

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

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

Кафедра хорового та оркестрово-симфонічного диригування

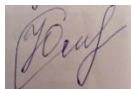
**ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНА ЕВОЛЮЦІЯ ПІСНЕСПІВУ «ALLELUIA»
В ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКІЙ ХОРОВІЙ МУЗИЦІ**

**Магістерська робота
ШАМОВОЇ ЮЛІЇ СЕРГІЇВНИ**

**Науковий керівник:
доктор мистецтвознавства, професор
Батовська Олена Миколаївна**

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

ШАМОВА ЮЛІЯ СЕРГІЇВНА



Харків – 2024

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ALLELUIA В ІСТОРІЇ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ ДУХОВНОЇ МУЗИКИ	7
1.1 Формування жанрового канону Alleluia в історико-культурному процесі	7
1.2 Проблема авторської інтерпретації жанру Alleluia	21
Висновки до Розділу 1.....	27
РОЗДІЛ 2. ПІСНЕСПІВ ALLELUIA В ТВОРЧОСТІ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ	28
2.1 Жанр Alleluia в творчості композиторів Бароко, Віденської класики, Романтизму.....	28
2.2. Переломлення жанрового канону Alleluia у творчості композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття.....	35
Висновки до Розділу 2.....	42
ВИСНОВКИ.....	43
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	49
ДОДАТКИ.....	54

ВСТУП

Актуальність дослідження. Піснеспів Alleluia, хвалебного характеру, що прославляє Бога близький і зрозумілий без пояснень будь-якій людині. На цей древньоєврейський текст композиторами різних епох и стилей написані сотні творів, і сучасні композитори продовжують звертатись до цього безсмертного тексту.

Вражаюче, що за такої своєрідності та значення для музичної культури літургійного піснеспіву Alleluia, він досі не був предметом спеціального вивчення. Музикознавча література, присвячена музичному втіленню цього молитовного тексту, незважаючи на справжній сплеск інтересу до духовного мистецтва, що спостерігається останнім часом, дуже нечисленний і залишає простір для спеціального вивчення піснеспіву Alleluia у вибраному ракурсі.

У духовній хоровій музиці широко затребуваним є піснеспів Alleluia, який завжди символізує особливий жест прославлення Бога та носить хвалебний характер. Даний піснеспів став своєрідною антологією світової хорової музики від раннього середньовіччя і до наших днів. До цього древньоєврейського слова звертались і продовжують звертатись композитори усіх національних шкіл від перших років музичного супроводу християнського обряду до нашого часу.

У сучасному музикознавстві джерела, присвячені історії та еволюції піснеспіву Alleluia та втіленню цього молитовного тексту дає можливість для спеціального вивчення піснеспіву Alleluia.

В ході даного дослідження було прослідковано еволюцію піснеспіву на текст alleluia від григоріанського хоралу, де головним формотворчим елементом була секвенційність і юбіляції, до самостійної частини ораторії, кантати, псалому чи мотету, а також взагалі самостійного твору, мініатюри.

Крім того, можливості дослідження духовної культури, що відкрилися в останні роки, у всій її повноті (питання догматики, літургіки, доксології тощо) дозволяють розкрити в духовній музиці нові рівні змісту.

Актуальність дослідження виражена у трьох аспектах:

1) сфокусованість у піснеспіві Alleluia найважливіших властивостей духовної культури, вражаюча кількість втілень упродовж різних історичних періодів;

2) відсутність у музикознавстві джерел, спеціально присвячених історії піснеспіву Alleluia та які охоплюють основні історичні етапи розвитку жанру;

3) необхідність та плідність аналізу специфічних особливостей втілення канонічного тексту alleluia у різний історичний період.

Об'єкт дослідження – духовний піснеспів Alleluia у творчості західноєвропейських композиторів від Середньовіччя до сьогодення.

Предмет дослідження – інтерпретація жанрового канону Alleluia в західноєвропейській хоровій музиці.

Метою дослідження - визначити специфіку жанрово-стилістичної еволюції піснеспіву Alleluia в західноєвропейській хоровій музиці від Середньовіччя до сьогодення.

Мета дослідження передбачає вирішення наступних **завдань**:

- представити стислий огляд історії створення музичних творів на текст Alleluia;
- позначити найдільш істотні проблеми авторської інтерпретація жанру Alleluia;
- визначити принципи жанрово-стилістичної еволюції піснеспіву Alleluia;
- репрезентувати жанр Alleluia у творчості композиторів Бароко, Віденської класики та Романтизму;
- розглянути специфіку реалізації тексту Alleluia у творах різних авторів.

Матеріалом дослідження стали твори на текст Alleluia таких композиторів як Перотина, Палестрини, В. Берда, Д. Букстехуде з кантати *Der Herr ist mit mir* («Господь на моєму боці»), ВухWV 15, Й. С. Баха з мотету «Lobe den Herrn», Г. Ф. Генделя з ораторії «Messia» хор № 42 «Hallelujah», В. А. Моцарта з мотету *Exsultate, Jubilate*, K 165 («Радійте, радійте»),

Л. Бетховена з ораторії «Христос на Масличній горі», Дж. Россіні Alleluia, Дж. Раттера Cantus Alleluia, А. Пярта Tropus Alleluia, Р. Твардовського «Alleluia» та Ф. Сікстена «Alleluia».

