

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ  
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра хорового диригування  
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ЕВОЛЮЦІЯ ХОРОВОГО СТИЛЮ А. ДВОРЖАКА**

Магістерська робота

**Мелень Сергія Олександровича**

Науковий керівник

Кандидат мистецтвознавства

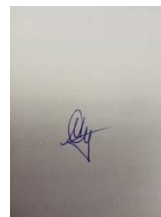
Доцент кафедри хорового диригування

**Михайлова Наталія Миколаївна**

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших

авторів мають посилання на відповідне джерело



Мелень С.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. СТИЛЬОВІ ДЕТЕРМІНАНТИ ТВОРЧОСТІ А. ДВОРЖАКА</b> ...	6
<b>1.1. А. Дворжак - життєвий шлях</b> .....	7
<b>1.2. Хорова творчість А. Дворжака: загальна характеристика</b> .....	13
<b>Висновки до розділу 1</b> .....	16
<b>РОЗДІЛ 2. ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ А. ДВОРЖАКА В АСПЕКТІ ЕВОЛЮЦІЇ СТИЛЮ</b> .....	18
<b>2.1. Ораторія «Свята Людмила» ор.71: перший зразок національної чеської ораторії</b> .....	18
<b>2.2. «Лужанська меса» ор. 86: структурно-функціональний аналіз</b> ....	25
<b>2.3. Кантата «Te Deum» ор. 103 як зразок зрілого стилю</b>	
<b>А. Дворжака</b> .....	35
<b>Висновки до розділу 2</b> .....	40
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	43
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	46

## ВСТУП

**Актуальність теми.** Антонін Дворжак - чеський композитор епохи романтизму, один із фундаторів чеської національної композиторської школи, який затвердив світове значення чеської музики та чеської композиторської школи. Його творчий доробок охоплює усі жанрові сфери. Авторству А. Дворжака належить десять опер, дев'ять симфоній і велика кількість інших симфонічних опусів, десять творів кантатно-ораторіального жанру, вокальні та фортепіанні твори. Вагомим внеском у світову музичну культуру є симфонії, що заклали фундамент національного Чеського симфонізму.

Хорова творчість чеського композитора Антоніна Дворжака є перлиною світової музичної культури. Виконання його кантати «Stabat mater» Академічним хором імені В. Палкіна (Художній керівник і диригент - Андрій Сиротенко) Харківської обласної філармонії стало значною культурною подією. Харківська прем'єра відбулась 10 вересня 2016 року під керівництвом головного диригента філармонії Юрія Янко та була приурочена до 175-річчя від дня народження Антоніна Дворжака. Крім цього виконання останнім часом хорова творчість А. Дворжака не займає належного місця в програмах українських концертних організацій. Наукове осмислення творчості А. Дворжака має досить розвинену панораму розробок. Однак в усіх відомих монографіях більше уваги приділено найбільш популярним творам «Stabat Mater» та «Requiem». Меса D-Dur та кантата «Te Deum» у відомих джерелах згадується досить поверхнево або ж зовсім проходить повз увагу музикознавців. Це дозволяє зробити висновок, що деякі області його творчості ще досі є маловивченими. Особливо це стосується питань еволюції стилю його творчості.

Окреме наукове зацікавлення викликає питання стилю, як динамічної системи, параметри якої змінюються впродовж творчого шляху композитора. Вищезазначене, а також можливість представити хорова творчість А. Дворжака

в цьому маловивченому аспекті, спираючись на найменш дослідженні твори композитора становить **актуальність теми дослідження**.

**Мета** цієї магістерської роботи – виявити основні параметри стилю хорової творчості А. Дворжака. Для досягнення мети поставлено такі **завдання**:

- дослідити джерела, що характеризують композиторський стиль А. Дворжака;
- встановити основні детермінанти композиторського стилю А. Дворжака;
- узагальнити відомості щодо хорової творчості, наявні в наукових джерелах;
- виявити основні стилістичні параметри обраних творів А. Дворжака;
- охарактеризувати особливості драматургії обраних хорових творів.

**Об'єктом** дослідження є хорова творчість А. Дворжака.

**Предметом** – еволюція стилю хорової творчості А. Дворжака

**Методи дослідження.** Методологія дослідження базується на використанні сукупності фундаментальних загальнонаукових та спеціальних музикознавчих методів та підходів:

- *історичний* – висвітлює факти життєтворчості митця як підґрунтя їх наукової інтерпретації;
- *функціонально-структурний* – вказує на системну ієрархію організації музичного твору;
- *жанровий* – узагальнює типові ознаки усталених жанрових моделей хорового мистецтва;
- *стильовий* – виявляє індивідуальні риси хорової творчості А. Дворжака;
- *хорознавчий* сприяє здійсненню виконавського аналізу обраних творів.

**Методологічною базою** роботи послужили праці з теорії стилю (В. Батанова [2], В. Доценко [9], Т. Гусарчук [8], І. Драч [10], В. Жаркової [12], О. Коменди [14], І. Коновалової [15], Н. Савицької [19], В. Степурка [21], Л. Шаповалової [24]), а також музикознавчі праці присвячені творчості

А. Дворжака (С. Боровик [5], Д. Беверіджа [28], М. Бекермана [26], Ю. Токач [23], Г. Шерстюк [25]).

Матеріалом роботи є партитури що унаочнюють еволюцію стилю і репрезентують хорову творчість різних періодів:

- ораторія «Свята Людмила» оп.71 (1885);
- «Лужанська меса» D-Dur оп. 86 (1887);
- кантата «Te deum» оп. 103 (1892).

**Наукова новизна магістерської роботи** полягає в тому, що:

*вперше в українському музикознавстві:*

- охарактеризовано еволюцію стилю хорової творчості А. Дворжака;
- здійснено виконавський аналіз хорових номерів з ораторії «Свята Людмила», «Лужанської меси» та кантати «Te Deum» А. Дворжака;

Практична цінність отриманих результатів. Результати дослідження можуть бути використані в курсах «Зарубіжна хорова література», «Історія світової музичної культури». Проаналізовані твори можуть використовуватись у навчанні хорових диригентів, розширити репертуар хорового класу та класів з диригування хором, а також сприяти подальшому дослідженню композиторського стилю А. Дворжака.

Структура роботи включає Вступ, два Розділи, Висновки та Список використаних джерел. Загальна кількість сторінок – 50, з них основного тексту – 46. Кількість використаних джерел – 48.

## РОЗДІЛ 1

### СТИЛЬОВІ ДЕТЕРМІНАНТИ ТВОРЧОСТІ А. ДВОРЖАКА

Для повноцінного розкриття предмету дослідження а саме визначити основні параметри еволюції стилю хорової творчості А. Дворжака необхідно розглянути чинники, котрі впливають на цю динамічну систему.

Розглядаючи детермінанти музичного стилю, - «це практично всі умови, чинники, передумови, витоки, що визначають стиль». Вони об'єднуються в щось цілісне і обумовлюють художній стиль. До індивідуального стилю найближче примикають суб'єктивні детермінанти, пов'язані з самим автором, це «його фізико-фізіологічні, психічні особливості, соціально-особистісні риси, професійний склад, система його художніх, естетичних, практичних та інших установок, його музичний і загальний життєвий досвід ... » [6, с. 38].

На основі наукового доробку сучасних українських мистецтвознавчих персоніологічних студій (а саме наукових розробок В. Батанової [2], Т. Гусарчук [8], І. Драч [10], В. Жаркової [12], О. Коменди [14], І. Коновалової [15], Н. Савицької [19], В. Степурка [21], Л. Шаповалової [24]) музикознавиця В. П. Доценко [9], визначає найважливіші детермінанти, які формують творчу індивідуальність митця.

До них належить, як вказує автор, «*epoca*<sup>1</sup> як час розгортання життєвого шляху митця, та покоління (генерація), цінності якого він поділяє та відтворює у своїй творчості» [9, с. 178].

Другою детермінантою на думку В. Доценко є *життєвий сценарій* та особливості його розгортання: «Об'єктивні та суб'єктивні чинники ходу життєвого сценарію (боротьба до кінця за свої внутрішні ідеали, творчі компроміси у зв'язку з неможливістю змінити життєві обставини тощо)

---

<sup>1</sup> Тут і далі курсив мій (С.М.)

дозволяють зрозуміти особливості творчості того чи іншого періоду творчості» [9, с. 178].

Третьою детермінантою (за В. Доценко) є *співвідношення екстраверсійного та інтроверсійного векторів* у діяльнісному комплексі митця. Науковець зазначає, що «протягом життя під впливом життєвих сценаріїв векторність може змінюватися (як у творчості, так і в інших видах діяльності), однак лише у випадках, коли вона не руйнує цілісність життєвого і творчого кредо митця можна говорити про органічність такої видозміни» [9, с. 178].

Четвертою детермінантою є «*виявлення творчої індивідуальності через стильові орієнтири*, жанрові пріоритети та звертання до найважливіших культурних символів, знаків, кодів, архетипів, екзистенціалів» [9, с. 178].

Нарешті, п'ятою детермінантою є «*локус у його єдності географічного та соціокультурного чинників* як константа регіонального культурного простору, що формує детермінанти творчої особистості митця» [9, с. 178].

Спираючись на вищезазначене, перейдемо до огляду життєвого шляху, та особистісно-психологічних, духовних факторів під впливом яких формувалась індивідуальність чеського майстра, а також розглянемо жанрово-стильові чинники формування творчого доробку композитора.

### **1.1. А. Дворжак - життєвий шлях.**

8 вересня 1841 у селищі Нелагозевес, що розташувалося на березі Влтави народився один з засновників чеської національної композиторської школи - Антонін Дворжак. Шестирічним він пішов у сільську школу. Церковний органіст (кантор) навчив його грати на скрипці, а в дев'ять років Антонін вже грав в аматорському оркестрі.

Закінчивши сільську школу, як відомо з біографічної статті Д. Беверіджа [28] юнак переїжджає в місто Злоніце. Під керівництвом А. Лиману він

навчається грі на альті, фортепіано та органі. У 1857 році Дворжак переїхав до Праги і вступив до Органної школи, де його педагогами були І. Ферстер, І. Звонарж, Ф. Блажек.

