрової теорії є питання функціональності жанру як об'єкту комунікації. Багатофункційність вчений пропонує умовно розділити на три групи. В першу входять комунікативні функції, котрі пов'язані із організацією художнього спілкування, а в другу – тектонічні функції, що пов'язані з будовою жанрового цілого (музичною формою), в третю – семантичні функції. При цьому автор відзначає, що в «чистому вигляді» жанрові функції не існують, а утворюють цілісний комплекс, в якому кожна з них може виходити на перший план [92, с. 96].

Комунікативна структура жанру характеризується, з одного боку, просторовими умовами музикування і числом суб'єктів комунікації, а характером їх участі в художньому спілкуванні, з іншого. Тектонічні функції жанру, як було сказано вище, видаються у пропонованих жанром вимогах до музичної форми, однак під поняття тектоніки, як організації структури, потрапляє і комунікативна ситуація. В цьому проявляється загальний принцип, зауважує Є. Назайкінський: «комунікативні та тектонічні функції

тісно пов'язані одна з одною, слугуючи цілісності функціонального комплексу» [92, с. 102].

Проблему семантики жанру Є. Назайкінський відносить до Бахтинської проблеми «пам'яті жанру», чому присвячує окремий розділ своєї праці. Автор зазначає: «<...> жанрова ситуація з усіма її атрибутами, з одного боку, входить вагомою складовою в збережений пам'яттю жанру зміст, з іншого ж – сама є одним з блоків пам'яті жанру, створює режим найбільшого сприяння для збереження простих і природних рис музичного жанру» [92, с. 105]. Окремим джерелом пам'яті жанру є, на думку Є. Назайкінського, його ім'я. Жанрове ім'я закріплює за собою низку асоціацій, що вміщують безліч елементів музичного та позамузичного порядку. Окрім того, ім'я жанру може «запам'ятовувати у вербальній формі примітні особливості жанру, <...> які можуть належати і музиці, і особливостям ситуації, можуть ставитися до виконавців та інструментів або до слів і змісту тексту, можуть влучно характеризувати прикладну функцію музики та ін.» [92, с. 108].

Вищезазначені позиції жанрової теорії Є. Назайкінського складають авторське визначення його сутності та функціонування як музичного явища. Через поняття «жанрова семантика» теорія жанру стикається з музичною семіотикою як методом аналізу музичного (хорового) твору.

М. Лобанова висвітлює жанровий процес у ХХ столітті з огляду на тенденцію до жанрового міксту, жанрового експерименту в композиторській практиці. Музикознавиця відзначає, що практика створення жанру безпосередньо взаємодіє з технікою письма: «жанр потрапляє у сферу композиції та її засобів» [69, с. 161]. Важливою є думка М. Лобанової про те, що у ХХ столітті «музичний жанр стає підвладним діалогу, що володіє універсальними властивостями в сучасній культурі» [69, с. 161]. Жанр стає своєрідним полем, де співіснують, борються різні точки зору, де зустрічаються декілька ідей, що сперечаються за першість» [69, с. 162]. Іншими словами, жанр розуміється як множинне явище мистецтва ХХ століття.

Отже, узагальнивши деякі аспекти жанрової теорії, котрі обумовлені усталеною історичною ситуацією розвитку композиторської практики ХХ століття, можна дійти висновку. *Онтологія жанру, як системного явища музичної культури, полягає у його множинності та поліфонічності*, що є наслідком, генерування активного творчого експерименту, жанрових мікстів, а також таких властивостей жанру як його «пам'ять». «Пам'ять загострюється в таких жанрах і в таких умовах, при яких очевидна направленість на реконструювання традиції різних верств пам'яті, на метафоричність, ущільнення часу, на підвищену діалогічність», – пише М. Лобанова [69, с. 169]. Постає проблема у науковому осмисленні співвідношення старого та нового, «свого» та «чужого» слова в умовах певного жанру та історичної еволюції музики, яку репрезентують епохальні стилі (зокрема «бароко — ХХ століття»).

Доцільно перейти до огляду стильових процесів в композиторській практиці ХХ століття та їх висвітлення у науково-дослідницьких джерелах.

#### *Стильові тенденції в музиці ХХ століття.*

В умовах стильової множинності культури ХХ століття методологічного значення набуває проблема, котра корелює до хорової поліфонії, як предмету наших зацікавлень – «бароко — ХХ століття».

Ця історична паралель перебуває в зоні дослідницьких інтересів багатьох сучасних музикознавців. Зокрема, на тенденцію посилення тяжіння композиторів ХХ століття до барокових принципів мислення та організації музичного матеріалу звертає увагу М. Лобанова. В праці «Музичний стиль та жанр: історія та сучасність» [69] авторка акцентує на підвищенні історичності мислення в ХХ столітті, а також зауважує посилення значення дихотомії «традиція-інновація».

Серед композиторів, які втілювали у своїх творах «примирення» цієї опозиції з особливим наголосом на барокових методах побудови музичного матеріалу, зокрема, на принципах поліфонічного письма, слід виокремити наступних представників: І. Стравінський, П. Гіндеміт, А.Шнітке, А. Пярт,

Е. Денисов, К. Пендерецький, Д. Лігеті та ін. Цікавим є те, що ще на початку ХХ століття відзначалась творча інтуїція С. Танєєва стосовно тенденції повернення до поліфонічної музики: «для сучасної музики, гармонія якої поступово втрачає тональний зв'язок, має бути цінною сполучна сила контрапунктичних форм. Сучасна музика є переважно контрапунктичною [20, с. 66]. Слід зазначити такий важливий фактор, який мав місце в ХХ столітті, що для епохи перелому характерним є поліфонічне уявлення про музику, мистецтво, культуру (за М. Лобановою).

Музика бароко має наступні якості: вагомому значення надано структурності, пошукам та відтворенню гармонії. Бароковість передбачає антитетичні форми. В ХХ столітті, внаслідок підвищення історичності мислення підсилюється увага до категорії культурної пам'яті, відтворення культурно-історичних архетипів та глибинних основ національного самоусвідомлення. Плідне переосмислення традиції, створення нового на цій основі стає можливим лише там, де має місце сполучення багатьох пластів культури. Саме цей бік традиції, де передбачається переосмислення та відновлення старого відкриває певні закономірності, що забезпечують стійкий наслідковий зв'язок та можливість подальших художніх відкриттів [69]. Іншими словами, поліфонічність – це найважливіший чинник сучасного світосприйняття, ознака розвитку наукової думки, а в результаті поліфонія має парадигмальне значення на всіх рівнях самого явища.

При розгляді процесів, що мали вплив на місце хорових поліфонічних творів в музичному мистецтві ХХ століття, слід враховувати певні історико-мистецькі передумови. А. Лашенко [60] наголошував на домінування в сучасному хоровому виконавстві наступної позиції: «набирають обертів не лише ідея відродження усієї розмаїтості національної хорової культури, але й пошуки засобів виявлення її феноменологічної цілісності, надійності головних засад, що оздоблювали епоху усного співу доби писемної хорової культури і які «проростають» у наш час [60, с. 169]. Думка є справедливою насамперед, для творчості І. Стравінського, традиції котрого мають дещо парадоксальний

вигляд: композитор звертається до різних стильових моделей, водночас, трансформує їх. Ці його творах зустрічається безперервне перероблення знайомих та усталених засобів виразності та поліфонічність власне музично-стильових об'єктів. Іншими словами, традиція не діє в чистому вигляді, а проявляє себе як система традицій.

М. Лобанова звертає увагу ще на один важливий чинник: для різних орієнтувань мистецтва ХХ століття є характерною є увага до зіставлення декількох часових планів. Звідси бере початок й проблематика монтажу, що мала сильно впливала на усвідомлення стилю та жанру. В ХХ столітті докорінно змінилися погляди стосовно специфіки часу у різних видах мистецтва.

Пошуки закономірностей стосовно часових координат відбувалися перманентно впродовж усього ХХ століття. Композитори мали можливість відтворювати реальний, природний час в музиці, зверталися до стисненого, ущільненого, насиченого, чи навпаки, статичного часу. Щільність чи розрідженість, швидкість чи статичність стають основними характеристиками часу у багатьох композиціях ХХ століття.

Серед нових часових типів організації М. Лобанова виділяє наступні важливі тенденції. Перша — тяжіння до динамічності розгортання музичної думки, безперервного руху, змін, перетворення тощо. Засновником цієї теорії вважається А. Веберн. Але в 60-ті роки ХХ століття виникла нова концепція музичного часу – *статичного*, що було пов'язано із пошуками сонористичної композиції. Новий принцип виразності формоутворюючих засобів статички контрастував із надшвидким часом серіалістичних композицій, на зміну яких він прийшов.

У нових творчих рішеннях композиторами було переосмислено найважливіші параметри композиції: оскільки мікрополіфонія та багатозвуччя не могли реалізуватися в умовах концепції тематизму, відбулася трансформація на тематичному рівні. Вона передбачала єдність тематизму, драматургії, тембрового та мелодико- ритмічних компонентів. Отже, для

втілення творчих рішень, котрі пов'язані зі статикою, композиторам було необхідно розробити та застосувати техніку детальної розробки матеріалу.

Важливим фактором взаємодії сучасних технік композиції із бароковими традиціями М. Лобанова вважає схожість композиційної ідеї мікрополіфонії із технікою барокового багатохорового письма. В багатохоровому письмі хор може розглядатися як збільшений голос-пласт, де виникають імітації між хорами та канони хорів. Окрім цього, надавалась можливість поліфонічного розвитку одночасно на декількох рівнях: імітації між хорами та всередині хорів. В одних випадках композитори явно надають слухачеві можливості сприйняти поліфонію «всередині» кожного хору та поліфонію хорів. В інших випадках важливо, щоб слухач сприйняв поліфонію хорів, проте композиційна робота всередині голосу-хору могла розчинитися в звучання хорової маси. В таких випадках «мікрокомпозиційний» та «мікротематичний» рівні зникають та з'єднуються із макрорівнем. Елементами хорової фактури стають не голоси, а їх переплетіння – пласт.

Техніка сучасного багатоголосся в творах композиторів Новітнього часу має суттєву схожість із бароковою багатохоровістю, але володіє й певними відмінностями. Якщо композитори-поліфоністи минулого демонстрували як блискучу контрапунктичну техніку, так і всі звукові можливості, які відкривалися завдяки великому складу виконавців, то композиторів ХХ століття часто цікавлять здебільшого сонористичні ефекти. Значну увагу приділено до тембрового компонента, щільності чи розрідження музичного матеріалу.

В багатьох творах ХХ століття присутні макро- та мікрорівні викладення тематичної організації. При цьому вони мають тонкий взаємозв'язок та збалансованість. У випадку кластерного письма, як, наприклад, у творах К. Пендерецького, домінує макрорівень. Баланс проявляється в умовах мікрополіфонії: основні композиційні складові можуть функціонувати як на макро-, так і на мікрорівні творів. Стосовно сонористичних ефектів у хоровій творчості К. Пендерецького можна навести цікавий вислів О. Івашкіна: «хор у

Пендерецького не лише співає, але кричить, свистить, шепоче; зображаючи ударні інструменти, вимовляє окремі чітко артикульовані звуки» [46, с. 65].

М. Лобанова, звертаючись до аналізу музичного синтаксису «Kyrie» (другої частини «Реквієму») Д. Лігеті, знаходить певні невідповідності зафіксованої структури щодо реального звучання. Якщо розглядати графічний запис, то можна побачити складну поліфонію, але під час звучання матеріал сприймається як тембро-звукові нашарування із їх просторовою пульсацією та різною кластерною щільністю. В даному фрагменті композитор, за визначенням М. Лобанової [69], надає посилання до різних моделей, наприклад, ізоритмії Машо, нідерландської поліфонії, Баха, додекафонії тощо. Ці історико-стильові пласти сприймаються як алюзії, вони розчинені в музичному матеріалі. Така неявна поліфонія створює глибину композиції, її «другий план». Але попри другорядність, даний поліфонічний прийом має значний вплив під час сприйняття твору. Серед принципів такої музичної організації М. Лобанова враховує загально музичні закони та сприйняття: контраст, плавний перехід та нагнітання напруги. Саме тому техніка мікрополіфонії знайшла застосування у творчості багатьох композиторів ХХ ст. – Е. Денисова, А. Шнітке, Р. Щедріна.

Проявом впливу на індивідуальний синтаксис «Kyrie» прототипу, що надихнув композитора, є мотет Й. С. Баха «Singet dem Herrn». М. Лобанова вбачає у збігу звукового центру «Kyrie» – *b* із тональністю мотету В-dur, в особливостях письма, що є тонко опрацьованим у нових умовах багатохоровості, в русі від перенасиченої музичної тканини до легких, прозорих співзвуч. У мотеті також відбувається фактурна модуляція від диференційованого багатохорового письма до однокорової фуґи, від складного сплетіння мелодичних ліній до економності, прозорості, більшої прослухованості голосів, від множинності — до одиничності.

«Kyrie» написано в традиційній для цієї частини «Реквієму» формі подвійної фуґи із сумісною експозицією двох тем. Але в умовах мікрополіфонічного викладення ці теми представляють темброві

утворення, що виникають через те, що партії хору (сопрано, меццо-сопрано, альт, тенор, бас) перетворюються на окремі групи — кожен голос містить в собі чотири партії, що складають канон. Так виникає дворівнева поліфонія — як на мікро- (потовщеного голосу-пласту фактури), так і на макрорівні (форми-композиції).

Найвидатніші митці ХХ століття спиралися на попередній досвід різних технік контрапункту, котрий накопичувався за довгий період існування та розвитку багатоголосся. Однак в їх творчості ця техніка набула нових прийомів, інтерпретацій, трактувань, втілень на оновленому стилістичному ґрунті (в сучасних стилістичних умовах). Так, Ю. Ніколаєва [93], досліджуючи особливості контрапункту в композиторській практиці ХХ століття, вказує, що вона характеризується експоненційним зростанням ролі «контрапунктичних форм» при наявності множинності звуковиразних засобів та технік композиції.

Сучасні композитори широко застосовують конструктивні досягнення майстрів поліфонії попередніх епох — від середньовічного органуму до строгого письма Ренесансу, вільного стилю бароко, поліфонії пластів та нових гармонічних пошуків композиторів-романтиків. Типові, загальноприйняті поліфонічні техніки переосмислювалися композиторами, втілюючись крізь призму власного стилю та набуваючи нових модифікацій.

Ю. Ніколаєва вказує на роль митців, котрі формували контрапунктичні системи, які ставали «носіями» стильових рис того чи іншого композитора (його окремих творів). Визначення Ю. Ніколаєвої «індивідуальні стильові системи», що стосується уособлення специфіки поліфонічного (контрапунктичного) мислення набуває певної актуальності як *індикатор стильових засад творчості*. Вчена спирається на два основні принципи організації музичного матеріалу — «горизонтальний» та «вертикальний». Це дозволило авторці дослідити як специфіку гармонічної системи обраних примірників композицій, так і характер їх розгортання та співвідношення мелодичних голосів. Більш детальна увага до мелодичних процесів, на думку Ю. Ніколаєвої, дає можливість встановити параметри як індивідуальності

авторського стилю, так і стилю конкретного музичного твору. Наприклад, певні періоди музичної історії характеризуються схожістю гармонічної системи у творчості різних композиторів (музика віденських класиків). В таких випадках індивідуальними факторами слугують особливості мелодичних побудов (тип тематизму). Як влучно зауважує А. Шонберг [143] в статті *«Новая музыка, устаревшая музыка, стиль и мысль»*, «... стиль є властивістю твору та заснований на передумовах, що увиразнюють свого творця<...> Позитивні та негативні правила можуть бути виведені із закінченого твору як складова його стилю» [143, с. 66].

В інші періоди, наприклад, в епоху романтизму, показником індивідуального композиторського стилю були модифікації гармонічної системи з боку композиторів. В цих випадках саме гармонічна специфіка стає домінуючим чинником індивідуалізації композиторського стилю, а мелодичні процеси займають другорядну позицію. Доки композитори розробляли функціональну систему (наприклад, розширення тональності), не виходячи за її межі, головним фактором індивідуалізації композиторського письма залишалася гармонія — акордова «вертикаль», наявність модуляцій в системі тонального мислення. Проте, коли в музичній творчості набули сили процеси його трансформації та руйнування, з'явилася додекафонна і серійна техніка композиції, модальність, мікроінтерваліка, сонористика. Тоді класичні принципи поліфонії строгого та вільного письма знову набули актуальності. Тож, на перший план стосовно індивідуалізації композиторського письма знову виходять мелодичні будови.

Авангардні нововведення та композиторські пошуки 20-х років та середини ХХ століття корелюють із «дотональними» періодами музичної практики з опорою на поліфонічні прийоми та методи композиції. Контрапунктичні форми мають властивість реалізовуватися в різних звуковисотних та гармонічних системах. Авторка (Ю. Ніколаєва) робить висновок: контрапункт, як техніка письма, є найбільш універсальною, про що

свідчить ретроспективний аналіз історії багатоголосної музики європейської традиції.

Щодо персоналій, то Ю. Ніколаєва обирає знакові постаті композиторів поліфоністів ХХ століття. Так, вона вказує на мелодико- та ладоінтонаційні особливості письма **І. Стравінського**, що полягають у застосуванні коротких патернів, на діатонічних архаїчних ладах, з постійним варіюванням як ритму, так і звуковисотності (зміна послідовності звуків, а також напрямку руху звукорядів). Композитор висловився стосовно власних творчих орієнтувань так: «... форма моєї музики народжена поліфонією. Я розглядаю її як єдиний засіб, завдяки якому увагу композитора сконцентровано виключно на музичних проблемах. Поліфонія надає твору архітектонічної стрункості» [93, с. 68].

Важлива стильова риса поліфонії І. Стравінського — утворення гармонічної вертикалі за допомогою таких патернів. Вертикалізація ладу, метроритмічні та мелодичні фігурації є типовими ознаками композиторської стилістики творів «російського» періоду творчості. Архаїчні патерни утворюють вертикаль одномоментно, в «згорнутому вигляді», як окремі сегменти чи вцілому. Контрапунктичне поєднання мелодичних побудов, що засновані на різних ладах (поліладовість вертикалі), надає гармонічній вертикалі таких якостей, як дисонантне хроматичне багатозвуччя, сонорна забарвленість.

Ще один типовий принцип поліфонічного мислення І. Стравінського — остинатність. Зокрема, варіативне остинато, як принцип музичного мислення І. Стравінського, реалізовано досить різноманітно. В процесі побудування художнього цілого важливу роль виконують малі форми – остинатні утворення, що мають структурну завершеність. Це обумовлено логікою числових співвідношень між звуками мотиву та метричними долями. Для фіксації особливостей процесу музичного руху в таких остинатних фігураціях І. Стравінського Ю. Ніколаєвою запропоновано поняття «цикл остинатного обернення». В поліостинатних структурах розвиток відбувається за типом

«циклів обернення». При взаємодії ліній за вертикаллю особливе значення має фактор багатоваріативності та неповторюваності співзвуч, що виникають. В кожній окремій лінії поліостинатного комплексу – свій інтонаційний матеріал, свій лад, а також ритмічне оформлення та тривалість мотивів.

Відмінні риси поліфонічного мислення І. Стравінського яскраво проявляються під час порівняння із параметрами класичної поліфонії. Наприклад, як типова модель у І. Стравінського функціонує не акорд терцієвої структури, а обраний патерн, що набуває індивідуалізованої форми. Послідовність співзвуч у вертикалі відрізняється чергуванням консонантних та дисонантних звучань. Так утворюється «нова функціональність» — вона приходить на зміну тональній функціональності, з'являється новий принцип організації мелодичного розвитку. На відміну від «старої» функціональності, що заснована на хвилеподібній системі мелодичних рухів вгору та вниз, «нова» функціональність є горизонтальною: в ній діє періодичність моментів оновлення.

Перевага модальної техніки з опорою на горизонтальний звукоряд, патерн, нівелює функціональність – слух орієнтується не на загальні тони, а на форму звучання висхідного комплексу, що слугує в якості «одиниці виміру» процесів перетворення музичного матеріалу. Загальна формула мислення композитора, індивідуальна система його контрапункту може бути визначена як «варіантна остипатність та сонантне «мерехтіння» [93, с. 23].

За ствердженням Б. Асаф'єва [10], в творі «Свадебка» І. Стравінського переважають антифонні та респонсоріальні засоби викладення. Гострі та чіткі за ритмом танцювальні патерни чергуються з плавними мелодіями. Звертає на себе увагу поліфонія підголоскового складу: вона розгалужена та сувора водночас. Коли вона звучить у сполученні із різноманітними ритмічними малюнками, що мають місце в ансамблі. Отже, поліфонія створює звукову палітру, що має логічно структуровану організацію.

Спираючись на прийоми народного багатоголосся, І. Стравінський створив новий тип фактури. Мистецтво варіацій (мотивів, ритмів, тембрів)

проявляється у даному творі на високому рівні витонченості та вибагливості. Композиція — полімелодична і поліритмічна. Акорди, темброві комплекси застосовуються різнобічно. Розробка мелодичних патернів доведена композитором до високої віртуозності. Динаміка та колорит звучання вражають своєю різноманітністю та втілені з простотою побудування завдяки контрастам. Широко застосовується контраст голосів — чоловічі, жіночі, значна різниця регістрових змін. Відбувається імітаційне викладення в різних групах голосів.

Ще один прийом — динамічні контрасти, які втілено завдяки силі звучання, що постійно коливається, постійно знаходиться в рухливому стані, то зменшуючись, то збільшуючись. Але при цьому немає емоційних прискорень чи уповільнень. Динамічний показник змінюється ще за рахунок додавання чи віднімання інтонаційних звучностей. Попри процес перманентної побудови на безперервний розвиток музичного матеріалу в конструкції четвертої картини можна знайти риси сонатного алегро та складного рондо із декількома інтермедіями.

Ю. Ніколаєва вважає, що характерною особливістю контрапунктичних структур у творах **А. Шнітке** є вклинення їх у сферу гармонічних систем голосу чи пластів у контрапунктичних формах, що складаються у високоорганізовану хроматику, яка тяжіє до сонорності. Контрапунктичні системи виконують у творах композитора драматургічну функцію. Різноманітні, складні контрапунктичні форми в музиці А. Шнітке мають високий ступінь символічності, вбирають чисельні відтінки смислів.

Вартий уваги термін Ю. Ніколаєвої «полісистемний контрапункт», який визначено в як принцип творчості А. Шнітке. Він відрізняється тим, що разом із стильовим та жанровим контрастом в окремих випадках у Шнітке присутній також контраст *систем звуковисотної організації музичного матеріалу* (курсив мій – О. Ф.). Різні звукові пласти в межах одного твору організовані в різноманітних звуковисотних системах – тонової та мікротонкової, тонової й сонорної.

Що стосується гармонічного мислення іншого композитора – **Е. Денисова**, то воно є тональним, однак, як вказує Ю. Ніколаєва, воно існує у взаємодії з додекафонією, серійністю, модальністю, утворюючи різні форми звукової організації. Загальна звуковисотна система Е. Денисова балансує між тональністю та серійністю, тоновістю та сонорністю. Часто звуки денисівських серій вирізняють опорні та ввідні тони, але при цьому розвиток музичного матеріалу не підлягає тяжінням, що характеризуються наявністю тонального центру. Тональні риси виступають більш як підсвідомі, як глибинний архетип музичного мислення. Авторські інтонації обумовлюють виникнення індивідуалізованої гармонії — діє закономірність структурної тотожності (подібності) горизонтального та вертикального вимірів музичної фактури.

У музичній фактурі творів Е. Денисова контрапункти голосів чергуються з контрапунктами багат шарових утворень де відбувається ущільнення та розрідження звучання. Такий баланс між сонорністю й тоновістю Ю. Ніколаєва вважає за характерну стилістичну властивість денисовських творів. Окрім цього, йому притаманне поліфонічне багатоголосся та засоби організації фактури. Спираючись на типові форми контрапункту, Е. Денисов модифікує принципи імітаційності та контрастності. Це проявляється, як у розбудові імітаційних блоків, так і у тому, що голоси вступають по чергово та засновані на різному музичному матеріалі. Відбувається також перехрещення голосів у різних регістрах та тембрах. Такий прийом сприяє сприйняттю музичного матеріалу у глибинно-просторовому ракурсі із відчуттям «перспективи» композиційного твору. Отже, реципієнт може відчувати багатоплановість музичного матеріалу — передній, середній та більш віддалений.

За думкою Ю. Ніколаєвої характерними рисами музичного матеріалу Е. Денисова можна вважати насиченість тембрової палітри, глибину звучання та водночас із цим легкість, прозорість. Це досягається за допомогою певної контрапунктичної організації голосів, яка передбачає послідовний та

перманентний їх вступ. Е. Денисов також застосував приєднання контрапунктичного голосу до середини чи кінця імітаційної побудови. Модифіковані принципи контрастної поліфонії у творчості Е. Денисова являють собою контрапункт сольних голосів, при цьому кожен голос набуває самостійності та індивідуальності за допомогою реєстрових, інтонаційних, агогічних та ритмічних показників.

В дисертації Ю. Ніколаєвої введено до музикознавчого обігу таке поняття, як метод «стильового ковзання», що його застосовує Е. Денисов. Ця важлива для композиторської стилістики риса проявляється під час звернення композитором до «чужого» музичного матеріалу — транскрипцій цілих творів або залучення окремих цитат. Інтерпретація автором запозиченого матеріалу втілюється методом «стильового ковзання», що також має поліфонічну природу.

На відміну від інших композиторів ХХ століття, які вирішують завдання співвідношення «свого – чужого», звертаючись до полістилістичних зіставлень, Е. Денисов користується методом тонкого *стильового прилагодження до першоджерела та поступової його трансформації та перевтілення у власний матеріал* (курсив мій – О. Ф.). Поступове заміщення авторською стилістикою «чужого» музичного матеріалу відбувається в процесі драматургічного розвитку. Спочатку це проявляється у досить незначних змінах для висхідного стилю – змінах напрямку руху деяких голосів фактури, сегментів гармонічної вертикалі. Але далі з'являються окремі самостійні голоси та групи голосів, що утворюють контрастне співвідношення звукових пластів — *поліфонію стилів*.

Врешті, авторський стиль повністю заповнює музичний простір твору. Такий самий метод Е. Денисов застосовує при зворотному процесі стильового ковзання — коли напрямок руху відбувається від «свого» музичного матеріалу до «чужого». В такому випадку, навпаки, риси першоджерела поступово заміщують авторські стильові константи. Найважливішими рисами композиторської стилістики Е. Денисова (за Ю. Ніколаєвою) є характерні

принципи побудови і розвиток мелодичних ліній та їх особливе контрапунктичне взаємопроникнення. Важливо зазначити, що основу методу стильового ковзання у творчості Е. Денисова складають традиційні поліфонічні прийоми. Індивідуальний стиль композитора полягає в конкретному, притаманному лише цьому митцю, засобі організації музичного матеріалу: процес стильового ковзання являє собою нарощування або віднімання певних стильових рис впродовж всього твору. «Стильове ковзання» розгортається у часі та відтворюється за горизонталлю під час послідовної зміни мелодичних ліній.

Досліджуючи необарокові тенденції в музиці ХХ століття, Л. Мельник [81] звертає увагу на певні закономірності. Оскільки в ХХ столітті не представлено єдиного історичного стилю, як це було в попередні епохи, в ньому мають місце найрізноманітніші течії та напрямки - все це дозволяє зробити висновок про стильовий плюралізм (широкий спектр стилів, складний стилістичний конгломерат), як головну ознаку ХХ століття.

На окрему увагу заслуговують такі напрямки музичного мистецтва, як неофольклоризм, неоромантизм, неокласицизм та необароко. Авторка дослідження (Л. Мельник) наголошує, що «необароко проявилось в європейській культурі не як стилістичний напрямок (цю функцію виконує неокласицизм — елемент історичного процесу, в межах якого виникає і розвивається необароко), а як течія» [81, с. 8-9]. Окремі риси зв'язків музичної мови епохи бароко та сучасності визначалися багатьма дослідниками на прикладі творчості І. Стравінського. Л. Мельник надає наступну схему найбільш частих звернень до барокової стилістики на рівні музичної мови:

1. Введення характерних прийомів мелодичного розгортання, що засновані на загальних формах руху, різних видів фігурацій з елементами прихованої поліфонії тощо.
2. Збереження самої будови тем, притаманної для поліфонічного тематизму: протиставлення мелодичного ядра і розгортання.

3. Включення характерних для бароко ритмічних послідовностей, пунктирних ритмів тощо.

4. Оновлення виразових засобів та прийомів у поліфонічних композиціях, написаних за «бароковою» схемою (наприклад, цикли прелюдій/інтерлюдій і фуг). При цьому зберігається історично сформований баланс між тематизмом, фактурою та характером прелюдії та фуґи, а також структура самої теми фуґи та основні прийоми поліфонічної роботи [81, с. 12].

Отже, Л.Мельник наголошує, що саме необароко є однією зі стилістичних констант в творчості П. Гіндеміта, І. Стравінського та Б. Бартока.

Особливе значення у функціонування хорової творчості останніх 30-ти років ХХ століття мають жанрові процеси. Жанри є «лакмусовим папірцем» у віддзеркаленні процесів, що відбуваються в хоровому музичному мистецтві ХХ століття. Як зазначає О. Торба [121], актуалізація жанрової специфіки хорової творчості розкриває багатоаспектність означеної проблеми. Постає питання висвітлення динаміки розвитку художньо-естетичних засад хорової музики в історичній площині, дослідження внутрішньостильових змін у межах самої системи під кутом зору «традицій та новаторства», осмислення суто композиційно-структурних зрушень у хорових жанрах [121, с. 278].

Автор вказує на проблему «периферійного становища» хорових жанрів у вітчизняній теорії жанрів. Важливою особливістю специфіки хорових жанрів, зазначає О. Торба, є «синтетичність «подвійного типу» — наявність словесного ряду та розподіл на голосові партії (темброве розшарування)» [там само, с. 281]. В українській хоровій творчості останньої третини ХХ століття «динаміка жанрового розвитку спрямована до жанрового накопичення через жанрові мутації, жанрове перехрещення, жанрове відновлення. Провідними залишаються два основні художньо-стильові напрямки - академічний та духовний» [там само, с. 283-284].

Важливе місце в представленні поліфонічного мистецтва «на новому витку спіралі» в ХХ столітті займають твори А. Пярта. Як зазначає Т. Чередніченко, «проста», «бідна» та монотонна музика Пярта є неймовірно

складною, ізобільною та наскрізь трансформативною» [138, с. 532]. Це яскраво ілюструє двоголосна партія Євангеліста із «Страстей за Іоанном», де голоси складають серію прямих та інверсійних ходів, дзеркальних та концентричних симетрій. В цих голосах можна вирізнити мікроходи як самостійні структурні компоненти. Кожен з цих компонентів застосовується відповідно до слів тексту, а залежно від кількості складів відбувається метро-ритмічна організація. Т. Чередніченко звертає увагу на такі особливості композиторського письма А. Пярта: в даному епізоді, наприклад, тризвук складається не з трьох звуків, а з чисельної кількості різновекторних семантичних одиниць, що перехрещуються. Таким самим чином композитор трансформує й гамоподібні кружляння навколо основного стійкого тону в голосі контрапунктичного проведення (налічується щонайменш п'ять мікроходів). Те ж саме — з взаємодією голосів на мікрорівні. Якщо рахувати за інтервалами, налічується до 20-ти різних варіантів на 20 складів тексту без жодного повторення [138].

Звернення до конструктивної логіки поліфонічного письма як засобу, що здатен замінити собою основи класичної мажоро-мінорної тональної системи – загальна тенденція музики ХХ століття. Типовим для цього часу є також збільшення інтересу до жанрів та форм старовинної музики. В неокласицизмі відродження контрапунктичних форм набуло особливої актуальності, оскільки давало змогу композиторам «розширити каталог старовинних моделей» [20, с. 67].

Отже, трансформація на новому ґрунті провідних ідей минулого завжди була одним із основних компонентів мистецького процесу. Ознаки, які породжені взаємодією традиції та новаторства, активно впливають на розвиток будь-якої мистецької течії. В ХХ столітті такі тенденції у контексті нових стильових пошуків набувають найбільш широкого та різностороннього розвитку.

## Висновки до Розділу 1

Історичні та теоретичні відомості, систематизовані наукові джерела є методологічною базою дослідження і дозволяють вивчати хорову поліфонію у кореляції з іншими музикознавчими категоріями.

Досліджено систему понять «поліфонія», «контрапункт», семантичне поле яких є досить широким і включає багато можливостей для тлумачення. Особливо це стосується вживання цих понять у ХХ столітті. Наявні дефініції свідчать про те, що мелодичні лінії у багатоголоссі мають самостійне значення та автономний інтонаційно-ритмічний розвиток, зберігаючи **рівноправність**.

Надано коротку періодизацію поліфонічного мистецтва, вказано основні властивості та функціональні особливості поліфонії.

Залучення понять і теоретичних відомостей суміжних наук, дозволило розглянути взаємозв'язок свідомості і мислення, а також встановити особливості поліфонічності в розрізі цих понять. Поліфонізація свідомості та мислення є характерною для культури та мистецтва ХХ століття. Опрацьовані джерела щодо художньої свідомості, художнього мислення, музичного мислення і його підвидів. Запропонована дефініція поліфонічного музичного мислення.

Музично-семіотична термінологія залучена для опрацювання змістовної складової поліфонічних творів. Відповідно до концепцій М. Арановського та В. Холопової розглянуто одиниці музичного тексту, знаки, що в музичних творах можуть реалізовуватися в поліфонічній структурі-драматургії.

Встановлено, що поліфонія знаків (семантичних одиниць музичного тексту) є можливою як смисловий контрапункт, котрий виникає внаслідок діалогічних зв'язків між різними музичними знаками. Отже, семіотичний метод дослідження є необхідним *підґрунтям наукового переосмислення* поліфонічного аналізу, що дозволяє вивчати твори, які є продуктом поліфонічного мислення митців та дію поліфонічної логіки на змістовному рівні композиції.

