

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

Кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування

Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ П'ЯНЧАКА В КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОЇ  
КУЛЬТУРИ ПОЛЬЩІ КІНЦЯ ХХ-ПОЧАТКУ ХХІ СТ.**

Магістерська робота

**Мигаль Софії Петрівни**

Науковий керівник:

Белік-Золотарьова Наталія Андріївна

кандидат мистецтвознавства, професор

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело



Мигаль С.П.

## ЗМІСТ

<b>Вступ.....</b>	<b>3</b>
<b>Розділ I ХОРОВИЙ ДОРОБОК ПОЛЬСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ-ХХІ СТ. НА ТЛІ КУЛЬТУРОТВОРЧИХ ПРОЦЕСІВ</b>	
1.1. Історіографія та джерельна база дослідження польської музичної культури другої половини ХХ – ХХІ ст.....	10
1.2. Хорова творчість польських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: історичний екскурс.....	16
1.3. Композиторська інтерпретація жанрового канону меси митцями Польщі порубіжжя століть.....	26
1.4. Жанр псалма в польській хоровій творчості: минуле та сьогодення.....	30
<b>Висновки до I Розділу.....</b>	<b>36</b>
<b>Розділ II ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ КОНСТАНТИ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ П. ЯНЧАКА</b>	
2.1. Життєтворчість П. Янчака в контексті польського хорового мистецтва першої третини ХХІ століття.....	38
2.2. Семантика духовності жанру хорової мініатюри <i>a cappella</i> в доробку П. Янчака.....	42
2.3. Сильова інтеграція жанру меси на прикладі « <i>Missa Film Stetinum</i> ».....	47
<b>Висновки до II Розділу.....</b>	<b>56</b>
<b>Розділ III ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ П. ЯНЧАКА У ВИКОНАВСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ</b>	

3.1. Авторська виконавська концепція « <i>Missa Film Stetinum</i> ».....	58
3.2. Виконавське трактування псалмів « <i>De profundis</i> » та « <i>Jubilate Deo</i> » П.Янчака в аспекті порівняльної інтерпретології.....	67
<b>Висновки до III Розділу.....</b>	<b>74</b>
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>76</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>81</b>
<b>ДОДАТКИ.....</b>	<b>92</b>

## ВСТУП

**Обґрунтування теми дослідження.** Одним із актуальних завдань музикології та хорознавчої науки є всебічний аналіз хорової творчості як минулих епох, так і сьогодення. Композитори-сучасники репрезентують поглиблення та розширення звукових горизонтів, пошук нових засобів музичної виразності, або ж навпаки, на противагу авангардним пошукам відбувається повернення до традицій та звернення до феномену «нової простоти» (за О.Овсянніковою-Трель). Важливим підґрунтям для осмислення тенденцій хорового доробку порубіжжя ХХ – ХХІ ст. і знаходження самобутніх виконавських інтерпретацій є дослідження стилістичних і жанрових рішень сучасної композиції.

Українська хорова виконавська практика є яскравим прикладом калейдоскопічності, синтезування традицій і новаторських рішень, постійного оновлення репертуару композиціями європейських композиторів, серед яких одне з чільних місць займає творчість П. Янчака – визначного представника сучасної когорти польських митців.

**Актуальність теми** дослідження обумовлена двома чинниками. Перший – зумовлений відсутністю комплексного аналізу творчого доробку Пьотра Янчака (1972) – одного з найяскравіших представників польської композиторської школи останньої третини ХХ сторіччя.

Другий чинник актуальності пов'язаний із універсалізмом постаті митця, що являє собою поєднання двох особистісних типів: композиторського та виконавського. Адже написання митцем лише хорової та вокально-інструментальної музики обумовлено як прагненням відтворити у хоровому звучанні власну картину Світу, так і завданням створення репертуару для хорових колективів, які він очолює. Тому для знаходження виконавської інтерпретації хорових творів П. Янчака необхідно вивчати не лише композиторський текст, а й специфіку диригентського втілення композицій під орудою автора.

**Об'єктом магістерського дослідження** постає музична культура Польщі другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

**Предметом дослідження** є хорова творчість П. Янчака як втілення композиторського та виконавського мислення.

**Матеріал дослідження** – партитури хорових мініатюр *a cappella* та «*Missa Film Stetinum*» (композиторський текст) П. Янчака, а також відео-записи виконавських інтерпретацій, зокрема, чоловічим хором під орудою маестро (м. Вижиськ) та провідними колективами Європи.

**Мета дослідження** – виявити значення хорового доробку П. Янчака в контексті музичної культури Польщі кінця ХХ-початку ХХІ ст.;

Досягнення поставленої мети потребує вирішення наступних **наукових завдань**:

- визначити тенденції розвитку музичної культури Польщі кінця ХХ-початку ХХІ століття;
- дослідити жанрово-стильові особливості хорового доробку польських сучасних композиторів;
- систематизувати зарубіжні джерела для характеристики життєтворчості П.Янчака;
- виявити роль композиторської творчості та виконавської діяльності П. Янчака у контексті історико-мистецьких процесів польської культури порубіжжя століть;
- обґрунтувати особливості музичної мови композитора на прикладі хорових мініатюр *a cappella* та «*Missa Film Stetinum*»;
- проаналізувати месу митця з метою визначення ролі хорового чинника в драматургії циклу;
- дослідити світський та духовний блок хорового доробку *a cappella* та виявити принципи композиторського мислення;
- встановити методи композиторської інтерпретації літературного першоджерела в хорових *opus* 'ах П.Янчака;

- виявити особливості виконавської версії «Фільмової меси» під орудою автора;
- здійснити компаративний аналіз виконавських інтерпретацій творів «*De profundis*», «*Jubilate Deo*» П. Янчака провідними колективами України та Європи.

**Методи дослідження** базуються на взаємодії загальнонаукових і спеціальних музикознавчих та хорознавчих підходів, що обумовлено метою та завданнями магістерської роботи, а також специфікою задіяного матеріалу:

- *історико-контекстуальний* сприяє розкриттю здобутків П.Янчака у контексті хорового мистецтва Польщі другої половини ХХ-ХХІ століття;
- *культурологічний*, задіяний для висвітлення та дослідження специфіки культуротворчих процесів Польської держави;
- *біографічний* – обраний для висвітлення життєтворчості П. Янчака;
- *жанрово-стильовий* для визначення типових ознак музичного твору в системі композиторського стилю);
- *композиційно-драматургічний*, за допомогою якого виявлятимемо структурні характеристики творів, що аналізуються;
- *виконавсько-інтерпретаційний* – націлений на виявлення шляхів становлення диригентської концепції та виконавського втілення;
- *компаративний*, залучений для порівняння виконавських інваріантів псалмів, що аналізуються провідними колективами Європи;
- *узагальнення*, необхідний для підведення підсумків дослідження.

У зв'язку з багатогранністю проблематики, зумовленою об'єктом і предметом дослідження, **теоретичну базу** складають фундаментальні праці за наступними напрямками:

– *музична культура Польщі другої половини XX – початку XXI ст.* (А. Гранат-Янкі [17], Н. Свиначенко [63], В. Jabłońska [89], А. Litawa [95], W. Strożewski [109]);

– *теорія та історія хорового мистецтва* (О. Батовська [5, 6], І. Бермес [7, 8], Н. Белік-Золотарьова [9, 10], Є. Бондар [9, 10], О. Заверуха [21], Ю. Мостова [44], Л. Пархоменко [50], Г. Шпак [79]);

– *теорія виконавської та композиторської інтерпретації* (Д. Вечір [14, 15], Ч. Гао [16], Ю. Іванова [24, 25], О. Котляревська [32], В. Москаленко [42, 43], Ю. Мостова [44], Ю. Ніколаєвська [47], Ю. Пучко [53-55], О. Рощенко [57], Ю. Ткач [63, 64], Я. Савченко [59], Т. Сирятська [64], І. Сухленко [66], В. Сумарокова [65], Л. Шаповалова [73, 74]);

– *жанрово-стильові виміри польської хорової творчості другої половини XX – XXI ст.:* М. Vogumiła [81], J. Drewniak [86], R. Drozd [87], S. Szymanski [110, 111], В. Сурек [82], S. Dabek [84];

– *теорія композиторської творчості* (Ю. Калинюк [26], О. Катрич [27], Л. Кияновська [28], О. Коменда [29], І. Коновалова [30], Д. Малий [36], А. Муха [45], Н. Савицька [58], М. Łukaszewski [96, 97]);

– *хоровий доробок польських митців XX – XXI ст.* (К. Дроба [18], Я. Савченко [59, 60], Н. Свиначенко [63], М. Karwaszewska [91], К. Kostrzewa [92] В. Schaeffer [107], J. Schiller-Rydzewska [108], А. Thomas [113], М. Tomaszewski [114]).

– публіцистичні та відео-матеріали [55, 100, 102-104].

**Наукова новизна** результатів дослідження полягає у тому, що вперше у вітчизняному музикознавстві:

- обґрунтовано значення хорової творчості та виконавської діяльності П. Янчака для сучасної польської музичної культури;
- здійснено всебічний аналіз хорового доробку з виявленням жанрових пріоритетів;

- простежено еволюцію хорового стилю митця в єдності релігійного світогляду та новацій хорової творчості;
- виявлено методи композиторської інтерпретації літературних першоджерел в хорових *opus* 'ах та месі митця;
- визначено композиційно-драматургічні принципи «*Missa Film Stetinum*» на основі числової символіки;
- виявлено специфіку хорового письма митця та наскрізні тенденції творчого доробку.

**Практичне значення результатів дослідження** полягає у можливості їх використання в педагогічному процесі закладів вищої освіти мистецького спрямування: у лекційних курсах «Хорова література», «Історія та теорія хорового виконавства», у класах хорового диригування, читання хорових партитур та у виконавській практиці. Теоретичні результати дослідження можуть стати підґрунтям для подальших наукових розвідок стосовно вивчення хорової творчості польських композиторів ХХІ століття.

**Публікації.** За матеріалами дослідження надруковані тези «У пошуках виконавської інтерпретації “*De profundis*” П. Янчака» V Всеукраїнської науково-практичної конференції «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики» (28 жовтня 2021 року), «Хорова творчість П.Янчака. як феномен нової простоти» VI Міжнародної науково-практичної конференції «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики» (1-2 листопада 2022 року), «Відтворення жанрового канону у «Фільмовій месі» П.Янчака» Міжнародної науково-творчої конференції «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність» (1 травня 2023 року), «Напрями польської хорової музики» VII Міжнародної науково-практичної конференції «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики» (2-3 листопада 2023 року)

**Апробація** отриманих результатів дослідження проводилась у рамках V Всеукраїнської науково-практичної конференції «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики» (28 жовтня 2021 року), VI Міжнародної

науково-практичної конференції «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики» (1-2 листопада 2022 року), VII Міжнародної науково-практичної конференції «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики» (2-3 листопада 2023 року), Міжнародної науково-творчої конференції «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність» (1 травня 2023 року), II Всеукраїнського конкурсу науково-творчих презентацій ім.І.Полусмяк (1-3 травня 2024), V Міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (18-19 травня 2024).

**Структура роботи.** Робота складається зі Вступу, трьох розділів, Висновків, Списку використаних джерел та Додатків. Загальний обсяг роботи – 99 сторінок, основного тексту – 74 сторінки, список використаних джерел містить 107 позицій.

## РОЗДІЛ І

### ХОРОВИЙ ДОРОБОК ПОЛЬСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ-ХХІ СТ. НА ТЛІ КУЛЬТУРОТВОРЧИХ ПРОЦЕСІВ

#### 1.1. Історіографія та джерельна база дослідження польської музичної культури другої половини ХХ – ХХІ ст.

Музична культура, згідно дослідницьких версій, є значно ширшою музичних композицій та музики в цілому, вона існує в унікальному соціальному вимірі за рахунок функціонування у вигляді створення, виконання, сприйняття та використання, є динамічною (транслює соціальні та культурні процеси) та нерозривно пов'язана із суміжними аспектами суспільного життя [46, 40]. О.Козаренко розглядає зацікавленість музичною культурологією, як логічний процес прагнення дослідити музику, як одну із можливих мов спілкування, або ж як «мовний голос» культури [62, 7]. Саме музика визначається як специфічний певний текст – особливе часо-просторове перебування культури. Згідно висновку О.Самойленко, «художня діяльність виступає у культурі засобом гармонізації не тільки внутрішнього, але й зовнішнього світу людини, сприяє створенню осередків, течій, об'єднань, творчих колективів» [62, 14]. Така діяльність спонукає до розвитку розмаїття хорових духовних та світських жанрів в музичній практиці.

Систему музичної культури розглядають як взаємодію наступних чинників: музичних цінностей; процес створення, зберігання та розповсюдження музичних надбань людства; сукупність об'єктів та суб'єктів музичного процесу та їх творча взаємодія; перелік установ та соціальних інститутів, що покликані забезпечувати та розвивати музичну культуру країни тощо. Науковиця Н.Свинаренко підкреслила, що саме польська культура у ХХ столітті стала тим консолідуючим елементом, який сприяв та активізував процес створення держави [63].

Враховуючи драматичну історію Польської держави, яка лише 1918 року отримала незалежність, головною метою польських діячів мистецтв

було збереження та примноження національних традицій, ствердження самобутності нації. Непересічного значення у боротьбі за національну ідентичність отримала саме релігійна музика, що виконувала дві функції: культуротворчу та патріотичну. Лише після завершення Другої світової війни, музична культура Польщі набула потужного розвитку та домоглася визнання польської композиторської школи на світовому рівні. Проте цей шлях був надзвичайно важким та тривалим. Виняткову роль в цьому процесі відіграло місто Варшава, що стало культурним «серцем», місцем проведення конкурсів, фестивалів та музичних подій країни. Саме фестиваль Варшавська осінь (з 1956) стимулювала швидке знайомство публіки та митців із музичним надбанням Заходу, різноманітними панівними стилями ХХ століття, що довгий час заборонялися владою та вважались «антинародними». Видатними постатями довоєнного періоду вважають В.Лютославського, Г.Бацевича, А.Пануфника, В.Шабельського тощо. Адже, отримавши ґрунтовну освіту в Парижі (який на початку століття був одним із головних центрів музичної Європи), саме вони стояли у витоків сучасної польської композиторської школи. Плеяда молодих митців неймовірно швидко надихнулася панівним європейським музичним авангардом, згодом неоромантизмом, імпресіонізмом, неокласицизмом, що в результаті призвело до стильового плюралізму – візитівки творчості польських композиторів, який полягав у вільному синтезі музично-стильових течій.

Важливою віхою польської музичної культури стало заснування «Видавничої спілки молодих композиторів» (згодом «Молода Польща») – об'єднання, котре сприяло популяризації національної музики та мало на меті ознайомлення населення із провідними композиціями маловідомих авторів та пропагувало традиції та особливості рідного краю. Непересічного значення отримали композитори-громадські діячі, серед яких: К.Шимановський, М.Солтис, А.Солтис, Л.Ружицький, які сприяли проведенню концертів європейської музики, очолювали музичні навчальні заклади, виступали як практикуючі диригенти хорів та оркестрів.

На сучасному етапі музична культура Польщі знаходиться в активному розвитку, що проявилось у заснуванні та відновленні товариств, котрі займаються організацією концертних заходів та поширюють музичну культуру на усіх рівнях побутування суспільства. Серед найбільш відомих та активно діючих зазначимо: музичне товариство ім.К.Курпінського (Ліпно), організація «Pro Art» (Білосток, з 1994), Польське товариство старовинної музики (Краків, 1989), товариство ім.С.Моңюшко (Варшава, з 1871), Поморське музичне товариство (засноване 1921 / відновлене 2012), музичне товариство ім.В.Скорачевського «Артос» під егідою якого діють дитячо-юнацький, чоловічий та мішаний хори (Варшава, 2011). товариство ім.Г.Венявського (Познань, 1960), котре продовжує традицію аматорської спілки «Польський співочий гурток» (1885).

Варто зазначити взаємодію та вплив товариств на активізацію хорового виконавства, створення колективів, що призвело до постійної потреби оновлення репертуару і стало результатом динамізації композиторської діяльності. Також тісним та плідним став міжпредметний зв'язок релігії та музики. Така закономірність пояснюється фактором надскладної ситуації після окупації та нагальною необхідністю реформування та відродження культурних цінностей, насамперед, за допомогою хорового звучання. За словами ієрарха Августа Глонда, «саме співу церква призначила передову функцію. Адже музика потребувала піднесення та занурення у молитовний стан, починаючи від співу служителів до багатоголосся хорових колективів», зазначає Т.Лісецький [93]. Задля досягнення поставленої цілі було створено школи для підготовки диригентів, церковних композиторів, а також засновано першу Асоціацію священників-музикантів, що коригували наступні секції хорової музики:

- *редакційна* – мала на меті просвітницьку діяльність; займалася збором матеріалів для хорового журналу;
- *композиторська* – завданням якої стало створення нових опусів для хорів та органістів;

- секція церковних хорів, котра в свою чергу, виконувала завдання: підтримки заснування колективів, заохочувала артистів ансамблів до об'єднання в хоріві товариства та організовувала концерти, вистави.

Спеціально привезені найкращі зразки духовних циклів іноземних авторів дозволили не лише розширити кордони творчості, а й наочно продемонстрували нагальність високого рівня церковних колективів та стимулювали виконавський рух, котрий проявився шляхом створення хорових товариств, конкурсів у межах різних єпархій та проведенні спільних богослужінь. Монументальні меси, котрі об'єднували величезну кількість виконавців та парафіяльні з'їзди стали візитівкою післявоєнної музичної культури Польщі. Для прикладу зазначимо виконання меси Й.Фурманіка на честь Древа Хреста, що згуртувало 254 хористів, а у м.Белжиці цю ж месу відтворювали 160 артистів хору.

А.Гранат-Янкі кульмінацією релігійної творчості вважає період воєнного стану (1981-1983) та наближені до цього етапу роки. *Musica adhaerens* (в пер. атрибутивна музика), як підкреслює дослідниця, «творила смисли і мала значення» [17, 42]. Адже на музику цих років була покладена місія підкріплення духу нації та суспільства. Композитори звертались до символізму, що проявлявся у різних іпостясах: словесних, музичних та словесно-музичних знаках. Також відмінною особливістю мистецтва воєнного стану стали власні висловлювання композиторів з приводу творів, присвяти (*Te Deum* К. Пендерецького, *Miserere* Г. М. Гурецького), цитування польських гімнів (*Bogurodzica*, *Mazurek Dąbrowskiego (Jeszcze Polska nie zginęła)*, *Boże coś Polskę*, *Rota*) тощо.

Синтезування культури та освіти є постулатом музичної життя країни та знайшло підтвердження у розвідках провідних польських музикознавців. Як наприклад, «освіта та культура пов'язані єдиним духовним змістом, зумовлюють одна одну і, в результаті, складають єдине ціле» (за

Я.Даньковською); культура, на думку І.Войнар, виступає базовою освітньою інстанцією, а освіта прокладає шлях до реалізації культури.

Цікавою є думка Й.Ласоцького, згідно з якою, стан музичної культури нації залежить не лише від кількості професійних музичних закладів (філармоній, опер, музичних шкіл тощо) та їхнього впливу на суспільство, але передусім від кількості та рівня аматорських музичних колективів. Адже «найефективніший спосіб вивчення музики або просто наближення до неї – це власна музична діяльність» [95, 35].

Про важливість музичної культури та її суспільний характер розмірковував і геній польського мистецтва ХХ ст. – Кароль Шимановський, котрий зазначив що виховна роль музики зможе існувати лише за умови, коли населення через соціальну мистецьку діяльність буде дбати про її поширення.

Непересічну роль у підтримці та поширенні культури відіграє сама держава та органи місцевого управління. Побачивши певні ознаки занепаду культури серед суспільства (зменшення читацької аудиторії, низький рівень участі у культурному житті, зниження знань про власну культуру та звичай інших країн), була розроблена стратегія розвитку освіти протягом 2007-2013рр., котра була покликана вирішити нагальні етичні проблеми та підвищити освіченість серед громадян. Взаємозв'язок мистецтва та особистості чітко сформульований у Женевській програмі (1992), згідно з тезами якої саме освіта у царині культури стала одним із пріоритетних напрямків.

Саме тому хороше виконавство Польської держави на даному етапі є затребуваним та стрімко розвивається, проявляючись у наступних формах:

- професійний;
- аматорський-учбовий (академічний);
- церковний;
- аматорський (громадянський).

Взаємозв'язок між видом хору, традицією, організаторами та перелік найбільш значимих колективів представлений у таблиці (див. додаток А)

Провідною в організації аматорських колективів постає саме професійна, технічно розвинена та ґрунтовно підготовлена особистість художнього керівника – диригента хору. Перед ним постає безліч завдань з приводу організації хору, підбору різноманітного репертуару, створення переконливих, подекуди, інноваційних, інтерпретацій хорового твору. Проте найважливішим та, водночас, найважчим є досягнення цілі художнього та професійного зростання не лише артистів хору, а й слухачів. Адже, за думкою А.Тупека-Бушмак, «виконання музики орієнтоване на стимулювання емоцій, котрі в свою чергу, впливають на стосунки із навколишнім середовищем та формують ідентичність» [95, 113].