По закінченні школи в 1860 році працював артистом в Празькому концертному ансамблі, а з 1862 по 1873 рік у оркестрі оперного театру. Про достаток в той час Антоніну залишалось лише мріяти. «Він змушений був давати уроки не надто здатним панночкам з багатих сімей, щоб прогодувати сім'ю» – пише Д. Беверідж. А. Дворжак також грав на органі в соборі Св. Войтеха в Празі за декілька злотих на місяць. Це було дуже скромне і навіть напівжебракське існування. І все-таки він не залишав мрії стати професійним композитором [28].

П'ять років А. Дворжак задовольнявся державною стипендією, щоб займатися виключно написанням музики. Першим досвідом композитора в жанрі симфонії були *«Злоніцкі дзвони»*. Написана симфонія була в 1865 році, а вперше виконана тільки в 1936 році, бо рукопис партитури, яку А. Дворжак збирався знищити, був знайдений зовсім випадково. Доля *«Злоніцких дзвонів»* – один з доказів тієї вимогливості, з якою ставився до себе А. Дворжак, постійно переробляючи і знищуючи свої твори. *Друга симфонія* була написана незабаром після *Першої*. Це багатий за музичним змістом, але ще не досконалий за формою твір.

Першу популярність, як відмічає Д. Беверідж, йому приносить в 1871 році комічна опера *«Король і вугляр»*. А. Дворжак часто виступає як диригент, але широку популярність в Чехії здобуває в 1873 році після виконання *«Гімну»* – патріотичної кантати *«Спадкоємці Білої Гори»*, де героїчна тема втілена з величезною силою [28].

*Третя симфонія* створювалася з квітня по липень 1873. Її партитура була надіслана А. Дворжаком разом з проханням про надання йому державної стипендії до Відня. Симфонія зацікавила членів Віденської комісії з надання

стипендій – Йоганнеса Брамса, Едуарда Гансліка, Йоганна фон Гербека. Отримання такої стипендії (в розмірі 400 золотих) зіграло значну роль в подальшому житті і творчості композитора. Після уважного вивчення його творів член журі з присудження стипендій Йоганнес Брамс вирішив допомогти А. Дворжаку. Він порекомендував його як виключно талановитого композитора своєму видавцеві Фріцу Сімроку в Берліні. Надруковані невдовзі після цього «*Моравські двоголосні наспіви*» та «*Слов'янські танці*» – для фортепіано в 4 руки, мали такий колосальний успіх, що митець за одну ніч став знаменитим [28].

Безумовно, говорячи про А. Дворжака, ніяк не можна обійти увагою іншого знаменитого чеського композитора – Бедржиха Сметану. Занадто багато спільного у творчості і долі цих композиторів, незважаючи на велику різницю у віці. Протягом десяти років служби в театрі А. Дворжак постійно спілкувався зі Б. Сметаною.

Сметанівські оперні первістки, що стали чеською класикою, і перші симфонії А. Дворжака «створювалися в період бурхливого підйому національної самосвідомості чеського народу, в перші роки після падіння реакційного бахівського режиму» [28]. *А. Дворжак, поза всяким сумнівом, продовжував лінію Б. Сметани, підкреслюючи, що чеська музика є музикою слов'янського народу і тому найбільш міцними слід вважати її зв'язки з музичною культурою інших слов'янських народів.* Проте, тоді як Б. Сметана створював саме характерну чеську музику, А. Дворжак, черпаючи натхнення не тільки з чеських, моравських та словацьких джерел, а й з польських і українських, створив особливу форму «думки» за типом української народної пісні. З слов'янської музики він зумів витягти старовинні гармонії і незвичайні музичні модуляції, збагативши свої твори новими ритмами і мелодійними оборотами.

Такі твори А. Дворжака, як «Слов'янські танці», «Слов'янські рапсодії», струнні квартети мі бемоль мажор і ля мажор, тріо для фортепіано «Думки» та інші, переконують нас в потужному впливі слов'янського фольклору на автора.

З грудня 1884 року у березні 1885 композитор складає Сьому симфонію. Це перша з трьох останніх симфоній А. Дворжака, які завдяки своїм високим художнім достоїнствам і яскраво вираженому національному колориту завоювали всесвітнє визнання. Сьома симфонія – похмура і пристрасна – відрізняється стислістю форми і аскетичністю вираження – в ній немає жодної зайвої ноти.

У цей період композитор *переніс ряд важких ударів: смерть трьох дітей з 1875 по 1877 рік, смерть матері в 1882 році.*

Восьма симфонія, написана в другій половині 1889, – одна з найкращих. Моменти нестримного, стрімкого руху чергуються в ній із замріяними, ліричними епізодами тріумфу. Це могутній потік прекрасної, мінливої за настроєм, типово дворжаківської музики.

Слава його стрімко зростає. А. Дворжака обирають членом чеської Академії наук і доктором музики Празького університету, запрошують на посаду професора Празької консерваторії. У 1891 році йому було присвоєно почесне звання доктора музики Кембріджського університету та доктора філософії Карлового університету в Празі. У тому ж році він був обраний членом Чеської академії наук і мистецтва та запрошений професором в Празьку консерваторію, однак А. Дворжак став її директором тільки в 1901 році.

У 1892 році спільно з Ф. Лахнер і Г. Вігані А. Дворжак відправився в п'ятимісячне турне по містах Чехії і Моравії. У тому ж році вже досить відомий А. Дворжак був запрошений в Національну консерваторію в Нью-Йорк, щоб навчати молодих композиторів. Він був єдиним автором в Європі, який мав досвід роботи зі слов'янською музикою, і міг теоретично і практично навчити американців писати музику національного характеру. Адже і в цій країні був

свій фольклор – негритянський і індіанський, – чому б не використати його в музичній творчості? ***Восени А. Дворжак майже на два роки їде до Америки.*** Разом з ним їде дружина і двоє старших дітей – дочка Отілія і син Антонін.

Тут він пише *Дев'яту симфонію* – свою останню симфонію, якій сам ще до прем'єри дав програмний заголовок «*З Нового Світу*». Цей твір відрізняється багатством поетичної фантазії, монументальністю форм, технічною майстерністю. Вперше симфонія прозвучала 15 грудня 1893 в нью-йоркському Карнегі-холі.

«*З Нового Світу*» є кращою симфонією Дворжака, – пише Д. Беверідж, і одним з найпопулярніших творів світового репертуару. Нема диригента чи оркестру, які б не любили і не грали цю симфонію [28]. Завдяки *Дев'ятій симфонії «З Нового Світу»*, квартету для струнних фа мажор – «*Американському*» і іншим творам, написаним в Америці (включаючи і найбільш відомий в світі «*Віолончельний концерт сі мінор*»), Дворжак став найпопулярнішим автором на цьому континенті, відкривачем джерела натхнення для серйозної музики, про існування якого Америка не підозрювала.

Прославився А. Дворжак і в Англії, де з часів Генделя встановилася певна традиція створення великих вокально-інструментальних творів. ***Саме для Англії композитор у наступні десять років написав ряд великих творів для хорів і солістів з оркестром*** (кантату «*Весільні сорочки*», ораторію «*Свята Людмила*», «*Реквієм*») [28].

А. Дворжак – чеський композитор, диригент. Слідом за Б. Сметаною розвивав національні традиції й затвердив світове значення чеської музики та чеської музичної школи. «Твори Дворжака, де часто проявляються мотиви та елементи народної музики Моравії та Богемії, відрізняються мелодійністю, багатством, розмаїтістю ритму й гармонії, барвистістю інструментування, стрункістю форми» [1]

А. Дворжак є автором великої кількості творів найрізноманітніших жанрів. Особливо виділяються його симфонічні, хорові та камерні твори, адже саме вони є найбільш цінним внеском композитора в скарбницю світового музичного мистецтва. Відома симфонія «З Нового Світу», включена до репертуару багатьох оркестрів світу і є одним з найбільш виконуваних оркестрових творів композитора. В його творчому доробку:

- 10 опер, в тому числі «Русалка»;
- 9 симфоній;
- Фортепіанний, Скрипковий і Віолончельний концерти;
- програмні симфонічні твори;
- вокально-інструментальні твори;
- 14 струнних квартетів, 3 струнних квінтели, фортепіанні тріо, квартети і квінтели, а також інші камерно-інструментальні твори;
- твори для фортепіано, в тому числі Слов'янські танці (в 4 руки), Гуморески та ін.
- вокальні твори.

Національне в творчості А. Дворжака займає досить вагоме місце. Композитор широко використав жанрові й ритмоінтонаційні особливості чеського й моравського музичного фольклору.

Музикознавець М. Бекерман, аналізуючи спадкоємність традицій, зазначає що «Дворжак, безумовно, продовжує лінію Сметани, який підкреслював, що чеська музика є музикою слов'янського народу...» Виходячи з цього можна уявити контекст в якому здебільшого розглядається стиль А. Дворжака.

Аналізуючи різні твори можна зробити деякі висновки щодо роботи А. Дворжака з фольклорним матеріалом, він «не вдається до цитатного використання фольклорного матеріалу, але в музиці відчувається глибоке

проникнення в пісенно-танцювальну творчість слов'янських народів, в характерні для нього прийоми розспіву інтонаційного зерна...» [26, с. 41].

Порівнюючи творчі методи Б. Сметани та А. Дворжака: «для Сметани створення музики – проповідь, діяння, тоді як для Дворжака – більш особистий вислів, безпосередній душевний відгук на життєві враження. Тому якщо творам Сметани притаманний об'єктивний, то Дворжаку – скоріш суб'єктивний тон» [26, с. 534].

Перейдемо до характеристики його хорової творчості.

## **1.2. Хорова творчість А. Дворжака: загальна характеристика**

Хорова творчість А. Дворжака займає значну частину його доробку. Музикознавці пропонують її поділяти на дві області: твори світського плану та твори у традиційних духовних жанрах [33, с. 326].

До першої групи належать ораторії та кантати, написані на авторські поетичні тексти:

- Гімн («Спадкоємці Білої гори»), ор. 30. Кантата для мішаного хору та оркестру. Текст В. Галека (1872).
- «Весільні сорочки» («Наречена примари»), ор. 69. Балада для солістів, змішаного хору і оркестру. Текст К. Ербена (1884).
- «Свята Людмила», ор. 71. Ораторія для солістів, хору і оркестру. Текст Я. Врхліцкого (1885-1886).
- «Американський прапор», ор. 102. Кантата для солістів, хору і оркестру. Текст Дж. Дрейк (1892).
- Святкова пісня для змішаного хору і оркестру, ор. 113. Текст Я. Врхліцкого (1900)

Твори релігійного характеру написані на канонічні тексти:

- Stabat mater для солістів, хору і оркестру, ор. 58 (1876-1877).