Важливою методологічною базою дослідження є авторські концепції поліфонії як явища музичного мистецтва і ширше. Поліфонія розуміється як музична універсалія, котра розширює межі своєї дії навіть поза музичним текстом і функціонує у культурному просторі. Серед понять вивчається дефініція «художній контрапункт», що є універсальним логічним принципом, при якому декілька семантично автономних компонентів паралельно взаємодіють в єдності часопросторового континууму.

Логіка суто музичної природи стала універсальною логікою мистецтва та культури ХХ століття. При тому зворотний зв'язок цього процесу на комплементарному рівні мав взаємний вплив. Віднайдені нові форми поліфонії, нові методи застосування її логічних принципів розширили межі поняття та збагатили музичне мистецтво новими зразками поліфонічних концепцій музичних творів. Одним із головних факторів впливу на цей процес є поліфонізація свідомості митців і загалом соціокультурного простору ХХ століття.

Вивчення жанрово-стильових процесів у дзеркалі поліфонії в авторських концепціях (Ю. Ніколаєвої, К. Южак) дозволило зробити висновок – універсальні поліфонічні принципи набувають індивідуалізованого виміру в різних стильових системах. Використання загальних принципів поліфонічного мистецтва у ХХ столітті пов'язано, насамперед зі стильовим напрямом необароко (Л. Мельник, Т. Франтова).

Отже, можемо констатувати, що музичне мистецтво ХХ століття є поліфонічним: поліфонія є універсальним принципом, логіка якого розповсюджується на культуру, мистецтво, окремі прояви в різних жанрових групах.

Визначені концептуальні засади поліфонії, як музичної універсалії, дозволяють перейти до обґрунтування категорії хорової поліфонії.

## РОЗДІЛ 2

### ХОРОВА ПОЛІФОНІЯ

#### ЯК СКЛADOVA СУЧАСНОГО ХОРОЗНАВСТВА ТА КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ПРАКТИКИ ХХ ст.

#### 2.1. Обґрунтування дефініцій «хорова поліфонія»

В новітньому вітчизняному хорознавстві провідною є тенденція виокремлення із загального контексту явищ та категорій, їх обґрунтування та систематизація, а саме: «оперно-хорова творчість» (Н. Белік-Золотарьова) [14], «хорове письмо» (О. Заверуха) [39], «виконавський хоровий стиль» (Г. Савельєва) [106], «сучасне академічне хорове мистецтво а cappella» (О. Батовська) [12]. Наведені концепти, розроблені на ґрунті харківської школи хорознавства, об'єднані в систему, на яку ми будемо спиратись у подальшій аналітичній розробці проблеми хорової поліфонії.

Обґрунтування категорії «хорова поліфонія» в системі хорознавства є завданням цього підрозділу.

В одній із ранніх статей К. Южак пов'язує розквіт поліфонії у ХХ столітті з «відображенням у музичній сфері різноманітних соціальних та естетичних процесів та тенденцій, а також з розвитком музичного мислення» [146, с. 6]. Цей тип мислення є одним із провідних у багатьох митців ХХ століття, які при створенні художніх концепцій прямо чи опосередковано користувались поліфонією, як особливою логікою їх побудови.

*Естетико-філософський підхід.* Поліфонічність буття та свідомості у сучасній гуманітарній думці тлумачиться у контексті діалогу, що прагне до «полілогу». Під цими поняттями О. Самойленко розуміє «усю сукупність форм інтерсуб'єктивного спілкування – усі засоби перетворення явищ світу, складових життєвого досвіду в доступні прецеденти суб'єктивного входження в реальність» [110, с. 15].

Поліфонічність можна вбачати у самій сутності стильового напрямку неокласицизму, у якому, окрім конструктивних стилістичних засобів,

провідну роль займають принципи мислення, котрі характерні до відтворюваних моделей. Логіка цього напрямку побудована на «діалозі культур», за О. Самойленко: «найвищій доступній людській свідомості й творчості в їх єдино спрямованості формі сенсоутворюючого діалогу» [110, с. 110]. Він дійсно може справляти враження між-стильового та між-авторського, але «відбувається внутрішньо стилістичним шляхом, шляхом семантичного поглиблення текстологічних структур музики, слугує, таким чином, нарощенню сенсу в музиці через нарощування даних структур, слугує самозростанню музичного “логосу”» [110, с. 110].

*Культурологічний підхід.* Принцип поліфонізму значною мірою впливає на стильові процеси ХХ століття. Як зазначає М. Лобанова, «принципова множинність, не замкнутість стилю узгоджується з відміченою Бахтінім особливістю свідомості, що проявляє себе відносно до “іншого”, на фоні “іншого”. Тема діалогічного поліфонізму, стає головною і в мистецтві і в науковому знанні» [69, с. 132].

Опираючись на загальні поняття поліфонічності в музичному мистецтві, такі як специфічна часопросторова організація та наявність відносно самостійних, рівноправних голосів (компонентів), кожен з яких наділяється своїм ритмом смислотворення, Т. Франтова дає формулювання поняттю «художній контрапункт», котрий є універсальним та відображує логіку немuzичних форм: *художній контрапункт слід розуміти як універсальний логічний принцип, при якому кілька семантично автономних компонентів паралельно взаємодіють в єдності часопросторового континууму* [126, с. 12].

Логіка цього поняття розповсюджується на художні форми мистецтва ХХ століття та виявляється на багатьох рівнях організації музичних форм.

В новітніх дослідженнях категорії «хорове письмо» існує кілька дефініцій, зміст яких варіюється у залежності від предмету дослідження. Розглядається, у деяких випадках, з точки зору генези або набуває більш виконавсько-практичного трактування. Так, О. Заверуха пропонує розуміти *хорове письмо* як продукт композиторського мислення, засіб фіксації та

організації твору через систему знаків: *«хорове письмо – це ієрархічна комунікативно-знакова система, що відбиває механізм музичного спілкування – від композитора через виконавця до слухача»* [39, с. 7]. І далі: *«сучасне хорове письмо»* у широкому сенсі *«...як фіксовану багаторівневу знакову систему, що скеровує логіку композиторського мислення на втілення світоглядних настанов, як змістовною умовою музичної комунікації (від автора, через виконавця до слухача), та у вузько-комунікативному значенні: сучасне хорове письмо – це виклад тематичного матеріалу через сукупність складових хорового мислення митця з метою втілення його художнього світогляду»* [39, с. 8]. Оскільки авторка відшукала універсальні механізми музичної творчості у єдності світоглядних настанов та технік письма, то її дефініції ми вважаємо надто широкими і такими, що не враховують хорову специфіку.

Однак, нагальною потребою сучасного хорознавства є не лише встановлення зв'язку хорового письма та світогляду композитора, а поглиблення та уточнення саме хорової специфіки. Серед позитивних моментів концепції О. Заверухи доцільно вказати на чітку структуру складових хорового мислення: слово-Логос (вербальний чинник); жанрово-комунікативні засади; драматургія і композиція; виконавська поетика. Результатом дії цих чинників є хоровий стиль митця, увиразнений через механізми хорового письма.

Варто розглянути точку зору інших авторів. Так, О. Рижинський [105] розуміє під поняттям *«хорове письмо» суму індивідуальних особливостей, що відрізняють твори для хору від інших жанрових різновидів музичного мистецтва* та виділяє специфічні особливості хорового письма: 1) присутність проінтонованого поетичного слова; 2) залежність засобів музичної виразності від *«вокальної природи хорового мистецтва»*, тобто від *«діапазонів голосів, їх тембрових особливостей, технічних можливостей»*; 3) наявність вокального багатоголосся, як чинник виникнення різноманітності

фактурних вирішень та чинник виникнення характерних виключно для хору проблем зі строем та тембровим злиттям [105].

Опираючись на концепцію О. Рижинського, музикознавець-практик О. Приходько дає схоже за змістом визначення, де *хорове письмо* розуміється як *сума індивідуальних особливостей твору (групи творів), що впливають із характеру хорового виконавства*, а також визначає стабільні властивості хорового письма: врахування вокальної природи хорового мистецтва; вирішальне значення ансамблю; зв'язок музики та слова [99, с. 23]. На нашу думку, вищезазначені тези щодо розуміння хорового письма виключають повноту комунікативного процесу, хоча при цьому конкретизують зміст хорової специфіки.

*Хорове письмо* за своєю генетичною природою є письмом поліфонічним (у розумінні поліфонії, як музичної універсалії), тому розглядається далі як аналітичний інструмент, спосіб пізнання *хорової поліфонії*.

*Хорова поліфонія* – поняття ієрархічне та відбиває усю повноту музичної творчості як комунікації: *«композитор – виконавець (твір-текст) – слухач»*.

Поліфонічне мислення *композитора-творця* скеровує логіку побудови твору, яка може відтворюватись на всіх рівнях організації цілого: від канонічних технік письма, жанрів та форм до контрапункту драматургічних пластів, виокремлення хорової складової в семантичну одиницю загальної концепції твору.

Специфіку комунікації в хоровому виконавстві переконливо обґрунтовує І. Бермес: «В <...> комунікаційному процесі хоровий твір прочитується диригентом мануально і передається слухачам через хоровий колектив, де керівник і співаки є інтерпретаторами авторського взірця, гуртують свої зусилля навколо музичного образу». І далі пояснює: «комунікація “композитор – слухач” у хоровому виконавстві відбувається за участі її головного фігуранта – диригента – носія інформації, відповідального за її достовірність, художність, переконливість» [15, с. 172]. Тобто у зв'язку із наявністю **диригента**, як суб'єкта хорової творчості, який завжди перебуває у

єдності з виконавським складом: «диригент – хор». Однозначно, у комунікативному процесі завжди з'являється посередник – диригент-інтерпретатор та хор – специфічний «живий інструмент», що складається з виконавців-хористів.

Отже, саме хор, як виконавська одиниця, актуалізує розуміння специфіки мислення у хоровій творчості, що стає змістом категорії «виконавська поетика»<sup>5</sup>.

Необхідність для сучасного хормейстера-дослідника узагальнити багаторівневий процес творчого мислення зумовлює появу в концепції дисертації *категоріального синтезу, що дає підставу для інтерпретативного підходу*. Такий підхід є характерним для сучасного музикознавства: зокрема, Ю. Ніколаєвська будує свою теорію музичної комунікації і дає визначення «*Номо Interpretatus*» (в нашому випадку це диригент) – сумарний образ «... людини, яка в процесі музичної діяльності виявляє домінантність інтерпретувального мислення (у розмаїтті функцій “композитор-виконавець слухач-дослідник”» [94, с. 149].

Надамо дефініції хорової поліфонії в системній єдності суб'єктів хорової творчості.

Пропонуємо дефініцію №1.

В онтологічному сенсі **хорова поліфонія є явищем композиторського мислення; це ідеальний звукообраз Всесвіту, спрямований на спілкування засобами хорового виконавства: від композитора через виконавця (диригент-хор) до всього людства.**

Дефініція №2. Як наслідок композиторського мислення, з'являється **хорова поліфонія музичного твору – це результат дії контрапункту як іманентної логіки композитора в певних жанрових умовах**<sup>6</sup>. Хор, як

<sup>5</sup> Термін Л. Шаповалової, потрактований як музична універсалія інтерпретології (теорії виконавського мистецтва), специфіку якої в контексті хорового музикування буде розкрито в дефініціях автора дисертації.

<sup>6</sup> хор a cappella або хор та оркестр на паритетних засадах

*виконавська одиниця, слугує у якості основного компоненту цілісної драматургії (що не виключає наявності інших компонентів – оркестру, солістів) в системі композиторського стилю.*

*Виконавський дискурс «хорової поліфонії» (дефініція №3) – це відтворення діалогічних зв'язків між компонентами хорового твору та суб'єктами їх виконання в багатомірності «живого тексту» засобами виконавської поетики: через ансамбль, стрій, фразування, темпоритм, дикцію, артикуляцію, тембр і динаміку.*

Для обґрунтування наукових узагальнень у запропонованих дефініціях, звернемось до творчості композиторів, мислення яких є поліфонічним за формою та сутністю.

Яскравий приклад універсальної поліфонічної логіки знаходимо в концепції Другої симфонії **А. Шнітке** «St. Florian» (1979-1980), у якій діалогічно поєднуються жанри симфонії та меси.

За задумом композитора, «невидима» хорова меса немов лине над оркестровою симфонією. Так, хорова поліфонія як семантично автономний компонент цілісної драматургії втілює Горній світ засобами матеріалу, запозиченого з Градуалу (григоріанська монодія відповідно частинам меси: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei). Звукова форма хорового пласту сповнена величчю та піднесеністю, протиставляється оркестровому пласту драматургії, який «як носій емоційної болі нинішнього земного світу» [136] втілює трагічну кульмінацію циклу. Поліфонічне мислення А. Шнітке обумовило і конструктивний рівень організації цілісної форми твору. За допомогою поліфонічного письма монодія григоріанських хоралів набуває фактурно-просторового об'єму.

\*\*\*

Наведемо характерний приклад з творчості сучасного українського композитора І. Щербакова, мислення якого керується принципово іншими установками, ніж модель хорової поліфонії, що є предметом дослідження. Цей

приклад нам важливий для увиразнення специфіки хорової поліфонії, як творчого методу композитора, котра є однією із багатьох інших художніх систем в хоровому мистецтві ХХ – ХХІ століття (тональне, модальне мислення тощо).

Твір «Богородице, Діво, радуйся» для змішаного хору *a cappella* (1998) став новим етапом звернення до духовної хорової музики на творчому шляху митця. Написаний на канонічний текст у сучасному українському перекладі, твір далеко виходить за межі звичайного повсякденного прочитання однієї з найважливіших у християнській церкві молитов, при цьому не відходить від філософсько-догматичної глибини втілення образу Богородиці та доповнює його особистісно-суб'єктивними конотаціями.

Текст твору – «Пісня Пресвятої Богородиці», «Богородице Діво» – одна з найважливіших молитов православної традиції, складається з радісних привітань, звернених до Богородиці Архангелом Гавриїлом при Благовіщенні (Лк. 1:28), і праведною Єлисаветою під час її зустрічі з Дівою Марією (Лк. 1:42). Так як піснеспіви в богослужбовому побуті вона входить до складу недільної Всеношної як тропар Вечірні і через особливу урочистість виконується тричі на четвертий глас. Винятком є святкові служби, коли замість «Богородиці» звучить тропар цього свята. У католицькій традиції цьому співу відповідає гімн «Ave Maria». (До речі, у цей самий період І. Щербаков створив «Ave Maria» – великий хоровий твір на католицький текст).

При порівнянні канонічного тексту та вербального ряду хорової композиції наочним є вільне трактування І. Щербаковим семантичної структури молитви. Синтаксичне рішення вербального ряду відповідає суто іманентній музичній логіці, що свідчить про відсутність стилізації канонічного оригіналу. Автор музики змінює порядок фраз, задіює прийоми повторення, повернення, перестановки слів – все це апелює до калофонічної стилістики церковно-співочої традиції та в цілому свідчить про індивідуально-композиторське, концертне прочитання богослужбового тексту.

Одночастинна композиція хорового твору І. Щербакова складається з кількох розділів.

Перший розділ – експозиція образу Богородиці – побудований на низхідній поспівці від звуку «с» у межах квінти з тріольною ритмікою. Тема-мелодія виходить із першоджерела, звук «с» залишається витриманим в партії сопрано (див.: додаток Б, №1). Кінець поспівки припадає на тон хорової педалі. Лінія переходить до партії тенора. Звучить хоральне «Радуйся!» – *d-moll*, яке переходить у *F-Dur*. Слово «радуйся» звук «f», який приєднується і затьмарюється мінорною вертикаллю: блага звістка Архангела вже передбачає випробування для Марії, яка стоятиме біля хреста зі розіп'ятим Сином. Продовжується розвиток короткими фразами, оспівуючи тони «с» та «f». Слово «Марія» виділяється авторською ремаркою *dolce*, встановлюючи вказівку, як необхідно виконувати Пречисте ім'я Богородиці, котре інтонаційно проростає з первісної інтонації "с". Знову проводиться перша поспівка в партії басів, влітаються тенори з текстом «Богородице, радуйся!».

Слова «Благодатна», підкреслюється вертикаллю *Es-Dur*, та акцентом, котрий покликаний зосередити увагу на тексті. На слові «Марія» звучить *D-Dur*, на тлі якого висхідний хід тенорів з вкрапленням орієнтальної інтонації підводить лінію до слова «Господь», знову у вертикалі звучить *Es-Dur*, а мелодія швидким низхідним ходом від «g» другої октави проходить через жіночі голоси, символізуючи сходження Святого Духа на Богородицю, утворюється кластерне неземне звучання, котре наголошує на божественності слова (див.: додаток Б, №2).

На витриманій квінті *d – a*, на словах «З Тобою!» імітаційно, у партії сопрано і тенорів проводиться репліка «Богородице, радуйся», гнучка мелодія – елегантного характеру у фрігійському ладу. Закріплюється основний тон «d», на якому побудований весь наступний епізод.

Наступає незначне темпове зрушення та вводиться авторська ремарка *agitato*, що знаменують початок епізоду, де Богородиця постає серед інших жінок, чим композитор робить акцент на її людському походженні, її

жіночності. У тлумаченнях Благовіщення наголошується на тому факті, що гріх прийшов у світ через жінку, але також через неї прийшов і Спаситель. На синкопованому педальному звучанні басів проводиться мелодія в партії тенорів, потім у альтів і сопрано. Вона має яскраво виражену гармонічну фарбу тональності *d-moll*, де відчувається плагальність.

Поступове динамічне наростання призводить до загального проведення теми – «Благословенна Ти серед жінок», та широкою висхідною лінією проходять мотиви зі словами «Богородице, радуйся!». Це веде до часткової кульмінації, де вертикаль на останньому «Радуйся» звучить *ff* та складається із окреслених вище тематичних елементів епізоду з накладенням «неаполітанської» гармонії, котра вибудована на звуках «*es*» і «*ges*» і надає звучанню піднесеного трагізму.

Наступний розділ сповнений почуттям ніжності та любові до немовляти Ісуса. Плагальне звучання септакордів субдомінантової сфери на нюансі *p*, надає м'якого ніжного забарвлення. Насичення фактури призводить до широкої вертикалі (у тоні «*g*» – сьомий натуральний ступінь із фрігійською терцією). Мелодія в сопрано опускається з «*g*» другої октави, а авторська ремарка *con amore* знову свідчить про тендітне ставлення до слова та його смислове першоджерело «Спас душ наших» (див.: додаток Б, №3). Цей мелодичний хід зустрічається у першому розділі і також був пов'язаний з образом самого Господа. Тут він символізує пришествя у світ Спасителя від Марії Діви та Духа Святого.

Далі впродовж чотирьох тактів вибудовується кластерне співзвуччя. Поступове насичення фактури, рух цілотноним тетракордом, хроматичні зрушення, тритонна та малосекундова структура вертикалі на словах «(Спас душ) наших» символізує гріховність людини та всього людства. З усвідомленням цього крик людства відгукується у душі кожного. Контрастно звучить кластер у тісному розташуванні, головним сонорним компонентом якого є мала секунда. Звучить повна вертикаль всього хору *f* – в основі зменшена гармонія з неакордовими звуками у широкій фактурі. Знову біль

всього людства висловлюється в серці одного – *ppp* звучить дві великі секунди, що знаходяться один від одного на відстані малої секунди: І. Щербаков створює ще більш напружене звучання. Знову експресивна сонористична вертикаль *tutti – ff* – переходить, на словах «Ісус Христос», через *c-moll* у світлий *G-Dur*.

Наступний розділ побудований на витриманій квінті «*g*» - «*d*». Поступово чоловічі голоси зрушуються на секунду вниз (бас на «*fis*»). Короткі репліки партії альтів «Богородице, радуйся» звучать схвильовано, з благанням та побудовані на основному тоні «*g*» із висхідною інтонацією до низького другого ступеня.

Даліна тлі темного, терпкого кластерного співзвуччя еманує вокалізом мелодія *soprano solo molto espressivo*, створюючи світлий образ Диви Марії заступниці всього світу: партія сопрано витримує квінту «*g*» – «*d*», дисонанс створюється нижніми звуками партії басів та баритонів (див.: додаток Б, №4). Цим звучанням підкреслюється гріховність світу, походження зла – маємо рахуючий контраст добра і зла. Вокаліз різким потоком вривається в репліки «Радуйся» і підкреслено дисонуючи, вони нагадують про великий смуток, який доведеться пережити світлій Богородиці.

Після цезури настає реприза, повертається іконічна мелодика першого розділу, створюючи в композиції арку. Повертається також і первісний головний тон «*c*». Репліки звучать подвоєною фактурою, іноді рухаються паралельними співзвуччями, наприклад, чистими квартами, нагадуючи середньовічний органум.

Останній завершальний розділ містить у собі функцію узагальнення. Схвильовані мелодії попереднього розділу мінорного забарвлення, вриваються у світле, величне звучання *C-Dur* на слові «Радуйся!» Ця вертикаль витримується і на її тлі вихором звучить *solo soprano*, але цього разу неземним звучанням створюючи образ Архангела Гавриїла, який сповістив «Радуйся, Діво, радуйся!». Вертикалі хору, що дисонують, переходять в *C-Dur* і цим самим символізують майбутнє розп'яття та воскресіння, надію на

порятунок. Репліки стають рідшими, а звучання – дедалі прозорішим. Останній «Амінь!» знову стверджує очищення від гріхів і рух до вічності - терцквартакорд четвертого ступеня з підвищеною примою і пониженою терцією переходить в *C-Dur*.

Підсумовуючи, слід зазначити, що концепція І. Щербакова вмістила у собі всю повноту відображення образу Богородиці, а також Християнства загалом. Глибоке проникнення в семантику кожного слова, осмислення Євангельських подій, розкриття величі образів у динаміці та з перспективою до головної мети – Розп'яття, Воскресіння і Спасіння, сприяло створенню твору, котрий наповнений душевним теплом, загальнолюдським стражданням та очищенням.

І. Щербаков, за допомогою досить **традиційної композиторської техніки** склав свого роду «звукову ікону», в якій окрім основного образу завжди присутні Першоджерело і Божественна благодать. Тональна логіка побудови, розкриття змісту, завдяки традиційним засобам музичної виразності, свідчать про те, що творчий метод І. Щербакова відрізняється принципово іншою логікою, порівняно з тією, що є характерною для митців-поліфоністів, котрі сповідують *поліфонію у її функціональному розмаїтті в контексті сучасної хорової практики*.

Можна стверджувати, що на вибір тієї чи іншої художньої установки (поліфонії – *не-поліфонії*) впливає не тільки іманентний притаманний спосіб мислення композитора, але й жанрово-комунікативні умови (задум, або замовлення). Тому можна узагальнити, що одна із провідних тенденцій сучасної хорової культури – *musica sacra* (особлива в українському мистецькому ареалі постсекулярної доби) – не є уособленням хорової поліфонії в її європейській культурній моделі.

\*\*\*

Повертаючись до предмету дослідження – хорової поліфонії, яка у ХХІ столітті не втрачає свого статусу серед пріоритетів молодих композиторів,

варто назвати твір Д. Бочарова<sup>7</sup>, «Прощай, світе» на текст Т. Шевченка для мішаного хору а cappella (2014), котрий присвячений світлій пам'яті загиблих в Українській революції 2014 року. Поліфонія проявляється перманентно як і в техніці письма, так і на рівні художньої цілісності (у побудові фактури, драматургії, семантики).

У творі «Прощай, світе» головним конструктивним елементом виступає монограма ВАСН, що поєднує поетичне слово Т. Шевченка з музичною мовою Й. С. Баха і на семантичному рівні апелює до комплексу можливих тлумачень. Використання інтертекстуальних лексем є характерним явищем для мистецтва постмодерну, а також є проявом поліфонічного мислення, що об'єднує текст музичного твору з іншими текстами.

Вивчаючи функції фактури в драматургії твору, дослідниця О. Заверуха доходить висновку що, «фактура відіграє важливу роль у драматургічному розвитку твору: виклад голосів містить зображення хреста як символ хресного шляху загиблих героїв, їх страждання та смерті» [38, с. 95]. Музикознавиця розглядає загальний тематичний розвиток у його поєднанні з поетичним словом, проте не відзначає головну поліфонічну особливість фактури.

Особливий спосіб організації фактури, що є наслідком поліфонічного мислення, полягає у тому, що вона складається із чотирьох партій хору, де кожна з партій ділиться на два голоси. Виникає розшарування голосу, який стає пластом. Теми викладаються у двоголосному звучанні та розташовані дуже щільно один до одного. Ця техніка, яку використовує композитор, робить за кожним звуком слід, що під час виконання створює ефект храмового відлуння.

Як вищезазначено, в основі концепції твору лежить монограма ВАСН, котра у творчості Й. С. Баха є втілення символу хреста. У контексті твору

---

<sup>7</sup> Д. Бочаров - сучасний український композитор і піаніст, автор творів для симфонічного та камерного оркестрів, камерних ансамблів, інструментів соло, хору та голосу. Випускник Харківської середньої спеціальної музичної школи та Харківського університету мистецтв ім. І. П. Котляревського (клас І. Гайдено). Лауреат міжнародних і всеукраїнських конкурсів та фестивалів. Член Національної Спілки композиторів України.

Д. Бочарова вона тлумачиться як тема хресного шляху загиблих героїв Української Революції Гідності 2014 року.

Композитор використовує варіантно-поліфонічний розвиток музичного матеріалу, що виражається в мотивному та ритмічному розвитку теми. Вектори ж самого музичного розвитку закладені вже в початкових проведеннях теми. Ті інтервальні сполучення, що виникають в по вертикалі стають основою подальшого розвитку по горизонталі. Тема та її модифікації, розпадаються на більш дрібні мотиви у різному ритмічному викладенні та конструюють фрази. Інтервал квінти, що закладено в перших проведеннях теми, стає основою для другої теми, де в драматургії вступає у конфлікт із першою.

Тема ВАСН трансформується завдяки варіантно-поліфонічній техніці письма та набуває різних ритмічних модифікацій, як приклад перші два рядки

*Прощай, світе, прощай, земле,*

*Неприятний краю*

організовані наступним чином:

- починається викладення теми у розшарованому пласті тенорових голосів і одразу в 3 такті звучить в інверсії;
- респоста басового пласту проводить інверсію теми, а потім повертає тему у прямому викладенні, тобто використовується принцип зворотнього експонування;
- в партіях альтів та сопрано починається із викладення висхідної теми, що побудована на хроматичному ході, з ефектом звукового сліду і символізує хресну ходу на Голгофу, на місце страти, а після активного стрибка на чисту квінту – звучить головна тема в інверсивному варіанті (див.: додаток Б, №6).

Важливим є те, що поліфонічне мислення слугує не тільки для побудови інтонаційної структури тем, але й впливає на співвідношення фактурних пластів:

- фактурний двоголосний пласт партій басів є ріспостою до тенорового проведення тем;
- фактурний двоголосний пласт партій сопрано є ріспостою до проведення тем у пласті партій сопрано.

Схожа конфігурація організовує наступні два рядки

*Мої муки, мої люті*

*В хмари заховаю.*

Проте, в партії тенорів зникає розшарування – тема проходить у гомофонному викладенні. У фактурному пласті партій альтів висхідна тема звучить в оберненій модифікації та міняє напрямок руху, але зберігає інтервальну структуру.

Цікавим, з точки зору всеосяжності поліфонії у контексті цього твору є фактурно-просторовий ефект, що побудований на використанні канонічної імітації. На словах

*А ти, моя Україно,*

*Безталанна вдово,*

*Я до тебе літатиму*

техніка канонічної імітації дозволяє змалювати політ думки:

- у чоловічому хорі, який розшаровується на шість голосів (два баси та чотири тенори) проходить канонічна імітація, що переходить від голосу до голосу, починаючи з нижніх других басів, поступово ринучи догори.
- у жіночому хорі імітація зациклюється і звучить по колу, переходячи від одного голосу до іншого у зменшенні – вдвічі дрібнішими тривалостями (див.: додаток Б, №7).

Інтонаційно ця тема складається з висхідної чистої квінти і зворотнього хроматичного руху. Ці інтервали закладені у перших проведеннях основної теми і стають опорою для подальшого інтонаційного розвитку, про що було зазначено вище.

Такий ефект різного хронотопу в різних пластах фактури робить часопростір музичного твору також поліфонічним. У подальшому музичному

розвитку саме канонічна техніка формує фактуру. Д. Бочаров також використовує сонорні ефекти, наприклад:

- хорову педаль на низьких звуках фактурного пласту басів, два голоси звучать у вузькому розташуванні один до одного, що створює ефект нестійкості;
- повторюваність звуків з вокалізацією на один звук, з використанням tenuto+ staccato, при чому інтервальне співвідношення між партіями утворює головну тему твору.

Поєднання сонорних ефектів із поліфонічним письмом призводить до полістилістичності поліфонічного мислення. У музичному тематизмі закладено елементи різних стилістичних комплексів.

Отже, у творі «Прощай, світе» Д. Бочарова можна констатувати прояви поліфонічного мислення на багатьох рівнях художнього цілого:

- 1) рівень поліфонічної техніки письма;
- 2) розшарування фактури на пласти, коли два голоси звучать як одна лінія;
- 3) контрапунктична логіка співвідношення фактурних пластів цілого;
- 4) суголосся мовно-стилістичних комплексів (сонорність на тлі контрапунктичної техніки) у хронотопі єдиного твору;
- 5) смислова поліфонія, що утворюється завдяки інтертекстуальності (вербального та музичного рядів).

Узагальнюючи короткі аналітичні розвідки, необхідно відзначити, що спільні ознаки та сутність дефініцій можна вбачати в усіх аналізованих творах, що стали матеріалом для обґрунтування дефініцій категорії «хорова поліфонія».

Загалом, можна стверджувати, що *хорова поліфонія* – явище системне та універсальне; його смислова багатовимірність має онтологічні, семантичні, комунікативні чинники, поєднані у часопросторі музичної культури ХХ століття через суб'єктів музичної комунікації.

Наостанок пропонується дефініція №4: що таке «хорова поліфонія» з точки зору слухача:

*хорова поліфонія – це модель звукообразного світу, що сприймається як смисловий контрапункт та є найдосконалішим способом духовної комунікації.*

На цій дефініції завершується спроба термінологічного обґрунтування вчення про хорова поліфонію, як системного явища музичної культури ХХ століття (див. Додаток А, Схема 1)

Сутність хорової поліфонії, як багатоаспектного явища, складається як комплементарна дія усіх суб'єктів творчості, наслідком чого стає поліфонія смислів – як концептуалізація перманентного поліфонічного мислення. Когнітивний аналіз кожного з виокремлених рівнів хорової поліфонії дозволяє вбачати в цьому специфіку та проблемну зону її наукового осмислення.

**Резюме.** Після встановлення дефініцій слід перейти до етапів аналітичної апробації пропонованих визначень. Варто розпочати із онтологічно-первинного рівня буття хорової поліфонії – композиторського мислення, яке розбудовує ідеальний звукообраз Всесвіту. Окрім основних завдань, котрі зосереджені на втіленні хорової поліфонії, проакцентуємо засоби хорового виконавства в цілісній драматургії твору.

Усталені норми поліфонії строгого стилю формувалися відповідно до можливостей виконавського складу, з яким поліфонія пов'язана генетично. Вокально-технічні можливості хору впроваджувались у комплексі обмежень, правил та прийомів і були обумовлені тембральними та регістровими характеристиками, діапазоном, рухливістю голосів тощо. Поліфонічний стиль, досягнувши розквіту в епоху Ренесансу переважно у хоровах жанрах, стає основою для нових композиторських пошуків. Відбувається трансформація поліфонічного письма під впливом інструментальної музики, що значно розширює технічні можливості та призводить до формування вільного стилю, котрий стає провідним у XVII ст.

У ХХ ст. відродження цих музичних пластів формує новий стильовий напрям – необароко. Митці моделюють принципи художнього мислення, форм і жанрів епохи бароко та переосмислюють їх у контексті індивідуальної стильової системи. Одним із таких митців, художнє мислення якого, безперечно, слід відносити до поліфонічного типу, є Ігор Стравінський. Багато хорових творів припадають на період, який називають «серійним». Ці твори є найбільш привабливими з точки зору висвітлення особливостей хорової поліфонії ХХ століття.

## **2.2. . Хорова поліфонія в «Canticum sacrum» І. Стравінського**

*Завдання* пропонованого теоретичного есею – виявити на матеріалі тематичних структур «Canticum sacrum» семантичні функції хору, що унаочнюють метод І. Стравінського-поліфоніста на пізньому етапі його творчості.

В цьому випадку відбувається апробація не тільки онтологічного сенсу композиторського мислення, але й його наслідків для виконавців:

- 1) серійну техніку слід розуміти як тематичну структуру;
- 2) композиція - це єдність конструктивних та семантичних функцій художнього цілого (жанр, вербальний текст, оркестр та хор, солісти);
- 3) виконавська партитура – особливості реалізації вторинної художньої семіотичної системи (за С. Раппопортом).

Назва твору І. Стравінського «Canticum Sacrum ad honorem Sancti Marci Nominis» – «Духовний піснеспів на честь Святого Марка» – з точки зору жанрової генези відсилає до традиції барокових духовних кантат, про що вказує у своїй праці В. Гливинський [22, с. 126]. Зважаючи на зауваження дослідника, вкажемо на ідеальну породжуючу жанрову модель бароко – кантату Й. С. Баха, про якого М. Друскін писав, що Й. С. Бах є поліфоністом «... у найширшому значенні цього слова, користуючись виразними можливостями контрапункту, мислить структурно-поліфонічно» [27, с. 51]. Тобто, в бароковій моделі жанру музичний розвиток відбувається у кількох

площинах, взаємодія яких породжує *контрапункт драматургічних планів, де лінія хору має свою семантичну функцію*. На нашу думку, мислення І. Стравінського наслідує саме таку логіку і вирізняє хорову складову в окремий пласт драматургії художнього цілого.