Хорові колективи, згідно історії створення та розвитку, умовно можемо класифікувати на хори:

- з довгою історією та багатими традиціями;
- створені відносно недавно або ж новостворені;

Дослідниця А.Литава відзначає збільшення частоти створення хорів після 2000 року, що є свідченням про піднесення та актуалізацію хорового співу у всіх його проявах. При чому чітко структурована тенденція пронизує усі верстви населення, незалежно від статі (жінка/чоловік), віку (в діапазоні від: 19-89; середній вік  $\approx$  46) та громадської зайнятості (більшість працюють) артистів хору чи ансамблю. Таким чином самодіяльний хоровий рух Польщі в наші дні переживає ренесанс, торкається більшості аспектів соціальної реальності жителів, є основним середовищем реалізації людини та, за вдалим висловлюванням К.Панковської, є своєрідним феноменом. Адже враховуючи цифровізацію культури, поширення медіа-контенту та повсюдного захоплення поп-культурою, логічніше було б очікувати зворотню тенденцію – відходження від культових, традиційних форм музичного висловлювання [95, 62].

Звідси походить помітна особливість музикування у сучасній культурі, що представлена у вигляді двох сфер, полюсів: приватного та публічного. Саме завдяки низці медійних революцій, музика міцно увійшла до простору суспільства, ставши невід’ємним атрибутом художньої культури ХХІ століття, підкреслює науковиця Б.Яблонська [89, 125]. Поруч із глобалізацією культури, постала проблема певного домінування музичного контенту, характерного для західної цивілізації, зокрема Західної Європи та Сполучених Штатів Америки. Це окреслило нагальну потребу у збільшенні національного продукту та певне пропагування польських колективів та виконавців, як носіїв самобутності нації.

## **1.2 Хорова творчість польських композиторів другої половини ХХ-початку ХХІ ст.: історичний екскурс**

Після другої світової війни хорова музика опинилася в центрі творчих інтересів польських митців. Тематика хорових композицій другої половини ХХ – початку ХХІ ст. надзвичайно різноманітна, але переважає духовна спрямованість, тяжіння до відтворення у хорових партитурах вічних питань буття Людини, його спілкування з Богом. На думку дослідниці К. Соколовської, основним джерелом натхнення сучасних польських композиторів є християнська віра, тексти зі Священного Писання, григоріанські наспіви, канонічні літургічні тексти. Геніальний представник польської композиторської школи К.Пендерецький зазначав, що з одного боку, сучасний художник має бути «вкоріненим» у культурній традиції, а з іншого – торкатися того, що знаходиться «нагорі». Ставити основні питання про духовні цінності та по-новому продовжувати традицію європейської культури.

У другій половині ХХ ст. відбувається відродження церковних жанрів – *musica sacra*, що отримало назву *musica sacra nova*. Течії, в якій авторська

інтерпретаційна концепція є основною в репрезентуючих її жанрах [60, с.134]. Метою *musica sacra nova* було інтегрування церковної літургійної та світської позахрамової музики під спільним знаменником: сакральним релігійним змістом, що представлений через канонічні, так і неканонічні текстові форми. Отже, якщо в минулому існувала чітка диференціація між церковною та світською музикою, то в сучасній практиці ці межі стають менш виразними, хоча й не зникають повністю. Факторами для відродження прадавніх жанрів послугувала актуалізація основ християнства та осмислення музичного спадку Середньовіччя та Ренесансу, як невичерпного джерела натхнення. Відомий теоретик та композитор М.Лукашевський наголошує, що популяризації створення духовних композицій послугувало заснування (починаючи з 1989 року) фестивалю сакральної музики «*Gaudate Mater*» у Ченстові та Варшаві. У статті «Про власну композиторську творчість духовного спрямування. Натхнення, тексти, композиторська техніка, музична мова» автор підкреслює тенденцію «одуховненості» хорової музики, адже з 1970-х років відчутно превалюють твори із релігійним підтекстом, а твори світського та фольклорного змісту з'являються опосередковано [95]. Важливим аспектом музичної культури Польщі є сакральна спрямованість навіть у інструментальних композиціях, на що вказує насамперед назва твору, характер, а іноді й звуковий матеріал, що містить цитування церковних піснеспівів або григоріанських хоралів. Ця теза підкреслена програмними назвами наступних композицій: «Великодня музика» для камерного ансамблю (2006), «Білі янголи» для 13 струнних інструментів (2001) М.Бортновського, «*Lux aeterna*» для ф-но, віолончелі та магнітофона (2001), «Благовіщення» (2013) «*Miserere* – медитація» для оркестру віолончелей (2005/2015) М.Черневича, «*Victimae paschali*» (2019) К.Данель, «*De profundis II*» 10 фортепіано та симфонічний оркестр (2010) М.Добжинського, «Варіації на тему гімну: Хвалітеся вавіки» для органу (2009), «*Toccata profana*» на сакральні мотиви для клавесину (2012) К.Гжещак, «Страсті Христові» для соло органу (2007) І.Янковського тощо.

Сакральність світовідчуття композиторів тісно переплітається з вірою в Бога, обрядовістю, духовністю життя та символізмом музичного висловлювання. Проте, більшість із сучасних творінь композиторів відносяться до сакральної нелітургійної музики, зазначає О.Мануляк. Паралітургійна музика відтворює лише семантичну частину літургії та є відокремленою від ритуальної функції. У праці О.Зосім подано детальну типізацію сакральної (релігійної) музики, що складається із: богослужбової музики (літургійної/паралітургійної), позалітургійної (позахрамової) та квазісакральної (концертної) музики [23, 268].

Згідно класифікації О.Приходько, основою сучасних хорових композицій є дві основні групи текстів: традиційні і нетрадиційні. Нетрадиційні/позамистецькі (публіцистичні, побутові та наукові тексти, окремі фонемні іноземних мов, вигадані слова та імена) не знайшли відображення у мистецьких пошуках сучасних польських авторів. До традиційних відносяться сакральні духовні тексти та тексти літургійного походження західної, східної християнської традиції, а також протестантські богослужбові тексти; твори художньої літератури; фольклорні джерела [51].

З переліку (див. додаток Б) найбільш значимих та самобутніх композицій польських композиторів межі ХХ-ХХІ століття, зроблено висновок про домінування «традиційного» підходу у виборі семантики твору. Митці спираються на західно-християнську традицію, що полягає у використанні латиномовних молитов, які є характерними лише для римо-католицького богослужіння. Дослідники зазначають, що джерелом натхнення польських митців є Старий та Новий заповіти, уривки з Євангелія, описи Страстей Христових, Маріїнський гімн «Величає душа моя Господа», літанії, гімни, секвенції та псалми. Згідно вибірці творів, духовні композиції простежуються на всіх етапах творчості польських композиторів різних вікових генерацій, що підкріплюється тезою Я.Древняка про «переважання концертної релігійної музики» у творчому доробку сучасних композиторів [86, 117]. Проаналізувавши виконавські склади обраних творів, зазначимо на

превалюванні мішаного 4-голосного типу хору. Композиції, створені для однорідного колективу, зустрічаються опосередковано і у відсотковому значенні займають 18,75%. Твори для декількох хорів (2, 3 або 4) радше є винятковими, адже із запропонованого переліку складають лише 3,75%.

Отже, сучасні композитори активно звертаються до канонічних текстів, сакральних музичних жанрів, представляючи їх сучасне, індивідуально-авторське прочитання. Проблематику сучасного мистецтва у своїх розмірковуваннях подає видатний композитор П.Шиманський, зазначаючи, що «сучасний художник, і зокрема композитор, стикається з двома крайнощами. З одного боку, він ризикує скотитися в невиразне бурмотіння, якщо повністю відмовиться від традиції, з іншого боку – надмірне захоплення традицією може загрожувати “банальним” музичним висловлюванням. Тому за допомогою метафор, лапок, парадоксу важливо співіснувати із традицією і, в той же час, тримати до неї дистанцію» [111, 51]. Таким чином митець порушує правила, створюючи новий контекст з елементів музичної мови традиції. Музикознавці підкреслюють, що повернення до християнських цінностей спонукало композиторів звернутися до традиційних засобів музичної виразності. Грецький спеціаліст у візантійській музиці зазначає на думці, при якій основною характеристикою духовності твору є його безпосередній зв'язок із сакральним словом. Саме тому, більшість композиторів створюють композиції, базуючись на латиномовних молитвах, що безумовно трансляцією та переосмисленням традиції. Х.Гурецький зазначив: «Величезною може бути міць музики та слова, коли твори композиторів стають далеким відлунням слова Божого» [113].

Рефлексуючи з приводу феномену сучасного мистецтва, О.Батовська підкреслює «діалогічність», як основу музики сьогодення, що проявляється під різними ракурсами. У вигляді стильового діалогу, поєднання різних мистецтв та діалогу між минулими епохами та прийдешніми [5, 49].

Хорова творчість та особливості стилю сучасних композиторів малодосліджені у Польщі, а в українському музикознавчому просторі взагалі

невідомі. Незважаючи на стильові вподобання авторів, як наприклад: соноризм (Т. Бейрд, В. Кіляр), необарокові традиції (Ю.Луцюк, Й.Свідер), синтез імпресіонізму, неофольклоризму, неокласицизму (К.Шимановський), постмодернізм (А.Кошевський, Г.М.Гурецький, Р.Твардовський), більшість композицій об'єднані бароковим світовідчуттям. Адже за влучним виразом Н.Шепеленко, саме Богоспількування («Бог – людина») є сутнісною ознакою барокової картини світу [75, 95].

Загалом, у композиторів порубіжжя століть репрезентовані як акапельні, так і вокально-інструментальні духовні твори, різні за жанрами. Так, Кароль Шимановський (1882-1937) створив кантати «*Veni creator*» та «*Stabat mater*». Саме К.Шимановського дослідники вважають основоположником польської композиторської школи, яка формувалася під впливом художніх напрямків мистецтва 1920-1930-х років – в першу чергу неокласицизму та неофольклоризму. Його кантата «*Stabat mater*» дала поштовх хоровій музиці Польщі другої половини ХХ сторіччя. Композитор додає хоровий компонент і до балету «Харнасі» та III симфонії. Зазначимо, що введення хору *tormorando* до симфонічної партитури сприяє розширенню тембрової палітри симфонічного оркестру.

Якщо доробок Тадеуша Шеліговського (1896-1963) вирізняється різноманіттям жанрів: «*Ave Maria*» для сопрано, жіночого хору та органу, «Латинська» меса, сюїта «Софі» для хору та оркестру, ораторія Псалом XVI, то Вітольд Лютославський (1913-1994) вперше серед польських митців звертається до жанру хорової симфонії/симфонії-кантати «Три вірші Анрі Машо», котра створена ним у новій «часовимірюваній ритміці», що не передбачала одночасне звучання вертикалі, окрім початку секції. Розмах фактури: 20-голосся та 18 інструментів (лише духові та ударні) спонукали композитора до створення подвійної партитури та залучення до виконання двох диригентів. Згідно коментарів композитора, які були надані під час інтерв'ю BBC: «Твір створений у техніці керованої алеаторики, з певною

свободою виконавців, що дає змогу досягати надскладних ритмічних та звукових фігур з мінімальними технічними труднощами для музикантів» [9].

Найбільш розмаїтою з точки зору жанрових уподобань є спадщина Кшиштофа Пендерецького (1933-2020), одного з найвидатніших композиторів сучасності. У його доробку кантата «*Stabat mater*» для трьох хорів *a cappella*, пасіони «Страсті за Лукою», диптих «Заутреня» («Покладення у Гроб» та «Воскресіння»), що за жанром наближається до ораторії, власне ораторії «*Dies irae*», *Magnificat*, «*Te Deum*»; «Польський реквієм». Творчість К.Пендерецького не має прямого зв'язку із богослужінням. Про її концертний характер свідчить розгорнута форма, музична мова та композиційні засоби, що виходять за межі стилістичного кола літургійної музики. Спираючись на думку дослідника Я.Древняка, поштовхом до написання сакральних творів стало глибоко рефлексивне прочитання біблійних текстів, що отримало продовження у створенні не лише вокально-інструментальної музики, а й творів філософського характеру: опер «Чорна маска», «Дияволи з Лудену», «Космогонія» та «Строфи» [86, 118]. Окрім латиномовних композицій, у доробку митця представлені твори православного богослужбового кола: «Слава», «Херувимська пісня», «Гімн Святому Данилу», що є свідченням безумовної поваги до східно-християнської релігії та єдності традицій різних церков.

Спадщина Анджея Кошевського (1922-2015) безперечно, є надбанням польської музичної культури ХХ століття. Спираючись на думку Й.Цивінської-Русінек, підкреслимо, що композиторське мислення митця розвивалося аркоподібно: опора на традицію – соноризм і новаторська хорова музика – повернення традиційного підходу та переважання хорових композицій [76, 189]. Із багатого доробку композитора, саме хорові твори повною мірою відображають стиль митця, що базувався на фольклорних витоках та релігійному світогляді. А.Кошевським створені: «*Kołysanka*» у шести редакціях для різного складу виконавців, «*Suita kaszubska*», кантата із присвятою М.Копернику для 3 мішаних хорів, «*Gry*» невелика сюїта у двох

редакціях для мішаного, чоловічого або жіночого хорів тощо. Композитор ставився до хору, як до оркестру людських голосів, на що вказують партитурні ремарки в творах «*Ad musicam*» і «*Da fischiare*», а до літературної першооснови – з трепетом. Таким чином, у прочитанні композитора, тексти отримували подвійне значення: семантичне та тембральне [77, 191]. Заключний етап життєтворчості митця характеризується превалюванням духовної сфери, що ознаменувалось створенням мес «*Gaude Mater*», «*Trittico di Messa*», *Magnificat*, *Stabat mater*.

У стильових вподобаннях Юзефа Свідера (1930-2014), починаючи з 80 - х років ХХ століття простежується релігійна тематика. Ця тенденція охопила увесь композиторський загал та, згідно думки Г.Дарлак, пов'язана з понтифікатом Папи Івана Павла II, його впливом на польську культуру, демократизацією держави і творчою свободою польських митців [87]. У доробку Ю.Свідера превалюють меси (їх 9), найвідоміші серед яких «*Missa simplex*» для мішаного хору та органу, «*Missa festiva*» для двох хорів, органу, струнних та барабану «*Missa corale*» для мішаного хору, «*Messa sopra*», «*Te Deum*» та ораторія «*Legnica*». Творчою реакцією на традицію заміни латиномовних текстів польськими, стало створення циклу «*Trzy pieśni mszalne*» із цитуванням польської пісні *Serdeczna Matko*, що підкреслює національну приналежність композиції. Цікавою знахідкою є створення «*Mszy gitarowej*» для сольного голосу або хору, у якій композитор вдається до типового для польської повоєнної музики скорочення тексту. Коцертна функція твору потребувала камерності, що знайшло вираження у повномасштабних частинах *Kyrie*, *Sanctus*, *Agnus Dei* та обмеженням решти частин лише початковими строфами молитов. Значимим є цикл «Десять пісень на слова польських поетів» для мішаного хору *a cappella*, що став маніфестом патріотичного та релігійного бачення композитора: від цілковитої довіри та надії на Бога до страждання, туги та усвідомлення швидкоплинності життя.

Павел Лукашевський (1968) – сучасник П. Янчака, є професором Музичного університету ім. Ф. Шопена та засновником камерного хору

«*Musica sacra*». У творчості митця представлені ораторії «*Via Crucis*», «*Resurrectico*», меси: «*Messa per voci e fiati*», «*Missa pro Patria*», симфонія «*Symphony of Providence*» для тріо солістів, хору та оркестру, «*Magnificat and Nunc dimittis*» для саксофону, мішаного хору та оркестру.

Самобутньою постаттю польської культури сучасності постає Марцін Лукашевський, брат П.Лукашевського – відомий теоретик, піаніст та композитор. Маючи профільну освіту виконавця-інструменталіста (фортепіано, флейта), однією з провідних сфер його доробку, різноманітного за жанровими вподобаннями, є хорова та вокально-інструментальна музика: меси «*Missa brevis*» (2013) *a' cappella*, *Missa pragensis „In Festo Ss. Trinitatis”* (2008-2012), «*Missa tristis*» (2019), «*Ave Maria*» (2015), «*Pie Jesu*» (2013 – для чоловічого хору, 2016 – для жіночого), псалми (130, 142), 2 мотети (1995-96) та 2 антифони до Діви Марії (2013), гімни «*Cruх fidelis*» (2018), «*Hymnus de Spiritu Sancto*» (1997) тощо. Згідно слів композитора, незважаючи на семантичну основу та безумовну релігійність, більшість його композицій створені саме для концертного виконання. І лише деякі з них, як наприклад «*Parce Domine*», «*Ave Verum*», «*De profundis*» лунали під час служіння меси [96, 317].

Серед композиторів, доробок яких містить твори як духовної, так і світської тематики, Юліуш Луцук. Він створив «Слав'янський сонет», «Польську месу», ораторію «*Strumień Boży*». Саме у месі автора збереглося магістральне захоплення, континуум фольклорної лінії в творчості генерації польських митців. Назва «Польська меса» лише підкреслила національну приналежність композиції, а створення матеріалу, базуючись на народних танцях (мазурка, полонез, куявка) обумовило популярність та затребуваність твору на сучасному рівні. Представник молодшої генерації митців Польщі Шимон Годземба-Тритек, спираючись на фольклорні джерела, написав яскраві композиції «*Etnos*» (2014 р., для хору, ф-но, етнічних інструментів та перкусії) та «*Piesne Lesne*» (2016 р., для соло, 3 жіночих хорів, народного голосу, колісної ліри та фортепіано).

Хорова творчість *a cappella* є частиною стрімкого розвитку музичної культури сучасної Польщі. В творах спостерігається відхід від авангардних експериментів і звернення до давніх платоновських ідей. За думкою дослідників, саме краса, доброта і правда – ось цінності, які репрезентуються в сучасній хоровій композиції. Один із провідних польських композиторів Ю. Луцюк наголошує на тезі, що музика сьогодення дійшла до апогею в пошуку засобів музичної виразності й тому на противагу цій тенденції варто звернутися до простоти, яка, на його думку, криється у григоріанських хоралах. Цей напрямок розкриває і дослідниця І. Ліндстедт, що підкреслює спільну рису музики після 70-х рр., а саме: опозицію до авангарду, яка проявилась у спрощенні музичного висловлювання, поверненні до далекого минулого, яке отримало нове, синтезоване прочитання [93].

Фольклорні витоки, починаючи з К. Шимановського, завжди були у фокусі творчих пошуків його послідовників. Третім композитором (після Ф. Шопена та К. Шимановського), який підніс «народне до світового» вважають Хенрика Гурецького (1933), тим самим підкреслюючи важливість фольклорних мотивів у його композиціях. Захоплення композитора народною творчістю повною мірою відбилося у «Курпських піснях». Зацікавленість курпським фольклором спонукала також К. Шимановського і В. Кіляра до створення своїх сольних і хорових обробок на матеріалі народної музики. Починаючи з 1980 року константою творчості Х.Гурецького стає духовна музика *a cappella*. Поряд із піднесеністю «*Miserere*», «*Amen*» створюються хори, в яких простежується благоговійне ставлення до Божої Матері: «Під Твою милість», «Маріїнські пісні», «*Totus Tuus*».

Зближення традицій католицької та православної церкви відбувається у творчості Ромуальда Твардовського (1930-2024). Це явище спонукала поява фестивалю духовної музики «*Hajnowka*» 1982 року (головою журі якого став композитор), де він мав змогу познайомитись з православною музикою, творчістю українських композиторів Л. Дичко, Г. Гаврилець, Є. Станковича, М. Скорика. Результатом стала «Київська» Літургія (2006) з присвятою

камерному хору «Київ», яка на думку Я. Савченко, є яскравим прикладом *Musica sacra nova* в доробку композитора. Літургія являє собою масштабну циклічну композицію, в якій майстерно синтезується музикування православної та католицької церкви, що відображено в поєднанні діатоніки, григоріанського хоралу, інтонацій знаменного розспіву з різними формами багатоголосся та поліфонії. Спираючись на традиції церкви, було відтворено також «дзвонівість» – візитівку православ'я.

Багатограним і цікавим є доробок композитора Пйотра Мосса (1949), котрий наслідує неоромантичні традиції та створює як акапельні композиції («*Magnificat III*» для хору та солістів, «*Invocatio*» для мішаного хору, «*Scrabble*» для мішаного хору, «*Agnus Dei*» для жіночого/мішаного складу), так і масштабні вокально-інструментальні твори («*Salve Regina*» для дитячого хору та органу, «*Gloria*», «*Meditation und Psalm*» для мішаного хору та оркестру, «*Stabat Mater*» для меццо-сопрано, хору та 8 віолончелей, «*Passage*» для хору, оркестру, духового оркестру на слова Ж.-Л. Бауер).

Важливою сторінкою польської музичної культури є доробок Павла Шиманського (1954), найяскравішими композиціями якого є «*Kyrie*» для хору хлопчиків та оркестру (1977), «*Gloria*» для жіночого хору та ансамблю інструментів (1979), «*Lux aeterna*» (1984) для голосів та інструментів, «*In paradisum*» (1995) мотет для чоловічого хору, «*Viderunt omnes*» (1998) для хору та інструментального ансамблю. Вихідний звуковий матеріал творів П.Шиманського корінням сягає минулого, часто відсилає до музики бароко, але завжди майстерно аранжований, технічно досконалий та витончений.

Поряд із масштабними композиціями Павла Лукашевського, такими як ораторії, хорові симфонії, реквієм, меси, є духовні хори *a cappella*: «*Salve Regina*», «Три православних молитви», «*Ave maris stella*», «*Stabat mater*», «Два різдвяні мотети». Використання православних текстів є зверненням до традицій екуменізму, що сприяє розширенню кордонів композиторської творчості. До духовного жанру звертається і Кшиштоф Мейер (1943), відомий

композитор та музикознавець. У його доробку представлена меса, створена 1996 року та ораторія «Створення Світу», що побачила світ у 1999.