Методи дослідження:

- *історичний* – спонукає до розгляду піснеспіву Alleluia в контексті розвитку та еволюції музичної культури від Середньовіччя до сьогодення;
- *жанрово-семантичний* – розкриває взаємодію жанрів християнської культури та хорового письма на прикладі піснеспіву Alleluia;
- *стильовий* – націлений на виявлення стилістичних особливостей, що сприяли розвитку піснеспіву Alleluia;
- *компаративний* – встановлює спільність жанрових ознак між піснеспівами Alleluia, а також їх стильову своєрідність та індивідуальні прийоми оформлення нотного тексту;
- *системний* – визначає рівні художньої цілісності композиторської творчості в духовному аспекті (музична лексика, тема-образ, жанр, стиль твору, стиль мислення, хоровий стиль).

Теоретична база дослідження наукової роботи спирається на загальні та спеціальні розділи музичної науки:

- історії та теорії західноєвропейської хорової духовної музики (Зосім О. [9], Загнітко К. [10], Муравська О. [13,14], Татарнікова А. [17-26], Buelow G. [34], Freedman R. [46]);
- теорії жанру і стилю в музичному мистецтві (Загнітко К. [10], Ковалів Ю. [10], Adamko R. [31-32], Bartel, D. [33], Burmeister, J. [35], Crocker, R. [38], Mahony T. J. [39], Wagner P. [47]);
- композиторській творчості Західної Європи духовної традиції (Берденникова К. [5], Дробіш А. [6-7], Татарнікова А. [19-24]);
- методології вивчення духовної музики християнського світу, літургійний аспект (Арабаджи Д. [1], Загнітко К. [9], Татарнікова А. [17-20], Трохановський О. [27]).

Наукова новизна результатів дослідження обумовлена наступними факторами:

- 1) вперше здійснено дослідження творів на текст Alleluia - від канонічних до авторських зразків;
- 2) вперше здійснено типологізацію творів на текст Alleluia;
- 3) вперше зібрані і уточнені статистичні дані про країни написання, склад виконавців творів на текст Alleluia;
- 4) вперше проаналізовані твори на текст Alleluia, які до цього часу не були об'єктами наукового дослідження;
- 5) вперше розглянуто обумовленість специфіки Alleluia художньо-естетичними й історико-культурними факторами, вплив стилів церковної та світської музики на кожен з розглянутих творів.

Практична цінність дослідження. Результати дослідження можуть бути використанні в подальших дослідженнях присвячених пісенспіву Alleluia, жанру меси, в хоровому виконавстві, композиторським стилям; в якості навчального матеріалу в дисциплінах з історії музики, аналізу музичних творів, музичній інтерпретації, у музичній педагогіці, виконавській практиці, хороведенні та історії хорової літератури.

Апробація результатів дослідження. Робота обговорювалась на засіданні кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування ХНУМ імені І. П. Котляревського. Основні положення дослідження викладено на VI –VII міжнародних науково-практичних конференціях «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії і практики» (Харків, ХНУМ ім. П. І. Котляревського, 1-2 листопада 2022 р.; 2-3 листопада 2023 р.); на V міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, ХНУМ імені І.П.Котляревського, 18-19 травня 2024 р.).

Структура роботи. Робота складається зі Вступу, основної частини з двома Розділами (4 підрозділи), Висновків, Додатків (всього 2) та Списку використаних джерел містить 50. Загальний обсяг роботи – 56 сторінок, з них основного тексту – 45 сторінок.

РОЗДІЛ 1.

ALLELUIA В ІСТОРІЇ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ ДУХОВНОЇ МУЗИКИ

1.1. Формування жанрового канону Alleluia в історико-культурному процесі

У Західній Європі протягом тривалого часу формувалася культура нового типу, в якому культова (церковна) традиція є самобутньою, а її особливості та взаємодія надали західноєвропейській сакральній музичній культурі самобутнього характеру. Західноєвропейська музика формувалася переважно в лоні християнсько-католицької церковної практики, а її специфіка почала вимальовуватися в IV столітті. Витоки християнського типу музичної літургії можна знайти в стародавніх гімнах Єгипту, Юдеї та Сирії. Таким чином, музика католицької церкви розвинулася в Західній Європі.

Музика Західної Європи - це музична культура Європи, успадкована від Стародавньої Греції, Візантії, Стародавнього Риму та Римської імперії, яка в IV столітті розкололася на Західну і Східну. Музична культура Західної Європи набула свого характеру в Середньовіччі. У цей період сформувалася спеціалізована музична традиція не лише в християнських церквах, а й у замках знаті, лицарських орденах та серед міських музикантів.

Спів, який став основою християнського богослужіння, залишався *унісонним* аж до 9 століття. У більшості церков він мав форму **псалмодії**, яка була схожа на декламацію (речитацію). Зазвичай він був невеликого діапазону і розспів тексту виконувався однією людиною, у відповідь так само повторювали віряни. Текст домінував над музикою, яка слідувала за ритмікою слів, а інтонації мелодії не повинні були відволікати від сенсу тексту.