Звернемось ще до одного вітчизняного наукового джерела – статті Г. Савченко «Принципи оркестровки у вокально-інструментальних творах І. Стравінського пізнього періоду творчості (на прикладі *Canticum sacrum*)» [109]. На відміну від предмету нашого дослідження – хоровий чинник твору «*Canticum Sacrum*» І. Стравінського, авторка докладно проаналізувала оркестрову складову драматургії твору. Дослідниця розкрила специфіку оркестрового письма, що визначається кількома чинниками: «впливом ренесансної музики (мотетного письма XVI ст.), домінуванням горизонтального мислення внаслідок застосування серійної техніки, застосуванням прийомів ансамблевого письма, збереженням і втіленням у явному або модифікованому вигляді константних принципів оркестрового письма (багатофігурність, комбінаторність і пластичність) композитора» [109, с. 33]. Забігаючи наперед, прокоментуємо: йдеться про жанрово-стилістичний синтез як вагому риси поліфонічного мислення І. Стравінського, про що йдеться в нашому дослідженні (див. с. 96).

Перейдемо до аналітичної частини з огляду на вищезазначені методологічні засади.

Величний «*Canticum Sacrum*» для тенора та баритона соло, хору та оркестру (1955) відкривається *Dedicatio* (посвятою): «*Місту Венеції, на честь його святого покровителя, благословенного Марка, Апостола*». Усі тексти запозичені композитором з Вульгати (латинської Біблії) святого Ієроніма. На думку музикознавців С. Савенко [107, с. 261] та І. Кузнецова [56, с. 47], структура композиції та логіка відбирання текстів пов'язані з архітектурою символу міста Венеції – базиліки святого Марка. Аналогічні слова посвяти можна знайти на портику цього собору.

П'ять частин «Canticum Sacrum» відповідають кількості куполів базиліки. Перша та п'ята частина написані на тексти з Євангелія від Марка, вони обрамляють композицію та закріплюють її приналежність до святого покровителя. Друга та четверта частини – вокальні соло, в яких персоніфіковані старозаповітні пророки. Тож чотири частини твору І. Стравінського втілюють ідеї, закладені в семантику образів менших куполів Сан Марко – образи пророків та учнів Христа.

Центральний найбільший купол собору містить мозаїку, на якій зображено Христа у супроводі християнських чеснот Caritas – Spes– Fides (Любові – Надії – Віри). Як і центральний купол, центральна третя частина «Canticum Sacrum» є найбільш монументальною і розподілена на три підрозділи, що відповідають іменам чеснот, що зображуються здебільшого текстами Старого Заповіту.

Отже, архітектурність та симетричність – це ті принципи, котрі запозичені з іншої стилістичної системи – поліфонії доби Ренесансу. Найбільш унаочненим проявом симетричності, на який вказує В. Гливинський, є перша та п'ята частини (див.: додаток Б, №8, 9): остання є буквальним повторенням першої (не враховуючи трьох останніх тактів на слова «*amen*») у реверсивному русі – такий стилістичний прийом є характерним для творчості пізнього І. Стравінського і втілений композитором також у кантаті «Пам'яті Ділана Томаса» [22, с. 116]. Фактурні рішення з короткими реченнями хору, що відтіняються короткими, бурхливими репетиціями оркестру, органними інтермедіями, забезпечують максимально виразне та диференційоване сприйняття.

Використання додекафонної техніки у II-й, III-й та IV-й частинах є важливим формоутворюючим фактором. Друга та четверта частини мають спільне фактурне рішення у зв'язку з використанням соло голосів та інструментів (II частина – флейта, арфа, англійський ріжок, подекуди контрабаси; IV – гобой, фагот, два тромбони, альт і контрабас), а також техніки, наближеної до пуантилістичної.

Третя частина має тричастинну форму **ABA**: крайні розділи побудовані на серії, що має однакову інтервальну структуру, але звучить в іншому тоні. Органні інтермедії стають зв'язками між третьою та крайніми частинами, надаючи ще більшої симетрії загальній композиції. Як зазначає композитор у «Діалогах», відношення його до додекафонії було індивідуальним. Усі відходи від норм цієї техніки мають системний характер та слугують «... втіленням його індивідуального стилю», – вказує В. Задерацький [41, с. 219].

Однозначно, особливості звуковисотної та структурної організації обраного твору І. Стравінського є наслідком звертання композитора до серійної техніки. Її параметри проаналізовано у праці І. Кузнецова [56], який зосередився на конструктивних функціях серії та її модифікацій, як головному предмету свого дослідження.

Варто зауважити, що цей цінний аспект (серія як техніка) є об'єктивною даністю власне композиції І. Стравінського «Canticum sacrum». Однак слід визнати, що серійна техніка сама по собі не є предметом найвищих смислоутворюючих рівнів твору. І тому хормейстеру, насамперед, слід зрозуміти не тільки об'єктивно закладені конструктивні прийоми, але й усю багатоскладову семантичну цілісність твору, зокрема, функції хористів у зв'язку із відтворенням типу мислення композитора.

Отже, експозиція Caritas III-ї частини (Ad Tres Virtutes Hortationes) розпочинається проведенням дванадцятитонові серії в партії органа. Далі у реверсивному русі вона звучить в партії тромбона зі зсувом на велику секунду вниз. Інші інструменти оркестру, порушуючи правила строгої додекафонії, підхоплюють та розосереджуються у фактурі інтервалів, що надає звучанню тематичної загостреності. Така техніка є типовою для пізнього стилю композитора. Цю думку, як підтвердження нашого спостереження, знаходимо в праці В. Задерацького: «...кожен з таких інтервалів, вперше з'явившись у лінії, водночас закріплюється шляхом повторення у тому ж самому звуковому складі як знак індивідуальної загостреності. В результаті принцип неповторюваності звуків у процесі розгортання ряду порушується» [41, с. 219].

Тобто, *тяжіння до балансу між конструктивністю та тематичною загостреністю є однією з констант творчого методу митця:*

Зі вступом хору настає нова фаза розвитку драматургії. Виклад серії у реверс-інверсійному варіанті звучить у партії тенорів.

Перша ріспоста проходить у збільшенні в партії труби, індекс вертикального зсуву – п'ять чвертей, горизонтального – м. 2 вниз. Підключення хорової партії альтів відбувається в інверсивному варіанті до серії, яку експонували тенори: так з'являється третій варіант цього тематичного комплексу. Партія дискантів вступає з ріспостою у велику секунду вгору (див.: додаток Б, №10). Після першого проведення серії в усіх хорових голосах відбуваються її повтори у таких же модифікаціях з вертикальними зсувами:

- партія тенорів – буквально повторення, потім реверсивний варіант;
- партія альтів – інверсія;
- партія дискантів – повторення у прямому русі.

Слід зазначити, що у зв'язку із застосуванням хору у виконавському складі твору виникають певні особливості тематизму, котрі пов'язані із регістровими можливостями, діапазоном та зоною примарного звучання людського голосу. Інколи інтервальна структура ріспост змінюється шляхом октавного перенесення, для того, щоб лінія серії не виходила за межі можливостей діапазону хорової партії. Коріння такої практики – у межах правил строгої поліфонії, яка регламентувала амбітус голосів. Після закінчення імітаційної побудови серія звучить знову від вступу тенора, а із закінченням репризи настає другий розділ третьої частини – *Spes*.

Серія експонується в партії органа, але на відміну від першого розділу, вона отримує не поліфонічний, а *варіантно-остинатний* розвиток – типова стилістична ознака для творів І. Стравінського попередніх періодів творчості.

Повторювані характерні інтервали розповсюджуються у фактурі оркестру: з кожною новою фазою розгортання відбувається від одного голосу (чи дуету інструментів) до кадансів зі звучанням більшості із оркестрових

партій. На ґрунті такого фактурного «дихання» звучить діалог двох солістів (тенор і баритон) із жіночою групою хору. Інтонаційно партії солістів та хору побудовані на оспівуванні найбільш характерних інтервалів. Парне поєднання голосів надає архаїчності, нагадуючи паралельним рухом органум, а часом – ранні форми гетерофонії. Шеститактова звукова структура слугує рефреном, хоча і звучить у різних ритмічних варіантах.

Третій розділ *Fides* розпочинається серією в партії органа: тематично та інтервально вона відповідає серії експозиції частини, але звучить на тон вище. Висхідний інтервал малої секунди стає ключовим для подальшого розгортання. Розподілившись у фактурі оркестру на окремі тематичні елементи, звучання зупиняється на тоні *b*, що стає опорним для перших реплік хору на словах «*Credidi propter quod locutus sum*». Останні будуються на оспівуванні малої секунди, а на основі варіантної остинатності, змінюється і довжина внутрішньо-складового розспіву в межах першого слова. Дві фрази хору закінчуються повноцінним проведенням серії в унісон хоровими партіями; та при цьому в оркестрі продовжується варіантне розгортання.

Наступна поліфонічна будова поєднує усі модифікації тематичних комплексів. Так, у хоровій фактурі із дублювання струною групою оркестру у послідовності голосів «альт – дискант – тенор – бас» звучить основна серія розділу в інверсії (співвідношення висхідних тонів: *as-dis – cis-fis*). Як контрапункт до пропост додається реверсивно-інверсійний варіант серії, що домінував у імітаційній будові експозиції (див.: додаток Б, №11).

Заключний контрапункт в партії тенорів, що призводить до кадансу – інверсія на цю модифікацію. Скріплює будову двох основних варіантів серії її звучання у збільшеному вигляді у партіях духових інструментів (тромбон та гобой). Специфіка поліфонічного мислення І. Стравинського розкривається у поєднанні різностильових комплексів:

- *ренесансний* – асоціюється із засобами строгої поліфонії та тяжінням до архітектурної врівноваженості форми;

– *бароковий* – пов'язаний із тематичною основою серійних конструкцій, що вміщують вербалізовану інформацію, так само як і жанрова генеза, що привязана до *христоцентричної картини світу*.

Внаслідок, стиль твору постає як індивідуальне прочитання його творцем методів додекафонії, загальні принципи якої верифікуються в системі мислення І. Стравінського – *третьій авторський стилістичний план*. Додамо до нього й іншу суттєву ознаку стилеутворення, зокрема, раннього періоду творчості митця (*варіантно-остинатна техніка*).

З точки зору семантичного аналізу розділи III-ї частини є рівнозначними, оскільки уособлюють християнські чесноти, без яких неможливо досягнути спасіння та вічного життя. Драматургія потрактована І. Стравінським у такий спосіб: спочатку звучать постулати Любові, оскільки, за словами апостола Павла, «Любов з них найбільша» (1 Кор. 13.13).

У заключному розділі частини головує тема Віри, що буде звучати в наступних частинах у словах Апостола Марка та Матвія.

Останні такти поєднують три серії (I-го розділу у прямому русі, II-го у інверсивному та III-го з повторенням малої секунди) в одномоментному звучанні. Заключне проведення висхідної серії струнними замикає композицію.

З виконавської точки зору хорова партія увиразнює усі характерні особливості композиторського письма. Наприклад, додекафонія ускладнює інтонування: виконавцям необхідно уважно слідкувати за точністю виконання інтервалів та їх відношенням до перемінних устоїв. Втім композитор зважає на реєстрові можливості голосів та трансформує серії таким чином, щоб лінія того чи іншого голосу не виходила за межі робочого діапазону партії.

Голосоведіння в наслідок стилістичного синтезу підпорядковане наступній логіці: допускаються хроматизми у помірному об'ємі, переважає рух малими і великими секундами, стрибки на широкі інтервали заповнюються протилежним рухом. Ритмічна структура хорових партій дуже зважена: домінує рух чвертями та половинними тривалостями: майже відсутні

різкі переходи від великих до дрібних тривалостей, що відповідає правилам димінуції та аугментації поліфонії суворого стилю. Це стосується лише хорової фактури і є наслідком специфіки хорового виконавства.

При великій різноманітності штрихів в оркестрі та рухливих партіях сольних голосів у хоровій фактурі переважає штрих легато, але з точною артикуляцією, що обумовлено орфоєпією латини. Логічні наголоси у хоровій фактурі підкреслено акцентами або штрихом *tenuto*. Характеризуючи динамічний план, варто зазначити, що основна логіка його розгортання – це контраст у масштабі великих розділів форми. Фразування та нюансування підпорядковані мелодичній лінії з її інтервальною енергією та балансуванням тембральними барвами.

Отже, хорова поліфонія, як складова цілісної драматургії *Canticum sacrum I*. Стравінського підпорядковується нормам поліфонії строгого стилю. Композитор, спираючись на традиції жанру кантати, виокремлює хорове звучання у своєрідний контрапункт, що контрастує з іншими планами драматургії (оркестр, орган, солісти).

**Хорова поліфонія виконує семантичну функцію об'єктивації основних постулатів християнства.** Ця практика є глибоко укоріненою у традицію: зокрема, в духовних кантатах Й. С. Баха поліфонічні хори були носіями головної ідеї композиції та центром тяжіння драматургії цілого. Якщо сольні частини мали більш суб'єктивне втілення, у якому відбувалось експресивне декламування ліричних рядків (Піснь пісень 4:16, 5:1) і емоційне звертання до Всевишнього (Марк 9:23-24), то хор репрезентував постулати Віри: Проповідь Євангелія та три християнські чесноти – Любов, Віру та Надію. Саме тому у хоровому письмі пізнього І. Стравінського стилістичними домінантами є норми Ренесансної поліфонії, що втілені у симетричності (пропорційності) структурної будови, організації фактури, елементів канонічної техніки.

Отже, поєднання принципів класичної додекафонії з елементами серіальної техніки (що проявилось у темах-серіях з їх тяжінням до певного

устою) обумовило специфіку мелодики, інтервальної структури, голосоведення.

Стосовно виконавської специфіки можна констатувати, що композитор трактує людський голос та його можливості як першочергове художнє завдання, турбується про зручність виконання серій у зв'язку із діапазоном кожної партії.

Отже, хорова поліфонія в проаналізованому творі є абсолютним вираженням Божественного Слова, ідеальним утіленням заповідей Жертовної Любові, Віри, Надії на Спасіння. У багатошаровій структурі твору було виявлено три стилістичних плани (від доби Відродження – техніка строгого стилю, архітектурність форми; від бароко – жанрова структура духовної кантати з її поліфонією драматургічних планів), котрі органічно об'єднані під кутом зору онтологічної ідеї твору – власне індивідуально-композиторський план.

### **2.3. Д.Лігеті «Реквієм»: поліфонія сонорних пластів**

Мікрополіфонія – це вид багатоголосся, який дає не поліфонічний, а фактурно-тембровий або сонорний ефект. Досягається така звучність, перш за все, внаслідок надбагатоголосся. Мікрополіфонія, як принцип організації тематизму, переноситься і на невелике число голосів за умови стиснення їх у вузькому діапазоні. В цьому випадку нівелюється лінія кожного окремого голосу, а виразного сенсу набуває тільки багатоголосе сплетіння.

Мікрополіфонічні комплекси або пласти різної структури набули широкого поширення в європейській музиці 60-70-х рр. ХХ століття: у польській школі (К. Пендерецький, В. Лютославський, Х. Гурецький і ін.), у композиторів колишніх республік СРСР (Р. Щедрін, Е. Денисов, А. Шнітке, Г. Канчелі, Б. Кутавічюс і багато інших).

Винахідником темброво-просторових рішень, заснованих на оригінальному розумінні поліфонічної техніки у 60-х роках став угорський композитор Д. Лігеті і дав їм назву «мікрополіфонія». Як зазначав композитор, коментуючи властивості віднайдені техніки: «неможливо розчутити поліфонію,

сам канон, чується лише суцільна фактура, щось на зразок щільно змотаного клубка павутини». І далі: «Всі мої мелодійні лінії витримані не менш суворо, ніж у Палестріни або фламандців, але поліфонічні правила тут задані мною. Багатоголосий лад не просвічує, він залишається прихований в мікроскопічному, підводному світі, нечутні для нас»<sup>8</sup>.

Одним із класичних хорових творів Д. Лігеті, що наводиться як приклад мікрополіфонії – є «*Lux aeterna*» для 16-голосного мішаного хору *a cappella*. Білоруська вчена О. Дубатовська, аналізуючи цей твір, визначає комплекс складових, що утворюють мікрополіфонічну фактуру, для якої властиво:

- велика кількість голосів, маса який перешкоджає ясному сприйняттю деталей;
- близьке регістрове розташування;
- мінімальна часова відстань між голосами що вступають;
- темброва однорідність або близькість, яка не сприяє рельєфності ліній;
- навмисне нівелювання мелодичних ліній [28, с. 90].

В такій сонорній мікрополіфонії, на думку О. Дубатовської, голоси максимально згладжуються по діапазону та тембральним властивостям. В «*Lux aeterna*» діапазон партій сопрано та альта в заключному розділі однаковий у межах кварта, що звучить у дисонансному контексті [28, с. 2].

Звертаючись до Реквієму Д. Лігеті, як предмету дослідження хорової специфіки, спостерігаємо основні властивості мікрополіфонії, котрі були зазначені вище. Наведемо твердження дослідниці Г. Корольової, яке провокує певні роздуми стосовно якостей твору щодо його виконання. Найбільш відчутними, на її думку, залишаються артикуляція, тембр, фактурна щільність і контрапунктичні зміни: «Багатовимірність фактурних комплексів в техніці мікрополіфонії обумовлена залежністю від гармонічних коливань або змін щільності звучання» [52, с. 75] – пише Г. Корольова. Власне кажучи,

---

<sup>8</sup> Bernard, Jonathan W. (1994). «Voice Leading as a Spatial Function in the Music of Ligeti». *Music Analysis* 13, nos. 2/3 (July-October): 227-53

дослідниця віднаходить драматургічну функцію мікрополіфонії: «мікрополіфонія в концептуальному відношенні створює відчуття “безособистісного” - не живого, абстрактного, аморфного» [52, с. 75]. Подібні ефекти, на її думку, втілюються насамперед у партії хору. Однак, на нашу думку, це не є ключовим моментом у розумінні логіки побудови художньої цілісності. Потребують розуміння *механізми взаємодії у багатопластовій фактурі твору і пов'язані з цим особливості виконавського прочитання партитури.*

Вибір намитвору Д. Лігеті в жанрі реквієму обумовлений іншою науковою парадигмою апробації дефініції хорової поліфонії, запропонованої в дисертації.

Обрана композиція унаочнює дію *контрапункт, у як іманентної логіки мислення композитора, що є ключовим поняттям для розуміння хорової поліфонії музичного твору.* В Реквіємі поліфонічною лінією стає не один голос, а цілий пласт голосів, завдяки використанню особливої техніки письма, яка отримала назву мікрополіфонія.

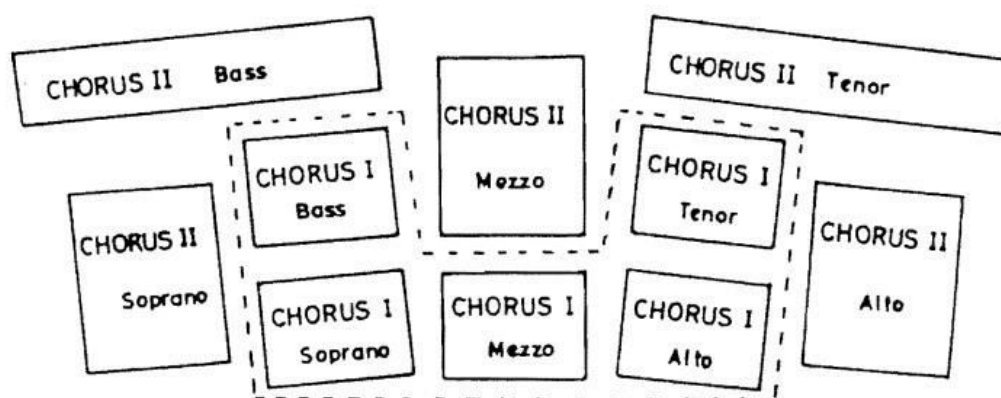
Реквієм Д. Лігеті складається з чотирьох частин:

1. Introitus – пролог, що побудований на тембровій трансформації;
2. Kyrie eleison величний гімн людських страждань;
3. Dies irae – кульмінаційна частина, що змальовує хаос, картини Страшного суду;
4. Lacrimosa - виконує у драматургії функцію епілогу.

Як бачимо, композитор обрав не весь канонічний цикл текстів, а зосередив увагу на найбільш семантично характерних та відомих уривках меси за спочилими. Особливості хорового письма Д. Лігеті, заснованого на мікрополіфонічній техніці, відводять вербальну сторону на другий план, а для композитора ключовим стає образне значення слова, його фонетичні особливості, які виконують колористичну функцію.

Важливим для виконання і сприйняття цієї музики є звуковий простір твору. Композитор звертає увагу на розташування груп двох хорів за

тембрами. Кожен тембр розташовується локально: жіночі голоси стоять від високих до низьких зліва направо, а чоловічу групу хора, Д. Лігеті міняє місцями, якщо порівнювати зі звичним розташуванням. Другий хор, який використовується в кульмінаційній третій частині, обов'язково розташовується позаду першого, обрамляє перший, а у центрі залишається група меццо-сопрано. Наведемо схему Лігеті, котра вміщена в партитурі твору.



Основним є перший хор, котрий складається із п'яти партій: сопрано, меццо-сопрано, альти, тенори та баси. Композитор використовує *divisi* – кожна партія ділиться на чотири голоси, утворюючи автономний тембральний комплекс, що складається у *поліфонії сонорних пластів*.

Розглянемо властивості *хорової поліфонії сонорних пластів* в Реквіемі Д. Лігеті.

Перша частина «Introitus» після витриманої малої секунди в оркестрі відкривається звучанням партії басів у низькій теситурі. Мала секунда розшаровується, завдяки руху голосів хроматичними малими секундами та великою секундною у партії 4-х басів. Артикуляція інтервалів у різному ритмічному вимірі створює ефекти коливання напруги, ніби здалеку звучить щось «нереальне». Поступово сонорне поле розширюється завдяки поступовому розгалуженню інтервальної структури.

Наступна хвиля починається зі вступу трьох хорових пластів – партій басів, тенорів та альтів. Вони починають звучати в унісон з «f» малої октави,

що є крайнім регістром для партії альтів. Імітації в середині цих фактурних пластів створюють колористичний ефект рухливого аморфного звучання.

Поступово фактура доповнюється сольними голосами сопрано та мецо-сопрано, а з кожною новою хвилиною підвищується теситура, поступово, ніби винираючи з глибини.

Тембральне забарвлення змінюється внаслідок вилучення чоловічих голосів. Залишається звучання партій альтів та мецо-сопрано і до них підключається партія сопрано. Такий драматургічний ефект зміщення тембрів, що починають звучання у крайній, низькій теситурі і поступово проходять дві октави, Р. Стейніц метафорично визначає наступним чином: «перетворення очищувальної темноти “Requiem aeternam” (вічний спокій) у блискуче світло “Lux perpetua” (вічне світло)» [154, с. 143-144].

Важливий ефект досягається за допомогою ритміки. Зміщення голосів, артикуляція інтервалів дуже рідко збігається з метричними долями. Д. Лігеті використовує тріолі восьмими та четвертними тривалостями, зліговує початки ритмічних фігурацій. Нівелюється будь-яке відчуття сильної долі та метричної пульсації. В такий спосіб досягається ефект позачасового звучання. Музика, не «прикута» у рамки тактового виміру, а розгортається вільно, що може сприйматись як щось хаотичне.

В цілому розгортання форми складається з п'яти етапів, де кожен починається з інтонаційного ядра – унісону усіх партій:

- перший – такти 1-28: баси з підтримкою оркестру починають звучання з *f*<sub>is-g</sub> великої октави;
- другий – такти 29-46: альт, тенор та бас з оркестровими репліками на витриманих звуках, що додають забарвлення, але не виконують основної функції розвитку, починаються з унісонного звучання *f* малої октави;
- третій – такти 47-53: альт, тенор та бас, поступово підіймається теситура, починається зі звучання *as* малої октави;

- четвертий – починається до закінчення третього зі вступом сольних голосів (тт. 50-51 до т. 64), хоровий епізод починається з унісону *c* першої октави в партіях альтів та мецо-сопрано;
- п'ятий – такти 65 – 83, альти, мецо-сопрано та сопрано, починається з *fis* першої октави.

Очевидно, що важливу роль для композитора відіграють сонорні властивості звучання голосів у різних регістрах. Використовуючи звучання деяких тембрів у неприродних теситурних умовах, Д. Лігеті досягає напруженого звучання.

Друга частина «Кугіе» складається із двох хвиль фактурного розгортання. Перша починається від пласту альтів та тенорів і доходить до звучання *tutti* із використанням найширшої фактури крайньої теситури у групі партій сопрано. Після кульмінації першої хвилі поступово відключаються фактурні пласти жіночих груп хору, розріджується загальне звучання. Коли вливаються жіночі голоси – починається друга хвиля: поступово фактура розширюється до загального звучання оркестру і всіх двадцяти голосів, що складають п'ять пластів хорової фактури. Аналогічно до п'ятиголосної хорової фуги, таку фактуру можна назвати п'ятипластовою сонорною поліфонією.

Хорові пласти мають варіативну ритмічну та інтервальну щільність. Зустрічаються різні ритмічні конфігурації, наприклад, більшої щільності, з використанням дрібних тривалостей (див.: додаток Б, №12), або меншої, в якій більше витриманих, злігованих звуків (див.: додаток Б, №13).

Така варіативна ритмічна активність при слуханні виводить на перший план той чи інший пласт фактури. Так само варіюється інтервальна структура пластів. Іноді вона складається із широких інтервалів з використанням стрибків у голосоведенні і наявністю багатьох перехрещень (див.: додаток Б, №14).

В іншому пласті, в той же самий час, може переважати плавне голосоведення з хроматичною або гамоподібною інтервальною структурою (див.: додаток Б, №15) – приклад з басового пласту.

Досить складна інтонаційна структура партій Реквієму, використання неприродних регістрів крайньої теситури вимагають надзвичайних виконавських зусиль. Однак, Д. Лігеті у передмові до партитури наголошує: в деяких випадках, що відзначені спеціальним підкресленням, виконання не потребує точного інтонування кожного звуку. Проте варто намагатись дотримуватись інтервального «кроку» та проспівувати звуки, не використовуючи прийом *Sprechgesang*. Впродовж усього твору також не використовується *glissando* та *portamento*.

Значну увагу композитор надає артикуляції. Крім зазначених вище аспектів виконання, Д. Лігеті підкреслює що вимова тексту має бути чіткою і зрозумілою, не дивлячись на усі труднощі виконання. Артикуляція широких стрибків в партіях повинна виконуватись *non legato*. Композитор вимагає, щоб лінії голосів, котрі складають пласти були чітко окресленими.

Третя частина «*Dies irae*» – кульмінаційна – змальовує картину Страшного суду. Побудована на досить різкому співставленні різноіанітної динаміки, ритміки, а інтонаційна структура має велику кількість широких стрибків, що призводять, насамперед, до регістрового контрасту. Подібні засоби музичної експресії покликані створити образ хаосу, щоб відтворити істеричний психологічний стан. Для виконавців важливо розуміти сутність цього ефекту, щоб сугестивно впливати на слухача. (див.: додаток Б, №16).

Інтонаційна структура партій хору викликає враження, що композитор навмисно використовує максимально дисонуючі зіставлення інтервалів по горизонталі та по вертикалі, оскільки постійно зустрічаються нони, септими, тритони. Д. Лігеті користується прийомом компенсації широких стрибків, змінюючи направлення лінії, що притаманне для поліфонії строгого письма.

З точки зору виконавської експресії, ця частина циклу потребує, за задумом композитора, найбільшої сили (авторська ремарка «хвилювання»).

Максимально яскраве звучання обох хорів та оркестру сприяють створенню образу хаосу, котрий постійно зростає. Контрастні епізоди вибудовуються на сольних голосах, в яких співставлення тембрів, котрі артикують одне слово, може в інтервальному вираженні перевищувати дві октави.

Четверта частина «Lacrimosa» в драматургії цілого виконує функцію епілогу та побудована на принципі тембрової гри оркестру та двох партій соло. Характерним є залучення тембру чемболо.

Мікрополіфонічна техніка письма полягає у використанні канону та імітаційної техніки у середині тембральних пластів. При цьому мелодичні лінії зазнають ритмічного та інтервального варіювання. В свою чергу, поліфонія сонорних пластів складається в часопросторовому континуумі твору, створюючи художній ефект тотальної тембральної свободи. За висловом О. Рижинського, у хоровій творчості Д. Лігеті відбувається «емансипація тембру».

Отже, **основні властивості хорової поліфонії Д. Лігеті** полягають у:

- формуванні тембральних пластів, за допомогою використання надбагатоголосся – п'ять груп хору по чотири голоси у кожній;
- побудові сонорних пластів за допомогою мікрополіфонічної техніки, котра передбачає використання канону та імітацій, ритмічного та інтервального варіювання; отож, особливості діапазону пластів та регістрів, близьке розташування, використання перехрещень нівелюють відчуття артикульованості ліній, створюючи тим самим звучне темброве поле часопростору твору;
- ритмічній техніці, що сприяє подоланню метричності та згладжує відчуття сильної долі, котре призводить до плинності і позачасового сприйняття музики;
- взаємодії сонорних пластів у драматургії твору, підпорядкованій контрапунктичній логіці.

Окрім поліфонізації фактури твору, варто відзначити ще й поліфонізацію виконавського простору, який є важливим принципом

тембрової локалізованості за певною авторською схемою розташування хорових груп в акустичному просторі.

Спроба визначити методологічні засади *хорової поліфонії* як явища призвела до певних узагальнень.

## Висновки до Розділу 2

*Поліфонічне розуміння музичної культури є науковою парадигмою ХХ століття. Широке розуміння поліфонії, як смислового контрапункту, дозволяє вбачати її системні прояви в усіх сферах хорового мистецтва.*

Наукові поняття «хорового письма» (О. Рижинського [105], О. Заверухи [39], О. Приходько [99]) створюють аналітичний інструмент сприйняття явища «хорова поліфонія» та його категоріального аналізу. В контексті поліфонічної свідомості сучасної культури (діалогізація, художній контрапункт) вперше у вітчизняному музикознавстві запропоновано систему дефініцій «*хорової поліфонії*» в онтологічному, текстологічному, виконавському та слухацькому вимірах, що складає наукову новизну отриманих результатів.

Зміст дефініцій «хорова поліфонія» унаочнений аналітичним обґрунтуванням на матеріалі композицій, І. Стравінського Д. Лігеті, де *хорова поліфонія* є втіленням ідеального звукообразу Всесвіту та відображує багаторівневу систему хорового письма в усій повноті художнього твору. Твори А. Шнітке, та Д. Бочарова, котрі залучені на контекстуальних засадах, дозволяють висвітлити деякі аспекти хорової поліфонії, а аналіз твору І. Щербакова нами наводиться як наочний приклад іншої логіки, порівняно з тією, що є характерною для митців-поліфоністів, котрі сповідують *поліфонію* у її функціональному розмаїтті у контексті сучасної хорової практики.

Узагальнюючи, відзначимо, що константні ознаки можна вбачати в усіх творах, котрі стали матеріалом для обґрунтування дефініцій хорової поліфонії.

**І. Стравінський** – композитор, художнє мислення якого є принципово поліфонічним. Звернувшись до однієї з наймасштабніших композицій

пізнього періоду, робимо акцент на творі, у якому хорова поліфонія є концептом, що відповідає за онтологічний зміст творчості в цілому. Так, у «Canticum Sacrum ad honorem Sancti Marci Nominis» хорова поліфонія виконує функцію об'єктивації ідей християнства.

Схожу семантичну будову можна вбачати в духовних кантатах Й. С. Баха: хорові номери є центром тяжіння усієї композиції. І. Стравінський в хорі репрезентує основні постулати Християнства: Проповідь Євангелія та Три чесноти – Любов, Віру та Надію, які втілюються в стилістиці поліфонічного письма: пропорційність або симетричність форм, контрапунктична фактура. Одночасно, голоси солістів виконують функцію суб'єктивації, що проявляється в експресивному декламуванні ліричних рядків і емоційному звертанні до Всевишнього, а *хорова поліфонія* слугує звукообразом молитовного Богоспівкування.

Специфіка хорової поліфонії Д. Лігеті полягає у формуванні тембральних пластів за допомогою використання надбагатоголосся – п'ять груп хору по чотири голоси у кожній. Фактурні пласти будуються за допомогою мікрополіфонічної техніки, яка полягає у використанні канону та імітацій, і ритмічного та інтонаційного варіювання, при цьому особливості діапазону пластів та регістрів передбачені у близькому розташуванні, використанні перехрещень, що нівелюють відчуття артикульованості ліній, тим самим створюють темброве поле, що звучить у просторі твору.

Окрім того, взаємодія сонорних пластів у драматургії твору підпорядковується контрапунктичній логіці.

Особлива ритмічна техніка сприяє подоланню метричності та згладжує відчуття сильної долі, що призводить до плинності та позачасового сприйняття музики.

Поліфонізація торкається, окрім фактурного простору твору, ще й виконавського простору, котрий є важливим для концепції тембрової локалізованості та проявляється у специфічному розташуванні партій двох хорів.

*Роль виконавської поетики* для розуміння концепції Реквієму Д. Лігеті полягає у диференціації відмінностей тлумачення голосу, як носія вокального, вербального і голосу, як тембру, що створює сонорний ефект. Ця відмінність проявляється:

- при звучанні пласту нівелюється текстова складова, не дивлячись навіть на активну артикуляцію, що є наслідком щільного розташування голосів по вертикалі та постійних перехрещень в середині пласту;
- використання звучання голосу в неприродних реєстрових умовах, завдяки чому створюється напружене, специфічне звучання;
- різке зіставлення реєстрів різних голосів і груп, що може сягати понад дві октави, надаючи звучанню сонорного просторового ефекту і більшої експресії.