У творчості Агати Зубель (1978) відбувається відродження та оновлення сучасними техніками барокового *concerto-grosso*: *Concerto grosso* для магнітофона, барокової скрипки, клавесина та двох хорів (2004). Чільне місце у творчості миткині займають також композиції: «3 пісні» для меццо-сопрано, соло віолончелі, мішаного хору та оркестру (2007), «Роздуми» (на слова Я.Твардовського, 2007) для мішаного хору, «День народження» (на слова В.Шимборської, 1998). Проаналізувавши доробок композиторки, зазначимо на інноваційних застосуваннях комп'ютера (*Unisono* I, II для голосу, перкусії та комп'ютера), електроніки та стрічок (Балада для голосу, перкусії та стрічки) у виконанні музичних творів.

Наймолодше покоління Польщі репрезентується творчістю Шимона Годземби-Тритека (1988), котрий поруч із наслідуванням фольклорного досвіду попередників (К. Шимановського, Х. Гурецького, В. Кіляра) звертається до релігійної тематики. Хорова творчість *a cappella* цікавила митця з самого початку його творчого шляху: з 2009 року і до сьогодні композитор створює хорові мініатюри для різних складів хорів: «*O vos omnes*» (жіночий та мішаний), «*Miserere mei Deus*» (мішаний), «*Agnus Dei*» (мішаний), «*Mój Ójczy*» (мішаний), «*Beatus vir*» (мішаний), «*A Wanderer's Song*» (дитячий). Важливою характеристикою постаті автора є його активна наукова діяльність та аналізування власних творів, що дозволяє дослідникам поглиблено вивчати його постать та інтерпретувати композиції митця. Серед знакових робіт можемо зазначити статтю «Символіка Каравацького Хреста у творі «*Cruх Christi Salva Nos*», у котрій поданий детальний аналіз та пояснення знакової для автора композиції.

### 1.3 Композиторська інтерпретація жанрового канону меси митцями Польщі порубіжжя століть

Меса, як один із найголовніших циклічних жанрів, просякнутий евхаристичною духовністю та збагачений багатоміковою традицією, протягом усіх етапів розвитку зазнавала трансформацій стосовно виконавського складу, вербального тексту, способу, місця виконання, засобів виразності та стильових особливостей загалом. Пройшовши еволюційний шлях від створення перших мес із застосуванням *cantus firmus* (XIV ст.), органних мес (XV -XVI ст.), зближення канону меси із жанром опери (XVII -XVIII ст.), концертністю меси та пісенною лірикою у творчості композиторів романтиків (XIX ст.), нелітургічністю більшості циклів у месях XX століття – сучасний літургійний цикл акумулявав найглибші переживання людства із всеосяжною духовністю та, у більшості випадків, зберігав трепетне ставлення до канону жанру поруч із залученням новітнього композиторського бачення. У XX – XXI ст. відбувається переосмислення жанру меси, у зв'язку з чим багато європейських та українських композиторів звертаються до неї у своїх творчих пошуках. Серед них: Ф. Пуленк, К. Пендерецький, К. Дженкінс, Б. Бріттен, П. Янчак, П. Лукашевський, В. Птушкін, О. Щетинський та ін. Жанровий канон меси у творчості композиторів XX ст. часто доповнювався літературно-поетичними текстами, а також жанровими симбіозами (симфонія, мюзикл). Наприклад, В.Тодд «*Mass in Blue*», Л. Бернстайн «Меса-п'єса», Луїс Бакалов «Меса-Танго», М.Палмері «*Misa a Buenos Aires*» та ін. В результаті чого, за думкою Г. Шпак, меса починає трактуватися як «символ жанру», який володіє потужними духовними якостями та має мультикультурну природу, яка спрямована не тільки на зближення конфесій, а й на синтез духовних традицій Заходу та Сходу [79, 79].

Богослужбовий канон (в пер. *правило, норма*) існує на трьох функціональних рівнях:

- креативний тип – афірмативний, що характеризує душевне сприйняття богослужіння;
  - нормативний тип – як співвідношення між абстрактними та теологічними базисами літургічного циклу;
  - континуальний тип – є ознакою ритуалізації попередніх функціональних рівнів, у якому відбувається перехід від сприйняття до безпосередньої участі у обрядових, ритуальних діях служби.
- Музикознавиця А.Єфіменко, акцентує увагу на непересічному зв'язку між ідеєю та формою ритуалу, що матеріалізується через співвідношення *data – naturalia* / слово – форма [20, 68]. Отож, постулати християнського віросповідання стверджуються через нагадування, повторення, відтворення загальновідомих істин через комунікативний ряд Бог – людина. Проте, згідно думки дослідниці, канон у даній побудові виконує роль лише посередника між безсмертною християнською ідеєю та її виявленням у вигляді літургічного дійства.

Визначивши зацікавленість авторів ХХ століття до цього жанру, С.Дабек розробив типологію вербальних текстів меси у творчості сучасних польських митців [84]:

- латинський текст *ordinarium missae*;
- латинський текст *ordinarium i proprium missae*;
- латинський текст *missae pro Defunctis*;
- компіляція латинських літургійних текстів;
- переклад тексту молитв польською мовою;
- синтез літургійних та літературних текстів;
- поетичні тексти.

Самобутнім явищем стали польські меси, створення яких було популярним у першій половині ХХ століття. Тексти рідною мовою, подекуди пронизані національно-визвольною тематикою, набагато краще сприймалися народом та мали на меті відновити віру поляків у визволення окупованої

держави або ж оспівували красу Батьківщини. Найяскравішими прикладами такого типу меси є композиції братів Маклакевичів: «*Msza polska*» (1944), «*Msza góralska*» з присвятою Папі Івану Павлу II (1981). Слід зауважити, що «польський» елемент відноситься не лише до назви чи застосування польського тексту, а й простежується у національних елементах та фольклорі. Як, наприклад, народні елементи регіону Підгайя (вигуки «Гей», говірки-речетативи, горянські пісні), застосування народних ладів тощо.

Наскрізна тема любові до Батьківщини віднайшла прочитання і у творчості П.Лукашевського, котрий 1997 року створив «*Missa pro Patria*» з нагоди 80-річчя відновлення незалежності Польщі. Митець прагнув, аби композиція циклу відповідала критеріям *ordinarium missae*, тому чітко зазначив частини, призначені для літургійного виконання, серед яких: 4,5,7,10. Проте П.Лукашевський мріяв, аби меса могла отримати також і концертне виконання, тому додав до повної партитури частини польською мовою та елементи змінних частин *proprium missae*: *Introit* («*Pokój Tobie Polsko, Ojczyzno moja*», слова-звернення Св.Івана Павла II), *Offertorium* («*Modlitwa za Ojczyznę*», слова невідомого автора), *Communio* («*Modlitwa za Ojczyznę*», слово о.Петра Скарги). Постійне чергування виконавських складів, ліричних та драматичних частин, кульмінаційних вершин та таємничих, чутливих епізодів, застосування простих побудов поруч із складеним формотворенням – всі засоби, обрані автором мають на меті не лише оригінально репрезентувати (а згодом і інтерпретувати) сакральні тексти, а й наблизити слухача, незважаючи на місце виконання меси, до таємниці Євхаристії та провести паралель між всеосяжною любов'ю до Бога та держави.

Неперевершеним зразком синтезу жанру меси та магнітофонної стрічки є «*Missa electronica*» (1975 для хору хлопчиків; 1986-1987 для мішаного хору) Б.Шеффера, яка, згідно ремарки композитора, задумана як для концертного виконання, так і під час служіння. Процес народження композиції полягав у створенні хорових партій, потім вокальних фрагментів (збережених на плівку), і лише згодом, був записаний електронний шар меси. Митець надав

детальні коментарі щодо власного твору та підкреслив значимість саме електронних епізодів, адже вони «передують окремим частинам меси та призначені для створення атмосфери, відповідної до кожної з них, та автономно доповнюють виразність та образну сферу композиції» [107, 177].

Твір складається із 11 частин: шість електронних (відтворених з магнітофонної стрічки) та 5 хорових. Композитор застосовує чергування частин, що створює ефект концертування, певного діалогу між живими голосами та записом. Дослідник К.Костшева характеризує дану композицію, як своєрідний сучасний *concerto grosso* або ж як приклад сучасної антифонної техніки. Автор використовує сакральний текст *ordinarium missae: Kyrie, Sanctus, Agnus Dei* – представлені повністю; частини *Gloria* та *Credo* скорочені, проте без значимих втрат змісту літургійного тексту [92, 3-4].

Сучасною та, водночас, вишуканою є «*Missa spei*» / «*Меса надії*» (2017-2019) для мішаного хору та симфонічного оркестру С.Шиманського. Будучи глибоко віруючою людиною, композитор намагався наповнити композицію благодаттю, духовністю, що підкреслюється його власним виразом: «музичний твір є вокальним приношенням подяки Богородиці, за отриману благодать та постійний захист у кожній ситуації» [110]. Об'єднуючою рисою циклу із 7 частин стало наслідування єдиного пульсу (заданого у *Kyrie*) та просвітлений характер висловлювання, навіть у кульмінаційно-напружених зонах, що брав початок у назві меси та інтонаційно підкріплював семантику тексту. Результатом всеосяжної вдячності стало створення заключної 7 частини, під назвою «*Matko Miłosierdzia*», що вирішений автором у вигляді хору *a'capella* та репрезентує віру, патріотичні засади, адже звернення до Богородиці лунає рідною мовою композитора та є апофеозом всієї композиції.

#### 1.4. Жанр псалма в польській хоровій творчості: минуле та сьогодення

Завдяки символічному мисленню, найглибшим переживанням та тонкому світовідчуттю, композитори інтерпретують духовне через творчість, а мистецтво через сакральне, тим самим підносячи релігійну музику до сфери найвищих земних цінностей. Непересічного значення у польській хоровій культурі, починаючи з епохи Відродження, відіграє традиція переспіву псалмів. Про це свідчить створення «*In Te Domine speravi*» (пс.30) Вацлава з Шамотул (≈1520-1560), що став першим польським твором, виданим друком у Західній Європі. Згодом у творчості композитора з'являються псалми, перекладені польською мовою, наприклад: «*Alleluia, chwalcie Pana*», «*Kryste, dniu naszej światłości*». Такий вдалий синтез рідної мови та сакральних латинських текстів стане традиційним в подальших творчих пошуках митців. Згідно П.Мацулевича, найвідомішою обробкою псалмів стали «Мелодії на псалтир польський» (1580) М. Гомулки. Вдале поєднання польської поезії Ренесансу та відповідної за характером музики стало результатом 150 чотириголосних обробок псалмів більшість з яких, на жаль, втрачена.

Псалом вважають медитативним елементом літургії, в котрому синтез тексту та музики уможлиблює рефлексію над почутим словом Божим та є відповіддю на питання, які хвилюють та бентажать людські душі [52].

Відповідно до думки Я.Бардашевської, у ХХ столітті жанр псалма не втрачає своєї популярності, а навпаки постає різнопланово, вбираючи традиції, сучасні стильові техніки та іноваційні здобутки. Дослідниця підкреслює, що «Псалмові твори ХХ століття – це композиції, які наочно демонструють незалежність музичної мови від канонів будь-якої церкви і показують, що псалом набув стилістичної “емансипації”» [4, 44].

Саме такими є монументальні композиції К.Пендерецького «Псалми Давида» (1958) та симфонія-ораторія «Сім врат Єрусалиму» (1996).

У Давидових псалмах автор обирає фрагменти пс.28, 30, 43 і 143, проте свідомо виходить за межі жанрової традиції, підкреслюючи універсальність та гуманістичний характер композиції. Цим самим проводячи паралель між стражданнями, смертю Христа із трагічним досвідом людства середини ХХ століття. Кульмінаційним моментом творчості митця стало створення симфонії №7 «Сім брам Єрусалиму», котра базується на Старому завіті та покликана зримо відобразити шлях життя та смерті. Характерною ознакою циклу є цифрова символіка, домінування саме цифри «7», що проявилось у назві «Сім брам Єрусалиму», номерній класифікації, кількісному складі частин та літературних строф кожного розділу симфонії та у якості повторів акордів, слів або ж тактів музичних побудов.

Видатним зверненням до жанру псалма вважають «Псалми Давидові» Е.Богуславського, створені у 1998 році, що представлені у вигляді циклу із десяти творів для мішаного хору *a cappella*. Відповідно до коментарів композитора, всі вони мають форму хорової пісні та базуються на традиційних засобах музичної виразності у формуванні мелодичних ліній, гармонії та фактури [81, 146]. Враховуючи розмаїття художніх образів та літературного змісту псалмів, все ж, зазначимо на відчутному переважанні радісних, урочистих інтонацій. Е.Богуславський майстерно працює із семантикою вербального тексту, застосовуючи повторність ключових слів: Бог, Господь, Алілуйя, Амінь, що має на меті підкреслити їхню значимість у даному циклі.

Тенденцією сучасної релігійної музики є відмова від конфесіоналізму та певне відходження від догматичного значення сакрального тексту. Таким чином, підкреслює С.Дабек, духовна музика втратила свій генетичний сенс та відмовилась від функції «культової» музики [84, 77].

Згідно класифікації, поданої у праці М.Богуміли, за змістом псалми розподіляють на:

- прославляючі (пс.80, 93)

- подячні (пс. 9, 10, 65, 66)
- прохальні (пс. 3, 13, 58)
- царські (пс. 2, 45, 72)
- Сіонські (пс. 48, 76)
- псалми-сходження, що виконувались наприкінці паломництва до Єрусалиму (пс. 120-134)
- псалми мудрості, що містять роздуми про людську долю (пс. 37)
- історичні (пс. 105, 135, 136)
- покайні (пс. 6, 38, 51, 102, 106, 130, 143) [81, 143-144].

Найбільшої кількості прочитань у композиторських та виконавських версіях отримали псалми 99 «*Jubilate Deo*» та 129 «*De profundis*», що за змістом є кардинально протилежними, адже 99 псалом «Воскликніте Господеві вся земля», оспівує всеосяжну славу Бога та репрезентує прославляючий тип псалмів; а 129 (130) псалом «З глибини взиваю до Тебе, о Господи» відноситься до типу псалмів-сходження, у котрих людина страждає від усвідомлення гріховності та благає Бога врятувати її душу для життя вічного. Згідно тлумачення, «пісні-сходження» отримали таку назву через:

1) історичний факт – час їх написання, що описував період пошуків народом Ізраїлю Обітованної Землі;

2) символічний вимір, при якому псалом виступає у ролі духовного наставника, спрямовуючи людину до релігійного та особистісного зростання, через спокуту гріхів.

Трагічні сторінки історії ізраїльтян, що перебували у вавилонському полоні, знаменували відчай та безвихідь, безоглядну надію на милосердя та Божу допомогу. Саме таким є настрій, яким пронизане кожне слово псалму. У перекладі І. Огієнка з латини духовний текст звучить наступним чином: «*З глибини я взиваю до Тебе, о Господи: Господи, почуй же мій голос! Нехай уші Твої будуть чулі на голос благаючого мого!*».

Згідно думки дослідників, постійний інтерес композиторів різних часових епох, світоглядів та релігій є цілком закономірним. «Псалтир призначений не для роздумів, а для того щоб прикликати зціляючу Божу присутність, надати структуру «мисленим очам серця нашого», приносити сенс існування, навіть коли ми не маємо відповіді на всі екзистенційні питання що пронизують земне життя», зазначає о.Олег Гірник [52]. Лише в псалмах можна сказати все, справді все, якщо говорити лише з Богом. Такого розповсюдження псалтир отримав також через міжконфесійні зв'язки (православна, протестантська, католицька гімнографія), створення літературних творів (у яких псалми, подекуди, отримували алегоричне перевтілення), переклад тексту псалмів різними мовами.

Псалом «*Jubilate Deo*» відтворений у творчості: Й.Свідера (мішаний хор, 1999), П.Янчака (жіночий хор, 2006), Б.Ковальські-Банасевича (хор та оркестр, 2008 / хор, два фортепіано, дві перкусії, 2010), Я.Крутула (два мішані хори, 2016), М.Мальця (мішаний хор, 2018).

Задля підкреслення піднесеного, благодатного настрою та створення ефекту «всесвітнього» співу, митцями обираються особливі штрихові, темпові та фактурні особливості, як наприклад: поступове нашарування партій, висхідні стрибки мелодії, обрання середньої та високої теситури, гучна динаміка, постійна поліфонізація фактури, багаторазове проведення музичних побудов на словах: «Воскликніте Господеві» - що несе головне ідейне навантаження псалму.

Композитори застосовували найрізноманітніші засоби, задля віднайдення найтонших рис людського переживання. Серед них: тональна мінливість (яка описувала емоційні стани душі: туга, хвилювання, розпач, каяття, надія), альтерування мелодичних ліній, застосування побічних акордів ладу, використання затримань та секундових інтонацій *lamento*. Покаянний псалом знайшов втілення у композиторських версіях: К.А.Янчака (мішаний хор, 2009), А.Цешлака (8-голосний хор *a cappella*, 2014), М.Черневича (кантата для мішаного хору та оркестру, 2016), М.Добжинського (камерний

бароковий оркестр і мішаний хор, 2010), Я.Олешковича (мішаний хор та духовий ансамбль, 2017), О.Я.Шопи (мішаний хор та орган, 2018), Й.Свідера (мішаний хор, 2002), М.Зімки (мішаний хор, 2014), М.Крамарза (соло сопрано, мішаний хор, 2021).

Характерною ознакою роботи із семантикою псалмів, що простежується у багатьох сучасних польських композиторів, є скорочення вербального тексту та епізодичне повторення найбільш вагомих строф. Так, у 129 (130) псалмі композитори, зазвичай, залишають лише першу третину тексту 129: 1-шу – 2-гу, що безпосередньо містить благання про Божу милість. А друга та третя частини (129:3-4 / впевненість у прощенні; 129:5-8 / надія на Господа) псалму з'являються опосередковано. Новітній підхід до синтаксису вербального тексту проявляється також у вигляді емоційно забарвлених строф, у якому, за влучним висловлюванням І.Пятницької-Позднякової, «кожне слово живе та сповнене експресії».

Звернення до створення псалмів набуло розквіту у творчості Г.Мішкевича, адже починаючи з 2006 року з-під пера митця вийшли друком більше 30 псалмів для різних складів виконавців. Всесвітнього визнання отримав покаяльний псалом, з яким у 2012 році композитор здобув третю премію на національному конкурсі у м.Бидгощ. Поступове нашарування голосів мішаного хору в тональності *a-moll*, завдяки низькій теситурі басової групи, тихій динаміці та низхідним альтераціям занурює слухача у «безодню» гріха, що підкріплюється партитурною ремаркою *misterioso*. Завдяки гнучкості мелодичних ліній, перемінному метру (2/4, 3/4, 4/4, 5/4), застосуванні імітаційний проведень та вступів з неповної долі такту, поступовому підвищенню теситури створюється враження постійної боротьби, невтомних спроб людини наблизитися до божественного. Композитор завершує хор в життєстверджувальному *G-dur*, акордовою фактурою, що в синтезі із вербальним текстом «*Sustinuit anima mea in verbum eius*» несе впевненість у прощенні, створює ефект сходження благодаті та заспокоєння блукаючої душі.

Знаковим є створення кантати «*De profundis*» композитором середнього покоління – М.Черневичем, з авторською присвятою хлопчику з Алеппо. У ній автор розмірковує про негаразди сучасного світу, збройні конфлікти, терористичні атаки та гоніння християн, що на превеликий жаль, стали невід’ємними характеристиками сьогодення. Основна ідея твору, підкріплена словами маестро, лунає наступним чином: «кантата – це символічна подорож, спроба зазирнути всередину людини, в якій хаос, сумніви та жорстокість зайняли місце втраченого сакруму, трансцендентності та краси» [108, 210]. Отож, головним завданням та метою цієї мандрівки є вирватися із «глибини», що, насамперед, транслюється назвою псалму та віднайти втрачену рівновагу та спокій душі. Дослідниця Й.Шилер-Ридзевська окреслила новаторську техніку митця, котра проявилася у співіснуванні трьох звукових світів: сакральної/профанної сфери; модерністського світовідчуття та евфонічних звуків; введення електронної музики. Непересічного значення у кантаті отримує символізм та гра тембрів. Таким чином глиняні свистки (мереживно вплетені до хорової фактури), окрім драматизації та посилення напруги, одночасно виступають знаком-символом чогось первісного, варварського та є тональним еквівалентом дитини, котра потерпає від реалій сучасного світу. Задля досягнення ефекту реальної дії, М.Черневич обирає звукозображальні ефекти: шелест вітру, дзижчання цикад, застосовує шепіт та шипіння. Знаково, що впродовж розвитку музичної думки, шепіт із людського світу перетрансформується у сферу духовного та отримає статус «тихої молитви». Розпочинаючи твір церковним дзвоном, митець підносить релігійну складову людського буття та «символічно підкреслює присутність надприродного, божественного, своєрідного *sacrum* у композиції» [108, 213]

Спільною ознакою більшості псалмів композиторів нового часу є розбудова драматургії із запровадженням принципу зіставлення, що полягає в контрастному викладенні матеріалу із застосуванням усіх ансамблевих, віртуозних можливостей хору.

## Висновки до I розділу

Дослідивши стан музичної культури на сучасному етапі розвитку, зазначено важливість хорового виконавства (як професійного, так і аматорського), простежено активізацію та інтерес до створення хорових опусів з боку молодшої генерації польських митців. У творчих вподобаннях авторів присутній відчутний відхід від авангардних парадигм та спрощення музичної мови, звернення до григоріаніки та сакралізація творчості. Фольклорні мотиви у вигляді цитування мелодій з'являються опосередковано, проте більшість композицій пронизані єдиним національним відчуття любові до Батьківщини, що є відлунням історичних подій, під час яких саме хорова музика була покликана відроджувати національний дух та стала консолідуючим фактором держави.