З часом виникли регіональні центри католицизму зі своїми варіантами співу богослужіння: римська, міланська (амвросіанська), староіспанська (мозарабська), старофранцузька (галліканська), кельтська (британо-

ірландська). Але пізніше вони були витіснені римським григоріанським хоралом, названим на честь папи Григорія I, якого вважають упорядником піснеспівів римської літургії, що стали основою богослужбового співу католицької церкви. Тексти (Старий і Новий Завіти) співали тільки латинською мовою у вигляді монодії – одноголосного чоловічого співу, або хором (в унісон), або одним співаком. Єдиним музичним інструментом, що супроводжував службу, був орган, який спочатку підтримував спів, дублюючи хорові партії, а з часом виконував роль сольюючої партії, чергуючись із хором. Мелодичну основу читань та псалмів складали поспівки, класифіковані відповідно до системи монодійних восьми церковних ладів (дорійський, гіподорійський, фрігійський, гіпофрігійський, лідійський, гіполідійський, міксолідійський, гіпоміксолідійський). У григоріанський обіход входили також антифони, респонсорії, гімни, кантики. Під час пізнього Середньовіччя у григоріанському хоралі з'явилися нові види співів: тропи, секвенції, строфічні пісні версус, кантіо, кондуктус.

Основна частина наспівів становила «рухливу» частину церковних служб. Суворі, безпристрасні та суворі хорали, у яких мелодія підкорялася ритміці слів, були відібрані для богослужінь. Потім на основі григоріанського хоралу виникають ранні форми багатоголосся (органум, діскант, гімель, фобурдон). До 12-13 ст. переважав спів двоголосний (діафонія). Мелодія самого григоріанського хоралу не змінювалася. Він звучав як основний (базовий) голос, під назвою «рівний наспів» (*cantus planus*), «міцний наспів» (*cantus firmus*). У хоралах не було голосових розспівів, тони мелодії змінювали одне одного на кожному новому складі (силабічний розспів). Згодом виконання хоралу наповнилося нововведеннями: у місцях чергування хору із сольним співом стала виникати барвистіша мелодія. Найчастіше це відбувалося, коли кожна строфа тексту передувалась своєрідним мелодійним рефреном (антифоном), і коли наприкінці тексту при виспівуванні вигуків (типу «алілуйа!») виникали спеціально прикрашені голосом мелодійні прийоми (мелізми), орнаментовані співи (юбіляції). Так виник стиль

мелізматичного співу. У богослужіннях, крім основного хоралу, стали виконуватися і додаткові тексти (секвенції, тропи), які виконувались на Різдво і Великдень.

У XII ст. формується новий тип багатоголосся, характерними ознаками якого було появою трьох і чотирьох голосів, мелодійною рухливістю верхнього голосу (дисканту), свободою і контрастністю додаткових голосів по відношенню до хорального, перетворенням мелодії хоралу в розмірено звучачій фон – голос, що витримується. Стройність музичного звучання досягалася тепер не стільки за рахунок текстових цезур, як за рахунок повторів мелодійних поспівок і ритмічних фраз. Починають з'являтися світські риси в церковній музиці. Світські образи проникають усередину духовної тематики, а форми літургії стають видовишнішими. Григоріанський хорал залишається обов'язковим компонентом церковної служби, але можливості поліфонічного викладу розкриваються в залежності від індивідуальності автора.

Так, у XIII–XIV ст. зароджуються нові жанри церковного співу, що розвивають багатоголосний спів. У церковній службі центральною стає **меса**, яка набуває статусу самостійного музичного жанру. У XV–XVI ст. у творчості композиторів нідерландської школи церковне багатоголосся досягає одного з кульмінаційних моментів розвитку (Гійом Дюфаї, Йоханнес Окегем, Жоскен Дебре, Орландо Лассо).

З XVIII ст. з розвитком опери та симфонії відбувається драматизація та симфонізація церковних жанрів: вони ускладнюються, часом втрачають свою богослужбову функцію і стають самостійними концертними композиціями. Багато видатних композиторів XVIII–XIX ст. писали твори у різних церковних жанрах: меса (Й. Гайдн, Л. Бетховен, Ф. Шуберт, Ф. Ліст), реквієм (В. А. Моцарт, А. Дворжак, Г. Берліоз, Дж. Верді, А. Брукнер), секвенція “Stabat mater” (Дж. Россіні, О. Дворжак) та ін. У XX ст. з'являється багато композицій, розрахованих переважно на позацерковне виконання, у яких старовинні жанри значною мірою переосмислені (Ф. Пуленк, К. Пендерецький, Д. Лігеті, А. Пярт, Дж. Раттер).

Серед григоріанських хоралів були співи, які відрізнялися від повсякденних і становили особливий вид служби - *месу*. Це цикл піснеспівів з нагоди головних богослужбових свят із 5–6 розділів. Кожен отримував назву за початковими словами тексту.

Всі канонізовані співи поділяються на дві групи: співи, які супроводжують месу, і співи, що виконуються під час усіх інших служб і є обов'язковими – *Officium*. Ця традиція богослужіння залишається й наразі в Західній Європі.