Хор «Прощай, світе» (2014) композитора Д. Бочарова залучений до аналізу для унаочного звернення до хорової поліфонії українських композиторів молодшої генерації. Системний погляд на обраний твір дозволив констатувати наявність методу поліфонічного мислення композитора, що проявляється на багатьох рівнях художнього цілого:

- на рівні поліфонічної техніки письма;
- на фактурному рівні, коли два голоси звучать як одна лінія і утворюють поліфонію фактурних пластів, що підпорядковуються контрапунктичній логіці;
- на рівні суголосся мовно-стилістичних комплексів у хронотопі єдиного твору;
- на семантичному рівні під впливом інтертекстуальності у співвідношенні вербального та музичного рядів.

## РОЗДІЛ 3

### ХОРОВА ПОЛІФОНІЯ ЯК КОНСТАНТА СТИЛЬОВОЇ СИСТЕМИ ХХ СТОЛІТТЯ

#### 3.1 Семантична поліфонія жанру Реквієм

Реквієм один із жанрів, котрий впродовж всієї історії музичного мистецтва незмінно зберігає актуальність, гнучко реагуючи на духовні, художньо-естетичні, стильові тенденції часу. Межі жанру виявилися рухливими, а його складові – мобільними, внаслідок чого виникає необхідність узагальнення його історичного досвіду, виявлення структурних констант. Однією із умов вирішення наступного дослідницького завдання стали численні дослідження щодо класифікації творів, іменованих реквіємом або семантично близьких до нього. Кожен вчений обирає власні критерії визначення ключових властивостей реквієму, котрі співзвучні відповідним теоріям музичного жанру і безлічі відомих композиторських зразків.

Типології жанру реквієму в загальноєвропейському культурному контексті присвячена однойменна робота І. Гулеско [23]. Авторкою виконано цілісний інтонаційно-стильовий аналіз найбільш яскравих зразків жанру різних епох, таких як Реквієму В. А. Моцарта, Дж. Верді, Й. Брамса, Б. Бріттена, А. Шнітке, Ю. Шамо, Е. Л. Веббера, в яких вона виділяє їх типологічні ознаки та простежує динаміку розвитку жанру. Музикознавиця класифікує жанрові різновиди на основі історично сформованих типів текстів і виокремлює три основних конфігурації:

- 1) латинський католицький реквієм;
- 2) німецький протестантський реквієм;
- 3) реквієм на поетичній основі.

Кожен із типів, на справедливую думку дослідниці, має свої специфічні риси: «Якщо католицький латинський реквієм тяжіє до виразності, театральної персоніфікації, протиставлень індивідуального і надособистого, суб'єктивного і загального, вселенського <...>, то в траурній протестантській

музиці наголос робиться на єдності свідомості індивіда і громади» [23, с. 83]. Останнє, відповідно до І. Гулеско, знаходить вираз у "вирівнюванні" емоційного тону всіх розділів творів даного жанру» [23, с. 83]. Реквієм на поетичній основі, згідно з думкою авторки, - переважно явище музичного мистецтва ХХ століття, що цілком відповідає культурного контексту з його різними тенденціями, напрямками та стилями, тяжінням до синтезу мистецтв і жанрів, а також є **поліфонізацією жанрових процесів**. На думку дослідниці, реквієм в ХХ столітті «через взаємодію з іншими жанрами і театром безповоротно увійшов в концертну практику і втратив первинні якості своєї моделі» [23, с. 84]. Очевидно, мається на увазі його латинський тип. Варто звернути увагу на те, що в наведеному витягу із даної роботи поняття «німецький реквієм» замінено ширшим – «скорботна протестантська музика», що розширює рамки конкретного жанру і в результаті чого послаблюється його самість як певної художньої структури.

У дисертації І. Вербицької-Шокот «Жанр реквієму в хоровій творчості українських композиторів рубежу тисячоліть» (2007) [21] зроблено спробу узагальнити усталені типології реквієму в одну, більш фундаментальну систему, яка б відповідала усім вимогам, щодо багатогранності і багатовікової історії жанру. Названа праця містить розділ, в котрому висвітлюється історію реквієму – від церковної літургії до музичного жанру. Обраний авторкою історико-генетичний підхід уможливив періодизацію розвитку реквієму як церковної літургії. Ключовим орієнтиром в підході до її розробки, як зазначає сама авторка, є увага «до реформ і змін в католицькій церкві, пов'язаних з соціально-політичними подіями» [21]. Згідно з І. Вербицькою-Шокот, реквієм пройшов великий історичний шлях:

- від початку існування (380 рік) до остаточного структурного оформлення із введенням частини *Dies irae* (1280);
- через подальший процес канонізації як церковної літургії з усталеною будовою частин (Тридентський собор 1540 року), в

період якої було прийнято рішення про офіційне визнання реквієму як музичного жанру (V Латеранський собор 1764 року);

- до реформації вже в середині XX століття (II Ватиканський собор 1960 року).

Розглядаючи історію реквієму, авторка вирізняє стильові засади музичного жанру епохи середньовіччя і Відродження, коли відбувалося становлення його структури в рамках регламентованої католицької служби. Відлік Новітньої історії реквієму, як музичного жанру, дослідниця пов'язує із появою реквієму В. А. Моцарта. Принципово важливою є згадка автора про німецьку традицію побутування жанру. Дослідниця залучає в жанровий контекст реквієму твори, котрі пов'язані з похоронною тематикою – Жалобні кантати Й. С. Баха та «Запокійні піснеспіви» Г. Шютца. Також відзначена роль двох визначних творів – Реквієму за Міньйоною (1849) Р. Шумана і Німецького реквієму (1857-1867) Й. Брамса: якщо перший відкриває практику композиторського звернення до вільного поетичного тексту, то у другому – вперше використано текст німецької лютеранської Біблії.

Грунтовно дослідивши походження і розвиток реквієму, як католицької літургії і як музичного жанру, авторка дисертації приводить загальну типологію жанру реквієму, котра засвідчує про те, що «реквієм як найбільш старовинний жанр в історії світової музичної культури мав значний розвиток, і на сучасному етапі має багатовекторний "поліфонічний" розвиток» [21, с. 63].

Серед кількох запропонованих дослідниками класифікацій реквієму суттєвою є типологія цього жанру, яку авторка пов'язує із функцією призначення [21, с. 65]. Останню, п'яту, позицію в ній займає реквієм-меморіал - тип, найближчий до аналізованого у цьому дослідженні твору П. Гіндеміта. Наведена класифікація вбирає в себе і важливий семантичний фактор - відспівування-оплакування, очищення-просвітлення, воання до пам'яті-вічності.

Семантичний аспект реквієму, як носія теми смерті на матеріалі творів XIX століття розкриває А. Єфименко. Відзначаючи фактичну відсутність «ланки стабільності» жанру, тобто того етапу його еволюції, на якому «можна говорити про ідеальне злиття семантичного і структурного інваріантів», автор стверджує, що «навіть повне руйнування канону» не знищило першого з них. При цьому «основні якості первинної моделі зберігалися в умовах тої чи іншої стильовий системи» [33, с. 43]. Канонічною ознакою жанру А. Єфименко правомірно вважає латинський текст; «Першопричиною» реквієму – Смерть [33, с.45]. Остання обставина власне і служить підставою для дослідників, котрі об'єднують під знаком цього жанру безліч явищ, які не пов'язані а ні з культовою словесною основою заупокійної католицької служби, ні навіть із відповідним «іменем» (див. Роботи І. Гулеско [23] та І. Вербицької-Шокот [21]).

Семантичний підхід до реквієму, котрий обумовлений виділенням названого смислового ядра, по суті, дозволяє пояснити за визначенням А. Єфименко, відкритість жанру індивідуальному творчому рішення, внаслідок чого він «виявляє різьочу лексичну, синтаксичну, композиційну мобільність, спрямовану на асиміляцію жанрових і стильових ознак свого часу» [33, с. 43]. Зокрема, в епоху романтизму реквієм піддався «поетичній індивідуалізації», втрачаючи роль еталонного уявлення про духовно-моральні категорії. Буттєва конкретика сміливо вторгається в езотеричний світ заупокійної літургії навіть при збереженні композитором канонічного тексту. Під таким кутом зору А. Єфименко розглядає Реквієм Г. Берліоза [32, с. 42]. Одна з граней адаптації реквієму в сучасному житті і культурі бачиться ним у перенесенні укладеного в ньому мотиву пам'яті на конкретні події. А. Єфименко висловлює припущення про бажання Й. Брамса «спорудити трагічний меморіал Р. Шуману, або матері» [31, с. 46]. Тут ми знову зустрічаємося із поєднанням дослідниками семантики реквієму з категорією посвяти-пам'яті.

Позначивши тему смерті, як семантичну першооснову реквієму, А. Єфименко в дисертації простежує драматургічні засади його романтичних зразків, спираючись на гегелівську теорію конфлікту. На основі отриманих аналітичних даних музикознавиця приходить до висновку щодо ставлення композиторів-романтиків до жанрового архетипу католицької заупокійної меси «як діалектичної, а не догматичної нормативності» [33, с. 20]. Одночасно, авторка наполягає на збереженні ними релігійного трактування теми смерті – гаранта «життєздатності жанру реквієму (збереження його семантичного інваріанта) в умовах різних історико-стильових епох і індивідуально-творчих позицій» [33, с. 25]. Отже, висловлена в статті про «Німецький реквієм» Й. Брамса думка А. Єфименко про тему смерті як семантичне ядро (першооснову) жанру отримує додаткову аргументацію [31, с.45].

У статті Н. Мохової «Реквієм післявоєнних років (до проблеми відродження старовинних хорових жанрів)» [87] також розглядається доля реквієму в контексті проблеми функціонування старовинних хорових жанрів у композиторській творчості ХХ століття. Однак, подібно до І. Вербицької та І. Гулеско, вона здійснює короткий екскурс в історію реквієму, починаючи його з епохи середньовіччя, коли цей жанр був одним зі стійких типів католицької меси і призначався для заупокійної служби (*Missa pro defunctis*). Він складався з низки незмінних частин ординарної меси та градуалів, псалмів, секвенцій, що безпосередньо відрізняли мету даної літургії. Як традиційні гімни в неї увійшли *Kyrie*, *Sanctus* і *Agnus Dei*. Як найбільш стародавній ритуал залучався *Offertorium*. Стабільними серед градуалів виявилися *Dies irae* (до нього, крім заголовного розділу, входили *Tuba mirum*, *Rex tremendae*, *Recordare*, *Confutatis* і *Lacrimosa*) і *Libera me*. Відкривав літургію *Introitus* на слова «*Requiem aeternam dona eis, Domine*». Від початкової фрази жанр і отримав свою назву.

На кожному наступному етапі розвитку реквієм розгортався різними гранями, набував нові художні якості, проникав в усі прошарки європейської культури, поступово шикуючись в складну, багаторівневу систему. Так, до ХV

століття, за Н. Моховою, реквієм наділявся соборним етичним змістом. Звернений до широкої аудиторії, реквієм був покликаний створити у пастви ідеальне, відповідне до християнського світогляду уявлення про сакральну, містичну сутність смерті, як входження в потойбічний світ. З іншого боку, впродовж доби Ренесансу у XVI столітті музикознавиця відзначає процес упорядкування словесної структури жанру, характеру гімнічних частин та контрасту між ними. Важливим фактором сприйняття музичної складової стає входження реквієму в інтер'єр храмової споруди, а саме завдяки просторовій поліфонії, котра пов'язана із особливим розташуванням хору. Принципово важливим є спостереження Н. Мохової, котре стосується відносної мобільності циклу реквієму, що, на наш погляд, забезпечило не тільки його відкритість для композиторських пошуків XX століття, про що пише автор, а й ту міру пластичності, яка гарантувала його життєздатність в будь-яких історико-стильових умовах та індивідуальній композиторській творчості. Вже у Дж. Габріелі реквієм втратив свою абсолютну орієнтацію на виконання а *capella* та вступив у взаємодію з інструментальною музикою. Н. Мохова зазначає, що до середини XVII століття обидва варіанти існували паралельно.

Високий пафос тематики реквієму, його піднесеність над повсякденністю, виявилися співзвучними до класицизму. Серед його найбільш яскравих зразків Н. Мохова називає твори Ад. Гассе (1699-1783), Н. Йоммеллі (1714-1774), М. Гайдна (соч. 1771 г.) і, звичайно ж, В. А. Моцарта. На думку Н. Мохової, реквієм з часів Н. Йомеллі і В. А. Моцарта відкриває колосальний семантичний потенціал. Наведемо в цьому зв'язку надзвичайно виразний витяг з її статті: «Його [реквієму] схильність до фіксації крайніх станів, концентрації внутрішнього психологізму і суб'єктивних переживань при зовнішній яскравості, відносна свобода у виборі засобів вираження, виконавського складу і композиції циклу, можливість введення сильних контрастів і театральних образотворчих ефектів - всі ці якості явно залучали композиторів наступних часів» [87, с. 57]. Посилаючись на П. Беккера, авторка зазначає, що перехід реквієму із культової сфери в концертну у кінці XVIII –

початку XIX століть був зумовлений загальним згасанням релігійного почуття [87, с. 57].

Н. Мохова також робить висновок про неминучу втрату реквіємом впродовж епох Ренесансу – бароко – класицизму жанрово-стилістичної чистоти, як розплату за суттєве «розширення його естетичних можливостей» [88, с. 9]. Коментуючи наведене наукове положення, доцільно пов'язати цей процес відходу реквієму від прикладної функції з поступовою секуляризацією (десакралізацією) і гуманізацією музичної культури впродовж XVI - XIX століть.

Відкриті в цей період художні можливості для реквієму дозволили йому зберегти позиції в жанровій системі XIX століття. Зважаючи на перерозподіл композиторських інтересів, а саме їх зміщення в сторону симфонії, Н. Мохова все ж спостерігає спроби жанру вступити у контакт із романтичною естетикою, неминуче заглиблюючись у сферу індивідуально-особистісного. Одночасно, дослідник виявляє в реквіємі Ф. Ліста (1869-1870) специфічний синтез стилістичних елементів старовинної духовної музики та власних мелодико-гармонічних засобів, пов'язуючи його з так званою сіцилійською течією, котра характеризувалась «активним інтересом до жанрів і стилю раннього Ренесансу» [87, с. 57].

Осмислюючи описану жанрову ситуацію, Н. Мохова характеризує її як наближення реквієму або до кантати - «з камерністю форм, ліричним звучанням емоцій, високим ступенем суб'єктивного», або ж до ораторії, з властивою їй монументальністю, епічною драматургією, філософським трактуванням теми та вирішальною роллю хору [87, с. 53]. Музикознавиця вказує також на проникнення в реквіємі епохи романтизму ряду первинних жанрів, таких як траурний марш, пісня, елегія [88, с. 10]. В результаті вона робить висновок, що втрачається багато початкових якостей первинної моделі [87, с. 53]. Серед них вчена називає особливу словесну основу, специфіку виконавського матеріалу, диференціацію його функцій, структуру тематизму і розгортання форми. Зокрема, вона зазначає, що традиційний текст в реквіємі

XIX століття став трактуватися як літературна програма, а це, як видається, цілком відповідає естетичним поглядам того часу [87, с. 69].

Об'єднуючи в одну групу реквієми А. Брукнера, Г. Форе, А. Дворжака, Дж. Пуччіні (хоча на наш погляд не цілком правомірно), авторка стверджує, що зберігаючи латинський текст, названі композитори відходять від музичної моделі середньовічної меси, оскільки їх словесна основа втрачає первісний зміст, а жанр наближається до кантати або ораторії. Аналогічні тенденції Н. Мохова відзначає також і в російській музиці, додаючи до жанрової специфіки заупокійних піснеспівів хоровий концерт і за вірєць називає «Іоанна Дамаскіна» С. Танєєва і «Братське поминання» А. Кастальського. Авторка також вказує на міцні зв'язки у реквіємах Л. Керубіні та Дж. Россіні із оперою, а також введення в цей жанр Г. Берліозом і Дж. Верді цивільно-патріотичних мотивів і нового інтонаційного ладу. Особливо відзначається нею досвід Й. Брамса, котрий вперше відмовився від латинського тексту, вважаючи кращим німецький переклад Біблії.

XX століття, згідно суджень Н. Мохової, характеризується високим ступенем естетико-стилістичної неоднорідності реквіємів, що викликає необхідність їх угруповання. Авторка дослідження наводить класифікацію сучасних реквіємів за типом текстової моделі. При такій класифікації утворюються три групи:

- 1 - реквієми на латинський літургійний текст,
- 2 - реквієми на «вільній» поетичній основі,
- 3 - твори на «змішані» тексти.

До зразків першої групи вчена Н. Мохова відносить «Requiem Canticles» І. Стравінського, Реквієм Д. Лігеті, музику А. Шнітке до трагедії «Дон Карлос»; до другої – «Реквієм тим, кого ми любимо» П. Гіндеміта, Реквієм Д. Кабалевського та Г. Башінкаса; а до третьої – «Військовий реквієм» Б. Бріттена, «Dies irae» Кш. Пендерецького. Варто зауважити, що музикознавець зараховує до роду реквієму твір А. Шнітке, котрий не має відповідного

жанрового імені, а опус П. Гіндеміта вона декларує не за основною назвою, а по посвяті.

Очевидно, що рамки статті і дисертаційного дослідження Н. Мохової не могли вмістити всього кола проблем, котрі пов'язані з жанром реквіємц. Однак, навіть стисло викладений в них матеріал дозволяє усвідомити багатолікості творів, що мають назву «Реквієм» або пов'язаних з темою поминання, не тільки в ХХ столітті, а й раніше. Пояснення цьому факту знаходимо в наступних наукових міркуваннях автора. Твори, що належать до першої групи, Н. Мохова вважає найбільш близькими до жанрової моделі через збереження традиційного тексту. У другій групі особливості цієї моделі виявляються «опосередковано, як підсумок, і створюють вторинний - асоціативний - аспект змісту». Як приклад автор наводить реквієм П. Гіндеміта, 3-тя частина якого нагадує *Dies irae*, а 8-ма - *Lacrimosa* [87, с. 68]. Звернення до змішаних за походженням текстів тягне за собою розширення горизонтів жанру.

Як видно із класифікації, запропонованої Н. Моховою, в коло явищ, що утворюється опусами розглянутого історичного періоду під знаком заупокійної меси, входять твори з текстами канонічними і неканонічними, або змішаними та наділені або не наділені відповідним жанровим ім'ям; а також широкою тематичною амплітудою. Інакше кажучи, реквієм в ХХ столітті є не тільки жанром, де усталена художня форма, семантичний, текстовий і композиційно-драматургічний канон, а й має смисловий контекст, в якому розташовуються і до якого надсилаються вільно сконструйовані музично-словесні (словесно-музичні) концепції, що підкоряються індивідуальним задумам автора.

У зв'язку із аналізованим у цьому дослідженні твором П. Гіндеміта, особливого значення набуває факт, наведений Н. Моховою: «Здавалося б, – пише дослідниця, – він назавжди поступається місцем меморіальній ораторії (або кантаті) на сучасні патріотичні тексти» [88, с. 10], тобто, того жанру, який «відгукнеться» в згадуваному нами творі П. Гіндеміта. Так виявляються точки

дотику жанрів реквієму та In Memoriam, що утворюють своєрідну **жанрову поліфонію** у вокально-симфонічному меморіалі німецького композитора.

Показово, що О. Муравська розглядає реквієм в контексті траурної похоронної музики [90], що спочатку програмує погляд на названий жанр як частину ширшої традиції. Висвітлений в такому ракурсі, реквієм відразу виявляє рухливість жанрових меж, прикладом чого може слугувати розгорнуте хорове полотно з уточнюючою назвою «Німецький» Й. Брамса. Цьому твору присвячена стаття О. Муравської [89]. Для пояснення своєрідності цього твору автор виділяє в історії західноєвропейської музичної культури останніх чотирьох століть існування і розвиток, принаймні, двох традицій християнської заупокійної музики.

Першу з них музикознавець пов'язує з латинським реквіємом, який складався в рамках католицької церкви (тут стаття О. Муравської перегукується з роботами Н. Мохової). Автор вбачає в латинському реквіємі своєрідну сполучну ланку між живими і тими, котрі пішли в інший світ, «жанр-спокуту», втілення в ритуально-обрядовій формі християнської ідеї смерті, як «переходу від кінцевого до вічного, від страху, скорботи, каяття до Спокою, Світу, надії на Порятунку як істинної мети духовного життя людини » [90, с.148]. Одночасно, в західноєвропейській музичній культурі XVII - XIX століть склалася інша традиція траурно-заупокійної християнської музики - німецька протестантська. Ця лінія у розвитку жанру, як зазначає О. Муравська, знаходить втілення в «заупокійних піснеспівах» Г. Шютца, траурних кантатах Й. С. Баха (№№ 60, 82, 106, 161), в «Німецьких Реквіємах» Ф. Шуберта, Г. Хенкеля і Й. Брамса.

Як відомо, на протигагу католицизму, протестантизм відкидає молитву за померлими. Тому в названих творах відсутні властиві риси, котрі властиві латинському реквієму: стійке коло текстів і наспівів, їх обов'язкова послідовність, що символізують канонізований обряд, оскільки потреба в такому відсутня. Більш того, вони являють собою вільну інтерпретацію заупокійної меси, рід громадянської панахиди, далекої від церковних догматів

і приписів. Істотно, що цілком допустиме в них довільне компонування тексту німецької Біблії все ж орієнтована на Слово священної Книги, тобто зберігає сакральний смисл дійства.

На наш погляд ця закономірність, на яку вказує О. Муравська, є принципово важливою, оскільки набуває критерію відмінності реквієму-жанру і реквієму-імені. У першому випадку композитори слідують семантичній «програмі» релігійно-християнського ритуалу, хоча і поза сценарієм; у другому – використовують його музично-обрядову назву як знак-символ переходу в загробний світ і рефлексії, що породжуються цим переходом.

О. Муравська трактує змістовний рівень протестантських заупокійних співів у дусі релігійно-християнських уявлень. Авторка підкреслює розуміння у ставленні до смерті, що розкривається в них не як кінець часів, а як один з онтологічних законів, згідно з якими людині рано чи пізно судилося завершити свій земний шлях. І він має пройти його не в очікуванні жаху Судного Дня, а в праведних діяннях, мужньо долаючи тяжбу і страждання в ім'я порятунку душі.

Дороговказом мандрівникові по життю слугує віра у друге пришествя Христа, як символ перемоги над смертю і приблизно так виглядає смислове поле протестантської «гілки» реквієму.

Відмінності між католицьким і лютеранським варіантами жанру авторка проводить по лінії концепції особистості в тій чи іншій конфесії. У латинському реквіємі по-театральному рельєфно протиставляється індивідуальне і надособисте. Звідси перетворення *Dies irae* в центральномисловий розділ циклу. В німецькій траурній музиці, навпаки – людина зіставляється з громадою у якомусь духовному єднанні, а Божий промисел виявляється втілений у діяннях смертних. О. Муравська визначає психологічний стан особистості в протестантизмі, як «установку на корпоративність», що тягне за собою, з одного боку, емоційну «вирівняність»

всіх розділів циклу, а з іншого – опору на протестантський хорал, сакральний символ общинності в лютеранстві.

Розкритий О. Муравською семантичний комплекс траурної заупокійної музики протестантської традиції специфікує «Німецьку похоронну месу», структура якої представлена в дисертації дослідниці. Вона містить хорал, виконуваний громадою, проповідь священника, траурну кантату або пісню (Trauerlied) [90]. Узагальнюючи спостереження над творами траурної тематики Г. Шютца і Й. С. Баха, О. Муравська приходиться до висновку про жанрову єдність лютеранської траурної музики, яку автор визначає як «Німецький реквієм». Цим «ім'ям» музикознавиця наділяє реквієми Р. Шумана, Г. Ейслера, П. Гіндеміта, Е. Денисова – значною мірою, як нам видається, умовно. У тому ж ряду по праву знаходиться «Німецький реквієм» Й. Брамса.

Виділення німецької похоронної музики у самостійну жанрову гілку, здійснене О. Муравською, дозволяє встановити відсутність у представлених нею творах універсальної текстової та структурної моделі. Тим самим вільний підхід до художнього втілення похоронної тематики в музично-поетичних концепціях композиторів Німеччини ХХ століття не суперечить сформованій традиції і має розглядатися на її культурно-історичному тлі. Сказане безпосередньо стосується Реквієму П. Гіндеміта.

Отже, реквієм в його історичному русі постає жанром, котрий відкритий для світоглядних і художніх інтерпретацій. Визнаючи архетипічну латинську католицьку заупокійну месу (А. Єфименко), дослідники виявляють й інші стійкі її варіанти, що склалися в різні епохи та в різних національних (конфесійних) культурах (І. Гулеско, Н. Мохова, І. Вербицька). Універсальність тематики жанру, її «вічний» характер, а також зв'язок з певними ритуальними діями дозволили вченим включити його в широкий смисловий, соціальний і обрядовий контекст.

«Розмивання» жанрових меж реквієму призводить, по суті, до його розчинення в широкій царині траурної похоронної музики, внаслідок чого, як

зразок, наводяться твори, що часом не мають навіть відповідного жанрового «імені». Вочевидь, це зображає реальну історичну картину, що складається з безлічі «реквіємних» творів, пов'язаних з самим жанром асоціативно (Н. Мохова). З таких позицій поняття «реквієм» можна оцінювати двозначно, вказуючи як і на жанр, так і на утворене ним семантичне поле: від специфічної похоронної аури – до інтелектуально-філософських і емоційно-психологічних колізій.

### 3.2 Реквієм П. Гіндеміта: художня концепція твору

П. Гіндеміт є одним із композиторів для котрих поліфонічне мислення – стильова константа. Гармонічна система є важливою частиною індивідуального мислення П. Гіндеміта. Вертикаль у композитора створюється логікою ліній, які, в свою чергу, як зазначає музикознавець Т. Левая, конструктивно підпорядковані створеній П. Гіндемітом системі звукової спорідненості, описаної в праці «Керівництво по композиції». Ця система організовує 12 тонів хроматичної гами за принципом зменшення контрастності відносно до основного тону. Музикознавці розглядають її як одну з численних ладотональних систем ХХ століття. Також, музикознавиця зазначає, що поліфонія, як метод мислення, пронизує музичну тканину його творів як в малих, так і у великих масштабах. Нерідко встановлюється зв'язок поліфонії з варіаційністю - невід'ємною частиною раннього інструменталізму, а також з концертністю в старому розумінні цього принципу. Архітектурність форм - один із проявів раціонального у творчості П. Гіндеміта.

Дослідниці творчості П. Гіндеміта Т. Ліва та О. Леонт'єва [63] зазначають, що П. Гіндеміт має унікальну властивість — зберігати тонку грань між музикою та словом, коли семантичний аспект поетичного тексту не девальвується в умовах підпорядкування вимогам музичного матеріалу. Отже, стильовою домінантою його хорової творчості є домінування музики над словом. При цьому композитор проявляє обережність у відношенні до поетичного тексту. Варто зазначити, що під час роботи над ораторіальними

творами, композитор часто звертається до мови оригіналу, відмовляючись від перекладу. Це продиктовано тим фактом, що фонетичні особливості різних мов накладають відбиток на музиці. Це помітно, наприклад, в хорах *a cappella* на вірші Рильке, в мотетах та латинській кантаті «Раптово наступить день», в англomовних піснях на вірші Кітса, Мура, Блейка, Шеллі та інших, де елементи ладів народної музики взаємодіють із кварто-квінтовими гармоніями та пентатонічними мелодіями — все це є, за спостереженнями Т. Лівої та О. Леонтьєвої, характерними рисами стилістичного письма П. Гіндеміта. Авторки надають детальний аналіз основних хорових творів П. Гіндеміта, котрі є цікавими в рамках даного дослідження.

П. Гіндеміт написав п'ять великих творів кантатно-ораторіального жанру за участю солістів, хору та різних складів оркестру. Лише один з них — ораторія «Das Unaufhorliche» («Безкінечне») був написаний у довоєнні роки (датується 1931 роком). Цей період творчості композитора пов'язаний із музичною сферою Німеччини тих років, де спостерігається певна залежність (відбиток) в інтелектуальному, художньому та ідейно-політичному аспектах. В ораторії «Das Unaufhorliche» разом існують монументальність, гімнічна урочистість та жваві маршеві ритми, енергійність та музичний гротеск. Твір складається з трьох частин. Велику частину музичного простору займають чергування монологів солістів, а хорові епізоди, за визначенням Т. Лівої та О. Леонтьєвої, виконують таку ж саму роль, що й хорали в композиції пасіонів Й. С. Баха.

Важливим семантичним навантаженням наділені також тематичні репризи. Особливе значення в цьому плані надається двом темам першого хору, що з'являються багаторазово наприкінці твору. В названій ораторії співставлено декілька музично-сміслових ліній. Теми вступного та заключного хорів мають поліфонічні форми розвитку. Подвійна хорова fuga (№ 1) сприймається як властива Гіндеміту оркестрова декламація. Хорові теми написані без дотримання строгих поліфонічних законів, але вони містять

постійне поліфонічне варіювання складових компонентів (такий прийом відсилає до відчуття нескінченності).

Цей прийом (нескінченності) композитор застосовує чисельно. Суворі хорові теми-декламації зіставляються із сольними та сольнo-хоровими епізодами. Яскраво проявляється тематичний контраст: іронічні інтонації соло баса (№3) протиставлено лірично-пісенному аріозному музичному матеріалу. Ще один тип тематичних образів, що застосовується композитором в цьому творі — це скептичне відношення до процесу урбанізації, технократизації та висування на перший план наукового принципу мислення. В названих випадках П. Гіндеміт обирає діалогову форму викладення: або соліста та хору, або дуєт солістів (нагадує певні філософські праці, які теж мають форму діалогів — Платон, Галілей та інші).

З цікавих прийомів слід зазначити доручення одному із солістів протилежних за змістом та характером текстів або нашарування на протилежні за змістом частини тексту заради цілісності загальної структури. Мелодичний тематизм та гармонія мають разом із сучасними композиційними техніками архаїчні риси (григоріаніка) та стилізовані риси (Гендель, культова хорова музика епохи бароко). Музичний матеріал побудований за принципами імітаційно-поліфонічного письма. Застосовуються композитором також суто інструментальні принципи організації музичного матеріалу — остінато, форма пасакалії тощо.

Оскільки наступний ораторіальний твір П. Гіндеміта «Коли на дворі цвів цієї весни бузок» (*When Lilas Last in the Dooryard Bloomed: A Requiem for those we love*) для меццо-сопрано та баритону, хору та оркестру на вірші Волта Вітмена (1946) ми обрали в якості матеріалу аналітичного підрозділу 3.2, варто зауважити на що звертали увагу музикознавці.

Автор назвав твір Реквіємом, хоча в ньому відсутні типові ознаки даного жанру. Значний ступінь ліричного узагальнення проявляється в цьому творі у образі смерті, що є невід'ємним від поетичного тексту Вітмена, котрий надихнув композитора.

Звернення до поезії Вітмена з боку П. Гіндеміта не є випадковим — увагу композитора привернула незвична музикальність віршів, що проявилася в поліфонічній логіці розвитку та в лейтмотивній композиції. Остання заснована на чергуванні (відображенні) трьох символічних образів — птаха, сирені та зірки. Ці образи вдало втілені композитором в музичну семіотичну сферу. Відповідно до характеру віршів Гіндеміт створює ліричний варіант гармонії у протиставлення монументальному, який проявився в симфонії «Гармонія світу». Композитор в цьому випадку опирається на зіставленні апофеозного, пафосного та по-людськи скромного. Весь музичний матеріал Реквієму підкорюється ліричному витoku. На це вказує, передусім інтровертність, інтимність та рефлексивність «авторської розповіді» від першої особи. Ліричний ефект посилює пісенна стихія, котра домінує у творі. Вона відтворюється широтою викладення, відкритістю інтонацій, періодичністю структур, в розміреному ритмі, що передбачає хорову єдність.

Третій, не менш вагомий хоровий твір П. Гіндеміта — кантата «Летіть, швидкі ангели» (написана в 50-ті роки) на тексти Поля Клоделя. Розпочинається твір головною музичною думкою всього твору — фанфарною темою у хоровому унісоні, в основі котрої лежить інтервал септими. Далі відбувається нашарування фанфарних, гімнічних, закликаючих інтонацій, але конфліктність тем в даному випадку відсутня. Це поліфонічна оркестрова інтерлюдія на темі фанфари. В протилежність властивої П. Гіндеміту поліфонічної зібраності даний фрагмент демонструє широкий прояв всіх видів гомофонної фактури: барвисте, вібруюче дисонування, варіаційні нашарування, одна гармонія, що має велику часопросторову тривалість. Хорове письмо є досить простим. Твір складається із трьох частин. Найбільша концентрація дій зосереджена в партіях солістів. «Нервова декламація» чергується із суворою «арією помсти», псалмодія — із рішучими кроками маршової пісні.

Хор слідує за солістами, після їх заспіву проводить свій приспів у супроводі духового оркестру. Фактура хору прозора, переважно триголосна

(часто тенора та сопрано виступають у дублі), спирається на простий трихордний патерн та техніку вільного лінейного викладення (власне поліфонічна ініціатива голосів не виходить за рамки гетерофонії). До того ж в ритмічному плані вона розмірена в дусі григоріанських хоралів. Друга частина - «Сторож ночі» («Custos quid de Nocte») — камерна, невелика за обсягом, переважно сольна та інтровертна. Її задум, за Т. Лівою та О. Леонтською має паралелі із «Спокусою святого Антонія». В центрі уваги самотня людина наодинці із своїми думками про буття. Цей епізод відображає тяжкі переживання автора поетичного тексту — П. Клоделя в передсмертному стані. З одного боку, в тексті спостерігається примирення із залишенням цього світу, з іншого — в ньому прослідковується надія на диво зцілення та повернення до життя. Конфліктність музичного матеріалу стосується лише симфонічного плану. У творі відсутній намір композитора протиставити партію соліста партії хору, а хор в даній частині слідує за сольними репліками. Напружений діалог звучить в цілому у партії тенора. Симфонічний розвиток побудований на протилежності двох сфер — магічно-статичної та бунтівної.