Окреслено звернення композиторів до течії *musica sacra nova* (друга половина XX ст.), що проявляється у відродженні жанрів реквієму, меси, духовних кантат, літургії та пошуку натхнення у церковній музиці Середньовіччя та Відродження. Зазначені домінуючі жанри творчих пошуків митців, серед яких визначне місце займають псалом та меса.

## РОЗДІЛ II

### ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ КОНСТАНТИ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ П.ЯНЧАКА

#### 2.1. Життєтворчість Пьотра Янчака в контексті музичного життя Польщі

Пьотр Янчак (1972, Накло-над-Нотецем) – польський композитор, диригент, піаніст, громадський діяч. Належить до плеяди «композиторів-професіоналів» (визначення за І.Пясковським), котрі отримали ґрунтовну музичну освіту та репрезентують сферу академічної музики. Любов до хорового мистецтва була закладена ще в дитинстві митця. Рано побачивши музичні здібності сина, батьки майбутнього композитора віддали його до музичної школи ім.Ф.Шопена в Пілі, після закінчення якої П.Янчак вступив до Музичної академії імені Ф. Нововейського у Бидгощі. Де мав змогу займатися в класі хорового диригування та музичної освіти професора Януша Станецького. Закінчив також відділення акомпанементу на інструментальному факультеті та аспірантуру хормейстерського навчання в Центрі анімації у Варшаві. Під час навчання в академії, спостерігаючи за працею Я. Станецького з камерним хором, П. Янчак остаточно визначився із творчими пріоритетами. У 2009 році він здобув ступінь доктора музичного мистецтва за спеціальністю диригування. 2016 року отримав ступінь доктора габілітат (вищого наукового ступеня у Польщі, який відповідає українському науковому ступеню доктора наук). На сьогодні митець викладає на кафедрі джазового диригування та музичної освіти Академії музики імені Ф. Нововейського в Бидгощі.

Зацікавленість композитора хоровою творчістю зумовлена низкою факторів. Перший пов'язаний з дитинством митця, другий – з камерним хором під орудою Я. Станецького, третій – з керівництвом численними хоровими

колективами. Пьотр Янчак є засновником і диригентом чоловічого хору, камерного хорового колективу «*Canto*» та міжшкільного хору «*Canto*», які діють при культурному центрі у Вижиську. Колективи здобули понад 60 нагород на міжнародних змаганнях. Вони ведуть широкий спектр мистецької діяльності. Композитор також багато років працював у якості диригента хору імені Яна Падеревського в Шамоціні, а з 2014 року співпрацює ще і з Камерним хоровим колективом *Con passione* у Високій. Зазначені хорові колективи є справжньою творчою лабораторією мистецьких пошуків митця, вони репрезентують авторсько-творчі та виконавсько-інтерпретаційні домінанти доробку композитора.

Мистецька постать П.Янчака є творчим феноменом, що інтегрує суміжні сфери музичної діяльності: композиторську, виконавську, викладацьку та менеджерську. Такі характеристики свідчать про універсальність творчого генія автора тенденції, яка, згідно думки дослідників, історично сягає епохи Відродження, під час якої музикант наділявся безліччю обов'язків та завдань. Дослідниця Р.Коменда зазначила, що частково забуте під час доби бароко, явище універсалізму віднайшло продовження у сучасних мистецьких пошуках на пострадянських просторах, як результат відходження від соціального гніту та бажання задовільнити творчі пошуки обдарованої особистості маестро [29, 3].

У міркуваннях І.Бермес подане визначення «композиторської індивідуальності», особистості, котра нерозривно пов'язана із суспільними умовами, вихованням, школою, музичною культурою країни та, звісно ж, психологічними аспектами людського буття [8]. Звісно, на становлення музиканта П.Янчака потужний вплив мала підтримка батьків, стимулювання його творчого потенціалу, культурне середовище та стан музичного життя міста загалом. Навчавшись та акумуляуючи мистецьке життя під час роботи в університеті, видатне ім'я П.Янчака назавжди буде пов'язане із містом Бидгощ, що в дослідницьких версіях отримало назву міста музики. Традиція музикування зародилася зі створення єзуїтського театру ще у 17 столітті та

активно продовжувалася наступниками, котрі створювали та примножували хори, музичні колективи та ансамблі. 2011 року був підписаний пакт про культуру, що не тільки став першим документом такого роду у Польщі, а й гарантував першість та чільне місце культури в політиці міста. Вагомими установами міста є Нова опера, Поморська філармонія ім.Я.Падеревського, Польський театр, Музична академія ім.Ф.Нововейського.

Сучасний композитор ототожнюється із культурним суб'єктом та креатором картини світу, що віднайшло виявлення у посиленні інтерпретаційної ролі митця. Тому саме виконавське акме композитора є історично важливим та проявляється у багатовекторності творчих амплуа, насамперед сольному та диригентсько-виконавському.

Непересічну роль індивідуальності підкреслено Л.Кияновською, котра наголошує на тезі: «психологія творчої особистості = результат творчості». Психологічні риси особистості митця транслиуються через відкритість у спілкуванні, емпатичність, активній благодійній роботі, у дружньому ставленні до персони маестро з боку артистів хору та студентів [28].

Творчий універсалізм П.Янчака розгортається наступними рівнями:

1. Національна спрямованість свідомості, збереження традицій
2. Просвітницька та педагогічно-виховна діяльність
3. Керівник хорів, організатор заходів та менеджер
4. Єднання функції хормейстера та концертмейстера;
5. Постмодерний композитор: унікальний автор та митець-аналітик

Процес формування творчих поглядів П. Янчака розпочався у 90-ті роки ХХ століття, а їх кристалізація, відшліфовування продовжується і донині. У стильових засадах композитора превалує феномен «нової простоти», визначений у монографії О. Овсяннікової-Трель. Дослідницею окреслено комплекс понять, який пов'язаний зі стильовими ознаками течії «нової

простоти»: «неоромантизм», «сакральний мінімалізм», «нова щирість». Ідея «нової простоти» полягає у творчій свободі композитора, яка не обмежується технічно-композиційними нормами серіальності і «відкрита до внутрішніх імпульсів та потреби у виявленні» [48, 16].

Згідно авторитетних думок дослідників, на зламі ХХ-ХХІ століття у європейському музичному просторі відбувається пропагування світоглядних ідей постмодернізму. «У музиці це оприявнюється через постнеоромантичні тенденції, прагнення тональної організації, хвилю «нової духовності», тяжіння до граничної глибини та щирості висловлювання», зазначає А.Бакумець [3]. Всі ці характеристики можемо віднести і до творчої установки П. Янчака. Однією із відмінних рис мистецького кредо композитора є «нова сакральність», котра сприяє медитативності та статичності висловлювання за рахунок засобів музичного висловлювання: повторність, остинатність, атематичність, риторичні фігури. Відтак, камернізація творів, мінімалістичні техніки письма дозволяють провести паралель між сучасністю та середньовічною практикою церковного співу.

Музикознавці вважають, що вокально-хорова музика є пластичнішою та накопичує в собі більше можливостей для втілення індивідуалізованого, тому що в їх основі більше проступає принцип суб'єктивності. Можливо саме тому хорова творчість стала голосом висловлювання внутрішніх переживань та відображенням тонкої організації натури автора.

Доробок композитора представлено творами *a cappella*, обробками та аранжуваннями народних та сучасних пісень, «*Missa Film Stetinum*». П. Янчак підкреслює, що «найбільшою нагородою для мене, як композитора, є те, що хори хочуть співати мої твори» [60]. Маєстро активно практикує редагування та хорове аранжування, що підтверджується створенням аранжувань: «Очі дівочі», «*Bella Ciao*», «*O sole mio*», «*Nessum dorma*» з опери Турандот Дж.Пуччіні, «*O salutaris*» Е.Ешенвальдса, «*Lubie wracac tam gdzie bytem juz*», «*Can't help falling in love*», «*Hallelujah*». Вищеперераховані композиції є свідченням того, що маєстро звертається до світового надбання у вигляді

популярних хітів, народних пісень та оброблює його, відповідно до власного бачення та можливостей колективу-виконавця «*Polski chor meski*».

Свідченням особистісної багатогранності та широти діапазону мистецьких інтересів маестро є його активна викладацька та концертна діяльність. Талант П.Янчака яскраво та самобутньо проявився і на ниві мистецького менеджменту, адже він не тільки генерує ідеї, а я продуктивно та швидко втілює їх у життя. Ця теза підкреслюється веденням сторінок хору на платформах інтернету, професійними записами відео та створенням компакт-диску «*Swiatowe przeboje*».

## 2.2 Семантика духовності жанру хорової мініатюри *a cappella* в доробку П. Янчака

Хоровий доробок *a cappella* П. Янчака досить обширний та знаходиться в руслі тенденцій, що характерні для сучасного польського мистецтва.

Духовна творчість католицької традиції	Духовна творчість православної традиції	Світський блок доробку
<i>Ave maris stella</i> (2011)	Херувимська (2013)	<i>Vivat musica</i> (2009)
<i>Alleluja</i> (2010)	Слава Отцю і Сину (2012)	<i>Fortuna imperatrix mundi</i> (2005)
<i>Libera me</i> (2008)	Достойно є (2012)	
<i>Kyrie</i> (2002)		
<i>Kyrie</i>		

<i>De profundis (2001)</i>		
<i>De profundis (2007)</i>		
<i>Sanctus (2003)</i>		
<i>Jubilate Deo (2006)</i>		
<i>Miserere (2003)</i>		
<i>Pater noster (1999)</i>		

Зазначимо на превалюванні духовних композицій (латиною) у доробку майстра: «*Kyrie*» (для чоловічого та редакції для мішаного хору), «*Libera me*» (для мішаного хору), «*Miserere*» (для чоловічого), «*De profundis*» (для мішаного хору та ред. для чоловічого), «*Sanctus*» (для чоловічого хору), «*Alleluja*» (для мішаного хору). Духовно-сакральний вектор, панівний у творчості П.Янчака, свідчить про його особистісні духовні пошуки та демонструє нові сфери інтерпретації релігійної образності. Доробок композитора можна охарактеризувати терміном «сентиментальна музика», адже, згідно думки С.Дабека, сентиментальність є проявом роздуму над Божим словом, що характеризується багаторазовими повторами, зосередженістю, почерговими переходами, пануванням стану медитації та екстазу [84, 85]. Беручи до уваги дослідження І.Коновалової, спираючись на традиції християнської релігії та багослужбової практики є свідченням того, що П.Янчака можемо класифікувати, як автора-носія релігійного світогляду, котрий надихаючись сакральною тематикою репрезентує «тип духовної рефлексії» (термін Л.Шаповалової) [30, 166].

Постать П.Янчака можемо віднести до типу композиторів-помірних новаторів, котрі орієнтуються на мистецькі здобутки минулих поколінь та віднаходять натхнення у сакральній сфері. Тому у втіленні духовних текстів композитор застосовує засоби, що є характерними для цих творів: повільна динаміка у початкових частинах або розділах, почергове нашарування голосів

з утворенням кластеру, переважання тричастинності у побудовах, трепетне ставлення до тексту та застосування повторів ключових слів молитви. Найбільш частим прийомом є контрастне співставлення, як в динамічному плані, так і в темповому. Наприклад, I частина *Lento maestoso (f)* – II частина *Allegro con vigore (p)* в «Kyrie», *mf* та сусіднє *p* в другому розділі; темпове співставлення *Moderato – Allegro «De profundis»*. Яскравим композиторським рішенням є введення остинатних ритмоформул в *Alleluja, De profundis ma Libera me*.

Важливо зазначити про переваження басових соло на тлі звучання всього хору, при чому сольним епізодам властива зручна теситура та більш виразна, гучна динаміка у порівнянні з хоровою звучністю. Наприклад, у «Sanctus» (тт.22-37), «De profundis» (тт.9-16), «Libera me» (тт.34-45). У «Sanctus» відбувається імітація колокольного дзвону партією басів (*don don*) з подальшим приєднанням тенорової партії з підтекстовкою (*don din don din*). Характерною ознакою композицій митця є закінчення творів так званою мажорною «пікардійською терцією» («Libera me», «Alleluja»).

Пьотр Янчак продовжує й творчо розвиває традицію екуменізму (всехристиянської єдності), що простежувалась в композиціях К. Пендерецького і Р. Твардовського. Про це свідчить наявність тріади хорів на сакральні православні тексти: «Херувимська + «Слава Отцю і Сину» (2012) для чоловічого хору, «Достойно є» та «Херувимська» (2013). «Херувимська» (2013) створена для мішаного хору та є прикладом паралітургики, адже засоби музичної виразності: кластери, розірвані паузами слова молитви (Не–ви–димо доринеси–ма чи–нми), невідповідність традиційно установлені темпової драматургії (розділ «I Животворящій» *Allegretto*, «Яко да Царя» – *cantabile*) унеможлиблює виконання даного твору під час літургії. Проте масштабність, поступове збільшення голосів, від чотирьох до восьми, остинатні ритмоформули, темпові градації (*Lento misterioso*  $\text{♩}=65$ , *Allegretto*  $\text{♩}=110$  з подальшим *piu mosso, con passione*  $\text{♩}=60$ , *cantabile*  $\text{♩}=50$ , *con calore*  $\text{♩}=70$ ),

антифонність, *basso* та *soprano ostinato*, поліфонічні імітації у другій частині молитви (починаючи від *cantabile*) поруч з акордовим викладом створюють неймовірно красиве концертне полотно на духовні тексти.

У хоровій музиці *a cappella* композитора простежується тяжіння до мініатюризації. У якості прикладів слугують твори: «*Kyrie*», «*Miserere*», «*De profundis*», «*Pater noster*», «*Sanctus*», «*Слава Отцю і Сину*», «*Vivat musica*». Також для перелічених композицій характерною є силабіка, відсутність орнаментики та застосування наскрізного розвитку мелодичних ліній.

«*Vivat musica*» поруч із «*Fortuna*» є прикладом звернення композитора до світських текстів. «*Fortuna imperatrix mundi*» створена для жіночого хору та побудована за принципом аркової драматургії, обрамлюючим елементом якої виступає період квадратної форми *Misterioso*. Кожен склад тексту «*O Fortuna*» розділений між партіями, які вступаючи по черзі (другий альт – > перший альт – > друге сопрано – > перше сопрано) викликають нашарування різноманітних кластерних співзвучь. Тиха динаміка, наявність фермат у кожному такті, незвичайна гармонічна мова виправдовують назву розділу – таємничо. У Розділі *Marciale* на тлі постійно пульсуючих акордів у партіях перший альт + другий альт + друге сопрано («*O Fortuna*») тема проходить у перших сопрано. Незважаючи на середній амбітус (кварта) мелодичної лінії солюючої партії, композитор майстерно доповнив її паузами, вступами з неповної долі такту. Завершується розділ унісоном альтової партії в низькій теситурі в динаміці *p* («*dissolvit ut glaciem*»), що звучить як відгомін після повнозвучного звучання хору у досить високій теситурі.

Різким контрастом попередньому звучанню розпочинається розділ *Allegro (mf)*, в якому на витриманому органному пункті альтової партії (функції *t, s, D*) проходить тема у верхніх голосах. При чому фраза «*O Fortuna*» розділена між голосами таким чином, що на першу долю кожного такту вступають лише альти на склад «*O*», а потім з дробленої долі такту підхоплюють сопрано з підтекстовкою «*Fortuna*».

Важливого значення у доробку митця набуває наслідування традиції написання псалмів. Створюючи кардинально різні, згідно художнього образу, композиції, митець, водночас, наділяє псалмові твори спільними рисами: темпові контрасти, циклічність побудов, тричастинність та аркове формотворення. До покаянного псалму автор звернувся двічі, репрезентувавши версію для чоловічого хору (2001) та через шість років – версію для мішаного складу хорового колективу (2007). Зазначимо, що твір 2007 року містить інтонації варіанту для чоловічого хору, проте є значно розширеним за рахунок додавання вокалізу у вступі (тт.1-8), повторів благаючих інтонацій на словах «*clamavi*» (тт.25-28,47-49). Відмітним є і закінчення мініатюр, адже у чоловічому хорі митець обирає басовий тембр у середньому регістрі зі зверненням «*Domini*» (т.44), що після насиченої чотириголосної фактури створює ефект відлуння, сокровенного шепіту грішної людини. В мішаному хорі композитор застосовує трикратне повторення «*de profundis*» із залученням вихороподібних низхідних альтерованих ходів *catabasis* та досягає наскрізного розвитку від *p* до *ff* та акцентуванням останнього складу «*dis*» різко обриває музичну думку (тт.50-52). Досягаючи корінного динамічного контрасту (*p*, *morendo*) із хоральним викладом благання «*clamavi*» (4р.) як символу хрестних страждань Ісуса, який потерпів за гріхи людства. Важливим у коді композиції також є певне завмирання музики, адже обрання довгих тривалостей та звучання квінти в низькому регістрі справляють ефект пустоти та зацепеніння.

Яскравим зразком прославляючого псалму у доробку митця є «*Jubilate Deo*» (пс.99). В ньому присутні усі характерні ознаки композиторської мови, як наприклад: наскрізне *crescendo*, секвенційний розвиток, розмежування слів та фраз паузами, органний пункт у партії других альтів, тричастинність та створення динамічної драматургії опусу за рахунок межування різних темпових градацій (*Allegro – Andante amoroso – Allegro*). Дана композиція пронизана настроєм щастя, всеосяжної вдячності, оспівуванням величної слави Божої, що і пояснює яскравий розвиток динамічної перспективи та

обрання акордового викладу, котрий несе масштабність та справляє враження виконання всіма народами як ствердження тексту псалма «Воскликніть Господеві вся земля».

### 2.3. Сильова інтеграція жанру меси на прикладі «*Missa Film Stetinum*»

П. Янчак звертається до традиційної структури ординарію меси, яка складається з 5-ти частин: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei*. Цікавим композиторським рішенням є додавання рогу, дзвіночків та арфи до складу симфонічного оркестру меси. «Фільмова меса», за визначенням композитора, створена з думкою про Щецин і повністю присвячена столиці Західної Померанії.

Виконавський склад *Missa Film Stetinum* містить симфонічний оркестр, чоловічий хор та квартет солістів (*Tenor1, Tenor2, Baritone, Bass*). Нагодою до створення композиції став ювілей 1050-ліття Хрещення Польщі та завершення року милосердя. Прем'єра відбулась 2016 року у Щецинській філармонії у виконанні оркестру академії мистецтв (м.Щецин), чоловічого хору (м.Вижиськ), хору "Słowiki 60" ім. Яна Широцького, солістів: А.Соберайського, М.Помикала, Д.Опалінського, А.Новаковського.

Меса написана у стилі кіномузики. Назва вказує напрямок, у якому створено весь твір і в якому аспекті він буде виконуватися. В анотації до твору композитор зазначає: «Я намагався, щоб і мелодія, і гармонія всієї меси були добре синхронізовані з текстом і відображали його посліл» [105].

В оркестровому вступі задіяна лише група струнних інструментів. Оркестр, за влучним виразом А. Дробиш, немов «дзеркало душі» відтворює умиротворення, молитовний трепет перед Богом. Композитором застосований прийом почергового нашарування партій, який простежується і в його духовних акапельних творах, тому підкреслимо важливість даного символу духовності та медитативності у композиторському мисленні автора. Невелика

група інструментів, тиха динаміка, секвенційні побудови, інтонації *lamento* та затримання створюють, подекуди, скорботний характер.

Тональний план «*Missa Film Stetinum*» представлений наступним чином:

<i>Частина</i>	<i>Kyrie</i>	<i>Gloria</i>	<i>Credo</i>	<i>Sanctus</i>	<i>Agnus Dei</i>
<b>Тональність</b>	<i>a-moll</i>	<i>a-moll</i> – <i>E-dur</i> – <i>a-moll</i>	<i>d-moll – cis-moll</i>  <i>e-moll</i>  <i>c-moll–B-dur</i>	<i>B-dur</i>	<i>b-moll – g-moll –</i>  <i>b-moll</i>

Подібно до правильно вибраного темпу (у композиції та виконавстві), тональний план твору відіграє одну з домінуючих ролей у формотворенні та відтворенні художнього задуму композитора. Тональна драматургія циклу сконцентрована у колі мінорних тональностей, що сприятиме рефлексивності та характеризує емоційне забарвлення всієї меси. Починаючи з епохи бароко, кожна тональність мала на меті підкреслити певну семантику, тому митці обирали найбільш вдалі, згідно їхнього світобачення, лади та тональності. Згодом у музикознавчих колах були опрацьовані та розроблені певні класифікації тональностей, згідно з якими (за Й.Маттезоном): *e-moll* є уособленням відчаю, лунає болісно та проникливо та, у деяких випадках, зримо малює розлучення душі з тілом; *c-moll* – з одного боку втілює спокійну велич, а з іншого – сердечні страждання, страх, що переходить у відчай; *d-moll*, згідно дослідницьких версій, синтезує легку серйозність, є надзвичайно пластичним та може використовуватися і для підкреслення музичного зцілення душі, і для стриманого благання (70). *C-moll*, *f-moll*, *g-moll*, *b-moll*, будучи «м'якими» тональностями – отримали використання у найбільш сумних та скорботних композиціях або частинах циклів. Знаковим є те, що тональна сфера *Credo* та *Agnus Dei* побудова на основі цих тональностей, задля підкреслення трагедійного змісту

першооснови та загострення внутрішньо циклового контрасту із прославними/пасторальними частинами *Gloria* та *Sanctus*. Згідно дослідженню бельгійського музикознавця Ф.О.Геварта, навіть радісні, мажорні тональності отримують стриманого, суворого трактування у тональностях із бемолями, як наприклад гордий *B-dur*. Дослідник розглянув та проаналізував також тональності-представники просвітленої лірики: *a-moll* – легкий, *e-moll* – світлий, що вдало застосовано маестро П.Янчаком у «Фільмовій месі» в частинах *Kyrie, Gloria*.