Меса складається з Ординарія (*Ordinarium*) – розділи, текст яких повинен звучати щоденно, та Пропрія (*Proprium*) – розділи, текст яких змінюється протягом року, залежно від свята. Незмінними частинами Ординарію є всім відомі *Kirie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei*. До Пропрія відносилися рухливі частини літургії: інтроїт (початковий псалом), градуал (псалом на день церковного року), офферторій (молитва дароприношення), комунію (молитва причастя), трактус (виконується у дні покаяння), *аллілуйя* (хвалебний спів).

У всіх латинських обрядах (римському, амвросіанському, мосарабському та зниклих — галіканському, кельтському) *Alleluia* широко вживалася і співається досі.

Alleluia - це самостійний жанр григоріанського хоралу (*cantus planus*) у пропрії меси, піснеспів респонсорного типу.

Alleluia супроводжував попередній градуал і може трактуватися як заключне, хвалебне його слово. Проте разом із приєднаним до юбіляції віршем *Alleluia* складає окрему частину меси.

Сенс *Alleluia* – душевний підйом, радісне почуття якого неможливо висловити у тексті, і тому радість виливається у юбіляції: "Хто радіє не потребує слів" (Августин). Специфічно для алілуарію є те, що основний її словесний текст утворюється не до, а після юбіляції. Текст *alleuia* складається з двох нерівних частин: слова "*alleluia*", двічі проспіваного та рядка, запозиченого з псалтирі (вірш), який називається *versus alleluiaticus*. Спів

завершується повторенням вигуку «Alleluia!». Як частина меси Alleluia називається за першими словами вірша.

Музична **форма** Alleluia в цілому зазвичай відповідно – тричастинна репризного типу. Перша частина, відповідно Alleluia, складається з мелодії, що припадає на слово «alleluia», та юбіляції (*jubilus*), тобто вокаліза тріумфального характеру, який відрізнявся широкою мелізматикою, що вимагала від хору та соліста певної технічної майстерності. Юбіляція складається з кількох поспівок різноманітно, на кшталт aab (р. 809, 1064, 1183-1184), aa (р. 801, 901), ab (р. 472), abc (р. 1187) та ін.). Друга частина - мелодія, наспівана на текст alleluia, іноді подібна поспівка з мелодією першої частини чи з псалмодичними формулами даного ладу. Третя частина - це розширення мелодії другої частини у вигляді репризи (неповної) першої частини, найчастіше повторюється юбіляція.

Alleluia виконується солістами і хором. Найбільш типовий варіант форми: 1 частина - починають солісти, юбіляцію співає хор, 2 частина виконується переважно солістами, закінчує її хор, а 3 частина (розширення другої) - співають хором чи солістами, завершується хором.

Такий вид співу це називається **алілуарій** - коротке змінюване молитвослів'я з трьох віршів. Перший вірш – триразове "alleluia"; другий і третій – вірші псалмів. Алілуарій вимовляється після читання Апостола і передує читанню євангелії. Вірші виголошуються читцем, після кожного вірша хор співає триразове "alleluia". Алілуарій був введений у пасхальне богослужіння Римської церкви у IV ст. татом Дамасом; згодом поширився на богослужіння інших днів і увійшов до богослужбової практики Сходу.

Спочатку алілуарій у римському обряді виконувався лише в період від Великодня до П'ятидесятниці, про що свідчать блаженний Августин та папа Григорій Великий (хоча останній відзначав випадки співу алілуарія та за рамками П'ятидесятниці). Вже до IX століття встановився звичай співати алілуарій протягом усього календарного року, за винятком Адвента, Великого

посту та заупокійних мес, а в період від Великодня П'ятидесятниці Алілуя, крім власне алілуарія, була присутня у святкових антифонах.

Алілуарій римського обряду (частіше називається просто «Alleluia») складається з дворазового alleluia, вірша псалма (versus) і третього alleluia. На тридентській месі алілуарій співався після градуалу перед Євангелієм, у пореформеній месі - після другого читання перед Євангелієм (градуал поміщений між першим і другим читанням). Під час Адвенту, Великого посту та на заупокійних месгах алілуарій замінюється на тракт або особливий «вірш перед Євангелієм».

В амвросіанському обряді градуал та алілуарій співаються перед Євангелієм. У мосарабському обряді алілуарій називається Laudes, виконується після Євангелія і проповіді і складається з Alleluia, одного або більше віршів з Псалтирі та ще одного Alleluia. Нині не існуючий галиканський обряд був одним з небагатьох, які не знали алілуарію: до і після Євангелія виконувалося Трисвяте, а Laudes, схожий на мосарабський, співався після оферторія.

Тож спів Alleluia з часу Амвросія Міланського (пом. в 397) був загальноприйнятим на Заході і вплинув на так званий амвросіанський спів. Папа Григорій (пом. 604) доповнив амвросіанське Alleluia віршами з псалтирі, тому віртуозно прикрашена кінцівка alleluia (заклучний великий розспів у хоровій частині останнього складу -а, тобто юбіляція, опинився в середині співу. З тропуванням юбіляцій у IX—X століттях виникла *секвенція* (лат. sequentia, "слідування", "те, що йде слідом"). Вона слугувала спочатку — для запам'ятовування ненотованих довгих мелізмів. Характерною рисою секвенції є повторення мелодії для наступних віршів. Співати це потрібно було суворо в унісон, рідко з октавним подвоєнням у басової партії.