- Псалом 149 для хору і оркестру, ор. 79. (1879 варіант для чоловічого хору), (1887 варіант для змішаного хору).
  - «Лужанська» меса ре мажор для солістів, хору і оркестру, ор. 86. (1887 органна версія), (1892 оркестрова версія).
  - Реквієм для солістів, хору і оркестру, ор. 89 (1890).
  - Те Деум, ор. 103. Кантата для сопрано і баса соло, мішаного хору та оркестру на текст стародавнього латинського однойменного гімну (1892).
- Крім кантатно-ораторіального жанру, хорова творчість А. Дворжака

включає хори для мішаного складу:

- Гімн чеських селян для змішаного хору і оркестру, ор. 28. Текст К. Піппа (1885).
- Чотири пісні для мішаного хору, ор. 29. Тексти А. Гейдика і народні (1876).
- «Серед природи», ор. 63. П'ять змішаних хорів. Тексти В. Галека (1882).
- Для чоловічого хору:
- Хорові пісні для чоловічих голосів (1877).
- Пісня чеха (1877).
- П'ять хорів для чоловічих голосів на тексти литовських народних пісень, ор. 27 (1878).
- З «Букета чеських народних пісень» для чоловічого хору, ор. 41 (1877).
- З «Букета слов'янських народних пісень» для чоловічого хору і фортепіано в чотири руки, ор. 43 (1877-1878).

Посилаючись на інших дослідників деякі висновки щодо хорової творчості на прикладі Реквієму А. Дворжака, робить дослідниця А. Шерстюк. Авторка характеризує духовну творчість так: «хоча Дворжак був віруючою людиною, в його творах цього жанру ми не відчуваємо містики, так як в цілому його музика пронизана земними, реальними почуттями скорботи та печалі.

Визначені культовими традиціями латинські тексти в музиці Дворжака звучать в живих людських інтонаціях» [25, с. 38].

Також музикознавець відмічає особливий мелодизм: «прекрасним мелодіям Дворжака, наповненим глибокими думками та почуттями, притаманні слов'янська пісенність, м'якість та задушевність» [25, с. 39]. В гармонічній мові А. Дворжака досить часто зустрічається співставлення далеких тональностей, терцові співставлення в середині частин.

До характерних особливостей ладогармонічної мови у реквіємі, дослідниця відносить широке застосування альтерацій та енгармонічних зворотів, часте співставлення мажору та мінору (однойменного та паралельного), використання фрігійського та дорійського ладів, рясне застосування плагальних зворотів [25, с. 40].

Досконале володіння А. Дворжаком мистецтвом поліфонічного письма, в реквіємі, як зауважує А. Шерстюк, він використовує різні види поліфонії від мелодичних і ритмічних імітацій, стрет, до подвійних канонів, фугато, подвійних фуг. «Музична думка тече природньо, поліфонія слугує важливим засобом розвитку музичного образу» [25, с. 40].

Важливі деякі висновки музикознавця щодо хору: «партія хору підкорює своєю красою, повнозвуччям, багатством мелодичних думок, тонким та виразним нюансуванням, логічним голосоведінням, розмаїттям барв окремих партій <...> Композитор з великою майстерністю використовує можливості голосів усіх хорових партій та солістів, не виходячи за природні межі, вміло поєднує тембри голосів та їх силу» [25, с. 40].

Як засновник чеського симфонізму А. Дворжак у хоровій творчості використовує метод симфонічного розвитку. Також, часто композитор використовує прийом монотематизму, коли якісь музичні ідеї проходять через усю циклічну форму.

Інший твір кантатно-ораторіального жанру, а саме «Stabat Mater», також побіжно досліджує А. Шерстюк і знаходить наступні особливості художньої концепції твору:

- використання стилістики минулих епох, а саме - барокових риторичних фігур;
- деякі частини кантати мають жанрове першоджерело (старовинний німецький хорал, сарабанда);
- значна роль оркестру [36, с. 331].

### **Висновки до розділу 1.**

Розглянуті в розділі наукові джерела є теоретичною базою дослідження, і дозволяють представити хорову творчість А. Дворжака в контексті чеського романтизму.

Для того щоб встановити особливості еволюції стилю композитора слід враховувати багато факторів які безпосередню впливають на його світогляд і як наслідок музичне мислення. Ці фактори науковці називають детермінантами стилю. В наявних наукових джерелах, серед найважливіших детермінант, що формують творчу індивідуальність композитора зазначено *epochu та покоління*, до якого належить митець; *особливості розгортання його життєвого сценарію*; співвідношення *екстраверсійного й інтроверсійного* векторів у діяльнісному комплексі композитора; *індивідуальний музичний стиль, жанрові пріоритети та використання найбільш значимих культурних символів, кодів, архетипів*; *локус як культурний простір*, в якому розгортається життєвий сценарій митця.

Спираючись на цю концепцію назвемо головні чинники, котрі мали вплив на формування композиторського стилю А. Дворжака.

- А. Дворжак – представник чеського романтизму, як наслідок – відповідність ідеалам та головним ідеям епохи та традиціям національної композиторської школи;
- на життєвому шляху композитор мав нерозділене кохання, а потім щасливе життя у браці впродовж 31 року;
- з 1775 по 1777 А. Дворжак втратив трьох дітей і матір, на що рефлексував у кантаті «Stabat mater»;
- дружні зв'язки з Й. Брамсом, та видавцем Ф. Змроком;
- успіх творів А. Дворжака в Лондоні та подальша подорож;
- з 1892 по 1895 р. працює на посаді директора Національної консерваторії у Нью-Йорку, вплив американської культури, замовлення музики від американських меценатів;
- повернення в Прагу, директор Празької консерваторії, національне визнання;
- композитор був дуже вимогливим до себе, деякі свої твори він міг переписувати по тричі;
- А. Дворжак був послідовним у сповіданні національних ідей, наприклад відмовлявся писати опери німецькою мовою, на загальновідомі сюжети.

Досить різноманітна хорова творчість А. Дворжака представлена як духовними так і світськими жанрами.

Вершиною світської лінії хорової творчості А. Дворжака є ораторія «Свята Людмила». Твори релігійного напрямку були започатковані кантатою «Stabat mater», котра була спричинена важким ударом долі. Далі ця лінія продовжилась «Лужанською» месою (ор. 86), Реквіємом (ор. 89) та кантатою *Te Deum* (ор. 103).

Основними стилістичними рисами творчості А. Дворжака є опора на пісенний чеський фольклор, використання різноманітних технік письма, у яких переважає варіантність, яка характерна для фольклорних витоків, розвинена

романтична гармонічна мова, майстерне володіння хоровою фактурою, розуміння вокальних властивостей голосів.

## РОЗДІЛ 2.

### ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ А. ДВОРЖАКА В АСПЕКТІ ЕВОЛЮЦІЇ СТИЛЮ

#### **2.1. Ораторія «Свята Людмила» ор.71: перший зразок національної чеської ораторії**

Ораторія (Ор. 71, В. 144) написана на лібрето провідного чеського поета і письменника Ярослава Врхлицького. Робота була замовлена видавцем Літлтоном під час першого візиту А. Дворжак до Англії, коли виконувала його кантату *Stabat mater*.

Хронологічно «Свята Людмила» слідує за Симфонією № 7 ре мінор (закінчена в березні 1885 р.), і обидва твори перебувають під впливом реальних історичних подій того часу. 1884 рік був для чехів неспокійним, вони організовували демонстрації та патріотичні прояви солідарності в боротьбі за свободу, австрійська поліція заборонила співати чеські пісні, соціальна ситуація була дуже напруженою. У цей час А. Дворжак звернувся до типових чеських та слов'янських тем, щоб підтримати національний рух, хоча його німецький видавець Зімрок звернувся до нього з проханням відійти від патріотичних тем і замість цього створити твори на основі всесвітньо відомих літературних творів. А. Дворжак, однак, відмовився в одному зі своїх листів до Зімрока, сказавши: «... у художника також є країна, у яку він повинен мати тверду віру і палке серце» [1] Таким чином, твір *є національного, а не релігійного характеру, що проявляється переважно в хорових сценах.*

Вірші лібрето засновані на історичних фактах: «Моравський князь Рагислав попросив братів Кирила і Мефодія Солунь поширити християнство в його країні; у 863 році вони принесли глаголицю, яка заклала основу слов'янської літератури» [29]. У цей час Велика Моравія потрапила під вплив Візантійської імперії. Пізніше цей культурний і політичний вплив поширився

також на Богемію, і в 874 році прийняли хрещення Борживій I, герцог Богемський, і його дружина свята Людмила. [29]

Дія розгортається на початку цієї епохи. Відлюдник Іван приймає завдання місіонерства, своїм красномовством перемагає Людмилу, богемську княжну. Вона зустрічає князя Борживоя, і вони одружуються. Борживій хреститься під впливом нового вчення і стає християнином.

Лібрето складається з трьох частин. У першій частині ситуація напружена, оскільки Іван вступає в конфлікт з язичниками. Втручається Людмила. У другій частині Дворжак застосував свій талант мелодиста та вміння втілити у ньому почуття кохання. Фінал святковий і помпезний із висловом старовинного чеського хору «Hospodine, pomiluj nu» («Могутній Господи, помилуй нас»), що датується приблизно XI століттям. Композицію цінують за її милозвучність та барвистий інструментальний склад.

Перейдемо до огляду ключових хорових номерів ораторії і відзначимо основні стилістичні параметри.

**№3** є хоровим номером, у якому йдеться мова про святкування народом Весни та молитву до її втілення – язичницької богині Баби. Композитор використав тональність F-Dur, темп Allegro Vivace та розмір 6/8. Одноголосний вступ імітує спів птахів або ріжок пастуха. Ритміка є гнучкою та різноманітною за рахунок комбінацій руху 16-ми, тріoley та октавних трелей 32-ми. За допомогою даних засобів музичної виразності композитор передає рухливий, пасторальний характер музики з звукозображальними рисами.