Різноманітні за змістом частини меси втілюють величезний спектр образів: піднесену лірику, гімнічність, філософсько-драматичну, скорботну та споглядальну сфери. Галузь просвітлених, ліричних образів яскраво експонується у частинах *Sanctus, Gloria* (дуетні проведення солістів, що підхоплюються хором), *Credo*. Скорботно-ліричний настрій опосередковано пронизує всю месу, проте найбільш рельєфно прослідковується у оркестровому вступі та сольних епізодах *Kyrie, Gloria* («*Gratias agimus tibi*»), *Credo* («*Et incarnátus est de Spírítu Sancto*»). Драматично-схвильовану функцію отримав музичний матеріал 1 та 3 розділів частини *Gloria* (хор), оркестрові розділи *Credo*. Філософське, подекуди аскетичне забарвлення представлено у *Credo* (*Deum de Deo, lumen de lúmine*), *Agnus Dei, Kyrie* (у хорових епізодах). Взаємопроникнення образних сфер із різних частин меси, монотематизм, присутній у вокальних партіях та оркестровій тканині, безумовно, сприяє єднанню структури композиції і є відмітними ознаками «*Missa Film Stetinum*».

У *Kyrie* (*Lento maestoso, a-moll*) семантика сакрального тексту визначила особливості формотворення та закономірності музично-драматичного розгортання. Митець звернувся для спільного тематизму, як у оркестрі, так і у вокальних партіях. Тема імітується по черзі або одночасно (наприклад, в дуеті соліста та фортепіано). Початковий вступ баритону готує «блискучий» пасаж фортепіано, партія якого з'являється дуже різко, синкоповано на тлі звучання струнної групи інструментів. Вокальна партія унікально поєднує в собі пунктирний ритм, широкий діапазон та розлоге

голосоведення. Композитор обирає принцип повторності, дублюючи слова-звернення до Господа, подаючи їх двічі (*Kyrie, Kyrie*) на початку соло, та помилуй (*Eleison*) в каденції епізоду. Таким чином, створюються дві фрази «*Kyrie eleison*», які знаходяться всередині третього благання та першого «*Christe eleison*».

Одразу ж після соліста вступає хор, написаний у акордовій фактурі. Літературною основою для хору послужило єдиноразове «*Kyrie eleison*» та «*Christe eleison, eleison*». У даному номері постійно чергуються вокальні та хорові проведення, тому після хору знову вступає соліст – баритон. Мелодика його партії дуже схожа на початкове проведення, проте замість повтору слова «помилуй», застосовано повтори саме закликів-звернень до Бога: «*Kyrie*», «*Christe*». За принципом діалогу, після партії баритону вступає хор. Суворі вертикаль, розділення кожного слова на склади за рахунок пауз – ось характеристика фактури даного періоду. Важливо окреслити авторську ремарку, щодо характеру виконання хорового епізоду (т.92): *dolente* – з болем, сумно. Композитор проставляє *subito p*, знову ж таки, відокремлюючи сольний епізод та застосовуючи акустичний прийом відлуння. Важливо зазначити, що струнно-смічкові інструменти повністю дублюють хорову фактуру. На тлі метро-ритму *ostinato* лунають виразні мелодичні лінії фортепіано та фаготу. Зміна настрою та фактури готує соло високих голосів: першого та другого тенорів. Для них обрано завершення мелодії зверненням «*Christe*», без мольби про помилування. Частина завершується хоровим остинатним епізодом, який вже лунав раніше (тт.62-69/92-103). Широка спадна динамічна лінія від *f* до *ppp* потребувала розширення квадратних періодів, у яких були створені всі попередні сольні та хорові епізоди.

Яскравим контрастом у динамічному (*ppp* → *f*) та темповому плані (*Lento maestoso* + *rall.* → *Allegro energico*) розпочинається II частина **Gloria** (*Allegro energico*), створена у тональності *a-moll*. Тут застосовані барабани та дзвіночки, які додають монументальності, драматичності звучанню. Поділ літературного тексту на розділи: молитва до Бога Отця, христологічний,

заклучна молитва до Трійці, спонукав до створення трьох розділів частини. Варто зазначити, що композитор використовує не повний текст молитви, адже в його баченні відсутня молитва до Трійці «*Quóniam tu solus Sanctus*».

Після невеликої оркестрової прелюдії вступає хор, написаний у пунктирному ритмі та гармонічній фактурі. Незважаючи на тісне розташування акорду та середні теситурні умови, фанфарні славослів'я хору звучать потужно та наповнено. Постійне повторення славлення «*Gloria*» та пунктирність підкреслює маршовість, «інструментальність» звучання. Варто зазначити ритмічну знахідку П.Янчака, яка полягає в поступовому зменшенню проміжку часу між «скандуваннями» хору. Спершу, протягом двох тактів (тт.12-15), паузи займають три частки такту, потім паузи застосовані між хоровими репліками на слабких долях такту (2,4), а далі і зовсім зникають. Це надзвичайно динамізує виклад музичного матеріалу, а також сприяє нарощенню драматизму. У даному епізоді композитор, немов, змінює функції оркестру та хору, адже в оркестрі в цей час продовжує розвиватись виразний тематизм зі вступу на тлі пульсуючого акомпанементу струнних. Різким динамічним контрастом (*p*) «обривається» скандування хору, з часом припиняється і одноманітне звучання струнних. Музика «завмирає». І лише партія дзвіночків (ілюзія церковного дзвону) ознаменовує закінчення драматичної частини та початок нової – пасторальної.

За методом накопичення, спочатку співає баритон, згодом його партію ілюструє перший тенор, до якого додається баритон і лише потім до двох солістів приєднується хор. Потрійне повторення «*Gloria*», як у солістів так і в хорі, відповідає образу троїчності Бога в особах: Бог-Отець, Бог-Син та Бог-Дух Святий.

Першій появі соліста баса («*Pax homínibus*») передують оркестровий розділ, який створений на основі тематизму вступу до I частини. Повнозвучне *tutti* всього виконавського колективу на словах «*Glorificámus te*» підносить славу Божому Сину. Наступний розділ форми – ліричний, схвильований, розпочинається з діалогу солістів-тенорів. «*Grátias ágimus tibi*» (ТII), «*Dómine*

*Deus, Rex caeléstis»* (TI), «*Dómine Fili unigénite»* (TI), «*Dómine Deus, Agnus Dei»* (TII). На словах «*Qui tollis peccáta mundi»* звучить квартет, кульмінація виконання якого припадає на текст, що в перекладі звучить так: «Прийми молитву нашу». Хор розпочинає співати строфу «*Qui sedes ad dexteram Patris»*, виконуючи октавний унісон «*miserere»*, як раптом повертається драматична оркестрова тема з прелюдії до II частини і повнокровне звучання хору підтримує це славослів'ям «*Gloria»*. Таким чином створюється драматургічна арка у побудові форми.

У III частині – *Credo (Moderato appassionato)* – наскрізна рядкова форма тексту Символу віри (18 віршів + Amen) зумовила інтонаційну варіативність кожного рядка молитви. Умовно можна поділити частину на розділи: 1-й – солісти: баритон та тенори; 2-й – хор «*Deum de Deo»*; 3-й – квартет солістів, який має два підрозділи: а) починається з «*Et incarnátus»* з кульмінаційною зоною на повторенні слів про розп'яття, в) «*Et resurréxit»*; 4-й – хоровий розділ, який розпочинається рядком «*Et in Spíritum Sanctum»*.

Завдяки чергуванню хору та солістів, досягається потрібний ефект, який сприяє об'єднанню досить масштабної форми. Перший розділ є своєрідною пастораллю та характеризується надзвичайно протяжною мелодією. Згідно композиторської ремарки *zeloso* та *appassionato*, характер виконання повинен бути пристрасно стриманим, враховуючи контекст молитви. Через обширність літературного першоджерела, у частині *Credo* майже відсутні повтори тексту. Хоровий епізод (2 розділ форми) звучить дуже суворо, відсторонено. На противагу розспівному тематизму першого епізоду, другий виконується майже «декламуючи», імітуючи молитву прихожан у церкві. У цьому епізоді митець застосовує звукозображальний момент піднесення «від мороку до світла», що проявляється у низхідному альтерованому русі та поступенному підйомі, за принципом *catabasis-anabasis*. Цей прийом виникає на словах «*Lumen de lumine, Deum verum de Deo vero* /Світла від Світла, Бога істинного від Бога істинного».

Інструментальний сполучний епізод повертає ліричне звучання солістів (3 розділ), проте тут вже простежуються скорботні інтонації, які повною мірою розкриваються в кульмінації розділу на словах «*Crucifixus etiam pro nobis sub Póntio Piláto* / І був розп'ятий за нас за Понтія Пилата». Важливо відмітити, що лише в цьому моменті композитором застосоване повторення тексту. Фраза про розп'яття проходить чотири рази (символ хреста) – спочатку експонується в партіях високих голосів, далі одразу ж звучить в чотириголосі. Миттєве *subito p* майстерно відтіняє частину молитви про страждання та погребіння Господа.

Оркестровий підхід до четвертого розділу зримо «змальовує» хвилювання грішних людей перед судом Божим. Хорова фактура заключного розділу містить двоголосі кварто-квінтові співзвуччя, остинатність в теноровому голосі. Закінчення в мажорі, як промінь світла, дає людству надію на прощення гріхів та вічне життя.

Форма сакрального тексту *Sanctus (Moderato con amore)*, що складається з двох самостійних пісень (*Sanctus* та *Benedictus*) ознаменувала смисловою двочастинністю літургічної форми. **IV** частина – ліричний центр усієї меси: відсутність драматизму, неймовірна протяжність мелодичних ліній, секвенційність, певна мінімізація виразових засобів робить її справжньою «піснею серафимів» – янголів вищого з дев'яти чинів небесної ієрархії.

У вступі митець застосовує нашарування оркестрових партій. Імітуючись, початкова тема почергово експонується у фортепіано, далі у труб, віолончелей, альтів, англійського рижка, розростаючись до *tutti* всього оркестру. Хор інтонує основну вокальну тему «*Sanctus*» (21 т.), яка за типом рефрену повториться ще двічі (в середині / в кінці частини). П. Янчак виокремлює *Sanctus* від *Benedictus* оркестровим епізодом, який повністю повторює вступ до цієї частини. Проте це лише схематичний поділ, адже у *Benedictus* видозмінюється лише вербальний текст. Частина закінчується кодою, в якій повторюється «*Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth* / Свят, Свят, Свят Господь Бог Саваоф». Підсумувавши повтори, зазначимо що

їх 9, тому можемо зробити аналогію з 9 ангельськими чинами, що є безперечним свідченням цифрової символіки меси митця. *Decrescendo*, акордова фактура, *tutti* всього колективу, дублювання вокальних партій барвами оркестру – ось характерні ознаки фіналу частини, що відповідають семантиці церковного тексту та підкреслюють ефект умиротворення та благодаті.

V частина меси – *Agnus Dei (Moderato misterioso, b-moll)* розпочинається акапельно. Повторення тексту «*Agnus Dei*» (24 рази!) композитор майстерно урізноманітнив музичними засобами виразності. Спочатку це повтори *non legato* у гармонічній фактурі, розмежовані паузами (8 разів), потім до цієї конструкції додано *ostinato* у партії перших тенорів (ще 8 разів) і лише далі штрих змінюється на *legato*, а нашарування голосів утворюють затримання акордів (8 разів). Митець ретельно ставиться до фразування та виписує усі динамічні градації та рухомі нюанси. Наприклад, перше проведення *Agnus Dei* (4 такти) подані у динаміці *mf*, наступні ж, лунатимуть на *mp*. У побудовах застосоване двотактове фразування із спрямуванням збільшення динаміки до кожної першої долі наступного такту.

Після розділу *a cappella* слідує двотактовий оркестровий епізод (*g-moll*), який і надалі буде супроводжувати та певною мірою дублювати хорові партії. Із чисельними повторами найважливіших, за думкою композитора, слів молитви хором, градаціями динаміки (*pp – f*) та поступовим виходом на кульмінацію (*Qui tollis peccata mundi*) відбувається заспокоєння, що створює відчуття закінчення меси. Проте воно хибне, адже далі звучатимуть ще два розділи: інструментальний та сольний. Інструментальний, надзвичайно виразний, містить побудови з попередніх номерів (I та III). Сольний – побудований на почерговому проведенні рядків молитви солістами, спершу почергово, а потім разом.

Важливого значення у даному номері набуває цифрова символіка, адже число 8 постійно пронизує V, заключну частину меси. Дослідники вважають «8» символом смерті або ж знаком пророцтва, що графічно нагадує знак

нескінченності [13, 89]. Таким чином П. Янчак символічно підкреслює значимість тексту, ілюструючи смерть Христа, який «взяв на Себе гріхи світу». Та, за риторичною функцією кіномузики, окресленою у праці О.Овсяннікової-Трель, музичними барвами пророкує Воскресіння Христа [48, 330]. Дослідниця вказує, що згідно цієї функції музика інколи «крокує вперед» задля коментування чи ілюстрування ситуації. У даному випадку події, що описуються, залишаються «поза кадром», адже у молитві відсутній текст про воскресіння. Цей прийом майстерно досягається за допомогою динамічного та штрихового різномайття, певного піднесення від пільми гріха до Божественного світла та введенням оркестрового епізоду, заснованого на інтонаціях I та II частин. Знаковим є повернення тематизму саме з частини *Gloria*, як символічного славослів'я Христовому Воскресінню.

*Coda* меси побудована на «концертуючому» виконанні рядку «*Dona nobis pacem* / Даруй нам мир». Солісти та хор спершу змагаються, а потім відбувається «заходження» партій одна на одну, що призводить до кульмінації всієї меси – тріумфу миру, що створена автором у вигляді потужної акордової вертикалі вокалістів та артистів хору.

На відміну від багатоголосних творів XIII – XIVст. (*Ars Nova*), у яких вербальний текст, подекуди, втрачав ідентичність за рахунок активного, мереживного розгортання самостійних хорових ліній, у сучасному хоровому виконавстві вагомому значення набуває саме слово, (котре повинно бути виразно проінтоноване та почуте) в синтезі із музичним висловлюванням, яке покликане підкреслити значимість ключових семантичних аспектів. У хоровому мистецтві мовне й музичне інтонування існують паралельно, із відмінністю лише у диференційованій та недиференційованій висоті. Хорові твори можна розглядати в декількох амплуа:

1. Ідея – емоція – інтонація.
2. Інтонація – емоція – сенс.

З вищезазначеного можемо зробити висновок про співвідношення між даними складовими та вагомністю інтонації у передачі композиторського

задуму та літературного посилу твору. Музична інтонація характеризується мелодикою, наголосом, тембром, темпом та обов'язково наповнюється інтерваликою, що слугує вираженням емоційно-сміслового контексту твору. Яскравими прикладами інтонаційно-семантичного зв'язку, традиційного підходу у композиції меси є застосування ритмічних барокових фігур, що знайшли виявлення у фактурних, мелодичних, метро-ритмічних та гармонічних побудовах.

У всіх частинах композиції циклу меси простежено застосування фігур, серед яких: *catabasis*, *anabasis*, *antitheton*, *exclamation*. Наприклад, у другій частині *Gloria* рел'єфно прослідковується діалог двох фігур: *catabasis*, як символ покірності та поклоніння (*Benedicimus te*) *anabasis* (*Pax hominibus*). Надважливого значення, як потужне виявлення скорботних інтонацій, отримує фігура *inspiration*. Вперше з'являючись у *Kyrie* (62т.), вона позначена автором ремарками *subito p, dolente* (сумно, жалібно) та суворою вертикаллю. Таким чином, ця інтонація підкреслює благання народу про помилування душі. Фактура оркестру часто побудована на застосуванні фігур *suspuration*, так званих «пауз-зітхань», котрі повною мірою продемонстровані у частині *Credo*.

## Висновки до II розділу

Постать П. Янчака – всесвітньо-визнаного композитора, керівника хорових колективів – лауреатів чисельних конкурсів та фестивалів, педагога є надзвичайно важливою для музичного життя Польщі. Він є діячем культури нового покоління, із сучасним, широким поглядом на життя і вмінням розпізнавати тенденції нового часу. Унікальністю персоналії П.Янчака стало поєднання в його особі двох мистецьких іпостасей: *homo creator* та *homo interpretatus*.

У результаті аналізу хорової творчості композитора виявлено наступне: хоровий доробок митця достатньо розмаїтий за тематикою та жанрами. У його

творчості є як композиції *a cappella*, переважно мініатюри, так і вокально-симфонічний твір – *Missa Film Stetinum*. Духовна музика латиною є домінантною у його доробку. Спираючись на традиції, закладені польськими композиторами, митець створює і православні духовні композиції, поєднуючи церковні тексти та своє художнє бачення щодо їх втілення у хорових композиціях.

Композиторському стилю П. Янчака властиві невловимі ладові переходи, нашарування, синтез розлогої мелодії зі сталими ритмоформулами, обрання засобів музичної виразності, виходячи із семантики літературного першоджерела. Митець потужно застосовує наступні композиторські прийоми: динамічну та метроритмічну контрастність (як всередині розділів, так і між ними); сталі ритмоформули; кластери, *ostinato*, превалювання басових соло на всіх рівнях акапельних форм.

Звернення П. Янчака до жанру меси є властивим для мистецьких пошуків ХХ-ХХІ ст. Обрання традиційного жанрового канону (з класичними 5-ма частинами) та дбайливе ставлення до сакральних текстів свідчить про те, що композитор є глибоко віруючою людиною. Присутність хорового компоненту у кожній частині меси підкреслює його значимість у розкритті художнього змісту твору та у драматургії циклу в цілому.

## РОЗДІЛ III

### ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ П. ЯНЧАКА У ВИКОНАВСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ

#### 3.1 Авторська виконавська концепція «*Missa Film Stetinum*»

Задля усвідомлення поняття виконавської інтерпретації варто звернутися до музикознавчих студій, які присвячені висвітленню даної проблематики. Так, дослідник В.Москаленко розуміє виконавську інтерпретацію, як творчий процес, що полягає в художньому відтворенні та виконанні музичного твору, при цьому не порушуючи його внутрішню структуру і не замінюючи інструментарій, задуманий композитором. [42]. У хоровому виконавстві, на думку Ч.Гао, важливим є взаємозв'язок хормейстера з хоровим колективом, переконливість виконавського трактування керманіча: «Яскрава творча індивідуальність керманіча, його талант, майстерність і креативні рішення сприятимуть створенню атмосфери спів-творчості, коли кожен артист хору відчуватиме віднайдену інтерпретацію твору як свою власну» [16, 59]. Переважаюча роль виконавського втілення композиторського задуму призводить до актуалізації виконавського дискурсу, котрий (за Ю.Ніколаєвською) постає художньою системою відображення інтерпретувального мислення виконавця, співавтора музики [47, 191]. Згідно думки І.Бермес, автор музики у своєму мистецькому просторі поєднує і соціальні запити, й художні цінності та традиції. [8, 169].

Отримавши профільну освіту хорового диригента, П.Янчак творчо та професійно втілює дві іпостасі мистецького амплуа, виступаючи і творцем музики і, водночас, її транслятором. В авторському диригентському прочитанні в соціальних мережах та на відео-платформах наявні відеозаписи виконавських версій більшості створених ним композицій з хоровими

колективами, очолюваними ним у різні часи. Авторська інтерпретація «Фільмової меси» – знакового твору митця – отримала найбільшу кількість позитивних відгуків. У творчості П. Янчака циклічний твір «*Missa Film Stetinum*» є єдиним актом звернення до багаточастинної композиції, бо, на даному етапі життєтворчості, для стильових вподобань притаманна камернізація та звернення до жанру хорових мініатюр – окремих піснеспівів із ординарію меси.

Процес розшифрування композиторського задуму, який є основоположним для віднайдення вдалої виконавської версії, у випадку із авторським втіленням проявляється у видозміненому вигляді. П.Янчаку не потрібно досліджувати нотний текст, аби віднайти глибинний сенс, досягнути форму, продумати розвиток, розгортання та трансформації музичного образу, проте необхідно було проаналізувати цикл меси з точки зору його подальшого звукового втілення артистами хору, оркестру та солістами. Митець, за психологічним процесом ідентифікації у дорепетиційному, репетиційному процесах та під час концертного виконання подумки вивчає та інтонує партії виконавців, задля усвідомлення методів подолання потенційних труднощів та умовним «перевтіленням» диригента в артистів, щоб досягнути омріяної спільної виконавської концепції. Якщо за О.Марковою, функціонально на сцені диригент отримує «першість», то П.Янчак як представник дуального типу виконавців, безсумнівно є головним, адже підносить художню ідею меси «з перших вуст». Розвиток диригентської концепції, за Н.Белік-Золотарьовою, «слід розуміти як процес, що охоплює такі системні рівні: світоглядний, аналітичний та творчо-виконавський» [9, 81]. Отже, в процесі створення виконавської концепції диригент продумує та вибудовує її згідно власного бачення, базуючись на розумінні стилю, технічних можливостей колективу та втіленні художньої ідеї; а хоровий колектив приймає безпосередню участь у відтворенні композиторського задуму, тим самим реалізуючи диригентську концепцію.