З розвитком григоріанський спів дедалі більше ускладнювався, насичуючись *мелізмами*. Особливо розбудованими були співи, призначені для виконання в урочистості. Історики музики вважають, що розспів складів співу слова «alleluia» перед Євангелієм став часом настільки складним, що співаки

почали підкладати під ноти тексти, аби запам'ятати довге «а-а-а» останнього складу, яке могло виконуватися навіть кілька хвилин. Зазвичай ці тексти не мали біблійного походження, а писалися поетами чи співаками. Так виникла *секвенція* як самостійний жанр. Сама назва «секвенція» походить від латинського «sequere», тобто «слідувати за». Музичне та текстове розширення піснеспіву Alleluia в католицькій месі. Приблизно 10 в. поширився звичай приєднувати додатковий латинський текст (троп) до юбіляції (мелізматичного розспіву, що завершує Alleluia) і раніше використовував різні голосні (найчастіше "а" як останній голосний звук слова «alleluia»). Внаслідок цього виник самостійний жанр латинської літургійної поезії — секвенція, пов'язана переважно зі святковими днями церковного року.

З часом цей жанр ставав дедалі популярнішим, від Середньовіччя до нашого часу збереглося записаних понад півтори тисячі секвенцій. Спершу в музичному плані секвенції мали низку характерних особливостей, головна з них: кожний фрагмент мелодії повторювався двічі. Тобто можна сказати, що кожні два столбики мали свою мелодію і, відповідно, чим довшою була секвенція, тим складніше її було вивчити. Наразі секвенції співають уже не після, а перед «Alleluia».

У Нову годину Alleluia увійшла до великих циклічних жанрів таких як кантата, мотети, магніфікати та меса. Чудові зразки піснеспіву Алілуя створили Г. Ф. Гендель, І. С. Бах, В. А. Моцарт, Ф. Мендельсон.

У таких Alleluia часто окрім тричастинності, проступали *риси симетрії*. Вони вплинули на формування тричастинних структур світської музики (aria da capo).

Крім алілуарія, що передує читання Євангелія, вигук «Alleluia» завершує ряд змінних піснеспівів меси, таких як (інтроїт, оферторій, комунію (причасний антифон), антифонів великоднього циклу, антифонів та респонсоріїв офіція. Виконується протягом усього церковного року крім Великого посту та заупокійних служб.

Оскільки текст хорової частини у всіх Alleluia один і той же, в середньовіччі було прийнято ідентифікувати за інципітами псалмових віршів (тобто за сольною їхньою частиною), тому при посиланнях на ту чи іншу конкретну Alleluia (крім самого слова alleluia) прийнято вказувати цей самий інципіт пов'язаного з нею псалмового вірша, наприклад, Alleluia Nativitas (Перотіна), Alleluia Pascha nostrum, Alleluia Jubilate Deo, Alleluia Confite.

Традиція співу Alleluia перейшла разом із книгою псалмів з єврейського богослужіння до християнського з самого першого часу існування християнства.

Взагалі *alleluia* (др.-євр. הַלְלִיָּהּ, halləlyāh) — транслітерація єврейського вислову галелу-й'аг, складеного з двох слів: галелу або гальлу – хвалити, славити, та Ях – це скорочена форма від «Єгова», тобто Господа. Слов'янська форма слова – алілуя є форма грецька – ἀλληλοῦια.

У євреїв пісня Alleluia була піснею радості та урочистості, чому виголошувалась переважно у свято Великодня. У західній чи римській християнській церкві пісня Alleluia зберегла своє єврейське значення пісні радості та урочистості.

Слово Alleluia зустрічається близько 24 разів у давньоєврейських рукописах Біблії. Цим співом може починатися псалом, як, наприклад, у псалмах 106, 111-113, 135, 146-150, так і виступати в ролі заключного слова (104-106, 113, 114-117, 135, 146-150), деяких випадках Alleluia може служити і тим, і іншим, як от, наприклад, у псалмах 106, 113, 135, 146-150.

У переважній більшості біблійних перекладів це слово було збережено без перекладу. За словами професора богослов'я М. Скабаллановича: «крім слова амінь, alleluia – це єдиний єврейський вираз, якого не торкнулася рука перекладача, залишивши його в тих звуках, у яких воно надихнуто Самим Богом».

У давньогрецьких писаннях Біблії (у Новому Завіті), писаній мовою койне («загальний діалект» — поширена форма грецької мови), термін зустрічається 4 рази у книзі Об'явлення Іоанна (Об'явл.19:1,3,4,6), де слово

«alleluia» зустрічається лише в тріумфальній хвалебній пісні-гімні, оспіваному від ангела, що зійшов з неба, сповнений радістю від того, що впала велика блудниця - Вавилон Великий. Після пророчого зображення праведного суду Божого над Вавилоном, що віщує закінчення земної історії, Іоанн Богослов каже: «І чув я ніби голос численного народу, ніби шум вод багатьох, ніби голос громів сильних, що кажуть: алілуйя! бо зацарював Господь Бог Вседержитель».