На початку номера жіночі та чоловічі голоси антифонно викладають тему, яка містить переважно низхідний рух по звуках тризвуків (тонічного, ін.). У останньому, четвертому, проведенні теми відбувається відхилення в тональність c-moll. Починаючи з цифри B, головна тема проводиться в чоловічих голосах, у жіночих – короткі репліки. Після цього всі голоси сходяться в гармонічному викладенні письма з єдиним текстом «Перев'яжіте чело Баби». Літера «С» з

деякими змінами повторює початковий музичний матеріал. Протягом викладення матеріалу зустрічаються короточасні відхилення до G-Dur, акорди з c-moll, альтерації VI та IV ступенів. Передостання частина номеру (з цифри E) представляє собою фугато з викладенням теми почергово у альтів, басів, сопрано та тенорів («Мати, почуй дітей благаання»). Завершується номер тематичною аркою на початковий музичний матеріал (низхідний рух по степенях тонічного тризвуку).

Для виконання гармонічна мова номеру є досить складною через вміст великої кількості альтерованих ступенів та відхилень. Швидкий темп, використання не завжди зручної теситури (а 2 октави у сопрано, g малої октави у альтів), комбінації стрибків та поступового руху в партіях, нашарування різних ритмічних малюнків (особливо в фугато) робить даний номер складним для виконання.

**№11** – поява християнського проповідника серед народу. Номер написаний в темпі Allegro, тональності g-moll; проте з перших же тактів тональний центр зміщується до c-moll через відхилення, проте не отримує розв'язання. Швидкий низхідний рух тріолями в оркестрі приводить до вступу хору на *ff*. Тема – короткі репліки хору «Що то може бути за шум?» починається з нестійкого VI ступеню c-moll та викладається імітаційно у басів, тенорів, альтів та сопрано.

Композитор досягає вражаючого ефекту поступового залучання до подій цілої маси народу на слова «Там, подивись» через нашарування фактури та дисонуючі акорди в оркестрі, що повторюються.

Таким чином А. Дворжак майстерно розподіляє репліки між партіями хору, що імітують різні групи народу. На слова «Чоловік, дійсно дивний» звучить весь хор, чітко простежується мелодична лінія. Відбувається модуляція в g-moll. Надалі музичний матеріал знову викладається імітаційно у різних партій; ніби передаючи подив народу, тема містить широкий стрибок вгору.

Ритміка є дуже різноманітною: використовується рух четвертями, вісімками, чередування нот з паузами, що імітує шепіт. З літери «В» написана фугетта (тема займає 5 тактів, викладається у сопрано, потім у тенорів, у зміненому вигляді – у альтів і у басів, на цьому фугетта завершується). Далі знову звучать почергові короткі репліки у хорі.

Твір представляє велику складність для виконання через використання складних ритмічних формул (наприклад, вступ з затакту з тривалості 16-та), насиченість музичної тканини паузами, різноманітні штрихи (стаккато, легато, акценти), швидкий темп, складну гармонічну мову (в фугетто присутня велика кількість відхилень, альтерацій) та незручну, подекуди ламану мелодичну лінію у партіях.

Найхарактернішою рисою даного номеру є його театральність; хор диференціюється на різні групи народу, а музика передає різні емоційні стани.

**№17** передає сумніви та жах народу, що втратив своє попереднє бачення світу, написаний в розмірі 4/4, тональності a-moll, темпі Allegro Vivace. З самого початку композитор змінює тональність. Октавний рух по альтерованих ступенях оркестру створює загрозливий ефект. У хоровій партитурі – гомофонно-гармонічний виклад, мелодична лінія дуже ламана та містить широкі стрибки на сексту та октаву четвертними тривалостями; даний тематичний мотив поєднується з хвилеподібним рухом в октавний унісон всього хору на слова «Все в мутній безодні тоне». Текст «Тепер все дає шлях хаосу» викладений у поліфонічному вигляді почергово у тенорів, альтів та сопрано. Надалі композитор комбінує та розвиває три зазначені мотиви.

Завершується перша частина №17 унісонним звучанням хору; драматизм підкреслюється півтоновим висхідним рухом. Друга частина різко контрастує першій. Слова «Вічне світло, зійди та покажи нам шлях» – передають першу молитву язичників Істинному Богу. Композитор підкреслює світлий характер за допомогою тональності A-Dur, повільнішого темпу (Allegro moderato, meno

mosso). Імітаційна поліфонія, *divisi* партій, в оркестрі – трелі та прозорість, насиченість паузами фактури – такими фарбами композитор пише, створюючи урочисто-благоговійний настрій.

**№28** – слова народу, вже переконаного у істинності християнства. Темп частини – *Allegro con brio*, розмір – 4/4, тональність – *c-moll*. Наближеність народу до християнської віри композитор підкреслює за допомогою інтонаційного матеріалу, що віддалено нагадує церковний розспів (рух паралельними терціями, повторення одного й того ж акорду).

У частині використаний імітаційно-поліфонічний склад письма. В оркестрі довгий час зберігається початкова ритмоформула, що була викладена в хорі (вісімка+вісімка з точкою+шістнадцята+2 вісімки), на яку з літери «А» починає нашаруватися друга тема, викладена у басів, потім тенорів та альтів – висхідний акцентований рух четвертями у тональностях *c-moll*, *f-moll*, *b-moll*.

Надалі композитор комбінує різні види фактур – імітаційна (поодинокі звучання партій), гомофонно-гармонічна, звучання паралельних терцій у чоловічих голосів при поверненні музичного матеріалу, яким розпочалась частина, проте в тональності *fis-moll*. Викладені дві теми набувають подальшого розвитку за рахунок змін у тональностях та структурі тем. Наприкінці встановлюється панування основної тоніки.

При виконанні даного номеру слід звернути увагу на урізноманітнення динаміки, особливо під час почергового викладення теми у різних партій.

У **№40** з третьої частини ораторії йдеться мова про підготовку до хрещення народу. Форма твору нагадує куплетно-приспівну через поєднання двох контрастних частин. Урочистий характер першої створюється за рахунок темпу *Andante maestoso*, динаміки *ff*, розміру  $\frac{3}{4}$  та побудові мелодичної лінії – висхідного квартового ходу с квінти на приму в тональності *F-Dur* та подальшому неспішному руху у ритмі четверть з затакту + половинна + четверть. («Приклоніть коліна перед єпископом»). Тематизм **№40**

перекликається з №3 за рахунок однакової тональності й схожої мелодії; проте повільніший темп, інший розмір й більша розспівність нової теми символізують нове життя, нову віру. Даний мотив повторюється двічі: F-Dur+A-Dur; другий раз через низку тональностей до D-Dur. В оркестрі – складний ритм, поєднання руху четвертями з короткими мотивами 32-ми в характері *pesante*.

Друга частина написана в розмірі 2/4, темпі *Allegro moderato* («Нехай пісні звучать, нашу вдячну радість сповідуючи»). У тональності F-Dur звучить тема – заспів у тенора, що містить висхідний стрибок на квінту та подальші розспіви, що нагадують юбіляції григоріанського хоралу.

Під кінець тема модулює до B-Dur. Далі вступає весь хор, і ця ж тема звучить в партії сопрано. Надзвичайно урочистого звучання даному номеру надає гомофонно-гармонічна фактура з різним голосоведінням: протилежним, опосередкованим, паралельним. Далі перша та друга частини знову повторюються.

**№40** написаний в досить зручній теситурі; складнощі при виконанні може викликати нелегкий гармонічний план, насичений альтераціями, модуляціями, відхиленнями, зміна розміру та пануюча динаміка *f, ff*.

У **№44** спочатку чергується, а потім поєднується звучання хору та солістів. Розпочинає цей номер хор з текстом «Нехай звучать пісні, наша вдячна радість». Розмір  $\frac{3}{4}$ , тематизм, що будується на висхідному квартовому ході, темп *Andante maestoso* споріднюють дану частину з №40; проте тональність G-Dur надає більшого драматургічного напруження. Репліка хору займає 13 тактів та містить череду відхилень, що не отримують розв'язання: домінанта до e-moll переходить до домінанти до A-Dur, а акорди містять не акордові звуки.

Після звучання солістки у літері «В» вступають два хори. Тему, проведену в c-moll в першому хорі, в g-moll підхоплює другий хор. Композитор використовує поліфонію пластів при гомофонно-гармонічній фактурі всередині кожного хору. Звучання хорів утворює канон з часовим інтервалом 2 такти.

Коли вступає солістка, хор виконує функцію фону. До складних для виконання елементів можна віднести поліметрію зсередини хору та між хором та солістами, стрибки на сексту, септиму та октаву.

**№45** – фінал ораторії, молитва до Ісуса Христа. Розпочинається номер в G-Dur, темпі (Allegro vivace, alla breve), звучанням квартету солістів на нетипове для фіналів *p*. Хор підхоплює їх в динаміці *pp*. Прозора фактура оркестру, акордовий склад письма та рух половинними тривалостями в хорі створюють молитовний настрій.

Підхоплюючи солістів короткими репліками, що будуються по низхідному тонічному тризвуку та співаючи одночасно з ними на інший текст, хор представляє собою народ, що неначе стоїть за своїми вождями. Цей ефект підкріплює те, що теситура хору, незважаючи на однакову мелодичну лінію, є нижчою за теситуру солістів.

Тональний план відносно одноманітний, гармонія простіша ніж у попередніх частинах. З літери «В» нашаровується один на одне звучання тенорів, басів, альтів та сопрано в динаміці *p*. Те ж саме відбувається перед літерою «С», що приводить до звучання tutti хору, солістів та оркестру на *f*. З літери «С» композитор комбінує звучання різних груп хору; стрибки на октаву та панування однієї тональності надають звучанню завершального характеру. З літери «D» починається фугетта. Тема в C-Dur («Боже, будь милостивий») починається у басів, домінантова відповідь - у тенорів, далі альти й сопрано.

Протискладення – поступовий рух четвертями. З літери «Е» віртуозні пасажі солістів вісімками відтіняються акордовим складом половинними, а потім й цілими тривалостями хору. Поступово хор долучається до пасажного руху четвертями. На слова «Даруй нам завжди, Всевишній Боже» пласти хору нашаровуються один на одного, призводячи до масштабного звучання всієї маси звуку. Під час провідження теми у солістів («Свободи, щастя, миру, насолоди»)

хор неначе скандує ті ж слова четвертями через паузу - вісімку. Збільшеними тривалостями, на *fff*, в тональності C-Dur завершується ораторія.