Виконання меси під орудою митця здійснено у червні 2019 року у костелі Святого Мартіна (м. Вижиськ). Прем'єра, відтворена у церкві є дуже символічною. Адже за думкою багатьох дослідників, костели є найбільш вдалим архітектурним будівлям саме для сакральної музики, за рахунок: акустичних умов; з огляду естетичних міркувань; звичай виконання музичних творів в середовищі для якого або в якому вони були створені. Надважливої ролі у комунікативній ланці «диригент – хоровий колектив», отримує саме жестова мова хормейстера, яка і стане «матеріалізацією задуму композитора» (у даному випадку композитор=диригент), підкреслює І.Бермес [8, 170]. Досліджуючи особливості диригентської техніки та співпраці П.Янчака з колективом під час виконання, підкреслимо надзвичайну органічність, проникливість фразування та досконалість мануальної техніки. Важливим аспектом виконавського трактування став «полярний» жест у показі окремим оркестровим групам, партіям солістів та хоровому колективу. Митець досягає об'ємної динаміки, вибудовуючи фразування хвилеподібно, подекуди, застосовуючи принцип економії диригентського жесту в синтезі з безумовною свободою та пластичністю рухів.

Одним із ключових диригентських завдань є коригування звучання для досягнення ансамблю, звукового балансу між оркестром і хором; солістами, хором і оркестром. Довершений стрій та злагодженість досягнута за рахунок ретельного репетиційного процесу та комунікації диригента із виконавцями безпосередньо під час концертного виконання. Диригент застосовує «жести-заклики», котрі покликані виокремити із загального звучання певну партію або співацький голос. Цей принцип яскраво простежено у всіх частинах меси. Важливого значення відіграє об'єднуючий жест, котрий спрямовує внутрішні моделі ідеального звучання кожного окремого співака в єдине русло. Панівного значення, особливо у ліричних епізодах номерів циклу меси, отримує принцип мелосу, що став підґрунтям до обрання жесту-погладжування/втягуванн.

Беручи до уваги акустичну специфіку костелу, яка великим чином полягає у реверберації, надважливим фактором є злагодженість виконання та ідеальний стрій (вертикальний та горизонтальний), що лише сприятиме досягненню переконливої інтерпретації.

Композиторська концепція «Фільмової меси» натхненно відтворена автором у виконавській. Тому, враховуючи те, що за диригентським пультом стоїть творець музики, безсумнівно, вибудування темпової, тембрової драматургії відповідало авторському задуму. Так, вирішального значення у трансформації музичного образу отримує саме темпова драматургія, що вирішена композитором на рівні межування контрастних епізодів та частин меси. Тому синтез протилежних темпових градацій потребував різного диригентського втілення: починаючи із випередження темпової зміни, як наприклад: між 1 та 2 частинами меси, тт. 181-182; обрання затриманого виду ауфтакту, більш інструментального, кистьового жесту у частині *Gloria* (тт.9-16, 20-27, 64-68) або ж навпаки, розлогого, за рахунок цілісно-гнучкої кисті диригента, у частині *Sanctus* (тт.148-153,).

Тембральна драматургія відіграє одну із ключових ролей у композиційній структурі меси. П.Янчак, розуміючи специфіку та тембральну фарбу кожного голосу та інструменту, досягає вагомого, надзвичайно логічного та переконливого побудування літургічного циклу.

Роботу композитора-диригента із тембральною драматургією на прикладі перших двох частин меси унаочнюємо наступним чином:

Назва частини	Темброве розгортання	Диригентське втілення
<i>Kyrie</i>	Оркестровий вступ (струнна група) – соло баритону – хор – соло баритону – хор – соло 2	Стриманий жест, при показі оркестрантам (проте збереження звуковедення та досягнення <i>legato</i> ), надання

	<p>тенора – хор – соло 1 тенора – хор</p>	<p>ауфтакту солістам та контроль над виконанням. Об'ємний, переконливий жест до вступів та закінчення співу хорового колективу. Диригент досягає наскрізного фразування, виводячи звучання солістів на перший план. Цікавою знахідкою номеру, котра динамізує фактуру є не лише темброве протиставлення: соло/хор, а й підкреслення концертування за рахунок штриху <i>legato</i> (соло) – <i>staccato</i> (хор), яке повною мірою відображається у диригентському жесті.</p>
<p><b>Gloria</b></p>	<p>Оркестровий вступ (увесь оркестр без дерев'яних духових) – хор – оркестр – соло баритону – соло 1 тенора – соло+хор – оркестр – соло баса – квартет солістів – <i>tutti</i> – оркестр (соло ф-но) – соло 2 тенора – соло 2 тенора – квартет – хор – хор.</p>	<p>П.Янчак надзвичайно рел'єфно, не лише з точки зору драматургії, а й з погляду диригентського втілення, вибудовує концепцію виконання даного номеру. Важливого значення отримує контрастний та затриманий види ауфтакту. Перемінний розмір частини (4/4, 3/4, 6/4) затребував графічної ясності диригентської схеми; агогічні</p>

		<p>відхилення та динамічні контрасти затребували випереджуючого жесту. Темброві діалоги, обрані митцем, вирішені за рахунок різного за наповненням та планами диригентського жесту.</p> <p><i>Tutti</i> колективу у диригентському виявленні є самотнім, вільним від м'язових затисків та розлогим у сенсі свободи жесту та розмаху диригентської схеми.</p>
--	--	--

Автор-виконавець вибудовує наскрізну драматургію, концентруючи драматизм у найбільшій частині циклу *Credo*, та поєднуючи інші частини попарно інтонаційними зв'язками: *Kyrie* <—>*Agnus Dei* *Gloria*<—>*Sanctus*. Схематично трансформацію художнього образу можемо простежити за рахунок темпових та тональних змін, а також ремарок митця з приводу характеру виконання. Продемонструємо їх наступним чином:

*Kyrie* *Lento maestoso* *Gloria* *Allegro energico* *Credo* *Moderato appassionato* *Sanctus*  
*Moderato con amore* *Agnus Dei* *Moderato misterioso*

Частина *Kyrie* побудована за принципом імітаційної поліфонії, тому надважливим є саме адресний показ різним інструментам, хору чи солістам відповідно до розвитку музичної драматургії. Митець створює безперервну мелодичну лінію, майстерно вплітаючи нові тембри до загальної канви музичної тканини за рахунок виразного проведення темо-інтонацій в оркестровому та хоровому викладі матеріалу. З точки зору диригентського

почерку, варто зазначити диференційований жест, мануальне відтворення найтонших градацій (ритмічних: синкопування, пунктиру, вступи з неповних долей такту тощо), динамічних (т.т. 31 *p* – 37-38 *f*, 53 *mf* – 54 *p*, 61 *f* – 62 *subp*), змін художнього образу: від палкого благання, переживань людини до аскетичного, фактично приреченого *ostinato* скандування хору «Господи помилуй» (*ppp*).

Принципу похмурого, подекуди гіркого плачу частини *Kyrie*, як однієї із магістральних образних сфер у творчості польських митців, у побудові та відтворенні першого номеру «Фільмової меси» дотримувався і П.Янчак, обравши для вступу досить низьку теситуру та скорботні інтонації, вирішені тембром струнних інструментів, до яких автор-диригент звертається, застосовуючи адресний показ, графічну ясність диригентської сітки, плавність та точність водночас. А принцип концертування вирішений завдяки майстерному диференційованому жесту: на передньому плані спершу лунає виразна, подекуди скорботно-благальна, вокальна тема другого тенора, до якої додається хоральна речитація хорового колективу (в динаміці *p*) і лише згодом, першість у динамічній ієрархії отримує хор, що інтонує фрази із оркестровою підтримкою. Симфонічний оркестр для композитора-диригента в «Фільмовій месі» є рівноправним учасником творчого процесу створення художнього образу на рівні з солістами та хором. Усвідомлюючи «мереживні» вступи інструментів, темброву специфіку, важливість звучання кожного конкретного інструменту у драматургії меси, П.Янчак не лише завжди чітко транслює диригентський задум, а й майстерно «вплітає» інструментальні підголоски до загальної концепції, вибудовуючи грандіозну картину-ілюстрацію літературного тексту.

Диригент у «*Gloria*» створює темповий та образний контраст до попереднього номеру меси завдяки виразному і надзвичайно чіткому з точки зору відчуття темпу *Allegro* ауфтакту. Концепція митця має за основу християнську радість, котра бере початок у літературному тексті, що сповіщає про явлення, народження Спасителя (*Слава во Вишніх Богу і на землі мир*).

Туттійність, превалювання закличних висхідних інтонацій, гучна динаміка увиразнюють всевітній характер славослів'я. Відмітною ознакою диригентського втілення даної частини є абсолютна свобода диригентського апарату, розмаїття жесту в залежності від показу групам інструментів оркестру чи хору, зміна планів (ближнього й дальнього) та позицій (верхня, середня, нижня) під час виконання.

Розлогою, експресивною та динамічною, з точки зони трансформації художнього настрою, у трактуванні П.Янчака стає саме частина *Credo* – найбільша та різномаїта з точки зору художніх образів. Стверджувальні, розпачливі, благальні інтонації та світло надії потребували від диригента та виконавців різних підходів. Автор, знову ж таки, обирає різну амплітуду та плани диригентського втілення, насичений (об'ємний) жест (*Et in Spiritum Sanctum, Dominum*) або ж зовсім мінімізує втручання, обираючи ближній план диригентського втілення (*Et incarnatus est de Spiritu Sancto*), що сприяє зібраності, концентрації уваги виконавців та щирості висловлювання (наприклад, на словах «*Crucifixus*»).

Важливо зазначити неперевершений ансамбль, досягнутий між оркестром та солюючими партіями баса, баритона і двох тенорів та поступове нарощення драматизму, за рахунок об'єднання партій (Тенор 2 – Тенор1–Бас + Баритон – Бас + Баритон+ Тенор2 – Тенор1), підкреслюючи біль сакральної строфи «*Був розн'ятий заради нас за Понтія Пілата, страждав і похований був*». Панівного значення у диригентському трактуванні даної частини отримує саме кисть, котра породжує та спрямовує трансформацію художньо-образного стану. Митець вдало поєднує відкрите та закрите положення долоні, застосовує так званий прийом «кисті-прохання» та «кисті-заперечення», що дозволяє маестро миттєво регулювати якість виконуваного.

Частина «*Sanctus*» вирішена композитором у досить стриманій динаміці, що затребувало відчуття легкості, вільності диригентського апарату. Митець (особливо у вступі) не економить жест, дозволяючи музикантам та слухачам насолодитись наповненим, надзвичайно розлогим ліричним епізодом соло

оркестру. П.Янчак із трепетом відноситься до кожної музичної побудови, ауфтаки диригента до вступу чи завершення фрази набувають «відчуття повітряності». Відмітною якістю, котра відчувається під час аналізування диригентського стилю митця, є надзвичайно творче єднання із колективом, ємний показ хористам, нівелювання закінчень та наскрізне *legato*, котрі є надважливими саме у цій частині, яка пронизана шиплячими приголосними (*Sanctus / Dominus Deus Sabaoth / Hosanna in excelsis*) та створена у повільному темпі.

Надскладною у ритмічному та ансамблевому планах виступає фінальна частина меси. Аскетичні хорові речитації *a cappella* відтворені митцем за рахунок мінімізації жесту, графічної ясності та округлої кисті, що викликає об'ємне, стримане від зайвих емоцій звучання чоловічого хору. П.Янчак досягає метро-ритмічного, динамічного єднання симфонічного оркестру та хору (мелодичні лінії якого повністю дублюються), за рахунок чого не лише розширюються тембральні горизонти виконуваного, а й створюється ефект злиття життєвого (хор) та вічного (струнна група інструментів).

Генеральна кульмінація меси припадає на закінчення циклу, яка звучить потужно завдяки вдало розрахованій амплітуді автора-диригента. Кульмінаційна вершина є найбільш насиченою і з точки зору диригентського втілення, і з боку потужності, об'ємності виконання. Символізм, закладений у семантиці латиномовного тексту «*Dona nobis pacem / Даруй нам мир*» стає проголошенням актуального прохання всього людства та ствердженням вічного постулату знаходження заспокоєння душі та миру у житті після смерті.

Одним із найважливіших аспектів диригентського мистецтва є момент випередження, спрогнозування та підготовки колективу до темпових, агогічних відхилень або різких динамічних змін. Маестро із дивовижною точністю змінює темп, повертає першочерговий та органічно загальмовує та пришвидшує темпи на межі розділів. Наприклад, *lamentoso meno mosso – Allegro risoluto (Credo) rallentando – a tempo (Kyrie) perdendosi, cantabile (rit.) – festive (Gloria)*. Диригентська майстерність та постійна праця із хором

колективом є результатом досконалого строю та «рухомого» хорового звучання, в якому митець кожної секунди, в залежності від акустичних умов та власного відчуття музики, може скорегувати тембр, ансамблеві моменти та градацію звучання колективу в діалозі з партіями солістів та оркестром.

Проаналізувавши диригентський стиль митця, варто відмітити, що П.Янчак є сучасним, професійним диригентом у всіх його виявленнях, має профільну, всебічну освіту, досконалість мануальної техніки, досвід хормейстера-практика, аналітичне мислення, особливе відчуття музичної тканини, вміння співпрацювати із музикантами, досягаючи знакового звучання, котре базується на усвідомленні розвитку художнього образу. Феномен П. Янчака яскраво виявляється у втіленні виконавської концепції «*Missa Film Stetinum*» як творця та інтерпретатора власних композицій.

### **3.2. Компаративний аналіз виконавських версій псалмів «*De profundis*» та «*Jubilate Deo*» П.Янчака європейськими колективами**

Псалом «*De profundis*» беззаперечно отримав грандіозну популярність та, у зв'язку з цим, найбільшу кількість виконавських прочитань. Згідно задуму композитора покаянний псалом існує у двох редакціях: версії для однорідного складу (2001); для мішаного хорового колективу. Варто зазначити ознаки, що притаманні кожній версії мініатюри:

<b>Спільні риси</b>	<b>Відмітні риси</b>
1. Застосування ідентичних мелодичних побудов	1. Склад та вид хору
2. Повторність, як принцип розвитку музичної думки	2. Рік створення

3. Межування контрасної динаміки у межах однієї частини	3. Формотворення
4. Характер виконання, зазначений композитором ( <i>misterioso</i> )	4. Темпова та динамічна Драматургія
	5. Теситурні умови

Серед значимих інтерпретацій композиції варто зазначити виконання професійними та аматорськими колективами:

- дитячими: «*Cantemus*» (Молдова), дитячий хор Брно (Чехія), хор католицької хорової школи для хлопчиків (Франція), «*Cantabile*» (Польща), *Kokopeli Youth Choir* (Канада). національний хор старшокласників середньої школи м. Тайнань (Китай)

- однорідними: аматорський камерний хор «*Ave musica*» (Україна), «*Basilica Cantants*», «*Virgo*» (Польща), «*Victoria Chorale*» (Японія), «*Four Valleys*», «*Camerata Vocale*» (Німеччина); «*Victoria*» (Сінгапур)

- мішаними: «Леонтович-капела» (Україна), «*Canto*», «*Camerata musicale*», «*Canzona*» (Польща), муніципальний хор Єнджеюва (Польща).

Розмаїття географічних даних концертних виконань твору, різні склади та виконавські можливості колективів-інтерпретаторів псалму лише стверджують тезу стосовно неабиякої популярності твору П.Янчака.

Згідно з думкою К.Тимофєєвої, компаративний аналіз – це «спосіб пізнання семантично-комунікативних зв'язків між композитором та виконавцем, за допомогою чого уможлиблюється осягнення цілісного смислу виконавської інтерпретації» [67].

У праці дослідниця пропонує певний алгоритм порівняльного аналізу, який передбачає двоетапність: спершу – всебічний аналіз композиторського тексту, тобто його «наукове моделювання»; Далі – визначення подібних та відмінних рис у представлених інтерпретаційних версіях. Тим самим стверджується думка, про вагомість порівняльної характеристики, як заключного етапу виконавського аналізу композиції.

Для порівняльного аналізу інтерпретації покаянного псалму «З глибини взиваю до Тебе, Господи» (ред. для мішаного складу) обрано виконавські версії представників польської та української національної школи: «Леонтович-капела» (м.Вінниця, Україна), художній керівник – О.Бабошина; та «*Camerata Musicale*» (м.Вейхерово, Польща), художній керівник – О.Янус.

Критеріями оцінки виконавської інтерпретації композиції стали наступні характеристики: якісний та кількісний склад колективів, час виконання, темпова та динамічна драматургія твору, розмаїття та співвідношення штрихової палітри відповідно з авторськими ремарками, хорова звучність колективів з точки зору ансамблю, строю, дикції, артикуляції, інтонації тощо.

Час виконання колективами даного твору різниться. «Леонтович-капела» виконала «*De profundis*» 2021 року, під час концерту «Хорові імпрези» у Вінницькій філармонії. Хор «*Camerata Musicale*» презентував твір митця 2019 року на концерті в церкві Св.Миколая.

Партитура твору насичена авторськими ремарками щодо темпових градацій, особливостей фразування, рухливих нюансів та агогічних відхилень. Початкове *misterioso* у вступі більш проникливо та переконливо вирішене у трактуванні О.Бабошиної, чому сприяло обрання голосної «у» (котра із динамічним розвитком переходить в «о»), надтихої динамічної градації із подальшим наскрізним динамічним розвитком в межах *pp-mp*.

Керівниця польського хору трактує містичний вступ дещо інакше, вибудовуючи музичну думку чотиритактами, досягаючи динамічного піднесення у 4 та 8 тактах ( $D5_3$  з затриманням в теноровій партії), та не

застосовує підміну голосних, що при повторі музичного матеріалу сприяє певній одноманітності виконання. У подальшому звучанні «*Camerata musicale*» превалює маршовість, проте зовсім втрачається ремарка П.Янчака згідно характеру звуку (*pesante*). У виконанні вінницького хору, навпаки, домінує саме це позначення виразності звучання. Надто повільний темп стає результатом відходження від *marziale*, проте дає змогу осмисленого виконання остинатних ритмоформул (підкресленими *tenuto*) та розлогого, подекуди навіть трагічного, проведення сольюючої мелодії басовою групою.

У тт. 17-28 для більш проникливого звучання «*De profundis clamavi*» диригентка О.Бабошина обирає темп *Adagio* (чверть = 70), що не передбачено композитором, адже авторська ремарка темпу даного епізоду – *Moderato*. Але завдяки вибору повільного темпу *Adagio* створюється яскравий контраст із наступною частиною, виконання якої передбачається у швидкому темпі *Allegro* «*Domine exaudi orationem*», (починаючи з 29 т.) Зазначимо, що швидкий темп у «Леонтович-капелі» виконується вже в рамках темпової шкали (чверть = 134).

У виконанні хору «*Camerata Musicale*» темп *Moderato*, обраний композитором, трактується диригентом в темпі *Andante* (чверть = 82), що більш наближено до композиторського бачення. Темп *Allegro* у виконанні хорового колективу Польщі повністю відповідає задуму маестро П.Янчака (чверть = 147).

Штрихова палітра «*De profundis clamavi*» досить насичена і передбачає застосування штрихів: *legato, non legato, staccato*. Проаналізувавши записи обох колективів варто зазначити, що «*Camerata Musicale*» виконує штрих *staccato* занадто різко, що більше нагадує звучання інструменту, а не людського голосу. В інтерпретації Подільського камерного хору цей штрих звучить більш природньо: драматично та, водночас, технічно. В обох виконавських версіях яскраво прослуховуються та сприймаються вступи партій до неповної долі такту, синкопи. А розмежування слів паузами у партіях сопрано, альтів та тенорів виконується монолітно, зберігаючи

напрямок музичного задуму та штрихову єдність епізоду. Як наприклад: *ex - au - di, ex - audi, te - am.*

У версії «*Camerata Musicale*» диригентка О. Янус надала перевагу остинатно-повторюваному мотиву верхніх голосів «*De profundis*», і не змогла «вивести» на перший план басову партію, яка в даному випадку (тт. 10-16) мала звучати максимально рельєфно та насичено на тлі хорового супроводу. Цей фактор пов'язаний із нестачою кількісного складу басової групи, проте мав би спонукати керівника скористатися штучним ансамблем, задля досягнення потрібного акустичного ефекту. Вертикальний стрій, особливо в октавних унісонах у коді твору, в обох колективах добре відпрацьований, звучить переконливо, наповнено, в єдиній вокальній манері.

Літературний текст молитви відіграє особливу роль у даному творі. Адже саме слово трактується композитором подвійно: як носій семіотики; та у сфері сонористичного значення складу, фонемі. Таким чином, слово віддзеркалює внутрішній та зовнішній посил вербального тексту псалму та, водночас, може трактуватися як технічний прийом, спосіб звуковидобування. Обрання лаконічної частини молитви дозволило автору експериментувати саме із акустичною стороною слова, адже літературний текст постійно повторюється. Дикція хору «*Camerata musicale*» дуже чітка та зрозуміла. Але подекуди артисти хору немов «виштовхують» кінці слів (*profundIS, clamaVI*), що не сприяє створенню молитовного стану. Відношення до тексту «Леонтович-капели» більш трепетне, поєднує вокальні переноси закінчень слів, ясність дикції та осмисленість виконання.

Підсумком компаративного аналізу двох виконавських версій «*De profundis*» П. Янчака Подільським камерним хором Леонтович-капела та Польським хором «*Camerata Musicale*» є наступне: виконавська інтерпретація хору «Леонтович-капела», керованого О.Бабошиною, більш адекватно розкриває задум композитора з точки зору створення художнього образу, динаміки, фразування, штрихів, загального емоційного стану композиції.

Найбільш затребуваним, в першу чергу з боку дитячих хорових колективів, є псалом-хвали «*Jubilate Deo*». Створений митцем 2006 року для однорідного складу, композиція віднайшла виконавське прочитання у багатьох версіях, найдосконалішими з яких є трактування Люблінським молодіжним хором «*Kantylena*», під керівництвом М.Новак та жіночим хором «*Virgo*» (Вільнюс, Литва), диригент Р.Гельготіене.