Якщо простежити за відмінністю традиції співу Alleluia в Західній Європі та Сходу (слов'янську), то одразу можна відчутти інше навіть ставлення до цього слова. У східній церкві Alleluia одержала ширше застосування, ніж у західній. У ряді піснеспівів слово «alleluia» створювало логічний і музичний фінал.

В східнослов'янській духовній традиції, слово alleluia не трактується як щось особливе, окреме, самодостатнє, а грає роль просто славильного вигуку чи заключного слова і тому його можна почути дуже часто, але не тривалий проміжок часу. Що не можна стовідсотково сказати про значення alleluia західноєвропейської музичної культури, де йому приділяється окрема важлива і невід'ємна роль в богослужінні, особливе місце. Тому наразі, особливо в сучасній музиці і не тільки західній все частіше можна почути вже більш надане відокремлене значення цьому піснеспіву і визначити як самостійний жанр духовної музики.

Я би надала назву «*піснеспів*» жанру на текст alleluia, що дуже влучно характеризує будь-який твір на цей духовний текст. За визначеннями словників «*піснеспів*» чи «*наспів*» це повторюване промовляння або спів слів або звуків, часто переважно на одній або двох основних тонах, які називаються тонами декламації. Співи можуть варіюватися від простої мелодії, що включає обмежений набір нот, до дуже складних музичних структур, які часто включають велику кількість повторень музичних підфраз, таких як Великі Респонсорії та Оферторії григоріанського співу. Спів можна вважати промовою, музикою або посиленою або стилізованою формою мови. У

пізньому Середньовіччі деякі релігійні співи перетворилися на пісні (утворюючи одне з коренів пізнішої західної музики).

Або можна надати більш просте визначення терміну «піснеспів», де його можна трактувати як жанр пісні, але в духовній музиці, в духовному літургійному контексті. Окрім піснеспіву Alleluia до цього жанру можна також віднести і такі відомі молитовні співи, як Ave Maria та Amen.

Можливо Alleluia можна назвати одним з типів хоралу або як церковний *гімн* (грец. *hymnos* — похвальна пісня) - хоровий спів або урочиста багатоголосна хорова пісня, релігійний піснеспів латинською мовою (у католицькій церкві) або рідними мовами (напр., протестантський хорал у лютеранській церкві Німеччини), що виконується на богослужінні. Мелодії хоралів і гімнів вирізняються піднесеним характером. Вони урочисті, але малорухливі – статичні, з вирівняним, досить млявим ритмом. Гармонія витримана в акордовому складі із дуже суворим голосоведенням.

Піснеспів Alleluia цілком можна визначити також, як *антифон* — це фраза, часто коротка, яка читається або бажано співається в псалмодії під час літургії годин чи меси. Зазвичай це вірш псалма чи Писання, але це також може бути проста церковна композиція, яка має на меті обрамити псалом, який співається під час літургійної події. В нашому випадку це один із найважливіших співів, який готує прочитання Евангеліє, частіше за все тричастинної структури, з одним єдиним словом, яке багато разів повторюється.

Репертуар григоріанського хоралу налічує тисячі антифонів, більшість з яких поділяються на два самостійних жанри:

- псалмодійний антифон, що співається разом із псалмом або кантиком.
- вільний антифон, який є молитвою, покладеною на музику та не пов'язаною з віршами.

В конкретному випадку з співом Alleluia, його можна віднести як до першої, так і до другої групи жанрів, тому що в більшості творів Alleluia

зберігає свою традиційну структуру виконуючись у тандемі з інчипітом, кантиком або віршами з псалмів. А в більш сучасних Alleluia виконує зовсім самотійну роль, ні з чим не зв'язаного окремого твору, як от Alleluia Р. Твардовського, Фр. Сікстена, А. Пярта, Дж. Раттера та інших.

Хоча з іншого боку, якщо спиратись на визначення терміну "жанр", та на всі аспекти які можуть визначити твір як конкретний окремий жанр, то спів на слово alleluia важко назвати самотійним жанром. Хоча багато аспектів і характеристик збігається, але порівнюючи і зіставляючи багато варіантів співу Alleluia, то вже складніше назвати впевнено його жанром.

Тоді для початку розберемося, що ж таке жанр і які його аспекти, щоб з'ясувати належить піснеспів Alleluia до окремого самотійного жанру чи ні.

За визначенням Ю. Ніколаєвської «під музичними жанрами ми розумітимемо історично сформовані різновиди музичних творів, що визначаються соціальним замовленням музики та відповідними способами його втілення в музичному матеріалі та музичному виконанні». Якщо більш глобально подивитися на це питання, то музичний жанр — це загальна категорія, що об'єднує музичні твори за різними аспектами, факторами та характеристикам. Це може бути призначення, виконання, структура, зміст тексту та інші.

Слово жанр означає рід. Але в музичній практиці жанром називають і рід, і різновид, і групу різних жанрів, групи груп. Жанром називають і оперу, і входять до неї арію, аріозо, каватину та багато інших. Так і духовна музика складається з багатьох жанрів (меса, реквієм, псалм, мотет та інші), кожен з яких в середині себе має свої окремі жанри, наприклад, гімн, антифон, секвенція, молитовний піснеспів.