При виконанні даного номеру необхідно досягти дуже гнучкої динаміки – від *pp* до *fff*. Треба розрахувати сили хору щодо сили звуку, і досягти максимального звучання на останніх тактах, уникаючи форсування. Необхідно динамічно урізноманітнити місця, де хор виконує функцію фону для солістів та тематично самостійні епізоди.

Ораторія «Свята Людмила» є однією з вершин творчості чеського композитора, її величава концепція, з потужними хоровими фресками, багатством музичних характеристик, висуває це творіння в ряд найкращих ораторій, створених у ХІХ столітті.

Звернемось до іншого маловивченого твору А. Дворжака.

## **2.2. «Лужанська меса» ор. 86: структурно-функціональний аналіз**

Меса, як музичний жанр – циклічний вокальний або вокально-інструментальний твір на текст певних розділів однойменного головного богослужіння католицької церкви. Сакральний зміст меси побудований навколо жертви Ісуса Христа на хресті та подіях Таємної вечері.

До X століття меси виконувалися одноголосно (григоріанський спів), пізніше вона стає багатоголосною. З XVII століття у церквах латинського обряду використовують інструментальний супровід.

Меса має циклічну будову:

I. Kyrie - «Господи помилуй»

II. Gloria - «Слава»

III. Credo - «Вірую»

IV. Sanctus - «Свят»

V. Benedictus - «Благословенний»

VI. Agnus Dei - «Агнець Божий»

Таку месу називають повною або урочистою (*Missa solemnis*). Існують також інші типи меси: коротка меса (*Missa brevis*) включає тільки дві перші частини *Kyrie* і *Gloria*, особлива меса (*Missa proprium*) присвячувалася певним недільним і святковим дням, реквієм (*Requiem*) - заупокійна меса.

Розглянемо змістовну складову частин меси. *Kyrie eleison* - мольба про прощення.

*Gloria* – гімн хвали Господу, який ще прийнято називати піснею янголів. Перший вірш гімна «Слава во вишніх Богу і на землі мир в людях благовоління» представляє собою янгольську пісню, що прозвучала під час поклоніння пастухів новонародженому немовляті Христу і яка міститься у другій главі Євангелія від Луки.

*Credo* – католицький символ віри, що був затверджений Нікейським вселенським собором у IV ст.

*Sanctus* – християнський літургійний гімн, пісня серафимів, звернена до Бога-Отця, є частиною Євхаристичного канону католицької літургії. *Benedictus* - друга частина цієї молитви. В стародавні часи виконувалась окремо після освячення дарів. У сучасній літургійній практиці виконується разом з *Sanctus*.

*Agnus Dei* – заключний розділ меси. «Молитва, яка з кінця VI ст. звучить безпосередньо перед причастям». Завершується розділ словами *Dona nobis pacem* (даруй нам мир).

В епоху романтизму до жанру меси звертались К. М. Вебер, Ф. Шуберт, Дж. Россіні, Ф. Ліст, Ш. Гуно, С. Франк, А. Брукнер та ін. Для цього періоду притаманний вільний розподіл частин (започаткований Й. С. Бахом), виокремлення розділів.

В епоху романтизму меси створювали видатні композитори «в незалежності від своєї конфесійної приналежності, знаходячи в текстах образи узагальненого вираження власних духовних пошуків, емоційних станів»[7, с.

21]. Більшість зразків втрачали зв'язок з церковною культурою та отримували більш широке коло інтерпретацій.

Романтичні меси Шуберта, з яких найбільш значні дві останні – As-dur і Es-dur, – поряд з використанням традицій віденської класичної школи відображають вплив його ж вокальної лірики. Ференц Ліст в двох своїх месах – «Гранській» (1855) і «Угорської коронаційної» (1867), – розвиваючи традиції раннього романтизму, одночасно використовував характерні особливості угорської народної музики. У месах А. Брукнера традиції старої класики (Палестрина, Бах) поєднуються з романтичною барвистістю гармонії і оркестру.

**Месу D-Dur** А. Дворжак написав у 1887 році, на прохання Й. Главки – архітектора, мецената, засновника та першого президента Чеської академії наук, словесності та мистецтв, для освячення каплиці, яку він побудував у своєму маєтку в Лужанах. Тому часто цю месу називають «Лужанською».

Музика меси сповнена «диханням» чеської природи, сільськими пейзажами. «Ця атмосфера, – як пише автор монографії з творчості А. Дворжака Бекерман, – знаходить відображення в натхненності та ліричному наповненні музики, в сердечності та простоті мелодій, що укорінені в чеську, а ширше слов'янську пісенність – рисах, що не характерні для ортодоксальних богослужінь, і навпроти, типові для релігійних творів сільських канторів, традиції яких розвинув А. Дворжак, надав їм яскраву індивідуальність» [26, с. 240]. Такі образи на думку музикознавця покладені в основу першої, третьої та шостої частини.

Типовим для А. Дворжака є використання методу варіантного розвитку, у якому музична тканина наповнюється розспівними мелодіями, проходячи в партіях хору і оркестру.

Відомо що перше виконання меси D-Dur відбулось як і було заплановано на урочистостях з приводу освячення каплиці 11 вересня 1887 року, де були

присутні поважні громадські і мистецькі діячі. Публічна прем'єра відбулась наступного року, 15 квітня у пльзенському Міському театрі.

«Лужанська» меса А. Дворжака написана на канонічний текст ординарію та має шість частин, що є досить типовою жанровою моделлю.

Переїдемо до аналізу драматургії, в єдності форми та змісту. Розглянемо стилістичні особливості, основні принципи хорового письма.

Перша частина «**Kyrie eleison**» написана в три-частинній репризній формі, реприза - динамізована. Традиційний розподіл тексту – перша частина Kyrie eleison, середня Christe eleison, реприза знову Kyrie eleison, В кодї повертається кілька реплік Christe eleison, з тематичним матеріалом середньої частини.

Характер крайніх розділів обумовлений наспівною темою пісенного характеру, що викладена у розмірі шість чвертей та має ритмічну фігуру половинка та чверть. Хвилеподібний рух теми оспівує основні звуки тонічного тризвуку. Середній розділ має схвильований характер, починається к्वартетом солістів, короткими репліками, які починаються зі слабкої долі, що і сприяє відчуттю емоційної збудженості.

А. Дворжак використав імітаційну техніку письма - теми переходять від голосу в голос, в партіях оркестру. Основними є два тематичні елементи, вже згадана вище початкова тема яка має діатонічну ладову основу, оспівує основні звуки тонічного тризвуку, та тема яка побудована на хроматичному оспівуванні і має більш скорботний характер.

Секвенційний розвиток, який побудований на імітаціях які то збираються в високу теситуру, то спускаються вниз надають динамічному плану природню рухливість.

Перша частина загальної форми має три періоди. В першому експонуються названі теми, другий, що починається у сфері паралельного h-moll, більше розвиває другу, скорботну тему, яка у мінорному ладовому

забарвленні звучить з більшою виразністю. У третьому періоді переважає перша тема, після динамічного зльоту наступає каданс в основній тональності.

Середня частина загальної форми співставленням переносить звучання у сферу гармонічної субдомінанти (g-moll), як було сказано вище схвильовані короткі репліки, один за одним підхоплюють солісти. Другий мотив цієї теми побудований на тій самій ритмоформулі і інтонаційній структурі що і тема першої частини. Принципи розвитку залишаються тими самими що і в першій частині. Реприза наступає з поверненням в основну тональність (D-Dur), повертається тематизм першої частини в нюансі рр звучать теми дуже лірично і піднесено. Реприза менша за розміром, в останніх тактах як плагальне доповнення звучать репліки середньої частини, але тут вони у натуральному мажорі. Закінчується частина ствердженням основної тональності.

Хорові партії вокальні, для загострення інтонацій та у кульмінаційних епізодах зустрічаються стрибки. Теситурні умови відповідають динамічному плану. Висока теситура відповідає насиченому звучанню, низька - тихим нюансам. Штрих переважно legato, зустрічаються підкреслені акцентами проведення тем. Оркестрова фактура підтримує і доповнює звучання хору та солістів, досить різноманітне за барвами оркестрування, в якому часом переважає струнна група, іноді дерев'яні духові інструменти.

Друга частина «**Gloria**» представляє собою розгорнуту три-частинну композицію. У третій частині повертається тематичний матеріал першої. Розглянемо детально структуру та характер тематизму цієї частини.

Починається частина фанфарними репліками хору, які підкреслюються фанфарами тріумфування в оркестрі викладеними тріолями. Мелодичні лінії рухаються вгору по звукам тонічного тризвуку (D-Dur).

Насичене звучання tutti хору та оркестру, в оркеструванні помітно мідну групу. Репліки хору та оркестру чергуються між собою та між окремими

групами хору та оркестру. У хорі закличні фанфарні інтонації висхідної чистої квати. Закінчується розділ в тональності домінанти.

Наступний епізод (*et in terra*) починається звучанням хору а *capella* модулює у *Fis-Dur*. Звучать короткі репліки хору на фоні тріольних фігурацій струнних в оркестрі. Модуляційний процес призводить до тональності другого щабля (*e-moll*), хор звучить з величною темою на фоні насиченою фактури оркестру з тріольною пульсацією. Повертається основна тональність і на словах «*adoramus te*» звучить рішуче фугато. Тема величального характеру проходить у висхідному русі від басів до сопрано, має підкреслений штрих, потужна за енергією. Поступове зростання напруження, на кульмінації з'являється велична широка та пісенна тема що звучить в партії сопрано. Знову звучить могутнє *tutti* з тріольною пульсацією в оркестрі. Завершується розділ кульмінаційним кадансом в основній тональності.

Середня частина має зовсім інший характер, змінюється темп (*andante*) виконується неповним складом хору, спокійна тема що має мелодична виражена поступовим рухом вгору. Довгі лінії оркестру злітають до високих регістрів, звучить жіночий хор, якому у другому реченні відповідає чоловічий.

Коли мова йде про Бога Отця Царя неба, звучання наповнене світлими тембральними та гармонічними барвами. Репліки солістів привносять в звучання тривожні інтонації, мова йде про Христа (*Domine Fili*), з'являються хроматичні інтонації, звучить тема хреста, хор підхоплює з світлою інтонацією, хоральне, молитовне звучання модулює в *h-moll*.