Третя частина — «Пісня до надії» — часто виконується окремо від твору та набула самостійності та популярності. Цей матеріал передбачає певну інтерактивність – у двох її останніх номерах слухачі мають брати участь у виконанні із нотними партіями в руках. Монументальність, гімнічний підйом відповідають значенню цієї частини як завершуючої. Вона є менш конфліктно-психологічною, ніж попередня частина твору, і це продиктовано поетичним текстом. Ідея нетлінної надії відчуває опір, а у протиставленні їй надається духовний скепсис. На фоні цього звучить заключний гімн надії, в якому проявляються типові риси симфонічних фіналів Гіндеміта, що розвиваються як зміна антитез (аналогія з музикою бароко).

Перший хор — імперативний, в його мелодичних інтонаціях перевтілюються старовинні лади. Наступний хор — розповідь про смерть Христа в муках, про хаос та насилля у світі зла. Далі вступає весь хоровий пласт. Діатоніка переважає, домінує над хроматикою. Завершує кантату

монументальне звучання оркестру, хору (із додаванням голосів із слухацької аудиторії, які втілюють задум «натовпу, що співає»). Музична стилістика кантати пов'язана з її універсальним призначенням, котре полягає у зверненні до народних мас. Це наближує кантату до сфери прикладної та аматорської музики. Наразі із цим, серйозність її задуму, високий пафос ідеї дозволяють сприймати даний твір як один з найвагоміших за значенням творів композитора.

Серед численних творів для хору а cappella у творчому надбанні П. Гіндеміта особливо слід виокремити месу. Ідентично до духовних творів І. Стравінського, в месі Гіндеміта можна спостерігати співставлення засобів виразності різних музичних епох та стилів. Від автентичної меси композитор залишив традиційний ординарій із відповідною кількістю частин («Kyrie», «Gloria», «Credo», «Sanctus», «Benedictus», «Agnus Dei»). Традиції старовинної музики проявляються у домінуванні лінії, що полягає в імітаційній, фігурованій, остинатній логіці розгортання та в домінуванні контрапунктичного принципу мислення.

Взаємодія остинатного принципу з опорою на хроматичне викладення апелює з одного боку - до методів строгої поліфонії, а з іншого — до принципів сучасної композиційної техніки. Цікавими також є ладова мова та органічне співіснування тем Гіндеміта з автентичними мелодіями хоралів. З самого початку звучить типова для гіндемітівської стилістики «квартова діатоніка». Слід відзначити також свободу та активність ритмічної складової, гармонічну насиченість та оркестровість фактури. Хор не лише симфонізований, але й «театралізований» в дусі ораторіальних жанрів ХХ століття. В певних моментах відбувається конфліктне зіткнення різних хорових планів, враження посилює наявність суперечності в плані гармонії.

Художній результат синтезу традиції та новації в даному творі можна порівняти з «Canticum sacrum», або месою І. Стравінського. Вільність викладення в пізньому періоді творчості П. Гіндеміта проявилася не лише в маніпуляціях із гармонічною мовою, але й в максимальній гнучкості

драматургічного мислення, коли класичні принципи розвитку наслідуються лише в їх загальній діалектичній якості. Наприклад, як зазначають Т. Левая й О. Леонтьєва, перша частина («Кугіє»), за семантикою та ідеєю схожа із «Кугіє» h-moll'ної меси Й. С. Баха, формально не є фугою. Але на початку одноголосне викладення поволі збагачується активними імітаційними голосами, що робить матеріал поліфонічним. Подібно до мотетів та пізньому органного концерту, музичний матеріал меси відрізняється гостротою та напруженістю звучання, демонструючи яскравий взірець пізнього стилю П. Гіндеміта. Завдяки насиченості складними прийомами можна говорити про перенесення до голосової сфери музикування інструментальних принципів мислення.

Особливу увагу слід приділити періоду творчості П. Гіндеміта, в якому було написано «Бузковий» реквієм реквієм (друга назва - Реквієм для тих, кого ми любимо), на якому зосереджено аналітичні розробки дослідження.

Після заборони опери «Матіс-художник», поставленої одноразово у 1938 році в Цюріху і розгортання кампанії цькування, не дивлячись на заступництво шанованого диригента Вільгельма Фуртвенглера, Пауль Гіндеміт залишає Німеччину, де він, за словами О. Леонтьєвої, «більше не міг розраховувати на прямий і чесний контакт із суспільством, яке деградувало не по днях, а по годинах під тиском націонал-соціалістської пропаганди» [66, с. 26]. Визнаний композитор і педагог, відомий на весь світ артист-гастролер, він стає громадянином США, де знаходить достатній ступінь свободи для незалежної творчості.

У повоєнні роки, відмовляючись від безлічі запрошень повернутися в Європу, П. Гіндеміт працює над американським реквіємом на текст Волта Вітмена. У роки перебування в Америці П. Гіндеміт відкривається у новому світлі, як критик-публіцист. Як зазначає О. Леонтьєва, «Гіндеміт відчув необхідність захищати музичну творчість в цій країні від торгового духу і низькопробної спраги до розваг» [66, с. 29].

Досить часто, як повідомляє музикознавиця, в творчості П. Гіндеміта спостерігаються критичні мотиви. Більшість з них визначається його наверненням до християнської етики та направлено на викриття міфів фашистської ідеології, що виникли під час кризи віри. Інші – піднімають питання зневіри в сучасному світі, малюють похмурі перспективи тогочасних тенденцій в музичній творчості країн західноєвропейської культурної традиції.

Одним із центральних творів, що виникли на американському ґрунті, був Реквієм пам'яті Франкліна Рузвельта, в якому П. Хіндеміт звернувся до поеми В. Вітмена, присвяченій президентові Авраму Лінкольну.

За словами автора, він написаний незабаром після завершення другої світової війни, адресований «тим, кого ми любимо». Реквієм сприймався як музичний пам'ятник полеглим на війні і, одночасно, як данина подяки країні, яка дала композитору право громадянства у найважчі для нього роки еміграції. У рецензіях того часу відзначалася краса цієї елегійного музики, надзвичайна для Хіндеміта її м'якість, витонченість і теплота.

В наступному підрозділі аналізу пізлягає концепція цього твору у поліфонічному контексті.

### **3.2.1. Взаємодія драматургічних планів**

Поема пам'яті президента Лінкольна Волта Вітмена існує в чудовому перекладі російського поета, публіциста, критика, літературознавця і дитячого письменника Корнія Чуковського. Творчості Вітмена присвячується книга К. Чуковського «Мій Вітмен» [139]. На сторінках цієї книги автор зазначає, що В. Вітмену вдалося передати у своїх віршах гіпнотизуючу заразливість музики: «Читаючи його вірші “Пам'яті президента Лінкольна”, здається, що десь в величному соборі чується реквієм, зіграний на грандіозному органі. Поема починається риданнями, і неможливо зрозуміти, яким дивовижним способом Вітмену вдалося домогтися того, щоб його незграбні рядки ритмічно зображували ридання. Ці ридання не похмурі: чим далі, тим ясніше чується в

них радісна перемога над болем, поступове перетворення скорботи в широкий вселенський захват» [139, с. 42]. Недарма знаменитий поет Елджернон Свінберн назвав поему «самим звучним ноктюрном, коли-небудь проспівати в храмі світу» [139, с. 42].

Говорячи про особливість поезії В. Вітмена, К. Чуковський відзначає, що багато рис його стилю викликані йому давньою літературою Сходу – насамперед, речитативом Біблії. Перша особливість його стилю – синонімічний паралелізм: кожна другий рядок слугує злегка зміненим повторенням першого. Набагато частіше вдається він до форми, яку можна назвати антитетичним паралелізмом. Ця форма складається з двох віршів, в яких другий рядок або спростовує перший, або є його повним контрастом. При такій поетичній формі кожен рядок утворює закінчене ціле.

Дрібні замальовки з натури та образи, почерпнуті з побуту та оточення, як зазначає К. Чуковський, підпорядковані загальній філософській концепції та, переплітаючись один з одним, в сукупності створюють багатозначні картини.

Поема В. Вітмена створює систему драматургічних планів і мережу символів. Внаслідок, складається драматургічно складна музична композиція Реквієму П. Гіндеміта. У поета різноманіття драматургічних планів служить літературним художнім цілям, а високий ступінь символічності надає поемі характеру філософського узагальнення, що знаходиться за межею початкової теми і виводить його поезію на рівень надреального космічного сенсу. Саме на цьому наголошував К. Чуковський: «Вітмен був за своєю природою косміст, широкі думки простору і часу були з юності органічно притаманні йому» [139, с. 13]. У П. Гіндеміта драматургічна різноплановість проявляється як наслідок звернення до музики бароко, а саме, як відзначають дослідники, до «Страстей» Й. С. Баха.

Т. Ліванова відзначала у *Johannespassion* і *Matthäuspasion* Й. С. Баха наявність епічного, драматичного та ліричного драматургічних планів. Епічному плану відповідає речитатив євангеліста. Хори *turbae* – «драматизація

за принципом сценічного втілення натовпу, що рухає злий початок драми» [68, с. 142]. Потреба доповнити текст Євангеліє, пережити його емоційно, з більш особистою експресією знаходить втілення в аріях та аріозо, а з більш об'єктивною реакцією – у хоралі. Великі, так звані «мадригальна» хори мають узагальнюючий характер. У *Matthäuspasion* Т. Ліванова відзначає більш розширену ліричну лінію, ніж в *Johannespassion*. Особливі якості набуває в них речитатив Христа, який вільніше розвинений і постає в більшому різноманітті людських емоцій. Речитатив Ісуса має мелодійну основу, а загострена гармонія підкреслює найбільш значущі смислові епізоди. Проводячи аналогію з Реквіємом П. Гіндеміта, слід зазначити спорідненість партії баритона до речитативу Христа.

Музична драматургія бахівських «Страстей» воля не стала якоюсь безпосередньо моделлю для П. Гіндеміта в Реквіємі. У Й. С. Баха композитор запозичує сам принцип багатоплановості. Т. Ліванова зауважує: «Вся грандіозна концепція “Страстей за Матфієм”, вся багатопланова загальна драматургія дозволяють говорити про поліфонії не тільки у власному розумінні, а й щодо виразних сил у великому масштабі. Таке розгортання епічної, драматичної і ліричної ліній з їх зближеннями перехрещеннями і розбіжностями» [68, с. 164].

У П. Гіндеміта поліфонія зустрічається і у власному розумінні, як конструктивний елемент (яскравим прикладом може послужити грандіозна подвійна fuga сьомої частини), так і поліфонія драматургічних планів з їх експозиціями, моментами перетину в окремих номерах і з'єднанням у філософських узагальненнях.

В Реквіємі П. Гіндеміта вирізняємо кілька драматургічних планів, які проникають в музичну композицію із поетичного тексту. Такими є: оповідний план, нерідко з рисами картинності; план «оклику»; ліричний план і план узагальнення.

На відміну від Й. С. Баха, П. Гіндеміт не диференціює їх в суворій відповідності до жанрового прототипу на окремі номери, в результаті чого

кожна частина Реквієму, як правило, поєднує два плани. Інакше кажучи, художній простір творчості ХХ століття має більшу витонченість, зумовлену «поліфонічністю» композиторського мислення минулого століття.

Шістнадцять строф поеми В. Вітмена організовані в Реквіємі у одинадцять частин, що свідчить про вільне компонування літературного тексту композитором. Наведемо порівняльну таблицю композиції літературного джерела і його музичного втілення.

<b>У. Уїтмен</b> <b>поема пам'яті президента</b> <b>А. Лінкольна<sup>9</sup></b>	<b>П. Гіндеміт</b> <b>Реквієм «Когда во дворе...»</b>
<b>Строфи</b>	<b>Частини</b>
<b>1</b> Когда во дворе перед домом цвела этой весной сирень	<b>1</b> Когда во дворе перед домом цвела этой весной сирень
<b>2</b> О, могучая упала звезда!	<b>(баритон і хор)</b>
<b>3</b> На ферме, во дворе, пред старым домом, у забора, беленного известью, Выросла высокая сирень с сердцевидными ярко- зелеными листьями	
<b>4</b> Вдали, на пустынном болоте, Притаилась пугливая птица и поет-распевает песню.	<b>2</b> Вдали, на пустынном болоте Притаилась пугливая птица и поет-распевает песню. <b>(меццо-сопрано solo)</b>
<b>5</b> По широкой груди весны, над страной, среди городов	<b>3</b> По широкой груди весны, над страной, среди городов

<sup>9</sup> Переклад К. Чуковського

<p style="text-align: center;"><b>6</b></p> <p style="text-align: center;">Гроб проходит по тропинкам и улицам, Через день, через ночь в большой туче, от которой чернеет земля</p>	<p style="text-align: center;"><b>(хор і баритон)</b></p>
<p style="text-align: center;"><b>7</b></p> <p style="text-align: center;">Не только тебе, не тебе одному, Цветы и зеленые ветки я всем приношу гробам</p>	
<p style="text-align: center;"><b>8</b></p> <p style="text-align: center;">О плывущая в западном небе звезда</p>	<p style="text-align: center;"><b>4</b></p> <p style="text-align: center;">О плывущая в западном небе звезда <b>(баритон і хор)</b></p>
<p style="text-align: center;"><b>9</b></p> <p style="text-align: center;">Пой же, пой на болоте, О певец, застенчивый и нежный, я слышу твою песню, твой призыв</p>	<p style="text-align: center;"><b>5</b></p> <p style="text-align: center;">Пой же, пой на болоте, О певец, застенчивый и нежный, я слышу твою песню, твой призыв <b>(меццо-сопрано solo)</b></p>
<p style="text-align: center;"><b>10</b></p> <p style="text-align: center;">О, как я спою песню для мертвого, кого я любил?</p>	<p style="text-align: center;"><b>6</b></p> <p style="text-align: center;">О, как я спою песню для мертвого, кого я любил? <b>(баритон і хор)</b></p>
<p style="text-align: center;"><b>11</b></p> <p style="text-align: center;">О, что я повешу на стенах его храмины?</p>	
<p style="text-align: center;"><b>12</b></p> <p style="text-align: center;">Вот тело и душа — моя страна</p>	<p style="text-align: center;"><b>7</b></p> <p style="text-align: center;">Свежей сладкой травой под ногами, бледно- зелеными листьями щедрых деревьев <b>(хор, інтродукція і фуга)</b></p>
<p style="text-align: center;"><b>13</b></p> <p style="text-align: center;">Пой же, пой, серо-бурая птица</p>	<p style="text-align: center;"><b>8</b></p> <p style="text-align: center;">Пой же, пой, серо-бурая птица <b>(меццо-сопрано, баритон solo і дуэт)</b></p>
<p style="text-align: center;"><b>14</b></p> <p style="text-align: center;">Пока я сидел среди дня и смотрел пред собою</p>	
<p style="text-align: center;"><b>15</b></p> <p style="text-align: center;">В один голос с моей душой,</p>	<p style="text-align: center;"><b>9</b></p> <p style="text-align: center;"><i>Ты, милая, ты, ласковая смерть, Струясь вокруг меня, ты, ясная, приходишь</i> <b>(хор)</b></p>
	<p style="text-align: center;"><b>10</b></p> <p style="text-align: center;">В один голос с моей душой,</p>

Громко, в полную силу пела серо-бурая птица	Громко, в полную силу пела серо-бурая птица <b>(баритон і хор)</b>
<b>16</b> Проходя мимо этих видений, проходя мимо ночи, Проходя один, уже не держа моих товарищей за руку, Проходя мимо песни, что пела отшельница-птица в один голос с моею душою	<b>11</b> Проходя мимо этих видений, проходя мимо ночи <b>(баритон, меццо-сопрано і хор)</b>

Як бачимо, П. Гіндеміт мислить поетичний оригінал аналогічно практиці роботи композитора зі словом у вокальних жанрах. Він «виліплює» музичну форму, виходячи із логічних закономірностей музичного мистецтва, на «мову» якого здійснюється «переклад» літературного тексту. Композитор створює «зустрічну композицію» (за К. Руч'євською), в якій відбувається перерозподіл рядків із урахуванням музичної логіки розвитку. Кожна з частин утворює певний етап наскрізної драматургії, рух якої скерований до заключної одинадцятої частини – кульмінації-резюме.

Перша частина, до якої увійшли три строфи поетичного тексту, створює експозиції основних лейт-образів. Розповідь від імені героя – баритон solo, обрамляє хорівий епізод «оклику до Зірки». Партія баритона практично не має внутріскладового розспіву, втім її епічний дух наближує до речитативів бахівських «Страстей».

Отже, здійснюється сполучення в одній частині оповідного («Євангелічного»), ліричного плану і плану «оклику» (звернення). Варто зауважити, що в вокально-інструментальних творах 1940-х років, котрі містять концептуальну тематику, досить часто виникає постать «оповідача». Наприклад, в творі А. Шонберга «Уцілілий з Варшави» роль оповідача доручена партії Sprechstimme, а у партитурі І. Стравінського «Вавилон» – її виконує читець. П. Гіндеміт йде іншим шляхом, наділяючи оповідача вокальним амплуа. Введення у його перше соло хорового епізоду одразу

переводить смислову лінію загальної драматургії з оповідного плану в план «оклику».

Друга частина, аріозо меццо-сопрано, є продовженням експозиції. В основу тексту покладені вірші однієї строфи, що розповідають про самотнього дрозда. Як і в пасіонах Й. С. Баха, аріозо уособлює ліричні образи. Варто згадати, що у творах лейпцігського кантора сопрано, зазвичай, символізує духовний план; меццо-сопрано ж доручалася прониклива лірика, з підвищеною експресією. В цьому відношенні П. Гіндеміт також є спадкоємцем традиції барокового двосвіття «Божественне-людське».

Третя частина, як і перша, багатопланова. Це розповідь хору, що переростає в картину траурної ходи, завдяки чому активізується більш дієвий, драматичний план. Середній епізод (шоста строфа поеми) буде зустріччю образів Смерті та Бузку. Передане партії баритона закінчення строфи є переходом у сферу ліричних переживань, реакцією героя на бачення смерті.

Четверта частина з поетичної точки зору являє собою продовження третьої. Виокремлення віршів про Зірку, «що канула в ніч і пропала», у самостійний епізод не тільки композиційно, але й за допомогою перемикання з колективно-хорового, загальнолюдського зачину в особистісне (баритон), мотивовано перетином в самому словесному тексті трьох драматургічних планів, що свідчить про роль цієї частини як драматургічно-смислового центру. Баритон продовжує розповідь, однак це вже не наратив, а експресивне переживання, гостроту драматизму якого підсилюють оркестрові «сплески».

У п'ятій частині повертається образ Птахи з лейттембрів меццо-сопрано, продовжуючи ліричну лінію в жанрі аріозо. Про це свідчить елегійна мелодія партії солістки, що проводиться на тлі «застиглого» оркестрового супроводу, з остинатним ритмом і елементами звукообразності. Відбувається смисловий контрапункт – зустріч образів Птаха і Зірки.

Шоста частина, яка ввібрала в себе десяту і частину одинадцятої строфи поеми В. Вітмена, ілюструє діалог-відозву баритона і хору. Переживання героя, котрі подаються у вигляді питань, знаходять дозвіл у відповідях хору,

що нагадує традицію респонсорія Пассіонів. Кінець одинадцятої строфи стає інтродукцією до фуги. Композитор досить вільно розподіляє між частинами текст поеми, намагаючись знайти нові сенси та підкреслити найбільш значущі події і образи.

Сьома частина – інтродукція і фуга. При досить дієвій музиці вона має характер філософського узагальнення. У цій частині розкривається один із сенсів образу Зірки. Ідея світової гармонії, яка досить сильно хвилювала В. Вітмена в роки після американської громадянської війни, видається композитору дуже актуальною в 1946 році, коли ще були свіжі спогади про минулу світову катастрофу.

Восьму частину можна вважати ліричною кульмінацією твору. Звернення до дрозда в тринадцятій строфі поеми незмінно супроводжує тембр меццо-сопрано. Ліричне переживання від імені героя виконується баритоном. Знову відбувається його зіткнення зі смертю, вже на новому рівні. У найекспресивніший момент – перед усвідомленням сутності смерті – звучить гімн-присвята «Тим, кого ми любимо». Далі в дуеті відбувається об'єднання оповідної інтонації соліста із закликком птиці, з її «чарівною піснею». При цьому у меццо-сопрано повторюється текст оклику до дрозда.

Гімн смерті дев'ятої частини продовжує лінію відозв, узагальнює ліричне розуміння образу Смерті. Звучить у хоральному викладенні, на кшталт як у Й. С. Баха, мало характер об'єктивації. Пісня смерті побудована на інтонаціях гімну «Тим, кого ми любимо». У цій частині, як відзначають дослідники, «тон томливої сарабанди змінюється музикою танцювального характеру, радісним прославленням смерті. Колообіг емоційно несумісних образів, несподіваних контрастів, приглушений знесилений кінець нашттовхує на думку про нові "сенси" смерті, та її моторошну передісторію» [63, с. 311].

У десятій частині об'єднання героя із закликком Птаха дозволяє йому побачити трагічні картини війни. Solo баритона переростає в розповідь-картину, котру підхоплює хор. Останні чотири рядки п'ятнадцятої строфи узагальнюють в хоралі сенс побачених героєм образів. Тематизм має характер

військового маршу. Після кульмінації на завершенні частини звучать гротескові фанфари перемоги смерті, виконувані трубою за лаштунками.

Одинадцята частина об'єднує всі виконавські сили та всі ключові образи твору. Оповідання баритона про прощання із життям піднімає всі образи на трансцендентальний рівень: останні слова солістів, що відповідають назві реквієму «*коли у дворі перед будинком цвів цієї весни бузок*», – це є поетичне уособлення християнського постулату «смерті немає, після неї – нове життя».

З коротких характеристик образної системи Реквієму очевидно, що П. Гіндеміт постійно співвідносить між собою **драматургічні плани**, завдяки чому встановлюються смислові перехресні зв'язки між окремими частинами циклу. Якщо оповідний план експонується в першій частині, триває в третій і четвертій, а в десятій досягає кульмінації, то план «оклику» об'єднує першу, шосту і дев'яту частини. При цьому в третій і десятій частині оповідний план відзначено картинно-драматичним характером.

Власне ліричний, притаманний першій частині, специфікований в другій, п'ятій та сьомій частинах; нарешті, план узагальнення задіяний у сьомій і одинадцятій частинах циклу.

Дослідники (Т. Левая, О. Леонтьєва [63]) вбачають зв'язок першого з виокремлених планів із семантикою *Dies irae*, однак, з достатньою підставою його можна встановити і в інших драматургічних планах. Симптоматично, що десята частина Реквієму П. Гіндеміта виявляє спорідненість із сонатним *Allegro*, написаної в цей же час «Літургійної симфонії» А. Онеггера, що має назву *Dies irae*. Композитори йдуть різними шляхами: французький за допомогою створення узагальненого образу світової катастрофи, німецький – за допомогою жанрової стилістики, конкретизуючи ситуацію, надаючи музиці театральні-візуальні риси. У зв'язку з цим виникає інша аналогія – з епізодом навали із Сьомої симфонії Д. Шостаковича.

Незважаючи на те, що драматургічні плани перетинаються у творі, видається можливим простежити характерні риси кожної з виконавських сил, задіяних у Реквіємі.

Так, баритон solo – це герой, який оповідає про події від першої особи. Для його партії характерним є, як було вищесказано, речитативно-декламаційний тип викладу. У моменти ліричних переживань вокальна лінія соліста наповнюється більш розспівними і мелодичними рельєфами, що апелює до речитативу Христа з Matthäuspasion Й. С. Баха.

Мецо-сопрано solo є представником ліричного драматургічних плану. Також за тембром солістки закріплюється образ птаці, про символічний сенс якого буде сказано пізніше. Лірична лінія вибудовується у двох Аріозо (друга і п'ята частини), у восьмій частині, де звучить заклик до птаху і об'єднання з героєм в дует, і в останній одинадцятій частині, в якій поєднуються всі ключові образи.

Лінія хору досить різноманітна: він постає перед нами як носій дії, як представник ліричного плану в діалогах з героєм і як об'єктивна міра, виражена у фузі сьомої частини, в гімні смерті дев'ятої частини та хоралі присвяті. Хор також бере участь в лінії оповіді. Різнопланове розуміння функцій хору - ніщо інше, як звернення композитора до тих самих «Страстей», де хор - і натовп (*turbae*), і громада (хорал), і ліричне узагальнення в «мадригальних» хорах.

Оркестр також постає перед нами у розмаїтті функцій. Нерідко, супроводжуючи баритона в речитативних епізодах, оркестр обмежується декількома акордами і короткими мелодійними побудовами, а в інших же є жанровим індикатором, часто виконує дієву та драматичну функцію (у третій, сьомій і дев'ятій частинах), містить в собі лейтмотивну систему з рисами звукообразності, в ліричних частинах відтіняє переживання героя.

Такими є основні драматургічні плани твору. Ми переконалися в наявності їх самодостатнього розвитку і великій кількості точок перетину у різних комбінаціях, що є яскравим унаочненням **поліфонії драматургічних планів.**

### 3.2.2. Семантичні структури

Поема В. Вітмена є не тільки системою драматургічних планів, але і «сіткою» символів. Рівень символіки є дуже важливим для поезії космічних узагальнень В. Вітмена. Як підкреслює К. Чуковський: «тлумачі Вітмена розшифровують символіку поеми так: зірка – то Лінкольн; бузок – людська любов і т.д. Такі педантичні тлумачення зводять художні образи на рівень порожніх алегорій, але характерно, що сам Волт Вітмен ставився до подібних коментарів співчутливо» [139, с. 187]. Дійсно, ключові символи в поемі, як згодом і в музиці П. Гіндеміта, не є емблемами або алегоріями. За ними не закріплюється постійне семантичне значення, оскільки воно постійно змінюється в залежності від контексту. Розглянемо кожен з образів.

Образ Зірки вперше з'являється вже у першій частині в зверненні до Зірки, що «на заході никне». Вступна частина поеми В. Вітмена адресована президенту А. Лінкольну, вбитому під час театральної вистави вже після закінчення громадянської війни. Це дає можливість судити нам, що за образом зірки криється життя американського президента.

Далі, у восьмій строфі поетичного тексту, що відповідає четвертій частині Реквієму, знову виникає образ Зірки. Тепер вона намагається звернутися до героя. Можливо Зірка хотіла розповісти герою важливу, вагому ідею. Таємниче спілкування переривається світанком, де Зірка «канула в ніч і пропала».

У наступній, дев'ятій строфі, Зірка з'являється як сила, що утримує героя, котрий повинен слідувати за закликком птиці. Ключовою для розуміння образу Зірки є одинадцята строфа. У ній розкривається значущість і власне зміст цього образу. Життя А. Лінкольна, вбитого «на заході сонця ввечері Четвертого місяця», сприймається як жертва, покладена на вівтар миру, об'єднання країни, звільнення рабів, гармонії в душах всього людства. Адже А. Лінкольн - національний герой для американців, що привів громадянську війну до переможного кінця і вже сам по собі є символом свободи і об'єднання.

Саме це розкривається в узагальненому вигляді у грандіозній фузі у сьомій частині – урбаністичний дух поезії В. Уїтмена, наповненість тексту барвистими метафорами і алегоріями, вираз головної ідеї - «Ось тіло і душа - моя країна», що стала відправним пунктом першої теми – все це в контексті фуґи, поліфонії, як ідеального втілення звукообразу всесвіту, створює могутній гімн єдності, порядку.

У восьмій частині образ Зірки знову проявляється як сила, що утримує: «<...> але зірка ще тримає мене (і все ж вона скоро піде)». У фінальній частині Реквієму відбувається трансцендентальне об'єднання всіх образів. Зірка - цінність героя, добута вже на останньому рівні прийняття смерті. Узагальнюючи результат короткого огляду смислового навантаження образу Зірки, можна провести наступний семантичний ряд її значень:

Зірка - А. Лінкольн - Життя - Світ - Об'єднання - Гармонія.

В образі Бузку для В. Уїтмена і П. Гіндемита уособлюються ті сили, що протистоять смерті. Недарма ж вона присутня в дбайливо збереженому П. Гіндемітом заголовку Реквієму «Коли у дворі перед будинком цвів цієї весни бузок». Експозиція цього образу знаходиться у третій строфі, якою закінчується перша частина Реквієму. Змальовується Бузок з «міріадами ніжних квіток»: герой відламає гілку від цього куща. Далі цей образ виникає в третій частині Реквієму, в кінці шостої і сьомої строфи поеми – вже як протиставлення Смерті. Цей розділ є моментом зустрічі ключових образів. Герой обсипає квітами Бузку труну, як данину Смерті. Виникає аналогія з образом Весни, як пробудження і оновлення життя. «Картинами ранньої весни» герой збирається прикрасити мавзолей, де похований його улюблений, що ще раз протиставляє весну, природу і Бузок – Смерті.

Герой вважає за потрібне принести на могилу дорогої людини любов, пам'ять, бажання продовжити її справу. Ці значення в контексті третьої частини складають семантичний ряд образу Бузку. Далі, у восьмій частині образ Бузку, разом з образом Зірки, проявляється як сила, що протистоїть заклику Птаха. Життя і прагнення до творення зупиняють героя. Але

незабаром, в дуеті лейттембрів меццо-сопрано об'єднується з баритоном-героєм: меццо-сопрано співає «пташину пісню» і голос душі героя «<...> звучить заодно з цим птахом». У фінальній частині твору герой розлучається з Бузком і закликає його «розквітати у дворі біля дверей з кожною новою весною», що символізує надію на оновлення світу і нове життя.

Образ Птаха як лейттема присутній вже в першій частині, але в вербальному тексті з'являється лише в першому аріозо меццо-сопрано, що є його експозицією. Образ Птаха цікавий своєю трансформацією: у різних епізодах твору, бо він з'являється з різними характеристиками і змінює свою образну локацію. У першому аріозо полохливий Птах співає пісню на пустельному болоті, а вже в п'ятій частині – «співак сором'язливий, ніжний», все там же на болоті закликає героя, але як було сказано вище Зірка утримує його, змушує зволікати перед прийняттям рішення йти за закликом голосу.

У восьмій частині пісня стає людською, нескінченною; співак – дикий, вільний, дзвінкий; з'являються деякі подробиці з приводу місця його знаходження. Він співає з пустельних боліт, із сутінків, де ялиник і кедр. Пісня Птахи постає то як заклик героя, то як його натхненник. Його похмура локація може символізувати інший світ, куди закликає пісня героя. А голос Птаха – силами, надихаючими героя, «голосом згори». Поступове утвердження, зміцнення образу Птаха, все більш ясна чутність її героєм, виростає в «могутній псалом», заради якого герой залишає Бузок і Зірку.

Становлення образу смерті проходить не тільки у картинній драматургії, а й в особистісному, психологічному сприйнятті героя. Герой стикається зі смертю, втративши близьку людину, яку любив, оплакує втрату Зірки-Лінкольна; чинить опір, приносячи різні дари на його могилу, засипаючи труну Бузком. Наступним етапом пізнання смерті героєм стає проєкція її на себе самого. Спершу в думках про втрачене кохання у героя з'являється тривога і душа його котиться слідом за сумною зіркою. Пізніше, в восьмій частині, герою у вигляді нічних товаришів приходить «думка про смерть» і «відкривається священна сутність її».

Гімн смерті, пройнятий ліричним тоном, з'являється внаслідок проєкції смерті на себе і усвідомлення її сенсу. Картина військового руйнування дає розуміння герою про смерть як упокоєння і припинення страждань. У фіналі герой, залишаючи життя, приймає смерть, але з усіма ним здобутими цінностями: піснею, що проспівав він з Птахом, Зіркою і нічними друзями. Герой поєднується із Зіркою, Птицею і Бузком там – *«серед ялин запаших і похмурих, темних кедрів»*.

Варто здійснити інтонаційний аналіз музичного втілення П. Гіндемітом поетичної концепції твору В.Вітмена.

### 3.2.3. Наскрізні музичні ідеї

Драматургія символів в поемі В. Вітмена вплинула як на засоби музичної виразності, котрі використані у творі П. Гіндеміта, так і на конструктивний елемент композиції. Так, за кожним з образів словесного тексту композитор закріплює певні мотиви та інтонації, які, в свою чергу, проростають з інтервального каркаса, що звучить в оркестровому вступі. Проведений багаторазово в незмінному вигляді у різних тембрових варіаціях, він закладає основу для всіх наскрізних мотивів твору. Ця музична фігура складається з чотирьох тонів:

A - C - F - E, які в інтервальному співвідношенні представляють висхідну малу терцію, спадну чисту квінту і спадну малу секунду (див.: Додаток Б, № 17). П. Кисельов зазначає, що форма прелюдії «є проєкцією всього Реквієму з кульмінацією у восьмій частини, тобто в точці “золотої перетину”» [49, с. 149].

Оркестровий вступ проєктує також основний тон твору, який буде пов'язаний з мотивами-символами Бузку, - це C<sub>is</sub>, утримуваний в низькому регістрі на педалі впродовж усієї прелюдії до твору. Важливо відзначити, що в середньому епізоді вступу знаходиться висхідний мелодійний хід з вживанням квартових інтонацій, рух якого направлено від бемольних тональностей до основного тону Реквієму (див.: Додаток Б, № 18, 19). Квартові

інтонації будуть широко використовуватись в картинному епізоді військового маршу, а висхідний мелодійний хід – символізувати рух від похмурих видінь Смерті до світлого, життєствердного образу Бузку.

У першій частині, зі вступу соліста, вперше проводиться тема, котра пов'язана з образом Бузку. Їй відповідає основний тон твору – *Cis*. Тут обігрується інтервал квінти та терції, висхідний напрямок руху (див.: Додаток Б, № 20).