Інтерес до вивчення окремих конкретних жанрів був із практикою. Для композитора завжди було важливо знати, які вимоги до музичних засобів, музичної форми висуває той чи інший конкретний жанр. Багато хто з них звертається до жанрів минулого, до Середньовіччя, Відродження, до епохи бароко. Але не менше половини — до жанрів, які продовжують відігравати

важливу роль як у професійній, так і в народній музиці, а також до нових жанрів, що народжуються у нас на очах.

В теорії жанрів, в їх дослідженнях, як і в самій творчій практиці, розроблялися три важливі області.

Перша область (і перша група проблем) пов'язана з вивченням конкретних жанрів, їх витоків, особливостей життя, історичної еволюції, виразних засобів, змісту. Вона найбільш об'ємна і вимагає зусиль багатьох музикознавців.

Другу область теорії музичних жанрів становлять проблеми класифікації. Тут немає якогось загальноприйнятого рішення, що задовольняє всі потреби. Зрозуміло, що класифікація залежить як від того, як влаштована система жанрів, що реально склалася (а вона відображає характер національної культури, епохи, середовища і т.п.), але також від цілей дослідження та від вибору самих класифікаційних критеріїв.

Третя область теорії охоплює питання, що стосуються самої сутності жанру, того, як він співвідноситься з іншими морфологічними одиницями - видом мистецтва, родом, класом і т.п., як його музична матерія пов'язана з усіма іншими компонентами та сторонами жанру, з його життєвим контекстом, які його функції в культурі, житті, мистецтві, його позамузичні передумови та прототипи. Сюди належать і проблеми історичного порядку. Такі проблеми пам'яті жанру, еволюції як самого жанру, і його усвідомлення у культурі, взаємодії жанрів усередині складних жанрових систем, відносини жанру та її імені. Істотним компонентом національних музичних культур у всі часи були жанри та їх сукупність - певна жанрова система.

Тому в контексті з піснеспівом *Alleluia* розглянемо деякі системи розмежування музичних жанрів, що за своїм охопленням наближаються до універсальних.

Короткий огляд їх відповідно до хронологічного принципу доцільно розпочати з опису типології жанрів, запропонованої німецьким музикознавцем Г. Бесселером. Аналізуючи зв'язки музики з формами її буття

та життєвими функціями, він у низці своїх досліджень висунув та обґрунтував розподіл усіх жанрів на подані та повсякденні (обіходні). Дійсно, музика в публічному концерті, як і в оперному театрі, подається слухачам як художня естетична цінність, а тому може бути названа поданою (*Darbietungsmusik*). І навпаки, жанри, пов'язані з церковним обіходом, зі святами та карнавалами, як і будь-які інші прикладні (супроводжувальні) жанри, можна вважати повсякденними (*Umgangsmusik*). Як різновид прикладних жанрів за Бесселером є ритуальна музика, до якої можна віднести літургійний спів. Музика в цих жанрах має велику консолідуєчу силу. Форми її історично більш стійкі, менш схильні до змін. Слухаючи таку музику, людина стає причетною до певної спільноти, відчуває соборне почуття, що надихає. У цьому полягає головна мета такої музики.

Деякі дослідження як основу теорії жанрів та його класифікації, було взято два основних критерію: умови побутування музики та особливості виконання. Відповідно до обраних критеріїв у всій сукупності музичних жанрів було виділено шість груп, де було виділено в окрему групу хорова музика.

В інших дослідженнях жанрової специфіки в якості основного критерію знову беруть умови побутування, обстановку виконання і виділяє чотири основні групи, причому, щоб не ігнорувати інші критерії, кожену групу окремо характеризує і особливостями музичної мови та форми, і за змістом, називаючи перше жанровим стилем, а друге — жанровим змістом. До першої групи вони відносять культові чи обрядові жанри. Це молитовні піснеспіви, меса, реквієм, містерія тощо. Для стилю та змісту культової, обрядової музики характерні такі якості, як статичність, розміреність, упорядкованість, панування хорового початку, узагальненість образів, превалювання станів і настроїв, загальних для мас людей. Третю групу складають концертні жанри. Це симфонія, соната, квартет, ораторія, кантата, романс, інструментальний концерт, тобто всі жанри, виконання яких потребує концертного залу. І от з цього моменту з'являються деякі суперечності з причини того, що більшість

творів на літургійний текст, зокрема і піснеспів Alleluia, в період Класицизму, Романтизму та ХХ-ХІХ століття набувають все більш концертних рис, яскравості, помпезності, виділяються з загально прийнятих канонічних літургійних норм, а головне перестають виконуватись в богослужінні. І тому однозначно визначити на основі цієї класифікації не можливо, тому що в різні періоди піснеспів Alleluia грав різні функції.

Для повної характеристики музичного твору доцільно використовувати усі можливі критерії та системи класифікації. Адже вони не суперечать, а лише доповнюють одне одного. Майже у всіх класифікаціях виявляє себе одна особливість жанрової системи — її ієрархічна будова. Відповідно до нього жанром називають явища різних рівнів - жанрові різновиди та типи, прості та складові жанри.