У цій тональності починається наступний розділ (*Qui tollis peccata mundi*). Лірична тепла тема, що проводиться спочатку в басовій а потім в теноровій партії проходить в усіх голосах. Тривожні репліки оркестру стрибають з регістру в регістр від однієї групи до іншої. Поступово характер змінюється. Це обумовлено текстом (*qui sedes*), який звучить підкреслено та потужно, але потім співставляється з контрастною реплікою *miserere nobis*.

Реприза починається фанфарними мотивами які вже звучали на початку частини. Фугато на слова Cum sancto spiritu, тема якого має таку саму інтервальну структуру, тільки містить більше розспіву, призводить до кульмінації всієї частини, знову звучить широка пісенна тема. Яскраві репліки Amen стверджують славу Господа.

Партії хору справляють враження різноманітністю штрихів, тонким нюансуванням. Фактура змінюється від гомофонно-гармонічної до поліфонічної. Зустрічається багато діалогових структур між групами хору.

«**Credo**» – символ віри, ствердження догматів віровчення має досить масштабну форму. А. Дворжак виділяє крайні частини які побудовані на одному тематичному матеріалі, і середню яка містить кілька контрастних епізодів: et incarnatus, crucifixus, et resurrexit в якому звучить фугато et iterum venturis, та cuius regni, який завершує розгорнутий середній розділ.

Головним принципом у цій частині є респонсорний спів, коли поперемінно звучать соліст та хор. У крайніх частинах сольна партія доручена альту, він співає одну із строк тексту, хор, який символізує громаду, повторює стверджуючи догмати віри.

Тематичний матеріал крайніх розділів представляє собою мелодію вокальної природи, в першій частині вона звучить досить світло, тепло, помірно. В репризі поступово зміцнюється та перетворюється на фанфару ствердження. Тональність крайніх розділів B-Dur. Поступово тему змінюють тривожні репліки хору, коли з'являється ствердження віри в Христа, музика ніби передвіщає розп'яття та хресну муку.

Розділ et incarnatus починається в тональності g-moll, протяжна тема розгортається в партіях солістів а потім в партіях хору. Інтонації відтіняють зміст кожного слова. Це характерно для всіх розділів частини і меси, але для цієї частини Credo особливо.

Драматичний *stacifixus* починається репліками хору на різких гармоніях які перемежовані нестійкими унісонними інтонаціями оркестру. Закінчується розділ погребінням Христа, яке в музичній мові виражене низькою тесситурою, гострим штрихом у хорі, що викликає насторожене звучання.

Світлий розділ *et resurexit*, що сповіщає про воскресіння Христа, побудований за респонсорним принципом, але заспіви поручені партії тенорів. Наступне фугато, про яке мова йшла вище, побудовано за тим самим принципом що й в другій частині. Теми проводяться у висхідному русі від басів до сопрано, та завершують середню частину ствердженням «його Царству не буде кінця».

Такий поділ на змістовні епізоди є традиційним після того як Й. С. Бах в месі *h-moll* поділив великі розділи на частини та переосмислив їх крізь суб'єктивне відношення. А. Дворжак наслідує цьому принципу. Використання респонсорної побудови підкреслює ствердження догматів Нікейського символу віри громадою, яку символізує хор.

«**Sanctus**» – гімн серафимів, у А. Дворжака, святковий, легкий, яскравий, в уяві з'являються серафими, які кружляють навколо престола Господа та співають «Свят, Свят, Свят Господь Бог Саваоф».

Музична композиція частини побудована за логікою тексту. Перший епізод відповідає тексту «*Sanctus Dominus Deus Sabaoth*» (*allegro maestoso*), другий починається з текстом «*Pleni sunt coeli et terra*», і пожвавленням темпу (*piu mosso*).

Перші імітаційні репліки, інтонаційно виражені низхідною чистою квартою, в тональності *D-Dur*, зображають ту саму картину кружляння серафимів. Звучання хору та оркестру чергується, поступово зростає динаміка, гімн стає ще більш величним, на кульмінації цього розділу з'являються танцювальні ритми в оркестрі, що додає звучанню невимушеності та безпосередності.

Другий епізод з пожвавленням темпу набуває більшого ентузіазму, хорова фактура розвивається за допомогою імітаційної техніки, оркестрова фактура стає поступово більш насиченою, з'являється більше дрібних тривалостей, які наповнюють звучання життєвим пульсом. Заключний розділ Hosanna, повертає фанфарні інтонації з другої частини меси. Повернення тематизму свідчить про те що А. Дворжак використовує цей принцип для організації загальної циклічної форми, і створює інтонаційні арки.

Гармонічна мова цієї частини досить проста, А. Дворжак використовує тільки основні функції ладу.

«**Benedictus**» – як і в класичних зразках меси поділяється на два розділи, повільний «benedictus qui venit» та «hosanna in excelsis» викладений у швидкому темпі. Причому другий епізод повторює заключний епізод попередньої частини. Таку логіку побудови музичної форми використовував Й. Гайдн.

Світла, лірична, душевна мелодія викладена у вступі в партії органу задає характер всьому розділу. Сплетіння оркестрової фактури і хорових голосів у темпі *lento* грає гармонічними барвами, які постійними відхиленнями створюють ефект світу та тіні. Основна тональність частини G-Dur, відхилення відбуваються у побічні щаблі ладу, часто А. Дворжак використовує гармонічну субдомінанту. Дається в знаки фольклорна, пісенна природа мелодизму.

П'ять періодів першого розділу сплітаються у мереживо тем, головним принципом розвитку є варіантне перетворення, яке імітаційною технікою письма переходить між хоровими голосами.

Рух четвертними та половинними тривалостями обумовлює характер зваженої ходи, переважає піднесене почуття від зустрічі з Господом.

Як зазначалось вище розділ «hosanna» є повторенням аналогічного з попередньої частини. Різниця полягає в тому що якщо в «Sanctus» цей розділ звучав в тональності субдомінанти до основного D-Dur, тобто починався в G-

Dur, то в цій частині тональне співвідношення зберігається і відповідно до основного G-Dur розділ звучить в C-Dur.

Тональність стає вищою ніж у попередньому розділі, це, безумовно, викликає потребу у переносах голосів, але загалом інтонаційна структура зберігається, за рахунок теситурних умов звучання стає ще більш яскравішим та насиченим. В кінці повертається основна тональність частини. Звучить величний плагальний каданс (*maestoso*).

«**Agnus Dei**» починається лірико-драматичним фугато, яке проводиться партіями солістів. В тональності h-moll тему проходить в партії тенора. Тональна домінантова відповідь звучить в партії альта. Наступне проведення теми А. Дворжак доручає партії сопрано, з домінантовою відповіддю басовим тембром.

Тема характеризується широтою діапазону, мелодичністю, сповнена скорботи. Ядром є рух по звуках тризвука (h-d-h), відхилення в шостий щабель, оспівування домінанти та широкий рух вгору по звукам тонічного квартсекстакорду, з наступним кадансуванням в тональності домінанти.

Контрапунктичні лінії оркестру та солістів, відрізняються комплементарною ритмікою, рівномірним заповненням довгих тривалостей. Наступна за фугато тема має драматичний характер, при чому у розвитку чим ширше стають інтервали підкреслені пунктирним ритмом, тим більш драматичний ефект вони викликають. Варіантне проведення цієї теми проходить в партіях хору у такій послідовності: альт – бас – сопрано. Цей розділ характеризується нестійкістю, активним модуляційним процесом, загостреними гармоніями, рухливою динамікою. Завершується розділ кадансом в тональності в якій починалась частина (h-moll).

Заключний розділ «*Dona nobis pacem*» (даруй нам мир) плавно і непомітно вводить нас в тональність D-Dur. Відсутність конфлікту та утихомирене звучання є художньо виразним. Замість гучного урочистого фіналу, А. Дворжак

обирає примирення, любов, теплі почуття піднесеності. Це в повній мірі відповідає ключовим драматургічним принципам, які застосовані в месі, та є стильовими константами творчості чеського композитора.

Загальний тональний план:

- Kyrie D - h (fis) - D - g - D
- Gloria D - h (fis) - D - G - h - D
- Credo B - g - B
- Sanctus D - (G) D
- Benedictus G - (C) D
- Agnus Dei h - D

Як бачимо в загальному тональному плані переважає субдомінантова сфера. А. Дворжак використовує тональність як натуральної так і гармонічної субдомінанти. В третій частині шостого низького щаблю, що також є субдомінантовою сферою.

Перейдемо до аналізу наступного твору що складають матеріал нашого дослідження.

### **2.3. Кантата «Te Deum» op. 103 як зразок зрілого стилю А. Дворжака**

Te Deum (лат. Te Deum laudamus – «Тебе, Бога, хвалимо») – старовинний християнський гімн. Згідно з церковним переказом, текст гімну написав наприкінці IV століття св. Амвросій Медіоланський.

Прийнято виділяти в Te Deum 29 віршів, у кожному з яких два рядки довільної довжини. Поряд із «авторськими» молитвами текст містить точну біблійну цитату – Sanctus (строфи 5-6), що збігається з ординарним текстом Sanctus з канону меси. Найдавнішою вважається частина із віршами 1-21. Вірші



	<i>Un poco più mosso</i> (Chor)	<p>14. Tu Rex gloriae, Christe.  15. Tu Patris sempiternus es Filius.  16. Tu ad liberandum suscepturus hominem,  non horruisti Virginis uterum.  17. Tu, devicto mortis aculeo, aperuisti  credentibus regna caelorum.  18. Tu ad dexteram Dei sedes in gloria  Patris.  19. Iudex crederis esse venturus.  20. Te ergo quaesumus, tuis famulis  subveni,  quos pretioso sanguine redemisti.</p>
3.	<i>Vivace</i> (Chor)	<p>21. Aeterna fac cum sanctis tuis in gloria  numerari.  22. Salvum fac populum tuum,  Domine, et benedic hereditati tuae.  23. Et rege eos, et extolle illos usque in  aeternum.  24. Per singulos dies benedicimus te;  25. Et laudamus nomen tuum in saeculum  et in saeculum saeculi</p>
4.	<i>Lento</i> (Sopran/Chor; Sopran/Bass);  <i>Poco più mosso</i> (Chor)	<p>26. Dignare, Domine, die isto sine peccato  nos custodire.  27. Miserere nostri Domine, miserere  nostri.  28. Fiat misericordia tua,  Domine, super nos, quemadmodum  speravimus in te.  29. In te, Domine, speravi,  non confundar in aeternum  Benedicamus Patrem et Filium cum Sancto  Spiritu; laudemus et superexaltemus eum in  saecula.  Alleluja!</p>

**Перша частина** відкривається урочистим соло літавр. До звучання літавр додається оркестр tutti що виконує славільні юбіляції. В оркестровому вступі закладаються три основні мелодичні фігури які стануть основою для викладення тематизму в хоровій фактурі.