У музичній мові композиції присутні відмітні ознаки композиторського почерку митця, котрі зустрічалися і під час розгляду покаянного псалма. Серед них зазначимо: пронизування мелодичної лінії паузами, повторність, динамічне та темпове контрастування, застосування органного пункту у нижньому голосі.

Аналізовані версії були записані під час концертних виконань у Польщі: хор «*Kantylena*» представив твір 2011 року (виступ у м.Лодзь), хор «*Virgo*» – 2017 року.

Твір розпочинається швидким темпом (*Allegro*) у просвітленому *E-dur*, що насправді створює враження всесвітньої радості, що бере початок у літературній першооснові біблійного псалму «*Уся земле, покличуйте Господу! Служіть Господеві із радістю, перед обличчя Його підійдіте зо співом*» (пер. І.Огієнка).

Темп виконання хором «*Kantylena*» досить стриманий, тому не відповідає ремарці композитора і, в результаті, не повною мірою відтворює ефект радості та піднесення. Проте диригент чітко відтворює зазначені у партитурі динамічні градації, рел'єфно відображаючи нарощення динаміки та раптові *subp.*

У виконавській версії хору «*Virgo*» повністю збережені авторські побажання стосовно темпо-ритму, динамічних хвиль та фразування епізоду. Сполучний розділ, що розмежовує дві частини мав на меті створити певне емоційне заспокоєння за рахунок *decrescendo* та триразового повтору «*Jubilate Deo*» із секундовими затриманнями у партіях I та II сопрано, що створило б вдалий ефект «мерехтіння».

В обраних версіях диригенти по-різному підходять до трактування слова або його акустичної природи. Таким чином, у записі хору «*Virgo*», навіть у тихій динаміці, прослуховується кожна буква слова, а у версії «*Kantylena*» нехтують дикційним ансамблем та семантикою слова в бік фонетичної якості виконуваного.

Наступна частина форми, вирішена композитором у темпі *Andante Amoro*so, в обох колективах лунає ніжно, наспівно та щемливо. У виконанні хору «*Kantylena*» темп не відповідає композиторському задуму, що нівелює потрібний темповий контраст частин. Згідно партитурних позначок, дворазове повторення фрази «*Servite Domino*» має виконуватися інваріантно: за першим разом – *p*, за другим – *mf*, що рел'єфно знайшло відображення у версіях обох хорових колективів.

Певна статика та циклічність побудови знайшла повне вираження та цікаве урізноманітнення в інтерпретації дівочого хору «*Virgo*», у якій відчувається спрямування музичної думки, внутрішня енергетика виконуваного, найтонші динамічні відтінки та осмислене відношення до кожної частки такту. З приводу ансамблевих тонкощів зазначимо, що у кожному з хорових колективів достойно пропрацьовані дикційні, ансамблеві, штрихові та артикуляційні нюанси виконання.

Складністю даного псалму є повторення першої частини (за принципом сенсової арки), що після ліричного епізоду, знову ж таки, повертає всесвітню радість та заклик оспівування Божої слави. Диригентка Р.Гельготієне досягає стрункості звучання, застосовуючи ідентичність фразування та точне слідування бажанням митця. Слід врахувати, що хор «*Virgo*» у репризі композиції залишається в тональності, що є свідченням інтонаційної чіткості, гарного вертикального та горизонтального строю виконання. Хор «*Kantylena*» повертається до репризи на півтона вище зазначеної тональності, що є ознакою надмірних старань учасників хору залишитися в *E-dur* та погано напрацьованому відчутті ладотональності. Незважаючи на цей фактор, диригент відтворює зазначені рухливі нюанси, нарощуючи динаміку із

застосуванням наскрізного розвитку та досягає кульмінаційної вершини, котра припадає на кінець твору.

Апофеоз псалму, створений автором у вигляді повторюваних фраз «*Jubilate Deo*» (Воскликніть Господу) в акордовій фактурі із залученням зручної теситури, під час виконання хором «*Kantylena*» в м.Лодзь пролунав переконливо, наповнено та потужно.

Враховуючи вищезазначений порівняльний аналіз двох виконавських версій 99 псалму П.Янчака підсумуємо, що, інтерпретація дівочим хором «*Virgo*» (Литва) під орудою Р.Гельготієне повною мірою розкрила композиторський задум автора стосовно метро-ритмічних особливостей, штрихів, темпових градацій, ансамблевих аспектів (дикція, артикуляція, співвідношення партій, стрій), а головне – було створено переконливий художній образ..

### **Висновки до III Розділу**

Підсумовуючи вищезазначене, варто підкреслити затребуваність творчості П.Янчака, про що свідчить активне концертне життя його композицій, як серед професійних, так і серед дитячих та аматорських колективів. Дослідивши не лише специфіку композиторського стилю, а й особливості диригентського втілення та вибудовування авторської концепції «Фільмової меси» зазначимо, що митець завдяки мануальному втіленню досягає надзвичайно проникливого та трепеного звучання циклу, яке вирішене у вигляді наскрізного розгортання музичних побудов із кульмінаційною вершиною в кінці 5, фінальної частини меси. Диригентський апарат маестро є розкутим, вільним, а мануальна техніка відповідає характеру виконуваного, графічно ясна та досконала.

Здійснений компаративний аналіз виконавських версій псалмів П.Янчака у площині порівняльної інтерпретології дозволив віднайти спільні та відмітні риси та провести паралелі між авторськими ремарками та ступенем

їх відтворення європейськими колективами. У результаті компаративного аналізу дійшли висновку, що версія псалму «*De profundis*» українського хору «Леонтович-капела» (дир.О.Бабошина) є більш переконливою з точки зору втілення композиторського задуму і створення скорботного художнього образу, ніж виконавське трактування хору «*Camerata musicale*» (дир.О.Янус). Під час порівняльного аналізу інтерпретації псалму «*Jubilate Deo*» хоровими колективами «*Virgo*» (дир. Р.Гельготіене), «*Kantylena*» (дир. М.Новак) щодо метро-ритмічних, штрихових, темпових градацій, святкового, прославляючого характеру виконання та ансамблевих аспектів (дикція, артикуляція, співвідношення партій, стрій) зроблено висновок, що саме у версії литовського хору «*Virgo*» композиторський задум знайшов відповідне втілення.

## ВИСНОВКИ

У **Висновках** узагальнено результати дослідження. Обґрунтовано причинно-наслідкові зв'язки активізації інтересу польських композиторів до створення хорових композицій: відродження музичних товариств, збільшення кількості хорових колективів, конкурсів, фестивалів; вплив Папи Івана Павла II на польську культуру. Здійснено огляд розвитку хорової творчості другої половини ХХ – початку ХХІ століть, розроблено таблиці, де жанровій класифікації піддані найбільш видатні, згідно затребуваності у виконавській практиці, хорові *opus`u*, визначено стильові та жанрові пріоритети авторів. Доведено превалювання хорових композицій *a cappella* для мішаного складу, незалежно від місця навчання, віку та періоду творчості польських митців. Характерною ознакою втілення картини Світу є сакральність, наслідування західно-християнської традиції, трепетне відношення до семантики молитов. Визначено жанрові виміри доробку сучасних композиторів Польщі, які репрезентовані псалмами, месами, гімнами, секвенціями, літаніями, постовими та повсякденними піснеспівами. Релігійний напрямок простежується і на рівні інструментальних композицій в результаті цитування церковних гімнів, застосування григоріанських хоралів. Обґрунтовано, що повернення до духовних цінностей спонукало митців звернутися до традиційних засобів композиторського письма.

Досліджено, що непересічного значення у польській хоровій культурі починаючи з епохи Відродження, відіграє традиція переспіву псалмів. У ХХ столітті жанр псалму набуває «стилістичної емансипації», а композиторські інтерпретації виявляють незалежність музичної мови від церковних канонів. Псалми у творчості сучасних композиторів, серед яких: К.А.Янчак, Й.Свідер, М.Малець, Ш.Годземба-Тритек, М. Рачинський, Г. Мішкевич, Я. Крутул, П.Янчак, Я.Ковалевський, П.Бебенек, Л.Урбаняк отримали оригінальне трактування.

Виявлено, що найбільшій популярності набули псалми 99 та 129, що репрезентують кардинально різні типи: прославляючий, у першому випадку, покаянний – у другому. Спільною ознакою композиторської інтерпретації є скорочення вербальної складової, як, наприклад, у псалмі «*De profundis*» (традиційно залишають лише першу строфу-благання про помилування), побудова драматургії відбувається за принципом контрастного зіставлення.

Визначено, що постать П.Янчака відіграє непересічну роль у царині польської культури та є феноменальною, адже інтегрує суміжні сфери діяльності: композиторську, виконавську, викладацьку та менеджерську, знаходиться у руслі тенденцій мистецького універсалізму, синтезує творчі амплуа *homo creator* та *homo interpretatus*. Висвітлено життєтворчість митця та підкреслені такі якості особистості П.Янчака, як: національна спрямованість світовідчуття, прагнення до збереження традицій, виконавська і просвітницька діяльність. Доведено, що синтезування диригентських та концертмейстерських функцій, по-перше, виникло в результаті отримання поліпрофесійної освіти, по-друге, є результатом постійної виконавської практики митця.

Зазначено тяжіння композиторського мислення П. Янчака до феномену «Нової простоти», що полягає, за О.Овсянніковою-Трель, «у творчій свободі, не обмежується композиційно-технічними нормами серіальності, відкрита до внутрішніх імпульсів та потреби у виявленні». Визначені стильові особливості творчості митця: мініатюризація та камерність висловлювання, прагнення до тональної організації, наслідування постнеоромантичних тенденцій.

Доведено, що ознакою композиторського кредо митця є «нова сакральність», що характеризується медитативністю за рахунок використання повторності, остинатності, мінімалізму, хоральної фактури, антифонної техніки та риторичних фігур. Отже, дана тенденція «сакралізації» дозволяє провести паралель між сучасністю та середньовічною практикою церковного співу. Встановлено, що митець є носієм релігійного світогляду та репрезентує тип духовної рефлексії (за Л.Шаповаловою).

Підкреслено, що співпраця з трьома хоровими колективами призвела до домінування в доробку П. Янчака творів для хору *a cappella* духовного і світського спрямування. Зазначено, що твори для чоловічого складу є пріоритетними, що пояснюється постійною концертно-благодійною діяльністю саме з чоловічим хором «*Polski Chór Męski*».

Виявлено особливості композиторського стилю П. Янчака у жанрі хорових мініатюр:

- багаторазові повтори тематизму;
- стримані темпи поруч із динамічними контрастами;
- панування медитативного стану, що є ознакою «сентиментальної музики» (за С.Дабеком) та проявом роздумів над Словом Божим;
- оригінальність підходу до жанру хорової мініатюри проявилась в ставленні до сакральних текстів, їх семантики;
- принцип синтезу розлогої мелодії з остинатними ритмоформулами («*De profundis*», «*Alleluja*», «*Libera me*», «*Miserere*»), що сприяє медитативності та щирості висловлювання;
- особливістю фактури є нашарування хорових партій, що завжди відбувається у висхідному русі, що зримо ілюструє прагнення людини до божественного, з досягненням акустичного ефекту антифонності;
- басовий тембр отримує солюючу роль та виступає носієм драматичного, подекуди скорботного образу у низці композицій («*De profundis*», «*Pater noster*», «*Miserere*», «*Libera me*»);
- створення паралітургічних акапельних творів на православні тексти свідчить про ідею всехристиянської єдності (єкуменізму) та наслідування традиції попередників (К.Пендерецького, Р.Твардовського).

Обґрунтовано неординарність підходу П.Янчака до жанру меси та роль хорового чинника у драматургії циклу, що проявляється у:

- трансформації літературної першооснови – повтори слів, фраз, рядків, їх перестановка та адаптація до різноманітних музичних форм;
- посиленні ролі хору, який бере участь у кожній з 5 частин оркестрово-хорового твору;
- запровадженні принципу «концертування» між солістами та хором, що сприяє динамізації, контрастності та завершеності форми.
- застосуванні числової символіки (Трійця (*Kyrie*), символ хреста (*Credo*), 9 ангельських чинів (*Sanctus*), 8 – як символ безкінечності або смерті (*Agnus Dei*) та повторності музичного матеріалу
- запровадженні барокових риторичних фігур (*catabasis, anabasis, antitheton, exclamation*)
- використанні прийому кіномузики – музичні алюзії (повернення тематизму *Gloria*), які пророкують Христове Воскресіння, проте не представлені у вербальному тексті, а немов залишаються «поза кадром»;
- застосуванні звукозображальних прийомів, зокрема, церковного дзвону в кульмінаційних зонах меси.

Підкреслено, що П.Янчак в якості диригента створює неперевершені зразки виконавських інтерпретацій як власних композицій, так і творів інших митців, виконуючи таким чином просвітницьку місію, популяризуючи польське мистецтво. Внаслідок дослідження виконавської концепції «*Missa Film Stetinum*» композитора-диригента дійшли висновку, що виконавське мислення П.Янчака характеризує єднання раціонального й емоційного, охоплення цілого й виразна деталізація, вибудування потужних кульмінацій і створення проникливої «тиші», а мануальна техніка матеріалізує задум творця, слугує засобом створення переконливого художнього образу.

Задіяний компаративний аналіз виконавських версій «*De profundis*» П. Янчака хором «Леонтович-капела» (дир. О.Бабошина) та «*Camerata*

*Musicale*» (дир. О.Янус) дозволив встановити наступне: виконавська інтерпретація хору «Леонтович-капела» більш адекватно розкриває задум композитора з точки зору створення скорботного, подекуди драматично-відчайдушного, художнього образу за рахунок контрастної динаміки, виразного фразування, розмаїття штрихів, загального емоційного стану, сенсової та сонористичної ролі сакрального тексту.

В результаті порівняльного аналізу інтерпретації псалму «*Jubilate Deo*» у версіях литовського хору *Virgo* (дир. Р.Гельготіене) та польського «*Kantylena*» (дир. М.Новак) підкреслено розуміння керівниками хорових колективів святкового, прославляючого характеру твору, але втілення литовським хором «*Virgo*» під орудою Р.Гельготіене є більш досконалим з оляду хорової органіки.

Підсумовуючи, підкреслимо, що хорова творчість польського композитора П. Янчака відтворює в звукообразах національне світовідчуття, надзвичайну глибину, щирість і релігійну символіку. Митець демонструє прагнення до оновлення музичної мови, до пошуку синтезу традиційного й нового, до різноманіття стосовно трактування хорової звучності, створює хорові *opus 'u*, де поєднана «нова простота» із постмодерністськими впливами. Отже, творча постать П. Янчака – композитора, виконавця, педагога і просвітителя – відіграє непересічну роль у царині музичної культури Польщі кінця ХХ – початку ХХІ ст.

У таблицях, наданих у Додатках, узагальнено жанрову класифікацію хорових творів сучасних польських митців, створена типологія задіяних виконавських складів, виявлені традиції й новації хорового виконавства Польщі порубіжжя ХХ – ХХІ ст. Розгорнення в тексті змісту поданих таблиць постає як перспективи подальшого дослідження.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрова О. Духовно-семантичний підхід до вивчення музичного твору. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. статей. Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2018. Вип. 49. С. 4-18.
2. Афоніна О. Коди культури і «подвійне кодування» в мистецтві : монографія. Київ : НАКККіМ, 2017. 314 с.
3. Бакумець А. Жанрово-стильові особливості хорових циклів українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... д-ра філософії. Київ, 2021. 253 с.
4. Бардашевська Я. Хори *a cappella* Віктора Степурка на біблійну тематику: псалми. Наукові записки ТНПУ ім.В.Гнатюка, Тернопіль, 2016 №1. Вип. 34 С. 43-50.
5. Батовська О. Сучасна хорова музика *a cappella*: толерантність стильових напрямів. *Культура і сучасність : Енциклопедія сучасної України*. Київ, 2016. Вип. 2. С. 47-52.
6. Батовська О. Сучасне академічне хорове мистецтво *a cappella* як системний музично-виконавський феномен : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Одеса, ОНМА імені А.В.Нежданової, 2019. 22 с.
7. Бермес І. До питання про теоретичне осмислення проблем хорознавства. URL: [http://aphn-journal.in.ua/archive/60\\_2023/part\\_1/6.pdf](http://aphn-journal.in.ua/archive/60_2023/part_1/6.pdf) (дата звернення: 12.04.2024)
8. Бермес І. Особливості комунікації «композитор-слухач» у хоровому виконавстві. *Вісник НАККІМ*. Київ, 2002. № 2. С. 168 – 173.
9. Белік-Золотарьова Н. А. «Два хори на вірші Григорія Сковороди» Віталія Кирейка: диригентська концепція. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*: зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культ. Харків, 2022. Вип. 78. С. 79–86.

10. Белік-Золотарьова Н. Хорове виконавство як категорія сучасного хорознавства. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків : ХНУМ ім.І.П.Котляревського, 2023. Вип. XXXI (31). С. 191–213.
11. Бондар Є. Нова сакральна музика: художньо-стильовий синтез традицій та новацій (латиномовний аспект). *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2014. Вип. 9. С. 254-264.
12. Бондар Є. Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Одеса, ОНМА імені А.В.Нежданової, 2020. 23 с.
13. ТРАКТУВАННЯ Варавкіна-Тарасова Н. Духовное содержание музыкального произведения : монографія. Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2013. 200 с.
14. Вечір Д. В. Виконавський аналіз музичного твору: теоретичний і практико-методичний аспекти : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, ІМФЕ імені М. Т. Рильського, 2007. 16 с.
15. Вечір Д. Исполнительский анализ в системе научного знания. *Київське музикознавство* : зб. статей. Київ : КДМУ імені Р. М. Глієра, 2000. Вип. 3. С. 234-240.
16. Гао Ч. Хорова творчість І.Шамо: специфіка виконавської інтерпретації : дис. ... д-ра філософії. Харків, 2023. 301 с.
17. Гранат-Янкі А. Музика як політичний дискурс: твори польських композиторів другої половини ХХ століття в семіотичній перспективі. *Українська музика : науковий часопис*. Львів, 2013/4 (10). С. 41-49
18. Дроба К. Між піднесеністю і стражданням. Про музику Генрика Миколая Гурецького. *Новая Польша*. Варшава, 2009. Вип.3 (106). С. 70- 72.
19. Дубій А. Математичний символізм музики Й.С.Баха як метод семіотичного аналізу. *Савремено и традиционално у музичком стваралаштву 3* : Зборник Радова / Научни скуп Дани Војина Комадине.

Источно Сарајево : Музичка академија у Источном Сарајеву, 2020. С. 85–98.

20. Єфіменко А. Шляхи оновлення теорії та богослужбової практики католицької меси ХХ століття (на прикладі творчості церковних композиторів) : монографія. Луцьк : Вежа, 2011. 402 с.

21. Заверуха О. Хорове письмо як утілення художнього змісту музичного тексту. *Культура України* : зб. наук. статей. Харків : ХДАК, 2017. Вип. 57. С. 54-61.

22. Зосім О. Західноєвропейська богослужбова музика Нового часу у вимірах «нової сакральності». *Мистецтвознавчі записки* : зб. статей. Київ : НАКККІМ, 2015. Вип. 28. С.99-110.

23. Зосім О. Сакральна музика у музикознавчому дискурсі: питання термінологічної дефініції. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. Київ : Національна академія керівних кадрів культури та мистецтв, 2015. XXXIV. С. 261-271.

24. Іванова Ю. Теоретичні аспекти розвитку хорового виконавства. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки і практики і освіти: зб. наук. ст. Харків, 2011. С. 194-202.

25. Іванова Ю. М. Професіоналізація хорового виконавства на західноукраїнських землях. *Культура України.*: зб. наук. праць. Харків, ХДАК, 2018. Вип 59. С. 274-283.

26. Калинюк Ю. Духовні константи творчої особистості диригента. *Київське музикознавство* : зб. статей НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2007. Вип. 23. С. 192–201.

27. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського, 2000. 17 с.

28. Кияновська Л. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання індивідуального стилю. *Мистецтвознавство України*. Київ, 2010. Вип. 11. С. 62-64.

29. Коменда О. Універсальна творча особистість Олександра Козаренка. Музикознавчі студії Інституту мистецтв СНУ імені Лесі Українки та НМАУ ім. П.Чайковського. Київ, 2014. Вип. 14. С. 13-29.
30. Коновалова І. Феномен композитора в європейській музичній культурі ХХ ст. : дис. ... д-ра мистецтвознавства. Харків, 2019. 630 с.
31. Костюк Н. Музичні жанри: класифікаційні проблеми. *Мистецтвознавчі студії* : зб.статей. Київ : ІМФЕ імені М. Т. Рильського, 2007. Вип. 2(18). С. 73-80.
32. Котляревська О. І. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського, 1996. 19 с.
33. Коханик І. Динаміка смислоутворення в музичному стилі. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 60. С. 25– 32.
34. Коханик І. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. *Київське музикознавство* : зб. статей. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2009. Вип. 30. С. 80-91.
35. Коханик І. Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 20. С. 44–51.
36. Малий Д. М. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ - початку ХХІ століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків. ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2018. 19 с.
37. Маркова О. Інтенаційна концепція історії музики : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського, 1991. 38 с.
38. Маркова О. Інтенаційність музичного мистецтва : науч. обґрунтування та пробл. педагогіки. Київ : Музична Україна, 1990. 184 с.