Далі на символічному мотиві Бузку побудований хорівий епізод цієї ж частини «Оклику до зірки». Речитативи баритона з вже чутними в оркестрі «пташиними» інтонаціями обрамляють середній розділ «оклику» – так складається тричастинна композиція першої частини.

Наступного разу тема зустрічається у вступі до третьої частини в перших тактах хорового епізоду, у якому описується скорботна хода. Але згодом відбувається відхилення в бік бемольних тональностей і мотив Бузку відступає. На зміну йому приходять квартові інтонації, рух по звуках мінорного квартсекстакорду, на слові *coffin* («труну») звучать малосекундові інтонації, а в музичну символіку вторгається Смерть. Очевидно, що інтервальна ідея, закладена у вступному інтонаційному зерні, зберігається у звуковому співвідношенні обох мотивів-символів. В кінці третьої частини, у драматургічному зіткненні образів Бузку і Смерті, ми знову зустрічаємо висхідний рух від бемольних тональностей до основного тону *Cis*. Інтонації Смерті відступають, натомість з'являється тема-символ Бузку.

Образу-символу Птаха в музичній драматургії відповідають звукообразальні інтонації (див.: Додаток Б, № 21). Низхідна мала терція, яка також закладена в інтервальній ідеї мотиву вступу, проходить в крайніх розділах першої частини, часто в незмінному звуковисотному вигляді (G - E). У другій частині, сам мотив і його ритмоформула є ключовими. На їх фоні меццо-сопрано проводить розспівне, ліричне «аріозо Птаха». Зберігаючи основний тон твору *Cis*, П. Гіндеміт залишає перші інтонації Птаха на тій же висоті, що створює тритонове відношення між опорними звуками і надає

звучанню тривожну нестійкість. Інтонації Птаха завершують фінальну музичну побудову третьої частини, супроводжують образ Бузку в епізоді «осипання трун».

У четвертій частині, спершу в оркестрі, а потім в партії соліста, проводиться нова мотивна структура. Вона має те ж коріння, що і всі інші, й складається з інтервалів квінти та великої секунди. Цей мотив-символ супроводжує образ Зірки (див.: Додаток Б, № 22). Висхідна велика секунда, що виникає після порожньої квінти, як би символізує зоряний світ. Вся частина побудована на цьому символі-мотиві. Схвильовані репліки соліста супроводжуються бурхливим рухом, чергуються з оркестровими сплесками. Тема Зірки, що проводиться в партії соліста і оркестрових епізодах, стає все більш експресивною і доведена до кульмінації розчиняється на словах про Зірку, «що канула в ніч і пропала».

У п'ятій частині музичний розвиток пов'язаний з образом Птаха. Він побудований на звукозображальній інтонації, її ритмоформула пронизує номер остинатним рухом і має вона незмінні звуковисотні параметри. Вкрай тихий нюанс і остинатний рух, що є усталеною інтертекстуальною лексемою, створюють заворожений атмосферу, зі зростаючою мірою предметності розкриває суть образу Птаха, якому надано все більш точні координати свого походження.

Шоста частина, діалог-оклику баритона і хору, занурює нас в сферу мотивів-образів смерті, про що свідчать бемольне звучання і малосекундові інтонації. Композиційно частина є двочастинною формою. Кожна з цих частин складається із трьох елементів, котрі близькі за структурою періоду (abc), причому друга частина практично буквально повторює першу. Епізод b - хорал a carrella, c - в першій частині соло баритона, в другій - той самий матеріал у виконанні чоловічої групи хору. Текст епізоду в контексті об'єктивного хорального викладу разом з інтонаціями згаслої зірки втілюють думки героя про смерть, призначення, жертвовність і відкривають завісу, що затьмарює суть образу Зірки, котрий розкриється в наступній частині.

Інтродукція до фуги побудована на висхідному русі, причому голоси хору поступово приєднуються від баса до сопрано, цим самим ще раз підкреслюється висхідний напрямок руху. Кульмінація інтродукції є предиктом до двотемної фуги, обидві теми якої побудовані на початковому мотиві вступу в самому кристалізованому вигляді. Філософське узагальнення, характер якого носить фуга, потребувало тем, котрі найбільш конструктивно близькі до основної інтервальної ідеї. Теми мають роздільну експозицію, де кожна має додаткові проведення, а реприза об'єднує обидві теми, які звучать стретно та бурхливий поліфонічний розвиток призводить до кульмінації в оркестровому проведенні та монументальній коді.

Восьма частина складається з трьох великих розділів. Перший побудований на новій темі, яка не має наскрізного характеру, але близька до елегантних ліричних мотивів, що притаманні партії солістки, котра згодом, після вступу, у неї і проводиться. Середній епізод починається мелодизованим речитативом баритона, в якому часто зустрічається інтонація малої секунди. Далі слідує гімн «Тим, кого ми любимо», виділений композитором в нотах (див.: Додаток Б, № 23). Він має хоральний виклад і на його інтонаціях побудований наступний епізод зі схвильованим речитативом баритона і гімном смерті (дев'ята частина). Завершується восьма частина дуєтом, в якому повертається в партії солістки текст початку частини і побудований він на темі першого розділу. Остання фраза соліста в цій частині «і голос моєї душі співає заодно з цим птахом» побудована композитором на інтонації малої терції. Саме це символізує смерть героя, де він відповідає на заклик пtiці. Не випадково в цій частині П. Гіндеміт вміщує гімн-присвяту.

Дев'ята частина – гімн смерті, що побудований на матеріалі гімну «Тим, кого ми любимо». Частина втілена у формі рондо, рефреном в якій постає хоральна тема гімну-присвяти, а ритмоорганізація пронизана формулами сарабанди, що має досить стійке семантичне значення і є носієм драматичних і трагічних образів. У звуковисотній організації частини нерідко зустрічаються інтервали квінти і малої секунди. Інтонації образу смерті цілком умотивовано

поєднуються з інтонаціями вже згаслої Зірки. В оркестрі з'являється новий тематизм, який повзучими мотивами намагається відвести мелодійні пласти в дієзну сферу.

У фіналі частини знову проводиться гімн «Тим, кого ми любимо» у хорі (див.: Додаток Б, № 24). Наступний за ним контрастний епізод проводить тему вступу в первісному вигляді, але в бемольній тональності. Інтонації низхідної квінти і висхідної великої секунди нагадують інверсію образу Зірки. Завершується частина завороженими малосекундовими і квартовими спадними інтонаціями в ритмі мотиву Птаха.

Перший епізод десятої частини побудований на низхідному по терціях широкому ході, немов поринає у безодню, у сферу смерті і жаху (див.: Додаток Б, № 25). Герою відкриваються батальні картини в жанровому втіленні військового маршу. Марш побудований на двох мотивах: квартових фанфарах, і квартсекстаккордовому сигналі, коріння яких безпосередньо проростають з того ж оркестрового вступу. Скріплює звукову конструкцію короткий рефрен, в якому підкреслюється інтонація малої секунди. Неухильний остинатний рух маршу підводить нас до кульмінації частини. В оркестрі tutti гримлять фанфари, за якими слідує переможний сигнал, що виконується трубою за лаштунками. Він звучить в тональності B-dur, але в оркестрі накладається той же сигнал в однойменному мінорі. Відбувається поступове згасання, а в останніх тактах звучать на «р» фанфари і завмирають малі секунди.

Одинадцята частина відразу ж повертає в сферу основного тону. Кришталево чиста висхідна мелодія флейти в світлому cis-moll на тлі помірною поступу оркестру є одним з проявів апріорних знаків, а саме – риторичною фігурою anabasis. У партії баритона містяться всі музичні мотиви Реквієму. Вони, як і ключові вербально-поетичні символи, об'єднуються і трансформуються: залишаються лише обриси кожного образу у вигляді окремих інтонацій в речитативній партії баритона. Останні такти твору поєднують всі виконавські сили, а герой і музично-поетичні образи переходять у вічність (див.: Додаток Б, № 26).

Отже, проаналізована поема В. Уйтмена є багатим матеріалом для музичного втілення *концепції смислової поліфонії*. Притаманні твору способи художньої організації – варіантність або контраст змісту парних рядків, взаємодія різних драматургічних планів, густа мережа поетичних мотивів-символів, відповідають поліфонічним принципам і прийомам. Одночасно тема, конкретизована в картинах траурної ходи і батального маршу, відсилає, з одного боку, до традиційної жанрової семантики Реквієму, з іншого – до багатовікової практики оперно-театральних сцен. П. Гіндеміт звертається до семантичних можливостей бахівських пасіонів – тобто жанру, який відображає тему смерті в її онтологічному ключі. Композитор не опирався на жанр пасіонів як композиційно-драматургічну модель, але використовує ті його ознаки, котрі дозволили утворити на ґрунті поеми В. Уйтмена засобами контрапунктичної логіки багатовимірну **смислову поліфонию**.

### **3.3. Хорові фуги П. Гіндеміта: типологічне та індивідуальне**

Традиційно поліфонічним формам (і фугам, зокрема) притаманна об'єктивна узагальнююча функція. У двох названих вокально-симфонічних полотнах німецького композитора хорові фуги також відіграють схожі ролі у загальній драматургії художнього цілого.

Сьома частина Реквієму П. Гіндеміта – інтродукція і fuga, при достатньо дієвому музичному тексті містить функцію філософського узагальнення для розкриття наскрізного образу Зірки. Урбаністичний характер поезії В. Уйтмена (автора тексту), наповненість алегоріями, виклад головної ідеї («*Ось тіло та душа – моя країна*»), що стала початковим пунктом першої теми у контексті фуги, як ідеального втілення гармонійності, – усі ці художні засоби увиразнюють гімн «абсолютної гармонії всесвіту».

Теми першої частини ораторії «Безкінечне», як відмічалося музикознавцями, звучать як вихідні тези, яким надається значення постулатів, бо повторені у кінці твору вони сприяють «симфонічній єдності крупної циклічної форми» [49, с. 305]. Вступний хор, що передує подвійній фугі, не

наслідує суворим поліфонічним законам, але з «постійним поліфонічним варіюванням окремих елементів, ідеально відповідає образу безкінечності» [49, с. 306]. Експонування цього образу у формі фуги є блискучим винаходом П. Гіндеміта: обидві теми проголошують *ідею безкінечної гармонії*, а активний контрапунктичний розвиток символізує мінливість світу. Дві хорові фуги П. Гіндеміта є взірцями двох класичних за структурою різновидів:

- фуга першої частини ораторії «Безкінечне» – зі спільною експозицією тем;
- фуга сьомого номеру Реквієму – з окремою експозицією тем.

Сьомий номер Реквієму має інтродукцію, а першій частині ораторії «Безкінечне» – передуює вступний хор. Він досить масштабний та складається з кількох розділів, насичених поліфонічним розвитком трьох тем, що готуються з перших тактів ораторії. При цьому один із розділів вступу – однотемна фуга, основна тема якої, її експонування та вільний розділ побудовані на варіантах однієї з тем початку частини. Значну роль відіграють остинатні будови, зокрема, ритмо–остинатні фігурації. Як відомо, звуковисотна логіка мелодичних ліній П. Гіндеміта підпорядковується індивідуальній системі звукової спорідненості, яку композитор виклав у «Керівництві з композиції». Ця система організує 12 тонів хроматичної гами за принципом зменшення контрасту з основним тоном.

Після експонування трьох тем вступна оркестрово-хорова прелюдія (насичена досить вільним імітаційним розвитком на основному тоні *f*), готує однотемну фугу. Експозиція побудована на основному тоні *es*. Перша відповідь – реальна домінантова: у ній зустрічаються вертикальні зрушення на терцію; потім тема віддаляється від основного тону, пройшовши хід *h-a-g*, і повертається до висхідного *es* (причому звучить двічі із подвоєнням голосів).

Вільний розділ ґрунтується на модифікації теми. Варіаційно-поліфонічний розвиток призводить до локальної кульмінації, де звучать усі три теми вступу у дзеркальному порядку.

Інтродукція до фуги сьомого номеру Реквієму побудована на тематизмі, який контрастує до основного тону *a*, що у цьому розділі досить тривало

звучить в оркестровій педалі. За системою П. Гіндеміта, співвідношення основного тону і основного мелодичного тематизму створює загальний контур звучання. У цьому випадку він досить мінливий: теми проводяться з поступовим підвищенням, починаючи з основного тону, далі переходять у збільшену секунду, а потім у тритон; наступне проведення починається зі зсувом у велику терцію до основного тону. Власне тема характеризується нестійкістю через переважання руху по віддалених тонах. Основний тон хроматичним низхідним рухом доходить до *f*; останнє проведення теми узгоджується із звучанням основного тону *fis*.

Кульмінація інтродукції слугує предиктом до фуги, обидві теми якої мають інтонаційну спорідненість до головної теми оркестрової прелюдії, що, в свою чергу, є основним інтервальним «каркасом» усіх наскрізних тем Реквієму. Саме у сьомій частині в темах фуги ця інтервальна структура постає у найбільш кристалізованому вигляді, увиразнюючи філософську семантику твору.

«Ядром» першої теми фуги № 7 Реквієму є оспівування інтервалу терцій та стрибка на чисту квінту вниз, з подальшим його заповненням у розгортанні теми. Ритмічна побудова цієї теми надає їй дуже помітного у фактурі звучання та широти. Друга тема архітектурно дуже схожа з першою, але інтервальна структура, що спирається на мотиви інших лейтобразів твору, змінюється: малосекундова поспівка, стрибок на ч. 5 вниз, його поступове заповнення (див.: Додаток Б № 27).

Характеризуючи теми фуги першої частини ораторії «Безкінечне», слід відзначити їх більшу контрастність між собою. Спільне експонування тем фуги обумовило дуже високий рівень ритмічної самостійності голосів. Обидві теми звучать спочатку в партії оркестра, потім у хорі, збагачуючись семантикою вербального ряду і утворюючи подвійну експозицію. Перша тема починається стрибком на чисту квінту, яка задає загальний тонус звучання. Велика кількість стрибків, загострена ритміка та штрихова палітра, досить великий масштаб (12 тактів) надають темі «плакатного» характеру. Ядро

другої теми (що розгортається короткими репліками у висхідному русі і комплементарному ритмі) видається більш вагомим, завдяки великим тривалостям.

Експозиція першої теми сьомого номеру Реквієму П. Гіндеміта має чотири проведення, що починаються з квінтового від основного тону. Відповіді підпорядковуються змінам основного тону:  $e - h - a - e$ . У часовому вимірі перша відповідь звучить через сім метричних долей; у наступних проведеннях горизонтальний зсув збільшується. Після інтермедії побудованої на основі канонічної імітації в октаву (у парі «сопрано – тенор»), починається вільний розділ, де перша тема йде за основним тоном, який займає наступні позиції:  $h - d - f - es$ .

Після проведення в тоні  $es$  тема зменшується; поступово залишається лише ядро, далі – один інтервал чистої квінти (ч. 5); фіксується основний тон  $a$ , з якого починається експозиція другої теми. Як і в експозиції першої теми, проведення йдуть слідом за основним тоном:  $a - d - e - a$ . Після чого відбувається розвиток за рахунок нетривалих подвійних канонічних імітацій в інтермедіях та проведення другої теми у віддалених тонах. Реприза поєднує обидві теми, що звучать стретно з горизонтальним зрушенням в одну метричну долю. Порядок вступу голосів змінюється поперемінно.

Друга тема підпорядковується основному тону першої. Поліфонічний розвиток за рахунок вільного імітаційного письма, напруження гармонічного рельєфу<sup>10</sup> (завдяки звучанню тем у тонах, максимально віддалених від початкового) призводять до кульмінаційного проведення обох тем в оркестрі та монументальній коді. Велику роль відіграють контрапунктуючи голоси, які складаються з реплік сигнального типу та остинатних фігурацій дрібними тривалостями, що розгортаються хвилеподібно, створюючи гармонічний рельєф, який то нагнітає, то розріджує напругу.

<sup>10</sup> Гармонічний рельєф (Harmonisches Gefälle), за термінологією П. Гіндеміта, – це підйоми та спади гармонічної напруги, обумовлені послідовністю акордів з різним інтервальним складом та розташуванням.

Експозиція тем фуги першої частини ораторії «Безкінечне» має більш концентровану у часопросторі фактуру. Сплетення тем відтіняється контрапунктуючими репліками окремих тембрів. В усій частині постійно використовується органний пункт, що пульсує дрібними тривалостями, надаючи звучанню безперервності.

Структурною ознакою фуги першої частини ораторії «Безкінечне» є спільна експозиція двох тем, що має подвійну будову. П'ять проведень обох тем у оркестрі мають чітку логіку. Після першого проведення звучать реальні відповіді з вертикальним зрушенням на інтервал чистої квати: кожне наступне проведення віддаляє тему від основного тону, і лише останнє кульмінаційне проведення повертає теми до їх початкового тону *fis*. Після досить тривалого кадансу починається друга фаза експозиції, котра побудована за тим самим принципом, але у більш компактній версії: обидві теми звучать в партії хору, інтервальні коефіцієнти вертикальних зсувів залишаються тими самими. Після більш розгорнутої інтермедії (ніж в оркестровій експозиції) теми повертаються до основного тону.

Вільний розділ фуги має дві фази. Перша – вибудована на основі другої теми, що проходить тричі, а з початком розділу починається нова динамічна хвиля. Лінії контрапунктуючих голосів (більш м'яким штрихом та більш плавним голосоведенням) складаються з хвилеподібних мотивів, що з кожним новим проведенням набувають більшої амплітуди. Друга фаза починається із проведення обох тем і розрідження фактури. Динамічне зростання підкріплюється трансформацією першої теми: з кожним новим проведенням збільшується її перший інтервал. Після органного пункту *cis* (умовно домінантового) звучить в октавному подвоєнні друга тема у початковому вигляді. Повертається основний тон *fis*: мелодичний рух зациклюється. На тлі мажорних акордів, у партії басів велично звучить перша тема, а у кульмінації тема «розчиняється» у фактурі. *Кода* (тональність *Fis–dur*) містить кілька хоральних акордів, основний елемент першої теми, викладений в інверсії.

Після бурхливого розвитку велич фіналу стверджує ідею «абсолютної гармонії».

Характеризуючи специфіку трактування *хору як виконавської одиниці*, слід зазначити, що П. Гіндеміт використовує його ресурс на повну потужність. В обох випадках він обирає виключно чотириголосний мішаний склад хору, що є звичним для німецької барокової традиції. У кожній із фуг використано майже весь можливий діапазон хорових голосів. Зустрічається висока теситура, проте дуже виважена (найчастіше у кульмінаційні моменти). Для виконання хорових фуг необхідною умовою є володіння штучним ансамблем, що пов'язано з питаннями динамічної рівноваги голосів, які знаходяться у різних теситурних умовах, а також із особливостями поліфонічної фактури, де основні тематичні елементи мають бути на першому плані. Складна інтонаційна структура тем потребує високої виконавської майстерності хору. Велика кількість стрибків, різноманітна штрихова палітра, синкопи та досить нерівномірна метро-ритмічна структура роблять хорові фуги П. Гіндеміта достатньо складними у вокальному плані.

Проведений аналіз підтвердив усталену думку щодо переосмислення стилістики барокових форм і жанрів в системі композиційних засобів музики ХХ ст. [див.: 20, с. 75]. Результатом аналізу двох хорових фуг П. Гіндеміта є виявлення *паритету* типологічного та індивідуального, як специфічних ознак композиторського мислення. Компоненти, котрі відомі своєю універсальністю, можна відокремити від тих, що підпорядковані виключно творчим методом німецького Майстра (див. схему).

Типологічне	Індивідуальне
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Тематична єдність і опора на класичні поліфонічні форми</li> <li>• Використання усієї системи контрапунктичних прийомів</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Тематизм підпорядкований індивідуальній системі звуковисотної організації</li> </ul>

<ul style="list-style-type: none"> <li>• Варіаційність розвитку музичного тематизму</li> <li>• «Абсолютна гармонія» як концепт барокової поетики</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Синтез тематизму та гармонічної системи основного тону</li> <li>• Поліфонія фактурних пластів</li> <li>• Поліфонічність вербального ряду та архітекtonіки</li> </ul>
---	---

Розглянуті хорові fugи постають двома класичними за формою зразками, кожний зі своїми особливостями. Fуга із ораторії «Безкінечне» має розгорнуту вступну частину з насиченим поліфонічним розвитком, подвійну спільну експозицію двох тем, середній розділ, динамічну репризу. Композитор використовує варіювання та контрапунктичні перетворення.

Fуга з «Бузкового» Реквієму містить інтродукцію, окрему експозицію двох тем, середній розділ, репризу (де теми проходять окремо як в хорі, так і в оркестрі) і величну коду.

Порівняльний аналіз тем двох обраних хорових fug П. Гіндеміта виявив їх складну інтервальну і ритмо-артикуляційну будову. Розвиток матеріалу в обох fugах здійснюється за ґрунті тематичного варіювання, перетворення контрапунктуючих голосів і пластів (де хорова поліфонія відтіняється оркестровим звучанням з використанням остинато).

Виконавську специфіку хору розкрито через стилістику вокально-симфонічного жанру, що спирається на багатство артикуляції та голосоведення і максимум теситурно-динамічного розмаїття звучання.

Отже, проаналізовані хорові fugи П. Гіндеміта є не тільки взірцем відтворення *барокового письма*: вони проникнуті духом етичних ідеалів епохи, до яких рефлексує автор. Його світоглядні засади базуються на протиставленні «порядок – хаос», а художня концепція увиразнює абсолютну Гармонію Всесвіту. Вищезазначене дозволяє наголосити роль П. Гіндеміта як одного з фундаторів **необарокової хорової поліфонії**, що є наслідком

творчого синтезу модернізованих прийомів поліфонії барокової доби і композиторського письма ХХ століття.

### **3.4. Хорова поліфонія О. Щетинського: виконавський аспект**

У виконавському дискурсі «хорова поліфонія» означає співвідношення діалогічних зв'язків між компонентами хорового твору та суб'єктами їх виконання в багатомірності «живого тексту» (через ансамбль, стрій, фразування, темпоритм, дикцію, артикуляцію, тембр і динаміку).

Хорова симфонія О. Щетинського «Узнай себе» є абсолютним прикладом хорової поліфонії у всіх її сенсах. Наприклад, властиву твору інтертекстуальність можна розглядати як прояв поліфонії в широкому розумінні та як діалогічні зв'язки з іншими художніми текстами.

Також важливою парою в діалогічних зв'язках слід назвати співвідношення «свого – чужого» в тексті. Сам О. Щетинський присвячує цьому свою статтю, в якій зауважує: «співвідношення у творі авторського і запозиченого не зводиться до пропорції оригінального й стилізованого. Авторське начало проявляє себе багатогранно, в тому числі там, де переважає стилізація. Його сила залежить не від кількості «свого» і «не свого» матеріалу у творі, а від потужності творчої особистості автора, від його вміння адаптувати чужі здобутки до своїх потреб і наситити їх новим змістом, занурити в новий контекст. Тоді автор зможе користуватись чужою мовою як своєю» [144].

Одним із проявів поліфонічного мислення є вербальна концепція хорової симфонії, у якій О. Щетинський зберігає мову оригіналу для кожного першоджерела. «Стрижнем вербального пласта є діалоги Г. Сковороди (із філософського прозового доробку) та цитати давньогрецьких філософів Платона, Сенеки, до яких апелює Г. Сковорода у своїх творах» [104, с. 86], - пише І. Романюк. «Крім того, до симфонії композитор включає цитати з Біблії, Константинопольського Символу Віри, фрагмент із православної Літургії, вибудовуючи багатоплановий, насичений вербальний текст» [104, с. 86].

Очевидно, що така логіка вербального ряду хорової симфонії є поліфонічною за своєю природою. Співставлення різних першоджерел, різноманітної стильової орієнтації відображається не тільки у «полі-лінгвічності», але і у поліфонічності музично-семантичної концепції.

Поліфонія драматургічних планів закладена у філософській концепції твору О. Щетинського. Два драматургічні плани відповідають двом світам: Божественного Логоса та внутрішнього світу людини. У музичному вирішенні їм відповідають різностильові та різножанрові стилістичні комплекси. «Так, знакова система візантійського, пізнішого григоріанського співу та православної Літургії як сигніфікатів молитовного співу відтворює сферу Божественного Логоса» - відмічає І. Романюк. «Світ внутрішньої людини увиразнений іншими жанрово-стилістичними моделями відповідно до поетики текстового ряду та історико-культурної пам'яті (український партесний спів, бароковий духовний концерт; духовна псалма)» [104, с. 86].

Полістилістичність музичної мови О. Щетинського відзначає також О. Цуранова, котра аналізує хорову симфонію «Узнай себе» з цієї позиції. Сам автор наголошує що «усі елементи різних стилів, культур і епох подані тут не цілісно, а радше як натяки, як мерехтливі обриси, що легко зникають і непомітно переходять одне в одне, утворюючи разом новий "метастиль"» [137].

Однак, зацікавленість викликає виконавський аспект твору, хорова поліфонія як *співвідношення діалогічних зв'язків між компонентами хорового твору та суб'єктами їх виконання*. Для цього проаналізуємо виконання хорової симфонії в інтерпретації Камерного хору «Cantus» під керівництвом знаного диригента Е. Сокача. Аналітичний акцент спрямовуємо на основні елементи виконавської поетики: *ансамбль, стрій, фразування, темпоритм, дикцію, артикуляцію, тембр і динаміку*.

Наріжним каменем виконавського специфіки хорової поліфонії у співвідношенні та взаємодії усіх компонентів твору є інтонація. Інтонація, що в широкому розумінні відсилає нас до змістовної складової художнього образу

втіленого у музичному творі. Будь-який компонент потребує застосування-вимови, втілення у звуковій формі, що має конкретну мету передачі певного змісту і певного впливу.

Отже, будь-який компонент виконавської поетики через інтонування направлений на семантику обумовлює поєднання усіх компонентів у єдиний поліфонічний звуковий часопростір. Тут варто згадати теорію вокально-хорової психологічної установки Ю. Кузнецова. *Вокально-хорова психологічна установка* – професійна приготовленість співака до музичного виконавства в умовах хорового ансамблю та строю [58]. Автор вирізняє три рівні такої установки: операційний, цільовий та смисловий.

Операційний рівень в основному відноситься до біофізичних, фундаментальних основ постановки голосу.

Цільовий рівень регулює засоби технічного освоєння хорової партитури, наприклад, темп, метр, ритм, динаміка, штрихи тощо.

Змістовний рівень вокально-хорової психологічної установки - вищий рівень регуляції, мета хорового виконання. «На цьому рівні формується той самий «мотив», який спонукає художника до творчої діяльності» - зазначає Ю. Кузнецов. Змістовний рівень регуляції об'єднує творчість диригента і хору в єдиному процесі створення інтерпретації хорового твору. Саме цей рівень «збирає» навички, автоматизми цільового рівня і пристосувальні операції (операційного рівня) в єдиний комплекс безперервної, оптимальної за швидкістю діяльності. Цим, в кінцевому рахунку, забезпечується «успішність» виконання вокального твору. На цьому рівні регуляції хорового виконання свідомість співаків і диригента, зберігаючи спокій, спостерігає за емоційною і естетично виправданою формою реалізації художнього образу [58].

Безумовно без вокально-хорової та диригентської<sup>11</sup> психологічної установки стає неможливим той самий, згадуваний П. Чесноковим «органічний ансамбль», коли дійсно захоплююче враження здійснює той хоровий колектив, який разом переживає твір кожного разу як вперше.

Іншою стороною, особливо під час виконання духовної музики, якою є хорова симфонія О. Щетинського, є спорідненість інтонування з практикою ісихазми, що є виявом розумово-сердечної молитви, поєднаної із контролем за всіма помислами, що сприяє очищенню розуму і серця і готує (але не призводить сама по собі) до Богоспоглядання. Вдумливе інтонування кожного компонента виконавських засобів у контексті музичної і змістовної складової сприяє знаходженню тієї самої необхідної міри використання цих засобів.

Кожен компонент виконавських засобів використовується згідно норм стилю до якого відноситься безпосередньо виконуваний музично-стилістичний комплекс.

*Ансамбль* у хоровій симфонії О. Щетинського має багато вимірів. Окрім вищезгаданого «органічного ансамблю», що неможливий без функціонування вокально-хорової психологічної установки, різні види ансамблю виходять на той чи інший план по черзі. Динамічний ансамбль, з окремим його різновидом штучним ансамблем, регулює теситурні властивості звучання голосів. Важливим є майстерне володіння динамічним ансамблем під час врівноваження співставлення solo та tutti та тембрових співставлень. Імітаційні епізоди лінійної природи написані композитором так, що природне звучання голосів в повній мірі відповідає завданням ансамблювання. Тобто, мислення своєю вокальною лінією з її динамічними, логічними наголосами є достатнім для загального звучання.

З точки зору *строю* дуже важливе місце займає стрій горизонтальний, в тому числі забезпечений ідеальним вокальним унісоном партій. Досить

---

<sup>11</sup> Диригентська психологічна установка - стан підготовленості диригента до організації та управління процесом вокально-хорового виконання [58]

складна мелодична структура, з хроматичними ходами, з розвиненою ритмічною побудовою, потребує окрім ансамблювання ще й інтонаційної вивіреності та синхронності. Тільки деякі епізоди, в яких гармонія переважає над поліфонією, потребують зосередженості на вертикальному строї – такі місця, пов'язані переважно зі стилістичним комплексом кантового, партесного походження.

**Фразування** підпорядковується структурі мелодичних ліній, де О. Щетинський ретельно продумує логічні наголоси фраз. Це відбувається за рахунок направлення мелодичної лінії, теситурних умов, плавності або стрибкоподібності мелодичних ліній, а також обумовлено загальним динамічним планом твору.

У виконавській практиці прийнято розрізняти два види **темпоритму**: «основний темп твору або окремих його частин - стрижневу швидкість руху, і вигини темпу - короточасні відхилення в бік уповільнення або прискорення, що органічно входять в основний темп» [35, с. 152]. Основний «стрижневий» рух у хоровій симфонії «Узнай себе» є досить помірним, глибина філософського змісту, вимагає плинного часу для осмислення та рефлексії. Безумовно, темп також безпосереднім чином пов'язаний з гармонією, ладом, мелодикою, ритмом, формою, фактурою твору. Поглиблення у зміст, як зазначав В. Живов, і аналіз використаних композитором засобів виконавець може вивести найбільш органічний для твору темпоритм [35, с. 152].

О. Щетинський будує темпову драматургію наступним чином:

*lento* (54 удари в хвилину) – *andante* (60 ударів в хвилину) – *moderato* (68 ударів в хвилину) – *andante* (60 ударів в хвилину) – *lento* (54 удари в хвилину) – *andante* (60 ударів в хвилину) – *lento* (54 удари в хвилину) – *andante* (60 ударів в хвилину) – *lento* (54 удари в хвилину). Як бачимо досить конкретні вказівки і в цілому помірні темпова драматургія відповідають оповідному типу розгортання музичної думки. Завдяки цьому зміст і характер музики розкриваються найкращим чином. Додаткової динаміки темповій драматургії додає зміна ритмічної щільності (використання більш дрібних тривалостей),

поліфонізація фактури за допомогою імітаційної техніки з невеликим індексом горизонтального зсуву.

«Полілінгвічність» концепції хорової симфонії «Узнай себе» складає певні виконавські труднощі *дикційного* плану. Староукраїнська, латина та грецька фонетично споріднені мови і їх поєднання не має викликати протиріч. Однак, окремої уваги вимагають особливості автентичної вимови староукраїнських текстів. О. Щетинський у передмові до партитури вказує на ці особливості. Використання автентичної вимови у текстах Г. Сковороди додають додаткового виміру та занурюють у глибини часів, відводять думки слухача від повсякденного до горнього.

Головна функція *артикуляції* – виокремлення або поєднання сегментів музичного тематизму. Часто побудова музичної тканини збігається із синтаксисом поетичного ряду. О. Щетинський використовує кілька видів акцентів для підкреслення логічних наголосів:

- звичайний різкий акцент;
- м'який (легкий) акцент;
- нерізкий, але сильний і глибокий акцент.

Співставлення небесного й земного відбувається завдяки таким компоненти виконавської поетики, як *тембр і динаміка*.

Приєм звучання неповного складу хору, поперемінне звучання високих і низьких тембрів, використання солуючих жіночих голосів з фактурним співставленням чоловічого хору свідчать про розвинену темброву поліфонію. Використання *divisi*, через яке О. Щетинський подекуди відтворює двохорне, антифонне звучання, інколи слугує пластовому розшаруванню фактури.

Подібний виконавський підхід, коли виконавські засоби використовуються згідно норм стилю до якого відноситься безпосередньо виконуваний музично-стилістичний комплекс, можна спостерігати і у творчості для хору *a cappella*, на фольклорному музичному матеріалі. Творчість для хору *a cappella* О. Щетинського представлена багатьма творами,

серед яких нещодавно виданий цикл «Слобожанські пісні». В ньому виконавські засоби виразності мають залежність від першоджерела фольклорного жанру та його стилістичних особливостей.

В основу цього циклу покладено українські народні пісні. Порівняно із першоджерелами, автором внесені певні зміни до оригінальних текстів і мелодій. Як зазначає композитор в партитурі, мелодична основа кожної частини завжди походить з одного з варіантів народної пісні, натомість тексти запозичені здебільшого з різних варіантів однієї пісні або з різних пісень.

Цикл складається із семи хорів різних за жанровим походженням, але географічне походження в усіх – Слобожанський регіон. Більшість оригінальних народних пісень, що були покладені в основу циклу, містяться в збірці «Пісенний фольклор Харківщини у записах 1979-1983 рр», зібрані та занотовані О. Щетинським під час студентських фольклористичних експедицій.

Варто розглянути прояви поліфонічності у цьому хоровому циклі.