Теми викладаються у такій самій послідовності. Урочиста тема «Te deum laudamus» проходить в партії альтів.

Другий тематичний елемент переходить від партії тенорів до партії сопрано. У гармонічній мові переважає плагальність - теми звучать у G-Dur.

Третій тематичний елемент велично звучить в партії сопрано.

Після бурхливого кадансу, що викладений широкими пасажами шістнадцятими тривалостями відбувається модуляція у тональність A-Dur. Усі теми проходять у новій тональності – такий ефект надає звучанню ще більш піднесеного, світлого звучання.

Новий тематизм з'являється з текстом «Tibi omnes Angeli». Схожа гармонічна будова, мелодика у плагальному G-Dur. Юбіляції в оркестрі нагадують кружляння янголів, про яких йде мова у тексті.

Наступний епізод побудовано на діалозі сопрано соло та хору. Світла спокійна мелодія і тихі проникливі акорди, що виконуються хором у нюансі «ppp».

Завершується частина повтором першого проведення усіх тем у партії хору. Повертається основний темп та славільний характер.

Форма частини складна тричастинна – АВА. Перша частина написана у формі простої тричастинної форми, що складається з трьох періодів.

З виконавської точки зору, складність може представляти побудова динамічного плану. Славільна тема, що проводиться багато разів має бути розрахована у плані перспективи розвитку. Тобто слід мати на увазі на скільки побудов має бути розрахована динамічна хвиля, та яка загальна їх кількість.

**Друга частина** - соло баса з хором, написана у куплетно-варіантній формі зі вступом. Вступ складається з трьох речень, які представляють собою фанфарні проведення оркестру з широкою, рішучою реплікою соло баса, і відповіді оркестру – схвильованого характеру. Починається в Es-Dur, у

третьому проведенні модулює через сферу гармонічної субдомінанти в однойменний мінор (es-moll).

Кожен куплет має форму заспіву-приспіву. Починає соліст, невеликим аріозним проведенням двох речень, йому відповідає хор у гомофонно-гармонічній фактурі.

Перший куплет – широкі мелодії, з відхиленнями та наявністю стрибків у партії баса, відповідає хоральна стримана відповідь жіночого хору. На тлі прозорого звучання хору, наспівна висхідна тема проводиться в оркестрі партіями перших та других скрипок.

Другий куплет побудовано за тим самим принципом. Проте хорова відповідь має більш рухливу динаміку та мелодику. Модулює в кінці частини у Ges-Dur.

**Третя частина** відкривається чотирикрратним проведенням теми величного характеру. Вона складається з початкової висхідної чистої кварта, і далі руху мелодії по звукам тризвуку. У чотирьох проведеннях набуває різного гармонічного і тембрального забарвлення, що підсилюється колоритним оркеструванням зі змінами груп оркестру.

У подальшому розвитку ця тема продовжує звучання в оркестрі. У хора в цей час звучать короткі славільні репліки. Наступний розділ побудований на принципі діалогу оркестру і хору. Жвава, бурхлива, яскрава тема оркестру, що викладена ритмічним акомпанементом остинато – має деякі риси з індійського фольклору. На тлі цього звучать славільні репліки хору.

Основна тональність частини h-moll, середній розділ характеризується активним модуляційним процесом, окремі репліки звучать в однойменному мажорі.

Завершує частину проведення теми у хорових партіях, але у видозміненому вигляді. З теми зникає початкова заклична чиста кварта, залишається рух по звукам тризвуку і подальше декламування на одній ноті.

Динаміка поступово спадає. Кода, що викладена в оркестрі слугує зв'язкою з наступною частиною.

**Четверта частина** – фінал, за принципом побудови перегукується з другою частиною. Два проведення тематичного матеріалу доручено соло сопрано. Ці проведення доповнюються короткими репліками хору жіночого хору («*miserere nostri*»), схвильованого характеру, що передається викладенням дрібними тривалостями і благальною висхідною інтонацією.

Головна тема починається стрибком на велику сексту, і потім на збільшену квінту вниз, характеризується нестійкістю, емоційною збудженістю.

Перше проведення звучить в тональності H-Dur, друге в тональності D-Dur, що підіймає теситуру і загальний образний стрій на вищу ланку.

Заключний розділ починається у тональності F-Dur, соло сопрано та басу об'єднуються та співають в унісон фанфарну тему, яка повторює один звук, з кожним проведенням все вище і вище, аж поки не вступає із величним гімном звучання хору tutti на словах «Alleluja!». Усі виконавські сили поєднуються у яскравому, святковому звучанні фіналу, щоб разом прославити Бога. Поступове динамічне наростання, підвищення тесситури, секвенційний розвиток призводить до загальної кульмінації.

Останні такти звучання фанфар оркестру повертають тематичні елементи першої частини, тим самим об'єднуючи загальну форму чотири частинного циклу.

## **Висновки до розділу 2.**

Отже, зважаючи на вищезазначене, можемо зробити висновок що музичній мові А. Дворжака притаманний лірико-епічний тип драматургії. Відсутність конфлікту, переважна більшість варіантного розвитку тематизму, що обумовлена мелодикою пісенного чеського фольклору підтверджують цю думку.

Серед основних стилістичних особливостей ораторії «Свята Людмила» слід назвати головний принцип музичної драматургії – контраст – образний, темповий, інтонаційний, тональний.

Загальну лінію розвитку – рух від похмурого зосередженого початку до радісного, світлого фіналу. Це втілюється і в тональному плані де відбувається еволюція від початкового до мінору до заключного до мажору. Функцію об'єднання виконує тональний план, лейтмотиви, тематичні арки.

За функцією у циклічній композиції «Лужанської» меси частини розподіляються таким чином:

- Kyrie - експозиція світлих ліричних образів, молитовний стан, піднесенні почуття соборності;
- Gloria - експонуються урочисті образи, гімн хвали Богу;
- Credo - збирає в собі світлі ліричні образи, лірико-драматичні скорботні, величні, це змістовний дієвий центр драматургії насичений активним розвитком і співставленням художніх образів;
- Sanctus - продовження розвитку урочистих образів, гімн серафимів;
- Benedictus - розкриває молитовну лірику, образ еволюціонує;
- Agnus Dei - починається лірико-драматичним фугато, завершується світлою темою - образом умиротворення.

Головними засобами розвитку музичної думки є:

- секвенційний розвиток,
- варіантне повторення тем,
- імітаційна техніка письма.

Твір, що відкрив американський період А. Дворжака «Te Deum», ще не має колориту симфонії «З нового світу», композитор – ще не встиг опанувати весь інтонаційний комплекс, притаманний музиці нової землі. Проте, в цьому

творі вже відчутні деякі намагання стилізувати певні інтонації, що є деякою мірою намаганням вшанувати замовників твору і новим можливостям.

Через твір наскрізно проходять цитати кількох основних тем, а музичні ідеї наприкінці твору тематично спираються на ідеї вступної частини.

Одним із важливих принципів драматургії є контраст. А. Дворжак користується образним, тематичним, темповим, тональним контрастом як між частинами циклічної форми, так і в середині частин між розділами форм.

Прослідковується тематична єдність між частинами, що належать до однієї образної сфери. Ліричним частинам відповідають пісенні інтонації, урочистим – квартові висхідні стрибки, рух мелодії по основним звукам тонального тризвуку.

В розділі були розглянуті особливості композиції, розподілення тексту за розділами форми, мелодична та інтонаційна структура частин, особливості розвитку хорової фактури, тональна логіка композиції трьох визначних творів А. Дворжака. Це дозволяє перейти до висновків і встановлення сталого і динамічного в системі його композиторського стилю.

## ВИСНОВКИ

Дослідження наявних джерел, що характеризують творчість чеського композитора А. Дворжака, дозволило узагальнити особливості хорової творчості, в якій переважають кантатно-ораторіальні жанри. Вони представлені як творами на канонічні тексти, так і композиціями на поетичні авторські тексти. Серед найбільш виконуваних творів кантата «Stabat mater», в якій композитор осмислює власну трагічну втрату трьох дітей.

Композиторський стиль – система динамічна. Характеристика еволюції стилю можлива при розумінні факторів впливу та відповідних проявів на рівні музичного мислення.

В наявних наукових джерелах, серед найважливіших детермінант, що формують творчу індивідуальність композитора зазначено *epoxy та покоління*, до якого належить митець; *особливості розгортання його життєвого сценарію*; співвідношення *екстраверсійного й інтроверсійного* векторів у діяльнісному комплексі композитора; *індивідуальний музичний стиль, жанрові пріоритети та використання найбільш значимих культурних символів, кодів, архетипів; локус як культурний простір*, в якому розгортається життєвий сценарій митця.

Спираючись на цю концепцію назвемо головні чинники, котрі мали вплив на формування композиторського стилю А. Дворжака. А. Дворжак – представник чеського романтизму, як наслідок – відповідність ідеалам та головним ідеям епохи та традиціям національної композиторської школи. На життєвому шляху композитор мав нерозділене кохання, а потім щасливе життя у шлюбі впродовж 31 року. З 1775 по 1777 А. Дворжак втратив трьох дітей і матір, на що рефлексував у кантаті «Stabat mater». Композитор мав дружні зв'язки з Й. Брамсом, та видавцем Ф. Зіркоком, що впливало на його творчий метод. Істотний вплив на творчість чеського композитора мав успіх його творів в Лондоні та подальша подорож в Англію. Суттєвою перемінною в життєвому

сценарії був той факт, що з 1892 по 1895 рік композитор працював на посаді директора Національної консерваторії у Нью-Йорку. У цей період відчутний вплив американської культури. Після повернення в Прагу А. Дворжак працював директором Празької консерваторії, отримав загальнонаціональне визнання.