39. Маркова О. Поняття «інтонаційної ідеї» в світлі соціально-культурологічного підходу (на матеріалі музичного життя Франції другої половини ХІХст.). *Українське музикознавство* : (респуб. міжвідом. наук.-метод. зб.). Київ, 1987. С. 23–30.
40. Маркова О. Естетичний аспект інтонаційної теорії та аналіз музичних творів: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, ІМФЕ імені М. Ф. Рильського, 1983. 21 с.
41. Милославський В. Західний кінематограф. Концептуально-термінологічний словник. Харків :, 2024
42. Москаленко В. Естетичний аспект інтонаційної теорії та аналізу музичних творів 2012. 272 с.
43. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyiinterpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf>
44. Мостова Ю. В. Театралізація хорових творів як метод художньої інтеграції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, ХДАК, 2003. 20 с.
45. Муха А. Процес композиторської творчості. Київ : Музична Україна, 1979. 271 с.
46. Негребецька О. Ціннісний контекст музичної культури. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. Кропивницький, 2012. Вип. 107\_2. С. 38-45.
47. Ніколаєвська Ю. *Homo interpretatus* в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : Монографія. ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків : Факт, 2020. 576 с.
48. Овсяннікова-Трель О. «Нова простота» як системний жанрово-стильовий феномен в сучасному музичному мистецтві : монографія. ОНМА імені А.В.Нежданової. Одеса : Видавничий дім «Гельвентика», 2021. 448 с.

49. Овсяннікова-Трель О. Понятійний аспект стильового феномену «Нової простоти». *Музичне мистецтво і культура* : науковий вісник ОНМА ім.А.В.Нежданової. Одеса, 2020. Вип. 3. С. 132-146.
50. Пархоменко Л. Українська хорова п'єса. Київ : Наук.думка, 1979. 218 с.
51. Приходько О. Слово в музиці і музика в слові: експерименти в сучасній хоровій музиці. URL: <http://surl.li/uoaxk>
52. Псалмодія, як культура присутності URL: <http://www.patriyarkhat.org.ua/statti-zhurnalu/psalmodiya-yak-kultura-prysutnosti/> (Дата звернення 20.05.2024)
53. Пучко Ю. Діяльність диригента-хормейстера як соціокультурний феномен : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2009. 20 с. 174.
54. Пучко Ю. Особливості професійних якостей диригента-хормейстера: мислення, емоції, воля. Вісн. держ. акад. керів. кадрів культури і мистецтва. 2005. № 4. С. 57–62
55. Пучко Ю. Сучасна хорова музика: до питання інтерпретації. *Київське музикознавство* : зб. ст. / НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ, 2007. Вип. 23. С. 184–192.
56. П.Янчак «*De profundis*» [Відеозапис] / дир. О.Бабошина ; Подільський камерний хор «Леонтович-капела». *YouTube*. URL : [https://www.youtube.com/watch?v=hpbms3Es\\_70&t=498s](https://www.youtube.com/watch?v=hpbms3Es_70&t=498s)
57. Рощенко О. Історико-соціальні функціонування музично-культурної спадщини в композиторській творчості: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського, 1988. 19 с.
58. Савицька Н. Хронос композиторської життєтворчості : монографія. НМА ім. М. В. Лисенка. Львів : Сполом, 2008. 320 с.
59. Савченко Я. Композиторська та виконавська інтерпретація середньовічної секвенції у кантаті К. Пендерецького «*Stabat mater*».

*Київське музикознавство* : зб. статей. Харків, ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2015. Вип. 44. С. 174-184.

60. Савченко Я. Літургія «Київська» Р.Твардовського: логіка смислоутворення. *Київське музикознавство* : зб. статей. Харків, ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2015. Вип. 43. С. 134-144.

61. Сайт музичної академії імені Ф.Нововейського міста Бидгощ URL : <http://www.amuz.bydgoszcz.pl> (дата звернення 20.04.24)

62. Самойленко О. Сучасне вітчизняне музикознавство у діалозі з культурологією. *Українське музикознавство* : науково-методичний збірник. Київ, 2002. Вип. 31. С. 5-16.

63. Свиначенко Н. Досягнення діячів музичної культури на польських землях на початку ХХ ст. URL: <http://surl.li/uhddr> (Дата звернення 18.05.2024)

64. Сирятська Т. О. Виконавська інтерпретація в аспекті психології особистості музиканта-артиста : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2011. 18 с.

65. Сумарокова В. Г. "Авторський" і "виконавський" текст як об'єкт дослідження в теорії музичного виконавського мистецтва. *Київське музикознавство* : зб. статей. Київ, 2001. Вип. 7. С. 171–180.

66. Сухленко І. Виконавський стиль Володимира Горовиця у руслі розвитку романтичної традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2011. 16 с.

67. Тимофеева К. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського. 2009. 18 с.

68. Ткач Ю. С. Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера як предмет теоретичного дослідження. *Вісн. нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2018, № 3. С. 359–366

69. Ткач Ю. Специфіка диригентської інтерпретації у хоровому виконавстві URL: <https://parafia.org.ua/biblioteka/kultura/spetsyfika-dyryhentskoji-interpretatsijiu-horovomu-vykonavstvi/>
70. Тональність як елемент і засіб художньої музичної виразності URL: [https://www.cherkasy-music-art.org.ua/mus/im\\_article/File/2020/lectures/orc\\_strunn/tonalnist\(1\).pdf](https://www.cherkasy-music-art.org.ua/mus/im_article/File/2020/lectures/orc_strunn/tonalnist(1).pdf)
71. Українська музична енциклопедія / Національна академія Наук України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнографії ім. М. Ф. Рильського. Київ : Вид-во ІМФЕ ім.М.Ф.Рильського. 2008. Т.2. С. 67-72.
72. Філатова О. Жанр как категория музыкального мышления : в диалоге с М. Бонфельдом. *Науковий вісник* : зб. статей. Одеса, 2010. Вип. 12. С.100– 107.
73. Шаповалова Л. В. Про взаємодію внутрішньої та зовнішньої форми в історичній еволюції музичної жанровості : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, ІМФЕ імені М. Ф. Рильського, 1984. 23 с.
74. Шаповалова Л. В. Сенс як категорія ціннісної семантики музики. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 60. С. 17–25.
75. Шепеленко. Н. Втілення жанрового канону ораторії у творчості західноєвропейських і вітчизняних композиторів XVII-XXI століть : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2018. 219 с.
76. Шиманський Павел URL: <https://culture.pl/ru/artist/pavel-shimanskiy> ( дата звернення 03.04.2024)
77. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посібник. Київ : Заповіт, 1998. 367 с.
78. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті. *Науковий вісник НМАУ імені П.І.Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 16. С. 154-177.

79. Шпак Г. Духовно-сміслові та жанрово-стильові аспекти «Меси миру» К.Дженкінса. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2020. Вип. 30. С. 76-82.
80. Bessler H. Umgangsmusik und Darbietungsmusik im 16. Jahrhundert. *Archiv für Musikwissenschaft* 16, 1959. PP. 21-43.
81. Bogumiła M. «Psalmy Dawida» Edwarda Bogusławskiego. W: K. Turek, B. Mika (red.), «Polska muzyka religijna – między epokami i kulturami» Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2006. S. 141-154.
82. Cyrek B., Dziwak E. Muzyczne uwikłania tożsamości. «Kultura Współczesna». Warszawa, 2017. 3(96). S. 110-117.
83. Cywińska-Rusinek J. Muzyka chóralna Andrzeja Koszewskiego (1922–2015) I jej aspekt liturgiczny. *Liturgia Sacra*. Lublin, 2016. nr 1. S. 189-203.
84. Dąbek S. Współczesna Muzyka Religijna: uwarunkowania i aspekt duchowy URL: [http://cw.kul.lublin.pl/Content/32059/37617\\_\\_Dabek--Stanislaw---W\\_0000.pdf](http://cw.kul.lublin.pl/Content/32059/37617__Dabek--Stanislaw---W_0000.pdf) (Дата звернення 10.02.2024)
85. Darlak G. Inspiracje religijne w twórczości Józefa Świdra. *Wartości w muzyce*. Katowice, 2013. №5. S. 85-99.
86. Drewniak J. Biblijne i liturgiczne wątki w twórczości Krzysztofa Pendereckiego. *Ruch biblijny i liturgiczny*. Włocławek, 2007. n.5. S. 117-131.
87. Drozd R.I. Podstawowe zagadnienia sacrum w muzyce. *Wartości w muzyce*. Katowice, 2013. №5. S. 34-60.
88. Dr. hab. Piotr Jańczak URL: <http://www.amuz.bydgoszcz.pl/wykladowcy/ad-dr-piotr-janczak/> (дата звернення 07.04.2024)
89. Jabłońska B. Muzyka – media – kultura. «Kultura Współczesna». Warszawa, 2017. S. 120-129.

90. Josef Swider. URL: [https://culture-pl.translate.google.pl/tworca/jozef-swider?\\_x\\_tr\\_sl=en&\\_x\\_tr\\_tl=ru&\\_x\\_tr\\_hl=ru](https://culture-pl.translate.google.pl/tworca/jozef-swider?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=ru&_x_tr_hl=ru) (accessed: 15.04.24)
91. Karwaszewska M. Wątki polskie w mszach Jana A. Maklakiewicza i Tadeusza Maklakiewicza. Prace naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie Edukacja Muzyczna. 2016, z. XI, S. 41–59.
92. Kostrzewa K. Tradycja i współczesność w Mszy elektronicznej Bogusława Schaeffera URL: <http://www.sme.amuz.krakow.pl/Schaeffer/Kostrzewa.pdf> (accessed: 10.03.2024)
93. Lindstedt I. Współczesność URL: <https://muzykotekaszkolna.pl/wiedza/epoki/wspolczesnosc/> (accessed: 04.05.2024)
94. Lisiecki T. Muzyka chóralna w diecezji Lubelskiej w okresie posługi biskupa Stefana Wyszyńskiego. Roczniki humanistyczne. Lublin, 2021. Tom LXIX, zeszyt 4 specjalny. S. 123-136.
95. Litawa A. Chór amatorski jako forma edukacji kulturalnej dorosłych. Prace Monograficzne : Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej. Krakow, 2016. 166 s.
96. Łukaszewski M. Edukacja Muzyczna O własnej twórczości kompozytorskiej o tematyce pasyjnej. Inspiracje, teksty, technika kompozytorska, język muzyczny. Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie 2019, z. XIV, S. 313–341.
97. Łukaszewski M. Polska muzyka o tematyce religijnej po 2000 roku. URL: [https://konwencjamuzyki.pl/files/referaty/marcin\\_tadeusz\\_lukaszewski\\_muzyka\\_sakralna.pdf](https://konwencjamuzyki.pl/files/referaty/marcin_tadeusz_lukaszewski_muzyka_sakralna.pdf) (accessed: 25.05.2024)
98. Marböck J., hasfo: Księga Psalmów (w:) Nowy Leksykon Biblijny, red. F. Kogler i in., Kielce, 2011. S. 396-399.
99. Nikolaievska Y., Shapovalova L., Mykhailova N., Romaniuk I., Khutorska A. Vocal and Choir Performance in the Music and Theater University (Psychological and Communicative Aspects). Journal of

interdisciplinary research. 2021. No. 11/02/XX. (Vol. 11, Issue 2, Special issue XX). P. 141–146.

100. Ovsyannikova-Trel A. «New simplicity» as a stylistic intention of the composer's work of the second half of the twentieth century (german experience). *European Journal of Arts. Scientific journal*. 2021. № 1. pp. 126- 129

101. Piotr Janczak «*De profundis*» [Video] dyr. A. Janus : Chor Camerata Musicale. *YouTube*. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=zDZmshAkCAo>

102. Piotr Jańczak – dyrygent i kompozytor URL: <https://www.csw2020.com.pl/biogram/opracowanie-biogramu-piotra-janczaka/> (accessed: 12.04.24)

103. Piotr Janczak *Missa Film Stetinum* [Video] dyr. P. Janczak ; Polski Chor Meski, Orkiestra kameralna Virtuoso z Bydgoszczy. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=k-nrkcWZidk&t=289s>

104. Piotr Janczak *Jubilate Deo* [Video] dyr. M. Novak ; Chór Kantylena. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MJ1yHxtKkA>

105. Piotr Janczak *Jubilate Deo* [Video] / dyr. R. Gelgotienė ; Chor «Virgo». *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Is-sjjn4mtQ>

106. Polska agencja muzyczna URL: <https://polskaagencjamuzyczna.pl> (accessed: 18.04.23)

107. Schaeffer B. Komentarz do Mszy elektronicznej w książce programowej XX Warszawskiej Jesieni, 1976, 177 s.

108. Schiller-Rydzewska J. Kantata *De profundis* Marka Czerniewicza – refleksja chrześcijańska w dźwiękowej konkretyzacji. *Liturgia Sacra*. Lublin, 2019. nr 1. S. 209–224

109. Strożewski W. «O możliwości sacrum w sztuce», in *Sacrum i sztuka*. Krakow, 1989. pp. 23–38.

110. Szymanski S. Missa spei URL: <https://szymanski-composer.com/2021/01/18/missa-spei-jako-wotum-wdzieczności/>
111. Szymanski S. Sacrum w kompozycji mszy URL: <https://monografie.upjp2.edu.pl/wn/catalog/view/34/26/714> (accessed: 10.01.2024)
112. Szymon Godziemba-Trytek. URL: <http://www.godziemba-trytek.pl> (accessed: 16.04.23)
113. Thomas A. Górecki. Krakow, 1998. 165 s.
114. Tomaszewski M. O tworczości zaangażowanej: muzyka polska 1944–1994 między autentyzmem a panegiryzmem, in Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Krakow, 2000. P. 141–149.

## ДОДАТКИ

## Додаток А

Вид хору	Традиція	Організатор	Відомі колективи
Професійний	Актуалізація акапельного співу, відхід від співу під супровід органу, що протягом століть було візитівкою католицизму	опера, філармонія, радіо	<u>Краків:</u> « <i>Capela Cracoviensis</i> », хор Польського радіо, хори опери та філармонії;
			<u>Варшава:</u> Національний філармонійний хор
			<u>Вроцлав:</u> <i>Chór Feichtinum</i> , Хор Національного форуму музики. чоловічий камерний хор « <i>Cantilena</i> »
			<u>Познань:</u> хор філармонії «Познанські солов'ї», хор музичної академії
			<u>Бидгощ:</u> Камерний хор музичної академії ім.Ф.Нововейського

Аматорський (академічний)	домашнього музикування	університет	<u>Краків:</u> « <i>Dominanta</i> » « <i>Cantata</i> », « <i>Educatus</i> »
			<u>Варшава:</u> Міжуніверситетський хор, Хор геологічного інституту, академічний хор Варшавської політехніки, Хор медичної академії
			<u>Вроцлав:</u> <i>Più Mosso</i> , <i>Medici Cantantes</i> медичного університету, хор політехнічного університету, хор <i>Gaudium</i>
			<u>Познань:</u>
			Хор університету ім.А.Міцкевича, жіночий хор економічного університету « <i>Sonantes</i> », Дівочий хор хорової школи ім.С.Курчевського

			<p><u>Бидгощ</u>: Хор університету технологій та природничих наук, хор технологічного університету, хор <i>Akolada</i>, хор економічного університету</p>
Церковний	монастирські хори часів Середньовіччя та Відродження	парафія	<p><u>Краків</u>: <i>Cecyliński, Mariański, Arka, Dębnicki, Ad Dei Gloriam</i></p>
			<p><u>Варшава</u>: Академічна школа Святого Якова</p>
			<p><u>Вроцлав</u>: <i>Laudate Dominum, Basilica Cantans, Jestem, Misericordia</i></p>
			<p><u>Познань</u>: <a href="#">Cantantes</a>,</p>
			<p><u>Dolorosa, Nazaret</u>, хор парафії Св.Матвія, <i>Ascensio, Gloria Dei</i></p>

			<u>Бидгощ:</u>
Громадянський	об'єднання у групи за інтересами задля пропагування звичаїв краю, піднесення культури	культурний центр, спілка, об'єднання	<u>Краків:</u> <i>Echo, Lutnia, Hejnał, Hasło</i>
			<u>Варшава:</u> <i>Cantus Laudabilis, Chór Vox Amicorum</i>
			<u>Вроцлав:</u> <i>Voicchestra,</i>
			<u>Познань:</u> <i>Melodos, Армія Св.Георгія, Hasło, Poznańskie Senioritki</i>
			<u>Бидгощ:</u> хор лікарів <i>Medici Cantares</i>

## Додаток Б

Класифікація	Композитор	Назва твору	Тип хору	Рік
Піснеспіви та молитви ординарію та пропрію меси	О.Д.Гарбаль	<i>Missa Paschalis</i>	мішаний	2005
		<i>Alleluia</i>	мішаний	2015
		<i>Pater noster</i>	мішаний	2010
		<i>Hostias</i>	мішаний	2011
		<i>Pie Jesu</i>	мішаний	2012
		<i>Credo</i>	мішаний	2014
		<i>Missa brevis</i>	мішаний	2014
	М.Борковський	<i>Libera me</i>	мішаний	2005
		<i>Lux aeterna</i>	мішаний	2008-2011
		<i>Sanctus</i>	мішаний мішаний	2009
		<i>Pater noster</i>	мішаний / жіночий	2011
		<i>Gloria I, II</i>	мішаний	2012
		<i>Alleluia</i>	мішаний / жіночий	2012
		<i>Dona eis requiem I, II</i>		2014
				2015 / 2016
	Л.Годила	<i>Lacrimosa</i>	мішаний (16 - голосний)	2009
	М.Дубай	<i>Missa brevis</i>	мішаний	1993-2011
		<i>Alleluia</i>	мішаний	2011

		<i>Msza za grzechy świata</i>	мішаний	2001
	Г.Духновський	<i>Missa Prio Peccatis</i>	мішаний	2004
		<i>Mundi</i>		2004
		<i>Agnus Dei</i>	мішаний	2004
		<i>Gloria</i>	мішаний	2012
		<i>Missa De Angelis</i>	мішаний	2012
		<i>Pater noster</i>	мішаний	2012
				мішаний
	Є.Фаб'янська-Єлінська	<i>Agnus Dei</i>	жіночий / мішаний	2009 /
		<i>Pater noster</i>	чоловічий	2010
		<i>Msza</i>	жіночий	2009 2017
	Л.Фарцинкевич	<i>Missa Corpus Christi</i>	мішаний	2011
		<i>Pater noster</i>	мішаний, жіночий	2013
		<i>Gloria</i>	жіночий	2015
	Ш.Годземба-Тритек	<i>Missa Brevis</i>	мішаний	2009
		<i>Lux aeternam</i>	жіночий	2011
		<i>Dies irae</i>	жіночий	2011
		<i>Miserere</i>	мішаний	2013
		<i>Agnus Dei</i>	мішаний	2013
	П.Гриска	<i>Ave Maria</i>	мішаний	2003

		<i>Requiem</i>	мішаний	2007
		<i>Kyrie</i>	мішаний	2008
		<i>Gloria</i>	мішаний	2015
	С.Морито	<i>Msza Legnicka</i>	мішаний	2000
		<i>Ave Maria</i>	жіночий	2001
		<i>Msza dziecięca</i>	дитячий	2002
		<i>Missa solemnis</i>	хор (3-голосний)	2004
		<i>Missa brevis pro defunctis</i>	мішаний	2005
		<i>Offertoria</i>	мішаний	2008
	Я.Олешковиць	<i>Msza Bogucka</i>	мішаний	2000
		<i>Pater Noster</i>	мішаний	2019
		<i>Requiem</i>	мішаний	2019
	М.Крамарз	<i>Mala Msza G-dur</i>	мішаний	2019
		<i>Ave Maria</i>	мішаний	2020
	М.Сава	<i>Missa brevis</i>	мішаний	2001
		<i>Missa in resurrectione</i>	мішаний	2002
		<i>Missa Claromontana</i>	мішаний	2005

	Я.Ковалевський	<i>Missa brevissima</i>	2 мішаних хори	2009
<b>Секвенції</b>	П.Гриска	<i>Stabat mater</i>	дитячий	2019
	П.Мосс	<i>Stabat mater</i>	мішаний	2002
	М.Рачинський	<i>Stabat mater dolorosa</i>	мішаний	2010, 2019
	М.Сава	<i>Stabat Mater</i>	мішаний, жіночий	2003
	Й.Свідер	<i>Stabat Mater</i>	мішаний	2007
	В.Войцех	<i>Stabat Mater</i>	мішаний	2005
	А.Загаєвський	<i>Stabat Mater</i>	4 мішані хори	2012
<b>Кантики</b>	М.Славецький	<i>Magnificat</i>	жіночий	2005
	О.Хмелевська	<i>Magnificat</i>	мішаний	2015
	Я.Хемлецький	<i>Magnificat</i>	чоловічий	2010
	О.Д.Гарбаль	<i>Introductio – Magnificat</i>  <i>Magnificat з присвятою М.Лукашевському</i>	3 хори	2009 - 2015
			мішаний	2017
	А.Кошевський	<i>Magnificat anima teae</i>  <i>Dominum</i>	мішаний	2004

	М.Рачинський	<i>Magnificat, Nunc dimittis</i>	жіночий	2020
	П.Бобенек	<i>Magnificat</i>	мішаний	2006
<b>Гімни</b>	В.Кіляр	<i>Te Deum</i>	мішаний	2008
		<i>Veni Creator</i>	мішаний	2008
		<i>Hymn Paschalny</i>	мішаний	2008
	Я.Венковський	<i>O Salutaris</i>	мішаний	2005
	Л.Фарцинкевич	<i>Adeste fideles</i>	мішаний	2010
<b>Антифони</b>	Й.Свідер	<i>Da pacem Domine</i>	мішаний	2002
	М.Малець	<i>Da pacem Domine</i>	мішаний	2012
	Р.Чура	<i>Salve Regina</i>	мішаний	2009/2010
	М.Цісовський	<i>Sub Tuum praesidium</i>	мішаний	2020
	М.Черневич	<i>Sub Tuum praesidium</i>	мішаний	2018