В першій частині «Ой ходить сон», що за жанром є колисковою, хорова фактура складається з двоголосся жіночого хору. Тут очевидний обмежений діапазон (амбітус) голосів. У вертикальному співвідношенні переважають консонансні співзвуччя. Таке поєднання нагадує гетерофонію: основна мелодична лінія доручена партії сопрано, альтовий голос інтонаційно складається з трьох звуків «fis-h-cis», а ритмо-варіаційний розвиток пронизує кілька куплетів колискової.

Друга частина «Купальська» написана для неповного складу хору, представляє собою дует партій альтів та тенорів. Мелодика більш розвинена, композитор широко використовує варіаційний принцип, ступінь свободи голосів збільшується, активація мелодичного руху в партії тенорів призводить до зміщення уваги на іншу фактурну лінію.

В третій частині «А в Єрусалимі» спостерігається виокремлення фактурних пластів, функціонально розмежовується жіночий та чоловічий хор, котрі вступають між собою у діалогічний зв'язок.

Четверта частина – «Петрівочка – мала ніченька» – приклад підголоскової поліфонії з вільним включенням голосів, наявністю неточних імітацій, активним використанням тембрової драматургії.

П'ята частина «Судний день» за походженням є старовинним кантом, звідси і особливості фактури, де класична триголосна, кантова фаткра поєднується з підголосками в різних голосах. Основний тематичний матеріал доручений композитором чоловічому хору, в той же час жіночий хор доповнює тематичними лініями що інтонаційно нагадують відому інтертекстуальну лексему «dies irae».

«Крокове колесо» - шоста частина, відрізняється варіаційно-поліфонічною технікою письма. Архаїчна тема, що символізує солярне коло, підкреслюється пунктирним ритмом, що створює інтенсивне звучання. Також, в заключному розділі, О. Щетинський використовує канонічну імітацію: проводить тему у всіх голосах, проте інтонаційно і ритмічно трансформує її.

Заклучна частина циклу «А вже весна» - має найбільш розвинену поліфонічну форму та побудована на поєднанні двох різнохарактерних тем. Перша, архаїчного характеру, побудована на кількох звуках, в інтервальному співвідношенні квінти та кварта. Друга, більш активна, ритмічно рухлива, терцової побудови, міняє напрямок свого руху від низхідного до висхідного. Відбувається модифікація тем, вони ускладнюються інтонаційно та ритмічно, потім поступово стають більш лаконічними і залишаються тільки ключові інтонації.

Отже, композитор активно використовує поліфонію фактурних пластів, коли голоси поєднуються в пласт, що виконує певну драматургічну функцію. Автор використовує можливості поліфонічної техніки письма у різних стилістичних варіаціях від підголоскової поліфонії до імітаційно різнотемної.

Одним із засобів виконавської виразності може бути поліфонія тембрів. Запропонована композитором тембральна різноплановість, як використання, жіночого хору, неповного мішаного складу, протиставлення різних груп хору,

дозволяє знаходити різні можливості забарвлення. Відправною точкою для цього може бути жанрове походження. Наприклад, частини що мають архаїчне фольклорне першоджерело можуть виконуватись більш відкритим тембром, не прикритими голосними, наближуючи звучання до народної, автентичної манери. Натомість, частини що мають ліричне, побутове коріння тембрально можуть бути вирішені в академічній манері, більш прикритого, рівного по всьому діапазону звучанню зі згладженими регістрами. Окремо можна використовувати принципи тембральної персоніфікації, наприклад – жіночі тембри в колисковій – образ матері, діалог дівчат та парубків у «Купальській».

Отже, поєднання різностильових першоджерел, фольклору різної природи, призначення та жанру в цикл, в якому хорове письмо композитора вбирає в себе притаманні першоджерелу стилістичні риси, логіка яких може бути відправною установкою для виконавців, що створюватимуть звуковий артефакт «Слобожанських пісень».

Розглянемо ще один приклад з хорової творчості О. Щетинського, в якому спостерігаємо дію поліфонічного мислення як концептуальної ідеї. Йдеться про сформований в стильовій системі митця принцип *поліфонії двох паритетних фактурних пластів, що утворюється співвідношенням партії фортепіано і дитячого хору*.

Отже, твір О. Щетинського «Пасторалі для янголів» (2021), написаний на прохання та присвячений автору дослідження і дитячому хору «Весняні голоси» Харківського обласного Палацу дитячої та юнацької творчості. Ця композиція – цикл хорових п'єс для дитячого хору і фортепіано на вірші відомого харківського поета Р. Мельниківа. Чотири поезії, що лягли в основу циклу дібрані О. Щетинським із збірки «Апокрифи степу», яка представляє собою своєрідний зріз поетичного доробку Ростислава Мельниківа за двадцять років творчого життя.

Світова прем'єра циклу відбулась 16 жовтня у місті Києві в рамках ІХ всеукраїнського хорового конкурсу імені М. Леонтовича, де дитячий хор

«Весняні голоси» здобув другу премію та отримав схвальні відгуки від членів журі та композитора, який був присутній на прем'єрному виконанні твору.

Жанрове ім'я циклу «пасторалі» передбачає особливий стан захоплення природою, мирне, спокійне споглядання. Продовження назви «для янголів» як видається є свого роду присвятою, бо спів дитячих голосів – чистих, легких, світлих асоціюється зі співом янголів – безгрішних творинь.

Цикл складається з чотирьох п'єс: Щастя (*molto andante*) / Осінь (*allegretto*) / Гречкосії (*lento*) / Мандрівка (*allegretto*).

Поезія Р. Мельниківа створює особливий світ – цілісний, багатозначний, повний загадковості, що занурює немов би в іншу реальність. Прочитання поезії О. Щетинським – намаганням відтворити цей світ у звуковій формі, надати ще більшої глибини його внутрішньому простору. Звучання твору відображує мінливі враження та відчуття, чим відсилає до естетики імпресіонізму.

Для диригентського втілення це означало найбільш складну проблему: як навчити дитячий хор жити в своєму часопросторі, в той час як на їх звучання накладається інший звучний текст? Іншими словами, в цьому творі діє закон художнього контрапункту: *звучать два стилістично різні плани, виконують різну функцію, однак в межах єдиного хронотопу твору.*

Розглянемо особливості хорового письма, структуру циклу, виконавські особливості з огляду на поліфонію фактурних пластів, а також засобів виразності.

Перший номер «Щастя» розпочинається імпресіоністичною замальовкою партії фортепіано: пасажі різної ритмічної щільності переходять з однієї руки в іншу, тональна основа – відсутня, точкові акценти на метричних долях більшими тривалостями створюють окремий фактурний пласт, що нагадує приховане двоголосся в поліфонії вільного стилю. Рясне використання педалі, та виконання максимально тендітним туше, створює невловиме загадкове звучання, що занурює слухача в інший вимір, вводить його в звуковий простір твору.

У п'ятому та шостому тактах виокремлюється фактурна лінія що представляє собою акорди, які виконуються у високій теситуріта звучать таємничо. Досить широкий діапазон звучання створює окремий вимір в середині якого розпочинають звучати дитячі голоси.

Перший номер циклу у хоровому пласті фактури вирішений особливим прийомом виконання. О. Щетинський називає його гойльгезанг (Heulgesang) – і визначає його як спів із завиванням. Такий прийом зустрічається у Я. Ксенакіса, але без такої вказівки, яку дає О. Щетинський. Його сутність полягає у тому, щоб не фіксувати висхідний і кінцевий тони, а весь час рухатися глісандо, де лінія ніби ширяє у повітрі, ніде не зупиняючись. Композитор використовує двохголосний дитячий хор, *divisi* в партії сопрано, через що утворюється триголосся. Спів із ковзанням між звуками регламентується заданою звуковисотністю і опорними інтервалами. Часто інтервали дисонуючі, починаються з великої секунди і розходяться до терції або кварта. Важливим при виконанні цієї техніки, як зазначає автор в партитурі, є те що ці *glissandi* мають починатися одразу після взяття звуку, а також мають виконуватись рівномірно впродовж усієї тривалості.

Авторська ремарка на початку звучання хору «*Sognando*» (мрійливо, як у сні чи мріях) – налаштовує на необхідний тембр та характер виконання.

Незалежність двох фактурних пластів викликає виконавські труднощі, які полягають у відсутності опори для звучання голосів (див.: Додаток Б № 23). Композитор повністю уникає дублювання і у зв'язку з цим інтонація та пошук необхідної звуковисотності для вступу має бути ретельно вивірена. Для вирішення цієї проблеми під час роботи над твором знаходяться опорні звуки у фактурі від яких будується інтонація. З точки зору музичної мови організація пласту дитячого хору самого по собі не є надскладною, проте у співвідношенні з партією фортепіано з огляду на ритмічну та інтонаційну компліментарність викликає певні труднощі. Хоча ці драматургічні лінії і є автономними, в них відбувається взаємопроникнення образів.

Наприклад, у третьому та четвертому реченнях композитор використовує зображальні ефекти на рядках:

*сидіти звисивши ноги  
весело ними гойдати  
щось наспівувати під носа*

для кожного слова композитор створює певний ефект «весело» - ритмічна поспівка, що нагадує дитячу лічилку; «гойдати» ковзання між звуками з коротким зняттям на останній шістнадцятій тривалості метричної долі. О. Щетинський зображає гойдання вокалізом, короткими репліками на розпіві звуку «а». Саме тут образ підкріплюється розгорнутою партією фортепіано, яка побудована на різких контрастах, дуже рухливій динаміці, синкопованому ритмі. Поліритмічне співставлення двох пластів фактури, де у хорі в основному дуольна пульсація, а в партії фортепіано – тріольна, також зустрічаються квінтолі, секстолі та септолі, котрі надають звучанню не реалістичного виміру, а казкового звучання.

Останні такти відкривають на змістовному рівні, чому саме таке «не реальне» звучання створює композитор завдяки музичній мові. Після слів

*і нікому не говорити  
що знаходишся...*

та пасажу *subito forte* в партії фортепіано звучить остання репліка хору, у вертикальному співвідношенні великої секунди та тритону:

*...по той бік місяця.*

Другий номер циклу «Осінь» занурюють слухача в дієву атмосферу. Темп *allegretto*, чітка артикуляція в партії фортепіано без використання педалі. Примітка щодо виконання *semplice* пропонує виконувати музику без зайвого ускладнення, а світлий дитячий тембр якнайкраще підходить для реалізації художнього замислу. Відкривається номер бурхливим діалогом двох пластів фортепіанної фактури, що будується на висхідних секстакордах (d-fis-h | a-cis-fis). Партія насичена синкопами, зміщеною акцентуацією. Звучання хору нагадує дитячі дражнилки, створює звуковий простір дитячої гри.

У хоровій фактурі зустрічаються імітації. Якщо казати про музичну мову хорового пласту фактури, то він не має тональної логіки, проте у випадку цього номеру все будується навколо устою “а”. У вертикалі виникають досить традиційні співзвуччя, секстакодри, акорди терцієвої будови, зустрічається рух паралельними терціями. Натомість, в партії фортепіано організація музичного тексту більш вільна, головним чинником постає сонорна сторона пасажів та вертикалі. Обрамляє композицію діалог двох пластів фортепіанної фактури, а в останніх тактах номеру відбувається зміна реєстрової позиції цих пластів (a-cis-fis | d-fis-h).

З виконавської точки зору потребує окремої уваги ритмічний ансамбль. Бажання проспівувати хорову фактуру, трішки подовжуючи тривалості для розкриття деяких вертикальних співзвучь не є можливим з огляду на дієвий фактурний пласт фортепіано, що будується на постійному русі дрібними тривалостями, з чіткою артикуляцією, використання штриху *staccato*.

Третій номер «Гречкосії» - таємничий, має особливий час розгортання музичного простору. Композитор використовує повільний темп *lento*, звукозображальні прийоми, максимальний діапазон реєстрів партії фортепіано. Це створює космічний масштаб. Надреальність поезії передається композитором у звучанні хору в низькій теситурі *molto cantabile*. Такий ефект створює необхідне тембральне забарвлення звучання дитячих голосів – матове, м'яке. Співвідношення хорових голосів по вертикалі часто фіксується на чистих «пустих» інтервалах чистої кварта та квінти.

Хвилеподібний рух паралельними тризвуками в партії фортепіано із дуже тривалою педалізацією, створює об'ємне звучання. Короткі спалахи, що виконуються якомога швидше і поза метричною «сіткою», на дисонуючих інтервалах малої нони у високому реєстрі нагадують мерехтіння зірок.

Складається номер із трьох речень із наскрізним розвитком, кульмінація припадає на друге речення на словах: *«і їдем орати небо пам'ять вчорашніх померлих»*, що підкріплюється високою теситурою.

В останньому реченні після слів «ми вічні нічні гречкосії» О. Щетинський використовує зображальний прийом, хор на звуці «ф...» зображає подих вітру, переміщення повітря, сіяння. Все це ніби занурено у фактурний простір, що створює партія фортепіано, дві ліній лівої і правої руки розведені у максимально низький та відповідно у максимально високий реєстри.

Виконавська реалізація потребує винайдення необхідної міри наспівності звуковедіння, гнучкості фразування. З огляду на низьку теситуру, необхідно віднайти динамічний баланс партій хору між собою, та ансамблю з партією фортепіано, а також комплексне резонування, особливо у партії альтів, яка має небезпеку не бути виокремленою у загальному звучанні.

Четвертий номер циклу «**Мандрівка**» абстрактний текст, передано в короткими репліками хору, що мандрують на космічних стежках змальованих партією фортепіано.

Активні імпульси, виражені короткими акцентованими репліками партії фортепіано, відкривають мінливі лінії звукових стежок. Вони побудовані на основі двох тематичних елементів висхідних ліній паралельними співзвуччями (тризвуками, квартсекстакордами та ін.) та гнучких ліній, що викладені тріолями. Мінливості та таємничості надає звучанню співставлення різних ритмічних групувань, постійно зустрічається паралельне звучання дуолей з тріолями, квінтолями.

Важлива роль фразування – в партії хору динамічною рухливістю підкреслюються логічні наголоси в словах, які мають виразно артикулюватись в ідеальному ритмічному ансамблі. З іншого боку, наскрізна музична думка об'єднує короткі фрази у речення, виконавське мислення має охоплювати широкі будови музичного тексту. Це можливо завдяки відчуттю внутрішньо-дольової пульсації, співпадінню в опорних місцях метричної сітки з партією фортепіано.

Своєрідним епілогом циклу є виконання усього тексту останнього номера шепотом. Організовані ритмічно композитором потребує виразного

прочитання виконавцями, з різними відтінками. В партій фортепіано відбувається розосередження фактури, стежки розчиняються і опиняються на долоні:

нам  
не вертати  
додому донами  
русла  
змінились:  
шляхи на долоні

«Пасторалі для янголів» О. Щетинського відтворюють іншу реальність. Музична мова покликана на створення цього звукового простору. Два фактурні пласти (хоровий та партії фортепіано) у рівноправному співвідношенні в драматургії виконують різні функції. Фактурний пласт втілений звучанням фортепіано створює мінливий простір, наповнює його барвами, які постійно змінюються, задають загальний характер та настрій. Голоси дитячого хору, що вербалізують поезію Р. Мельниківа, привносять у цей простір «логос». Його зміст можна тлумачити по різному: абстрактні поезії, глибокі й багатогранні, як і музика О. Щетинського у суб'єктивному сприйнятті набуватимуть ще більшої варіативності.

Резюме. Цілісність пластів драматургії «Пасторалей для янголів» відбується на рівні взаємопроникнення та доповнення образів. Головна виконавська стратегія полягає у відтворенні цього співвідношення двох фактурних ліній із урахування усіх технічних і художніх аспектів їх взаємодії. Отже, поліфонічний принцип мислення впливає на особливості виконавського прочитання твору та методи його диригентської реалізації у репетиційному та концертному процесі.

### **Висновки до розділу 3**

Виконаний функціональний аналіз Реквієму П. Гіндеміта "Коли на дворі перед будинком цвів цієї весни бузок", присвяченого пам'яті "Тих, кого ми любимо" на вірші В. Вітмена, підтвердив наявність *контрапункту* як

*іманентної логіки композиторського мислення* – концепту хорової поліфонії музичного тексту та загальнометодологічного значення запропонованих раніше дефініцій.

Притаманні поемі В. Вітмена способи художньої організації (варіантність або контраст змісту парних рядків, взаємодія драматургічних планів, мережа поетичних мотивів-символів) відповідають іманентно-музичним принципам мислення композитора-поліфоніста. Одночасно тема, що у ній розкривається, конкретизована в картинах траурної ходи і батального маршу, відсилають, з одного боку, до Реквієму, а з іншого – до багатовікової практики програмної музики і оперно-театральних жанрів.

Трактуючи твір американського поета як філософський текст, необмежений будь-якою історичною подією, що осмислює обрану тему як загальнолюдську, П. Гіндеміт звертається до семантичних можливостей того жанру, що втілює тему смерті в її онтологічному розумінні – бахівських пасіонів. Композитор не спирається на них, як на композиційно-драматургічну модель, але використовує ті особливості, що дозволяють втілити не тільки зміст, а й художню форму поеми В. Вітмена.

Можливість драматургічної різноплановості, притаманної бахівським пасіонам, реалізована П. Гіндемітом відповідно обраному ним літературному першоджерелу – поемі В. Вітмена. У ній вирізняються різні плани – оповідний, ліричний, план спілкування і узагальнення, які безпосередньо не збігаються з бахівськими, але кореспондують їм. Скориставшись поліфонічною структурою поетичного твору У. Вітмена і орієнтуючись на спосіб донесення тематики, усталеної в «Страстях» Й. С. Баха, П. Гіндеміт створює багаторівневу смислову поліфонію.

Уподобавшись до свого великого попередника, композитор наділяє учасників виконання різними амплуа: оповідний план притаманний баритону solo, ліричний – мецо-сопрано, різноплановий – хору. І якщо в партії баритона іноді відбуваються зміщення в бік лірики, то хор поділяє з солістами функції узагальнення. Так само як і Й. С. Бах, П. Гіндеміт звертається до різних

жанрових засобів узагальнення – пісні, хоралу, маршу, речитативу, фуги, гімну. Ключові моменти драматургії пов'язані переважно зі звучанням хору, що підтверджує тезу про хорову поліфонію як ідеальний звукообраз всесвіту.

Драматургічна функція хору досить різноманітна. Хор постає як носій дієвих сил, як представник ліричного плану в діалогах з героєм і як об'єктивна міра (фуга сьомої частини, гімн смерті дев'ятої частини і хоралах узагальненнях). Хор бере участь в лінії оповіді; від його особи часто звучить звертання до вищих сил. Різноманітне розуміння функцій хору є нічим іншим, як зверненням композитора до тих самих «Страстей», де хор – і натовп (*turbae*), і громада (хорал), і ліричне узагальнення в «мадригальних» хорах.

Розкриттю ідейно-художньої концепції Реквієму слугує система поетично-музичних символів. Наскрізні музичні фігури в Реквіємі, подібно до поетичних символів, не володіють властивістю однозначності: композитор постійно трансформує їх семантичне коло, зближуючи поетичне слово з музикою. У свою чергу, музичні мотиви «проростають» з єдиного зерна, що сприяє їх взаємодії за суто музичними законами. Такого роду техніка роботи зі словом нагадує бахівську риторику.

Система поетичних і музичних символів базується на ключових образах Бужку, Зірки і Птаха, які взаємодіють між собою і контекстом, що дозволяє варіювати зміст кожного з них. Перекодування образів відбувається на ґрунті їх взаємодії з апріорними структурами, такими як: музична форма, жанр, стиль композитора, формуючи в творі інтертекстуальні зв'язки (за М. Арановським).

Виконавський аспект хорової поліфонії розкривається на матеріалі творчості О. Щетинського.

Наріжним каменем виконавського специфіки хорової поліфонії у співвідношенні та взаємодії усіх компонентів твору є інтонація. Інтонація, що в широкому розумінні відсилає нас до змістовної складової художнього образу втіленого у музичному творі. Будь-який компонент потребує застосування вимови, втілення у звуковій формі, що має конкретну мету передачі певного змісту і певного впливу.

Кожен компонент виконавських засобів (*ансамбль, стрій, фразування, темпоритм, дикція, артикуляція, тембр і динаміка*) використовується згідно норм стилю до якого відноситься безпосередньо виконуваний музично-стилістичний комплекс. Ця теза підтверджується виконавським аналізом хорової симфонії «Узнай себе» та циклу для мішаного хору а capella «Слобожанські пісні».

Нарешті, проаналізований матеріал дозволив виявити константні закономірності мистецького буття хорової поліфонії у творчій практиці ХХ століття.

Константні ознаки хорової поліфонії обумовлені раціоналізмом музичного мислення митців. Відповідно головним принципом в цьому випадку є історично сформована *іманентна логіка звукообразного мислення* – **контрапункт**, у розумінні багатовимірності його проявів у хоровому жанрі. Отже, визначимо основні прояви константних закономірностей хорової поліфонії в індивідуально-стильовій системі (за принципом індукції):

1. поліфонічна техніка в середині індивідуально-стильової композиції (наприклад, канонічна, додекафонна, мікрополіфонічна);
2. поліфонізації фактури, що складається з двох або більше пластів;
3. поліфонізації архітектоніки музичного твору як художнього цілого (циклічна форма);
4. поліфонія драматургічних планів;
5. смисловій поліфонії, яка утворюється через діалог-полілог у часопросторі музичного твору.

## ВИСНОВКИ

Поліфонічне мислення митців ХХ століття обумовлюється кількома історико-культурними чинниками. Насамперед, значний вплив на формування поліфонічного мислення мали стильові процеси, що відбувались на початку століття. З одного боку, створення нових технік письма, з іншого – відродження зацікавленості до музики минулих сторіч, яка узагальнилась у стильовій течії необароко – все це мало значний вплив на творчі методи композиторів. Важливим є факт того, що при відродженні барокових форм та технік, основою їх формування був здебільшого сам принцип мислення, яке є поліфонічним.

ХХ століття є епохою, в якій значне місце в художніх концепціях займає інтертекстуальність, стилістичні зв'язки з іншими текстами, багато індивідуальних стильових систем характеризуються полістилістичністю. Це призводить до висновку про значущість для композиторів ХХ століття особливого *типу поліфонічної свідомості*, яка випливає з поліфонічності самого буття, що характеризується діалогом (ширше – полілогом) культур.

Наслідком поліфонізації свідомості, її проявом на рівні художніх творів і є поліфонічне мислення. Отже, поліфонічне розуміння культури є науковою парадигмою ХХ ст.

Хорова поліфонія вивчається у дослідженні як *музична універсалія*. Розуміння поліфонії, як музичної універсалії, дозволяє зробити висновки про форми буття поліфонії у музичному мистецтві та поза ним. Ця універсалія, принципи якої народились у музичному мистецтві, розповсюджує їх на інші види мистецтва. Дослідження понять «поліфонія», «контрапункт», «художній контраупункт» розширює їх семантичне коло. Узагальнені дані щодо категорії «хорове письмо» дозволяють дійти висновку: *хорове письмо* за своєю генетичною природою є письмом поліфонічним, тому розглядається у дослідженні як аналітичний інструмент, спосіб пізнання *хорової поліфонії*. Симбіоз категорій поліфонії та хорового письма дозволяє сформулювати дефініції хорової поліфонії з огляду на усіх суб'єктів музичної комунікації.

Спроба визначити методологічні засади *хорової поліфонії* як явища призвела до певних узагальнень.

Наукові поняття «хорового письма» являють аналітичний інструмент сприйняття явища «хорова поліфонія» та його категоріального аналізу. Виходячи з концепції поліфонічної свідомості сучасної культури (діалогізація, художній контрапункт), вперше у вітчизняному музикознавстві в дисертації запропоновано систему дефініцій «*хорової поліфонії*» в онтологічному, текстологічному, виконавському та слухацькому дискурсах, що, зокрема, складає наукову новизну отриманих результатів.

Зміст дефініцій «хорова поліфонія» проілюстрований аналітичними висновками на матеріалі поліфонічних творів П. Гіндеміта, пізнього І. Стравінського, О. Щетинського.

Хорова поліфонія, як складова цілісної драматургії *Canticum sacrum* І. Стравінського підпорядковується нормам поліфонії суворого стилю. Композитор, опираючись на традиції жанру кантати, виокремлює хорове звучання у своєрідний контрапункт, що контрастує з іншими планами драматургії (оркестр, орган, солісти). Хорова поліфонія виконує семантичну функцію об'єктивації основних постулатів християнства. Хорова поліфонія як вираження «абсолютної гармонії» у контексті драматургії твору є Божественним Словом, утіленням заповідей Жертовної Любові, Віри, Надії на спасіння.

Художня концепція «Бузкового» Реквієму П. Гіндеміта побудована на смислового контрапункті драматургічних планів та символів.

Семіотична структура поетичних і музичних символів будується на основі ключових образів Бузка, Зірки і Птаха, які взаємодіють між собою і контекстом, що дозволяє змінюватися семантичному значенню кожного з них. Подібно до поетичних символів, наскрізні музичні фігури в Реквіємі не володіють властивістю однозначності, композитор постійно змінює семантичне значення, зближуючи літературне слово з музикою. Музичні

мотиви «проростають» з єдиного зерна, що сприяє їх взаємодії за суто музичними законами.

Проаналізовані хоріві фуги П. Гіндеміта є не тільки взірцем відтворення *барокового письма*: вони проникнуті духом етичних ідеалів епохи, до яких апелює автор. Його світоглядні засади базуються на протиставленні «порядок – хаос», а художні концепція увиразнює абсолютну Гармонію Всесвіту. Вищезазначене дозволяє наголосити про роль П. Гіндеміта як одного з фундаторів **необарокової хорової поліфонії**, що є наслідком творчого синтезу модернізованих прийомів поліфонії барокової доби і композиторського письма ХХ століття.

Виконавський аспект хорової поліфонії розкривається на матеріалі творчості О. Щетинського. Наріжним каменем виконавської специфіки хорової поліфонії у співвідношенні та взаємодії усіх компонентів твору є інтонація. Інтонація, що в широкому розумінні відсилає нас до змістовної складової художнього образу втіленого у музичному творі. Кожен компонент виконавських засобів (*ансамбль, стрій, фразування, темпоритм, дикція, артикуляція, тембр і динаміка*) використовується згідно норм стилю до якого відноситься безпосередньо виконуваний музично-стилістичний комплекс. Ця теза підтверджується виконавським аналізом хорової симфонії «Узнай себе» та циклу для мішаного хору а cappella «Слобожанські пісні».

Визначено константні ознаки хорової поліфонії, що обумовлені раціоналізмом музичного мислення митців. Відповідно головним принципом в цьому випадку є історично сформована *іманентна логіка звукообразного мислення* – **контрапункт**, у розумінні багатовимірності його проявів у хорovому жанрі. В системі індивідуально-композиторського стилю вказано на константні закономірності хорової поліфонії на рівнях техніки письма, фактури, загальної форми, драматургії, смислової поліфонії музичного твору.

З'ясовано, що в проаналізованих творах видатних композиторів-поліфоністів важливу роль відіграє **жанрова специфіка, пов'язана зі специфікою хорової творчості** як такої. Знаменно, що митці свідомо

звертались до історично усталених жанрових форм європейської традиції, інтерпретуючи їх у власній індивідуально-стильовій системі. Зокрема, в кожному з обраних творів, на нашу думку, було репрезентовано кожний раз *новий аспект хорової поліфонії*, як системного явища музичного мистецтва ХХ століття:

- «Canticum sacrum» І. Стравінського – апелює до молитовних піснеспівів церковної традиції;
- Реквієм П. Гіндеміта як різновид меси, увібравший в себе ознаки жанру *In memoriam*, вкорінений в німецьку традицію траурної музики;
- Фуга у творчості П. Гіндеміта – як уособлення найбільш об’єктивного виразу абсолютної гармонії (як стильовий концепт);
- Реквієм Д. Лігеті – як зразок кардинального «перезавантаження» поліфонічного письма (поліфонія сонорних пластів);
- Хорова симфонія О. Щетинського – як типовий зразок не лише жанрового синтезу, примноженого на світоглядні цінності європейської (філософія Платона) та української культури (філософія Сковороди), але й смислової поліфонії (метамови, за виразом автора).

Отже, в дисертації представлена парадигмальна зміна розвою хорової поліфонії в історико-генетичному та стильовому вимірі: від церковно-храмової культури Західної Європи до новітніх опусів постмодернової доби (зокрема, в творчості українського композитора О. Щетинського).

Можна стверджувати, що *хорова поліфонія* – явище системне, універсальне, засадниче з точки зору творчих методів композиторського письма. Його смислова багатоскладність має онтологічні, семантичні, комунікативні чинники, котрі поєднані у багатовимірному часопросторі музичної культури ХХ століття через суб’єктів музичної комунікації.

*Хорова поліфонія* є втіленням ідеального звукообразу Всесвіту та відображує багаторівневу систему в усій повноті художніх рішень в творах митців ХХ століття.

Перспективу подальшого розвитку теми дослідження складають можливі екстраполяції пропонованих константних ознак хорової поліфонії на інонаціональний жанрово-стильові контексти композиторської практики ХХ – ХХІ століття.

Наприклад, перспективним є співставлення (порівняння) хорової поліфонії, як типу мислення, з іншими способами організації багатоголосної хорової композиції. Це уможлиблюють визначені нами константні закономірності: з одного боку, їх наявність вказує на хорову поліфонію як таку, а з іншого – між творами, які уособлюють в повній мірі сутність явища «хорова поліфонія» і творами, котрі є результатом багатоголосся іншого походження.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абульханова-Славская К. А. Психология мышления. Москва : Мысль, 1968. 334 с.
2. Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., и др. Категории поэтики в смене литературны. *Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания* : сб. ст. Москва, 1994. С. 3–38.
3. Ансарме Э. Вклад П. Хиндемита в музыку XX века. *Статьи о музыке и воспоминания* / пер. с фр. Е. Ф. Бронфин и Б. С. Урицкой. Москва, 1986. С. 156–157.
4. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 343 с.
5. Арановский М. Г. К вопросу о структуре творческого процесса. *Проблемы музыкального мышления и восприятия*: юбилейн. науч.-теорет. конф., посвящ. 50-летию образования СССР: тез. докл. Ташкент, 1972. С. 1-7.
6. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика. *Проблемы музыкального мышления* / сост. М. Г. Арановский. Москва, 1974. С. 90–128.
7. Асафьев Б. О музыке XX века. Ленинград : Музыка, 1982. 200 с.
8. Асафьев Б. Элементы стиля Хиндемита. *Зарубежная музыка XX века* / ред.-сост. И. В. Нестьев. Москва, 1975. С. 198–209.
9. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2 / под ред. Е. М. Орловой. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
10. Асафьев Б. В. О хоровом искусстве; [сост. и коммент. А. В. Павлова-Арбенина ; ред. Б. А. Кац]. Ленинград : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1980. 215 с.
11. Бать И. Полифонические формы в симфоническом творчестве П. Хиндемита. *Вопросы музыкальной формы* / под ред. В. Протопопова. Москва, 1972. Вып. 2. С. 286–310.
12. Батовська О.М. Сучасне академічне хорове мистецтво а cappella: монографія. Харків: ТОВ «Планет-принт», 2017. 524 с.
13. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Санкт-Петербург : Азбука ; Азбука-Аттикус. 416 с.

14. Белик-Золотарёва Н. А. Оперно-хорова творчість як категорія сучасного вітчизняного хорознавства. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*: зб. наук. праць / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2010. Вип. 3. С. 11–18.
15. Бермес І. Л. Особливості комунікації «композитор-слухач» у хоровому виконавстві. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* Київ, 2020. С. 168–173
16. Бермес І. Л. Рефлексії про сутність поняття «хор» у просторі культури. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2016. № 4. С. 57–61.
17. Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления: очерки. Москва : Музыка, 1989. Вып. 1. 266 с.
18. Бонфельд М. Ш. Музыка: язык, речь, мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. Санкт-Петербург : Композитор, 2006. 628 с.
19. Бэлза И. Встречи с Шимановским и Хиндемитом. *О музыкантах XX века* / Москва, 1979. С. 151–166.
20. Варунц В. Музыкальный неоклассицизм: исторические очерки. Москва : Музыка, 1988. 80 с.
21. Вербицька-Шокот І. В. Жанр реквієму в хоровій творчості українських композиторів порубіжжя тисячоліть. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2007. 17 с.
22. Гливинский В. В. Позднее творчество И. Ф. Стравинского: исследование. Донецк : Донеччина, 1995. 192 с.
23. Гулеско І. І. Музично-художня типологія реквієму в Європейському контексті. Харків ; Мелітополь : Сана, 2002. 92 с.
24. Гуляницкая Н. С. Методы науки о музыке. Москва : Музыка, 2009. 256 с.
25. Гуренко Е. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ). Новосибирск : Наука, 1982. 256 с.