Щодо психологічних детермінант – композитор був дуже вимогливим до себе, деякі свої твори він міг переписувати по тричі. Це обумовило досить сталу систему засобів, яка була наслідком його світогляду і є стрижнем його індивідуального «Я». А. Дворжак був послідовним у сповіданні національних ідей, наприклад відмовлявся писати опери німецькою мовою, на загальновідомі сюжети. Цей факт обумовив яскравий інтонаційний національний колорит його творів, а також ідейно-сюжетну основу більшості хорових творів.

Досить різноманітна хорова творчість А. Дворжака представлена як духовними так і світськими жанрами. Серед особливостей стилістики хорових творів музикознавці називають пісенну основу його музичної мови і як наслідок варіантні, імітаційні методи розвитку. Відображення колориту чеських земель, сільського простого сприйняття реальності відображене в переважній світлій ліричній образній сфері його творів. Художня індивідуальність композитора проявляється в художньому мисленні з яскраво вираженим національним чинником. Чеський та моравський фольклор та епос є для нього джерелом як і в образно-змістовному плані так і в плані музичної мови.

Отже, відмітимо головні чинники, які обумовлювали стильову динаміку обраних для аналізу творів.

Для ораторії «Свята Людмила» головними детермінантами є *національне* та *жанрове*. Для «Лужанської меси» – головним чинником є *локус*, який втілено у назві яка закріпилась за цим твором, і передає своїм інтонаційним змістом всю красу чеської природи та рідних сільських пейзажів. «Te deum» – основними детермінантами є *жанр* та *локус*. Хоча, в повній мірі стилістика американського

періоду втілена у симфонічній творчості, але і в цій кантаті зустрічаються інтонації та ритмічні особливості корінних народів Нового Світу.

Серед сталих стилістичних ознак, які є незмінними у системі стилю відмітимо чеський та моравський мелос, лірико-епічний тип драматургії, контраст, як один із ключових принципів поєднання, перевага плагальності в гармонічній мові, яскраве користування тембровими барвами, поєднання різних типів фактури, а також інтонаційна єдність, яка досягається за допомогою наскрізних тем та повернення тематичного матеріалу.

Отже, спираючись на вищезазначене зробимо висновок, що еволюція стилю хорової творчості А. Дворжака визначається як досить стала система. Певні зміни відбувались з огляду на окресленні чинники. Хорова творчість А. Дворжака є справжньою перлиною світового хорового мистецтва, яка втілює світлі ідеали епохи, національної школи та високодуховні якості чеського композитора.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонін Леопольд Дворжак URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D1%82%D0%BE%D0%BD%D1%96%D0%BD\\_%D0%9B%D0%B5%D0%BE%D0%BF%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%B4\\_%D0%94%D0%B2%D0%BE%D1%80%D0%B6%D0%B0%D0%BA](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D1%82%D0%BE%D0%BD%D1%96%D0%BD_%D0%9B%D0%B5%D0%BE%D0%BF%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%B4_%D0%94%D0%B2%D0%BE%D1%80%D0%B6%D0%B0%D0%BA)
2. Батанов В. Ю. Универсализм композиторской личности в музыкальном искусстве XX - начала XXI ст.: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. Одесса, 2016. 203 с.
3. Батовська О.М. Сучасне академічне хорове мистецтво а cappella: монографія. Харків: ТОВ «Планет-принт», 2017. 524 с.
4. 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.
5. Боровик Світлана. Особливості втілення романтичних традицій в оперній музиці А. Дворжака (на прикладі партії русалки з однойменної опери). Молодий вчений, 9 (85), 2020. С. 12-14
6. Вербицька-Шокот І. В. Жанр реквієму в хоровій творчості українських композиторів порубіжжя тисячоліть. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2007. 17 с.
7. Гулеско І. І. Музично-художня типологія реквієму в Європейському контексті. Харків ; Мелітополь : Сана, 2002. 92 с.
8. Гусарчук Т. В. Феномен творчої індивідуальності композитора в інтонаційній драматургії духовних творів (на матеріалі українського музичного мистецтва): дис. .. д-ра мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2018. 533 с.

9. Даценко В. П. Творча індивідуальність композитора в українському науковому дискурсі. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2021. № 1. С. 173-179
10. Драч І. С. Аспекти вияву композиторської індивідуальності у сучасній культурі (на матеріалі творчості В. С. Губаренка): дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03. Суми. 2004. 439 с.
11. Єгоров О. Теорія і практика роботи з хором. Київ : Держ. вид-во образотв. мистец. і муз. літ., 1961. 239 с.
12. Жаркова В. Б. Творчість Моріса Равеля: музичні тексти і комунікативний контекст: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2010. 34 с.
13. Іванова Ю. М. Шляхи вивчення хорознавства. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т ім. І. П. Котляревського. Харків, 2015. Вип. 43. С. 291–300.
14. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі: дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2020. 519 с.
15. Коновалова І. Ю. Феномен композитора в європейській музичній культурі ХХ століття: особистісні та діяльнісні аспекти: дис. ... д-ра мистецтвознавства: 26.00.01. Харків, 2019. 630 с.
16. Копелюк О.О. Фортепіанна творчість Івана Карабиця: феноменологія стилю. Diss. Дис.... канд. Мистецтво знав.: спец. 17.00. 03. Музичне мистецтво, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, 2018. 270 с.
17. Малий Д. М. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ - початку ХХІ століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознава. Харків, 2018. 19 с.
18. Ніколаєвська Ю. В. Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ - початку ХХІ століть : монографія. ХНУМ імені І.П. Котляревського.

Харків: Факт, 2020. 576 с.

- 19.Савицька Н. В. Вікові аспекти композиторської життєтворчості: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2010. 36 с.
- 20.Самойленко А. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса : Астропринт, 2002. 243 с.
- 21.Степурко В. І. Мистецька інтроверсія у творчості сучасних українських композиторів: монографія. Київ: НАКККиМ, 2019. 160 с.
- 22.Степурко В.І. Наративні концепти творчості композитора Михайла Шуха. Мистецтвознавчі записки. 2019. № 36. С. 193-197.
- 23.Токач. Ю. До питання інтерпретації сонати для скрипки і фортепіано F-dur op. 57 Антоніна Дворжака. Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. МВ Лисенка. Вип. 31, 2013. С. 187-196.
- 24.Шаповалова Л. В. Музыка як аналог особистості: до проблеми рефлексійної свідомості: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2008. 30 с.
- 25.Шерстюк, А. О. Вокально-хорова творчість Антоніна Дворжака в контексті його композиторського стилю. Магістерські тези. ХДАК. 2021. 44 с.
- 26.Beckerman, Michael B. (1993). Dvořák and His World. Princeton: Princeton University Press. ISBN 0-691-03386-2.
- 27.Beckerman, Michael B. (2003). New Worlds of Dvořák: Searching in America for the Composer's Inner Life. New York: W.W. Norton & Company. ISBN 0-393-04706-7.
- 28.Beveridge David R. Antonín Dvořák: his life, his music, his legacy. <https://www.dvoraknyc.org/bio>
- 29.Burghauser, Jarmil (2006). Antonín Dvořák (in Czech). Prague: Bärenreiter Supraphon; Koniasch Latin Press. ISBN 80-86791-26-2.
- 30.Butterworth, Neil (1980). Dvořák, his life and times. Midas Books. ISBN 0-

859-36142-X

31. Brown, A. Peter (2003). *The symphonic repertoire, Volume 3, Part 1*. Bloomington: Indiana University Press. pp. 410–436. ISBN 0-253-33488-8.
32. Clapham, John (1966, 1969, 1979), *Antonín Dvořák, Musician and Craftsman*, London, St. Martin's Press or Faber&Faber (1966), MacMillan (reprinting 1969), ISBN 0-333-23111-2 or St. Martin's, ISBN 0312045158; 1979, Newton Abbot (England), David and Charles, ISBN 0-7153-7790-6. The 1979 edition will be referred to as "UK" to distinguish it from the author's other biography of Dvořák published in 1979 in the US (Norton).
33. Clapham, John (1979). *Dvořák*. New York: W. W. Norton. ISBN 0-393-01204-2.
34. Clapham, John (1995), 'Dvořák, Antonín (Leopold)', in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie. London: MacMillan ISBN 0-333-23111-2. Vol. 5, pp. 765–792.
35. Černušák, Gracián (ed.); Štědroň, Bohumír; Nováček, Zdenko (ed.) (1963). *Československý hudební slovník I. A-L (in Czech)*. Prague: Státní hudební vydavatelství.
36. Dvořák, Antonín; Šourek, Otakar (preface) (2009). *Biblické písně (in Czech, German, English, French)*. Prague: Editio Bärenreiter. ISBN 979-0-2601-0463-1.
37. Gal, Hans (1971), *Johannes Brahms: His Work and Personality*, translated by Joseph Stein, Knopf, New York.
38. Goepf, Philip Henry (1913). *Symphonies and their meaning: Third series: Modern symphonies*. Philadelphia: J. B. Lippincott Company.
39. Honolka, Kurt (2004). *Dvořák*. London: Haus Publishing. ISBN 1-904341-52-7.
40. Horowitz, Joseph (2003). *Dvořák in America: In Search of the New World*. Cricket Books. ISBN 0-812-62681-8.

41. Hurwitz, David (2005). *Dvořák: Romantic Music's Most Versatile Genius. Unlocking the Masters*. Milwaukee: Amadeus Press. ISBN 1-574-67107-3.
42. Peress, Maurice (2004). *Dvořák to Duke Ellington: A Conductor Explores America's Music and Its African American Roots*. New York: Oxford University Press. ISBN 0-19-509822-6.
43. Schönzeler, Hans-Hubert (1984). *Dvořák*. London, New York: Marion Boyars Publishers. ISBN 0-7145-2575-8.
44. Smaczny, Jan. (2003) 'Grand Opera Amongst the Czechs' in *The Cambridge Companion to Grand Opera* ed. David Charlton, pp. 366–382. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN 978-052-164683-3
45. Steinberg, Michael (1995). *The Symphony: A Listener's Guide*. Oxford: Oxford University Press. ISBN 0-19-506177-2.
46. Taruskin, Richard (2010). *Music in the Nineteenth Century*. Oxford: Oxford University Press. ISBN 978-019-538483-3.
47. Tibbets, John C. (ed.) (1993), *Dvořák in America*, Portland, OR: Amadeus Press, ISBN 0-931340-56-X
48. Yoell, John H. (1991), *Antonín Dvořák on Records*, New York: Greenwood Press, ISBN 0-313-27367-7