26. Дмитриев А. Н. Полифония как фактор формообразования. Теоретическое исследование на материале русской классической и советской музыки. Ленинград : Гос. музык. изд-во, 1962. 488 с.
27. Друскин М. Пассионы и месса И. С. Баха. Ленинград : Музыка, 1976. 168 с.
28. Дубатовская О. А. Особенности хоровой фактуры в условиях неклассического контекста (на примере произведений композиторов России и Беларуси). *Журнал Общества теории музыки*. 2015. № 2 (10). С. 14–19.
29. Дьячкова Л. Гармония в музыке XX века: учебное пособие. Москва : РАМ им. Гнесиных, 2004. 296 с.
30. Елистратова Г. Б. Музыкальное мышление как форма креативной деятельности : дис. ... канд. филос. наук : 24.00.01 : Саранск, 2003 198 с.
31. Ефименко А. «Немецкий реквием» Й. Брамса в контексте романтической трансформации жанра. *Проблемная аура австро-германского романтизма* : сб. науч. тр. / ред. Л. С. Нелюбов. Киев, 1993. С. 42–59.
32. Ефименко А. Жанровая специфика «Реквиема» Г. Берлиоз. *Музыка Западной Европы XVII – XIX веков: творчество, исполнительство, педагогика* : сб. науч. тр. / Сум. гос. пед. ин-т им А. С. Макаренко ; ред.-сост И. С. Драч. Сумы, 1994. С. 42–48.
33. Єфіменко А. Еволюція жанру ревієму в аспекті трактовки теми смерті : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Киев, 1996. 26 с.
34. Живов В. Исполнительский анализ хорового произведения: вопросы истории, теории, методики. Москва : Музыка, 1987. 96 с.
35. Живов В. Теория хорового исполнительства. Москва : Музыка, 1998. 287 с.
36. Завгородня Г. Ф. Поліфонія як засаднича основа музичного мислення: до методології музикознавчого аналізу : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Киев, 2013. 32 с.
37. Завгородня Г. Ф. Полифоническое мышление в контексте современной музыкальной науки. URL: <https://refdb.ru/look/1370147.html>\_(дата обращения:

08.08.2017)

38. Заверуха О. Л. Стилiстика хорoвoгo твору Д. Бoчaрoвa "Прoщaй, свiтe": драматургiчнi функцiї фактури. *Актуальнi питання гуманiтарних наук: мiжвузiвський збiрник наукових праць молодих вчених дрогобицького державного педагогiчного унiверситету iменi Iвана Франка*. 2020. №. 29. С. 91-95.
39. Заверуха О. Л. Сучасне хорoве письмo: генеза та функцiонування (на матерiалi творчостi українських композиторiв кiнця ХХ – початку ХХI столiть) : автореф. дис... канд. мистецтвознавства. Харкiв, 2014. 300 с.
40. Задерацкий В. Полифоническое мышление И. Стравинского. 2-е изд. Москва : Композитор, 2007. 277 с.
41. Задерацкий В. Полифония позднего Стравинского: вопросы интервальной и ритмической плотности, стилистического синтеза. *Музыка и современность* / сост. и общ. ред. Д. В. Фришмана. Москва, Вып. 9. 1975. С. 161-225.
42. Закс Л. А. Художественное сознание. Свердловск : Изд-во Уральск. ун-та, 1990. 212 с.
43. Зинченко В. Сознание и творческий акт. Москва : Языки славянских культур, 2010. 592 с.
44. Иванова О. С. Структура полифонической композиции и ее реализация в художественном тексте. *Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств*. 2016. №. 36. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/struktura-polifonicheskoy-kompozitsii-i-ee-realizatsiya-v-hudozhestvennom-tekste/viewer>
45. Иванова Ю. М. Шляхи вивчення хорознавства. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. пр. / Харкiв. нац. ун-т ім. I. П. Котляревського. Харкiв, 2015. Вип. 43. С. 291–300.
46. Ивашкин А. Кшиштоф Пендерецкий : Монографический очерк. Москва : Совет. композитор. 1983. 122 с.

47. Кальченко Е. Месса в музыке XX века: к проблеме неоканона : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на Дону, 2016. 26 с.
48. Киселев П. «Сиреневый» реквием Хиндемита. *Музыкальная академия*. 2008. № 2. С. 147–152.
49. Киселев П. Б. Хоровое творчество Хиндемита : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2009. 23 с.
50. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. Москва : Музыка, 1976. 367 с.
51. Коменда О. І. Музико-риторичні прийоми як засіб інтерпретації текстів Г. Сковороди у хоровій симфонії О. Щетинського " Узнай себе". *Музикознавчі студії / Ін-т мистецтв Волинськ. нац. ун-т ім. Лесі Українки ; нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського : зб. наук. пр. Луцьк, 2010. Вип. 6. С. 43–52.*
52. Королёва А. В. Реквием Дьёрдя Лигети как феномен западного музыкального авангарда. *Вестник Кемеровск. гос. ун-та культуры и искусств*. 2018. №. 45. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rekviem-dierdya-ligeti-kak-fenomen-zapadnogo-muzykalnogo-avangarda/viewer> (дата звернення:
53. Корыхалова Н. Интерпретация музыки. Ленинград : Музыка, 1979. 150 с.
54. Котляревский И. Г. К вопросу о понятийности музыкального мышления. *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования: сб. ст. / под ред. Л. И. Дыса. Киев, 1989. С. 28–34.*
55. Краснощеков В. Вопросы хороведения. Москва : Музыка, 1969. 300 с.
56. Кузнецов И. К. Полифония в русской музыке XX века. Москва : ДЕКА-ВС, 2012. Вып. 1. 421 с.
57. Кузнецов И. К. Полифония на рубеже XX и XXI веков: системы, стилевые направления, тенденции развития. *История освещает пути современности : к 100-летию со дня рождения В. В. Протопопова : материалы междунар. науч. конф. / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, Каф. теории музыки. Сб. 67. С. 130–143.*

58. Кузнецов Ю. К вопросу о дальнейшем развитии хороведения. *Модернизация профессиональной подготовки педагога-музыканта*. Москва, 2004. Вып. 2. С. 28–38.
59. Курт Э. Основы линейного контрапункта: мелодическая полифония Баха / под ред. и со вступ. ст. Б. В. Асафьева. Москва : Гос. музык. изд-во, 1931. 304 с.
60. Лащенко А. Новітні тенденції сучасного хорового мистецтва України. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ , 2013. Вип. 92. С. 166–185.
61. Левандо П. П. Хоровая фактура. Ленинград : Музыка, 1984. 123 с.
62. Левая Т. О стиле Хиндемита . *Пауль Хиндемит: статьи и материалы* / ред. и сост. И. Прудникова. Москва, 1979. С. 262–300.
63. Левая Т. Н. и О. Т. Леонтьева Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. Москва : Музыка, 1974. 448 с.
64. Левая Т. Н. Полифония в крупных формах Хиндемита. *Полифония: сб. ст. / сост. и ред. К. Южак*. Москва, 1975. С. 141–172.
65. Леонтьева О. Карл Орф и Пауль Хиндемит. *Музыка и современность* / ред. и сост. Т. А. Лебедева. Москва, 1962. С. 243–265.
66. Леонтьева О. Пауль Хиндемит – критик времени. *Пауль Хиндемит: статьи и материалы* / ред. и сост. И. Прудникова. Москва, 1979. С. 5–59.
67. Леонтьева О. Пауль Хиндемит. *Западноевропейские композиторы XX века* / ред. и сост. М. Сабинаина, М. Гринберг, Д. Житомирский. Москва, 1964. С. 31–40.
68. Ливанова Т. Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи. В 2 ч. Ч. 2. Вокальные формы. Проблемы большой композиции. Москва : Музыка, 1980. 287 с.
69. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва : Совет. композитор, 1990. 312 с.
70. Лотман Ю. Структура художественного текста. *Об искусстве* / Ю. Лотман. Санкт-Петербург, 1998. С. 14–288.

71. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. Москва : Совет. композитор, 1978. 352 с.
72. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений : учеб. пособие. Изд. 3-е. Москва : Музыка, 1986. 528 с.
73. Малий Д. М. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознава. Харків, 2018. 19 с.
74. Мартынов И. Очерки о зарубежной музыке первой половины ХХ века. 2-е изд., перераб. и доп. Москва : Музыка, 1970. 504 с.
75. Медушевский В. В. Суть музыки – устремлённость к высшему смыслу жизни. *Искусство в школе*. 2001. № 6. С. 29–38.
76. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей. *Музыкальный современник* : сб. ст. / сост. С. Зив. Москва, 1984. Вып. 5. С. 16–32.
77. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект. *Советская музыка*. 1979. № 3. С. 30–39.
78. Медушевский В. В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей. *Музыкальный современник*. Москва, 1984. Вып. 5. С. 5–18.
79. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва : Музыка, 1976. 254 с.
80. Медушевский В. В. О музыкальных универсалиях. *Статьи и воспоминания* / С. С. Скребков. Москва, 1979. С. 176–212.
81. Мельник Л. Необарокові тенденції в музиці ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2004. 19 с.
82. Мірошніченко С. В. Поліфонологія як музикознавча дисципліна та національна природа української професійної музики. Монографія. Одеса : Астропринт, 2012. 296 с.

83. Михайлов М. О классицистских тенденциях в музыке XIX – начала XX века. *Вопросы теории и эстетики музыки* : сб. ст. Ленинград, 1963. Вып. 2. С. 146–181.
84. Михайлов М. К. О некоторых психологических механизмах музыкального мышления. *Этюды о стиле в музыке. Статьи и фрагменты* / М. К. Михайлов. Ленинград, 1981. С. 8–54.
85. Москаленко В. Теоретичний та методичий аспекти музичної інтерпретації: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 1994. 25 с.
86. Москаленко В. Г. До визначення поняття «музичне мислення». *Украинское музыкознание* : сб. ст. / Нац. муз. акад. музыки им. П. И. Чайковского, 1998. № 28. С. 48–53.
87. Мохова Н. Реквием послевоенных лет (К проблеме возрождения старинных хоровых жанров). *Жанрово-стилистические тенденции классической и современной музыки* : сб. науч. т. / ред.-сост. А. Л. Порфирьева. Ленинград, 1980. С. 52–71.
88. Мохова Н. Реквием послевоенных лет (к проблеме старинных хоровых жанров в современной музыке) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ленинград, 1985. 23 с.
89. Муравская О. Немецкий реквием И. Брамса и традиции протестантской заупокойной музыки. *Київське музыкознавство* : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. Вип. 8. С. 145–153.
90. Муравська О. В. Німецька траурна погребальна музика лютеранської традиції як феномен європейської культури XVII – XX століть : автореф. дис. ... канд.. мистецтвознавства. Одеса, 2004. 16 с.
91. Мюллер Т. Полифония : учеб. пособ. Москва : Музыка, 1989. 335 с.
92. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособ. Москва : ВЛАДОС, 2003. 248 с.
93. Николаева Ю. Индивидуальные системы контрапункта в музыке XX века [текст] : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2009. 36 с.

94. Ніколаєвська Ю. В. Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : монографія. ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків: Факт, 2020. 576 с.
95. Пауль Хиндемит: статті и матеріали / ред. и сост. И. Прудникова. Москва : Совет. композитор, 1979. 422 с.
96. Пирс Ч. С. Что такое знак? *Вестник Томского гос. ун-та. Сер. Философия. Социология. Политология* / пер. с англ. А. А. Аргамаковой. 2009. № 3 (7). С. 88–95
97. Пичко Н. С. Художественное сознание в динамике его культурологического осмысления. *Ярослав. пед. вестник*. 2018. № 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennoe-soznanie-v-dinamike-ego-kulturologicheskogo-osmysleniya> (дата обращения: 17.09.2021).
98. Пичко Н. С. Художественное сознание как универсум. *Ярославский педагогический вестник*. 2015. Т. 1, №. 1. С. 56–60.
99. Приходько О. В. Хорова музика а саррелла другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: теоретичне осмислення і виконавські підходи : дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2017. 255 с.
100. Протопопов В. В. Полифония. *Музыкальная энциклопеди: в 6 т. / под ред. Ю. В. Келдыша*. Москва, 1978. Т. 4. С. 344.
101. Пясковский И. Б. Логико-конструктивные принципы музыкального мышления: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Киев, 1989. 35 с.
102. Пясковський І. Феноменологія музичного мислення. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського*. Київ. Вип. 7. С. 4–56.
103. Пясковський І. Б. Поліфонія в українській музиці : навч. посіб. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2012. 272 с.
104. Романюк І. Хорова симфонія О. Щетинського «Узнай себе» як вираження національної української картини світу. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. Вип. 25. С. 26–46.

105. Рыжинский А. С. Хоровое творчество Арнольда Шенберга : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. Москва, 2008. 269 с.
106. Савельева Г. Стиль діяльності диригента-хормейстера як увиразнення його музичного мислення. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2014. №. 40. С. 156-169.
107. Савенко С. Мир Стравинського: Монографія. Москва : Композитор, 2001. 328 с.
108. Савенко С. И. К вопросу о единстве стиля И. Стравинского. *И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы* / ред.-сост. Л. Дьячкова ; под общ. ред. Б. Ярустовского. Москва, 1973. С. 276–301.
109. Савченко Г. С. Принципи оркестровки у вокально-інструментальних творах І. Стравінського пізнього періоду творчості (на прикладі *Canticum sacrum*). *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 35. Том 5. 326 с.ф
110. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса : Астропринт, 2002. 243 с.
111. Семёнов А. Н., Семёнова В. В. Типы культурного (художественного) сознания : монография. Санкт-Петербург : Издат. программа АПИ, 2010. 484 с.
112. Серганюк Л. І. Методика аналізу хорових творів: навчально-методичний посібник для викладачів і студентів вищих навчальних закладів. Івано-Франківськ : Прикарп. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2015. 191 с.
113. Симакова Н. Контрапункт строгого стиля и fuga. Fuga – её логика и поэтика / Н. Симакова. Москва : Композитор, 2007. Кн. 2. 800 с.
114. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 166 с.

115. Скребкова-Филатова М. Об особенностях развития фактуры в камерных хорах П. Хиндемита. *Пауль Хиндемит: статьи и материалы* / ред. и сост. И. Прудникова. Москва, 1979. С. 179–210.
116. Сохор А. Ораториально-кантатная и хоровая музыка. *Музыка XX века* : очерки : в 2 ч. Москва, 1980. Ч. 2, кн. 3. С. 312–345.
117. Сохор А. Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. Москва : Музыка, 1971. 341 с.
118. Способин И. В. Музыкальная форма. Москва : Музыка, 1980. 400 с.
119. Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма. Москва : Гос. музык. изд-во, 1959. 384 с.
120. Тараканов М. Новая тональность в музыке XX века. *Проблемы музыкальной науки* : сб. ст. / ред. Г. А. Орлов. Москва, 1972. Вып. 1. С. 5–35.
121. Торба О. Українська хорова творчість останньої третини XX століття та проблема жанру / Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського, зб. ст. - Київ, 2002. Вип. 16. - С. 278-296
122. Фартушка А. Полифоническая концепция "Сиреневого" реквиема П. Хиндемита в аспекте новационного мышления. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Комунікативна організація музичного твору: збірка наукових статей. 2015. №116. С. 58–67.
123. Фартушка А. Типологическое и индивидуальное в хоровых фугах П. Хиндемита. Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти. 2017. №46. С. 68–78.
124. Фартушка О. Семантична функція хорової поліфонії у Canticum sacrum І. Стравінського. Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського. 2018. №49. С. 188–197.
125. Фраєнов В. Учебник полифонии. Москва : Музыка, 2006. 207 с.
126. Франтова Т. Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половина XX века. Ростов н/Д., 2004. 403 с.

127. Франтова Т. Полифония XX века как рубеж эпох в истории музыкальной культуры. *Искусство на рубеже веков* : Материалы междунар. науч. конф. / РГК им. С. В. Рахманинова. Ростов н/Д., 1999. С. 326–340.
128. Франтова Т. В. Практическая направленность курса полифонии как актуальная проблема музыкальной педагогики XXI века. *Журнал Общества теории музыки*, 2013. Вып. 2. С. 120–131.
129. Холопов Ю. Н. О трех зарубежных системах гармонии. *Музыка и современность*. Москва : Музыка, 1966. Вып. 4. С. 216–329
130. Холопов Ю. Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления. *Проблемы традиции и новаторства в современной музыке* : сб. ст. / сост. А. М. Гольцман. Москва, 1982. С. 52–104.
131. Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс : учебник. Санкт-Петербург : Лань, 2003. 540 с.
132. Холопов Ю. Н. Новые парадигмы музыкального мышления XX века. URL: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html>. (дата обращения: 12.10.2014)
133. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века. Москва : Музыка, 1971. 303 с.
134. Холопова В. Музыка как вид искусства. Санкт-Петербург. : Лань, 2000. 319 с.
135. Холопова В. Н. Три стороны музыкального содержания. *Музыкальное содержание: наука и педагогика* : Материалы Первой Российской научно-практической конференции (г. Москва, 4-5 дек. 2000 г.). Москва, 2002. С. 55–76.
136. Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. Москва : Совет. композитор. 350 с.
137. Цуранова О. Некоторые черты стиля духовно-музыкального творчества А. Щетинского (на примере хоровой симфонии *Узнай себя*). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. Вып. 36. С. 348–356.

138. Чередниченко Т. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случай. Москва : Новое лит. обозрение, 2002. 592 с.
139. Чуковский К. Мой Уитмен: очерки о жизни и творчестве. Избранные переводы из «Листьев травы». Проза. Москва : Прогресс, 1969. 302 с.
140. Шаповалова Л. Духовная реальность музыкального произведения и методы её познания. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2014. №. 40. С. 11-32.
141. Шаповалова Л. В. Исполнитель и время: логико-понятийный дискурс интерпретологии. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2010. Вип. 90 : Проблеми організації художнього часу в музичному творі. С. 3–12.
142. Шаповалова Л. В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве. Харьков : Скорпион, 2007. 292 с.
143. Шёнберг Арнольд. Стиль и мысль. Статьи и материалы. Москва : Композитор, 2006. 528 с.
144. Щетинський О. С. Своє і чуже: співіснування авторського і запозиченого в сучасному музичному творі. *Аспекти історичного музикознавства / Харків. нац. ун-т мистецтв мистецтв ім. І. П. Котляревського*. Харків, 2018. Вип. 14. С. 122–131.
145. Энтелис Л. П. Хиндемит. *Силуэты композиторов XX века*. 2-е изд. Ленинград, 1975. С. 39–47.
146. Южак К. О природе и специфике полифонического мышления. *Полифония* : сборник статей. Москва : Музыка., 1975. С. 6–63.
147. Bernard J. W. Voice Leading as a Spatial Function in the Music of Ligeti. *Music Analysis*. 1994. № 13, 2/3. P. 227–53.
148. Elder R. D. The late choral works of Igor Stravinsky: a reception history. University of Missouri. Columbia, 2008. URL: <https://mospace.umsystem.edu/xmlui/bitstream/handle/10355/5625/research.pdf?sequence=3&isAllowed=y> (дата звернення: 20.09.2021).

149. Fartushka Oleksii. Choral polyphony as a methodological problem of the contemporary research in choral singing. *The European Journal of Arts*. Premier Publishing s.r.o. Vienna. №3, 2019. Pp. 37-43.
150. Gillion M. Eastern Orthodox Spirituality in the Choral Music of Igor Stravinsky. *Choral Journal*. 2008. T. 49. №. 2. P. 8–25.
151. Hindemith P. A composer's world, horizons and limitations. Mainz : Schott Musik International, 1952. 221 p.
152. Jeppesen K. Kontrapunkt: Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1971. 232 s.
153. Kowalke K. H. For Those We Love: Hindemith, Whitman, and " An American Requiem". *Journal of the American Musicological Society*. 1997. T. 50. №. 1. C. 133–174.
154. Steinitz R. György Ligeti: Music of the Imagination. London : Faber and Faber, 2003. 416 p.
155. Strimple N. Choral music in the twentieth century / Hal Leonard Corporation, 2005. 389 p.
156. Tavener J. *The Music of Silence: A Composer's Testament*. ed. Brian Keeble London: Faber and Faber, 1999.
157. Walsh S. Stravinsky's Choral Music. *Tempo*. 1967. №. 81. C. 41–51.
158. Ward B. E. New sounds of mourning| The changing role of the Requiem in the late nineteenth and twentieth centuries as demonstrated by the works of Giuseppe Verdi, Johannes Brahms, Paul Hindemith and Benjamin Britten. Montana, 2001. URL: <https://scholarworks.umt.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=4101&context=etd> (дата звернення: 20.09.2021).

## ДОДАТКИ

## Додаток А

## Схеми

## Схема 1. Дефініції хорової поліфонії

## Онтологічний

- **хорова поліфонія є явищем композиторського мислення; це ідеальний звукообраз Всесвіту, спрямований на спілкування засобами хорового виконавства: від композитора через виконавця (диригент-хор) до всього людства**

Хорова  
поліфонія  
музичного  
твору

- **хорова поліфонія музичного твору – це результат дії контрапункту як іманентної логіки композитора в певних жанрових умовах. Хор як виконавська одиниця слугує у якості основного компоненту цілісної драматургії в системі композиторського стилю.**

Виконавський  
дискурс

- **це співвідношення діалогічних зв'язків між компонентами хорового твору та суб'єктами їх виконання в багатомірності «живого тексту» (через ансамбль, стрій, фразування, темпоритм, дикцію, артикуляцію, тембр і динаміку).**

## Слухач

- **хорова поліфонія це модель звукообразного світу, що сприймається як смисловий контрапункт та є найдосконалішим способом духовної комунікації. .**



## Нотный приклад 2

### I. Щербаков «Богородице, Дево, радуйся»

12

S. Бла - го - дат - на - я Ма - ри - я, Гос -

A. Бла - го - дат - на - я Ма - ри - я, Гос -

T. Бо - го - ро - ди - це, ра - дуй - ся! А... Бо - го - ро - ди - це, ра - дуй - ся!

B. ра - дуй - ся! А... Ма - ри - я,

15

S. подь с То - бо - ю! Бо - го - ро - ди - це,

A. подь с То - бо - ю!

T. О... Гос - подь Бо - го - ро - ди - це, ра - дуй - ся!

B. Гос - подь с То - бо - ю!

*mf* *dim.* *rit.* *pp* *p* *a tempo* *mp*

### Нотный приклад 3

#### І. Щербаков «Богородице, Дево, радуйся»

35  $\text{♩} = 48$  *dolce*

S. I бла - го - сло - вен плод чре - ва Тво - е - го,  
 A. I бла - го - сло - вен плод чре - ва Тво - е - го,  
 T. Де - во, ра - дуй - ся! Тво - е - го,  
 B. плод чре - ва Тво - е - го,

40 *p con amore* *mf cresc.* *f*

S. Спас душ на - ших, Спас душ на - ших  
 A. Спас душ на - ших, Спас душ, Спас душ, Спас душ, Спас душ  
 T. Спас душ на - ших, Спас душ, Спас душ, Спас душ, Спас душ  
 B. Спас душ на - ших, Спас душ, Спас душ, Спас душ, Спас душ

**Нотний приклад 4**

I. Щербаков «Богородице, Дево, радуйся»

**Soprano solo**  
*a piacere, molto espressivo e rubato*

59  $\bullet = 96$

*ppp* *A...*

S.

A.

T.  $\bullet = 96$  *ppp* *A...*

B.  $\bullet = 96$  *ppp* *A...*

61 *A...*

S.

A.

T.  $\bullet = 96$  *ppp* *A...*

B.  $\bullet = 96$  *ppp* *A...*

## Нотный приклад 5

### I. Щербаков «Богородице, Дево, радуйся»

88

S. Ра-дуй-ся! Ра-дуй-ся! Ра-дуй-ся!

A.

T.

B. ра-дуй-ся! ра-дуй-ся!

93

S. А - - - - минь!

A. А - - - - минь!

T. А - - - - минь!

B. А - - - - минь!

## Нотний приклад 6

Д. Бочаров «Прощай світе»

Світлої пам'яті загиблих в Українській Революції 2014 року

### Прощай, світе

для мішаного хору a cappella

Текст: Тарас Шевченко

Денис Бочаров

**♩ = 40**

Soprani

Alti

Tenori

Bassi

*pp* Про - щай, сві - те, про - щай, зем - ле.  
 Про - щай, сві - те, про - щай.

*p* Про - щай, сві - те, зем - ле.  
 Про - щай, сві - те, про - щай.

*p* Про - щай, сві - те, про - щай, зем - ле, не - при - яз - ний кра - ю.  
 Про - щай, сві - те, про - щай, зем - ле, не - при - яз - ний кра - ю.

*molto* *f* *non diminuendo*  
 - те, про - щай, про - щай, зем - ле.

*molto* *f* *non diminuendo*  
 - те, про - щай, зем - ле, про - щай.

*p* Мо -

зем - ле.

## Нотний приклад 7

Д. Бочаров «Прощай світе»

35

S.

(A. I)

A.

T.

B.

те - бе лі - та - ти - му

те - бе лі - та - ти - му

те - бе лі - та - ти - му

те - бе лі - та - ти - му

лі - та - ти - му

лі - та - ти - му

*poco a poco cresc.*

*gradual glissando!*

*gliss.*

*gliss.*

*gliss.*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

## Нотний приклад 8

I. Стравінський «Canticum sacrum»

I

Euntes in mundum

$\text{♩} = 116$

10 11 12

Discanti

Alti

CORO

Тенори

Bassi

E - un - tes,..... e - un - tes in mun -

## Нотний приклад 9

### I. Стравінський «Canticum sacrum» (5 частина)

Adagio,  $\text{♩} = 66$

Coro  
S.  
A.  
T.  
B.

gnis..... A - men.

## Нотний приклад 10

### I. Стравінський «Canticum sacrum» (3 частина)

113 114 115 116  $\text{♩} = 72$  117 118 *conf. - non f*

Coro  
T.  
Tromba in Do  
Tromboni  
C'bas.

Di - li -

*poco f/p poco f/p sim.*

113 114 115

Vie. div.  
C'bas.

119 120 *conf. - non f* 121 122 123 124

Coro  
S.  
A.  
T.  
Tromba in Do  
C'bas.

Di - li - ges Do - - - mi - num De - um tu - um ex to - ges Do - - - mi - num De - um tu - um ex ..... to - ta a - ni - ma tu - num De - um tu - um ex ..... to - to cor - de tu - o. Di - li - ges

*poco f/p sim.*

## Нотний приклад 11

### I. Стравінський «Canticum sacrum» (3 частина)

218 219 220 221 *conf.* 222 223 224 225

D. E - go au - tem hu - mi - lia - tus

A. *conf.* E - go au - tem hu - mi - lia - tus..... sum ni - mis. Cre-

T. *conf.* E - go

B.

Ob. I *poco sfp*

Trombe *poco sfp* *sempre sim.*

lo Do

bas.

218 219 220 221 222 223 224 225

Tromboni *poco sfp*

c. bas. *poco sfp* *sempre sim.*

Vie. \*) *sempre poco marc.*

div. in 4 *sempre poco marc.*

$\text{♩} = \text{♩} = 80$

226 227 228 229 230 231 232 233 234

D. *sum ni - mis. Cre - - di - di,..... cre - di - di, cre - di - di.....*

A. *- - di - di, cre - di - di,..... cre - di - di,..... cre - di -*

Coro

T. *au - tem hu - mi - lia - tus..... sum ni - mis. Cre - - di - di, cre - di - di,..*

B. *conf. - E - go..... au - tem hu - mi - lia - tus sum..... ni - mis. ....*

226 227 228 229 230 231 232 233 234

Ob. I *sim.*

Tromba I  
in D

bas. *sim.*

Trombasi

c'bas.

226 227 228 229 230 231 232 233 234

Vie. div. in 4

*sempre poco marc.*

## Нотний приклад 12

Д Лігеті «Requiem»

M 1

2

3

4

### Нотний приклад 13

Д Лігеті «Requiem»

### Нотний приклад 14

Д Лігеті «Requiem»

### Нотний приклад 15

Д Лігеті «Requiem»

### Нотний приклад 16

Д Лігеті «Requiem»



## Нотний приклад 19

П. Гіндеміт «Бузковий» Requiem (вступ)

27 *grva*

30 *grva* Trill continues

*fff* Brass *ff*

Pedal Point continues

## Нотний приклад 20

П. Гіндеміт «Бузковий» Requiem

1. Baritone and Chorus  
 Quiet (♩. ♩ 100-108) *Ruhig*  
*mf*

Baritone Solo

When li - - - lacs last in the  
 Als Flie - - - der jünger mir im

Ww. & Strgs.  
*molto legato*

Piano

2 door - - yard bloomd. And the great star ear - ly  
 Gar - - - ten blüht. Und im Weest frü - - he das

18

## Нотний приклад 21

П. Гіндеміт «Бузковий» Requiem

## Нотний приклад 22

П. Гіндеміт «Бузковий» Requiem

4. Baritone and Chorus  
Fast (d. ca. 90) Schnell

Baritone Solo

Soprano

Alto

Tenor

Piano

Tutti

Hns. & Strgs.

*p*

Bar. Solo

S.

A.

T.

*pppp*

*p*

*p*

*p*

O west - ern orb,  
O West - ge - stirn,

...west - ern  
...West - ge -

...west - ern  
...West - ge -

...west - ern  
...West - ge -

## Нотний приклад 23

## П. Гіндеміт «Бузковий» Requiem

Hymn "For those we love" (ca. 54)  
 52 Hymnus „Denen, die wir lieben“

55 E

55 E

The musical score consists of two systems. The first system starts at measure 52 and the second at measure 55. Both systems feature a piano accompaniment with a treble and bass clef. The first system includes a vocal line with lyrics in German: „Denen, die wir lieben“. The second system includes a vocal line with lyrics in English: „For those we love“.

## Нотний приклад 24

## П. Гіндеміт «Бузковий» Requiem

103 **J** *Misterioso pp*

The night, in si-lence, un-der  
 Die Nacht, in Stil-le un-ter

*pp*

The night, in si-lence, un-der  
 Die Nacht, in Stil-le un-ter

*pp*

The night, in si-lence, un-der  
 Die Nacht, in Stil-le un-ter

*pp*

The night, in si-lence, un-der  
 Die Nacht, in Stil-le un-ter

**J** *Misterioso*

*pp* Fl.<sup>as.</sup> & Tbn.

108

man-y a star; The o-cean shore, and the husk-y whis-per-ing  
 vie-lem Ge-stirn, der Mee-res-strand, das Ge-flü-ster, wohl-ver-traut.

man-y a star; The o-cean shore, and the husk-y whis-per-ing  
 vie-lem Ge-stirn, der Mee-res-strand, das Ge-flü-ster, wohl-ver-traut

man-y a star; The o-cean shore, and the husk-y whis-per-ing  
 vie-lem Ge-stirn, der Mee-res-strand, das Ge-flü-ster, wohl-ver-traut,

man-y a star; The o-cean shore, and the husk-y whis-per-ing  
 vie-lem Ge-stirn, der Mee-res-strand, das Ge-flü-ster, wohl-ver-traut.

The musical score consists of two systems. The first system starts at measure 103 and the second at measure 108. Both systems feature a piano accompaniment with a treble and bass clef. The first system includes a vocal line with lyrics in English and German. The second system includes a vocal line with lyrics in English and German. The score is marked with dynamics like *pp* and *Misterioso*.

## Нотний приклад 25

П. Гіндеміт «Бузковий» Requiem

10. Baritone Solo and Chorus  
Slow (♩ 62-66) *Langsam*

Baritone Solo

Piano

Cl. Ww.

*mf* Strgs. *mf*

7 *mf* **A**

To the tal - - ly of my soul, ———  
Wie ein Gleich - klang meiner Seel. ———

7 *mf* **A** Eng. Ho.

*mf* Strgs.

## Нотний приклад 26

П. Гіндеміт «Бузковий» Requiem

101 *dim*

in the door - - yard  
mir im Gar - - ten

101 *dim*

ced - ars dusk - - and *dim. (in hummed)*  
Bü - schen fahl - - und *dim. (in hummed)*  
stamm. (in hummed)

ced - ars dusk - - and *dim. (in hummed)*  
Bü - schen fahl - - und *dim. (in hummed)*  
stamm. (in hummed)

ced - ars dusk - - and *dim. (in hummed)*  
Bü - schen fahl - - und *dim. (in hummed)*  
stamm. (in hummed)

ced - ars dusk - - and *dim. (in hummed)*  
Bü - schen fahl - - und *dim. (in hummed)*  
stamm. (in hummed)

101 *p*

107 *pp*

bloom'd. *pp*  
Mäh.

107 *pp*

bloom'd. *pp*  
Mäh.

107 *pp*

*pp*

107 *pp*

*pp*

107 *pp*

*pp*

## Нотний приклад 27

П. Гіндеміт «Бузковий» Requiem

Fugue (ca. 108)

ing. weg. Lo! bod-y and soull this Schau, Sinn und Ver-stand, dies

Fugue (ca. 108)

*f* *mf* All Strgs.

## Нотний приклад 28

П. Гіндеміт «Бузковий» Requiem

*P* *soffnando* *mf*

Як ма ло гре

*m. d.* *mf*

*P*

## Додаток В

### СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Фартушка А. Полифоническая концепция "Сиреневого" реквиема П. Хиндемита в аспекте новационного мышления. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Комунікативна організація музичного твору: збірка наукових статей*. 2015. №116. С. 58–67.
2. Фартушка А. Типологическое и индивидуальное в хоровых фугах П. Хиндемита. *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2017. №46. С. 68–78.
3. Фартушка О. Семантична функція хорової поліфонії у Canticum sacrum І. Стравінського. *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського. 2018. №49. С. 188–197.
4. Fartushka Oleksii. Choral polyphony as a methodological problem of the contemporary research in choral singing. *The European Journal of Arts*. Premier Publishing s.r.o. Vienna. №3, 2019. Pp. 37-43.
5. Фартушка О. Хорова поліфонія як складова сучасного хорознавства. Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики. Матеріали IV всеукраїнської науково-практичної конференції, 29 жовтня 2020 р. Харків: Планета-Прінт, 2020 С. 34-37
- 6.

**Основні положення дослідження у формі усної доповіді викладено на таких конференціях:**

1. Всеукраїнська науково-практична конференція «Механізми новації у музичній творчості: проблеми інтерпретації» НМАУ ім. П. Чайковського (Київ, 02.11.14);
2. III Всеукраїнська науково-практична конференція «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії і практики» (Харків, 29.09.2017);

3. Всеукраїнська науково-практична конференція Проблеми інтерпретації: механізми новації у сучасній творчості НМАУ ім. П. Чайковського (Київ, 29.10.2017);
4. Всеукраїнська науково-практична конференція «Музика і театр у сучасному науковому дискурсі» (Харків, 22.02.19);
5. IV Всеукраїнська науково-практична конференція «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії і практики» (Харків, 29.10.2020).
6. Всеукраїнська науково-практична конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 16.05.2020);
7. Міжнародна науково-практична інтернет-конференція «Українська мистецтво, культура, освіта: актуальні проблеми, тенденції та перспективи розвитку» (Івано-Франківськ, 25-28.05.2021)
8. V Всеукраїнська науково-практична конференція «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії і практики» (Харків, 28.10.2021).