Таким чином Alleluia, як піснеспів, який пов'язаний з церковним побутом, як і будь-які інші прикладні жанри, можна вважати обіходними. Але якщо Alleluia виконує роль суто концертного твору, то його вже можна буде віднести до поданих жанрів. Також і більшості прикладів Alleluia належать до категорії хорових творів, звісно не без винятків. А судячи з останньої класифікації можна визначити Alleluia до першої групи культових обрядових молитовних піснеспівів. А також віднести і до третьої групи, де Alleluia в основному класичної, романтичної та новітньої епохи виступають у ролі концертних жанрів.

Стосовно стилю, то це – підпис, тобто характерні риси, що виявляються у самому тексті твору, у його організації, у відборі засобів музичної мови. Найбільш яскраві у стильовому відношенні засоби та особливості музики є відмінними і можуть бути віднесені до характерних ознак стилю, які найбільшою мірою пов'язані з характеристичною стороною звучання. Це насамперед фактура, ритм та мелодико-тематична організація. Стиль є лише однією зі складових складного світу музики, оскільки він пов'язаний з жанром і формою, мовою та музичним матеріалом, а також із контекстом буття та процесами сприйняття, оцінки, осмислення. Таким чином, стиль виконує

функції забезпечення історико-культурної орієнтації слухача у світі музики. Тому чітко визначити, що спів Alleluia відноситься до якогось конкретного стилю не можливо, а ось до якої епохи чи композиторського стилю відноситься той чи інший піснеспів Alleluia досить вірогідно.

1.2. Проблема авторської інтерпретації жанру Alleluia

Прагнучи відтворити об'єктивну картину історичного розвитку піснеспіву Alleluia я мала справу безпосередньо з деякими важливими і корисними науковими працями, на основі яких зробила спробу реконструювати повноцінну картину еволюції данного піснеспіву. Наприклад, це наукові роботи Татарнікової Анжеліки Анантоліївни професорки Одеської національної академії музики ім. А.В. Нежданової. Її дисертація «Алілуйно-славослівний базис європейської культури і музики» присвячена висвітленню поетико-символічної специфіки християнського славослів'я в європейській культурі (від Середньовіччя до сучасності) та виявленні проблеми формування алілуйно-славослівної парадигматики в межах європейських християнських музичних традицій. Виявлено її *сміслові «домінанти»*, які сконцентровані навколо поняття про Славу Господню та близьких до нього (хвала, подяка, шанування, радість, краса, екстатика тощо.

Авторкою запропоновано концептуальну модель алілуйно-славослівної парадигми європейської культури і музики, зумовлену етимологічним, лінгвістичним та духовно-смісловим співвіднесенням понять «культ» та «культура», що дає можливість більш детально дослідити духовну генезу європейської культурно-історичної традиції минулого та сучасності. Алілуйно-славослівна якість у цьому випадку знаменує собою його певну підсумкову «стадію», осяяну образами тріумфу, хвали, піднесення Бога й небесного світу. Авторкою було встановлено, що ці духовно-творчі настанови, суттєва роль імперативу *«творчості во славу Божу»* та її літургійно-містеріальної спрямованості зумовлюють апелювання до типології відповідної жанрової сфери, у тім числі до *містерії*, складовою частиною якої в певний

час виступав *Te Deum*, міраклъ, меси з її алілуйно-славослівними розділами (*Gloria, Sanctus*) і численними різновидами доксології (*Алілуя, юбіляції* тощо). Суттєвими є також типологічні ознаки *гімну, псалма, оди, панегірика, дифірамба*. [17]

В ході дослідження Татарніковою А. А. виявлено *вокально-музичну «домінанту»* у відтворенні алілуйної парадигматики європейської культури, що характеризується колом виразних засобів, яке демонструє схильність до певної надмірності музичного вираження (яскрава динаміка, темброво-виконавський склад при панівній ролі духових інструментів, масштабність фактури, звукового діапазону тощо) у буквальній відповідності з біблійними (псалми-славослів'я) першоджерелами, котрі закликають до вселенської слави-хвали Господу. З іншого боку, орієнтація на духовне преображення людського єства в актах алілуйного проголошення спонукає багатьох сучасних митців до відтворення внутрішнього екстатичного стану тими засобами, що тяжіють до медитативності, «поетики тиші» та апелюють до граничного звукотворчого мінімалізму, «нової простоти», співвідносних з аскезою.

За визначенням А. А. Татарнікової в своїй дисертації, «алілуя – це спів-розспів вокального наповнення – складає високе відкриття європейського Середньовіччя. Умовність і відверта штучність вокальності «Алілуя» та пов'язаних із нею юбіляцій, мистецтва каллофонії надихала візантійську гімнотворчість, християнський символізм якої «поглинав» інтонаційно-мелодичні витоки канонічних мелодій з аполонійського гімноспіву Античності та інших етнічних джерел» [17].

Авторка розглядає зразки славослів'я в католицькій традиції на прикладі творів італійських, німецьких, австрійських, англійських, естонських, українських майстрів, таких як Г. Генделя, Л. Бетховена, В. Моцарта, Дж. Росіні, А. Брукнера, А. Пярт, М. Шух, В. Сильвестров, Дж. Тавенер, Дж. Раттера та інших.

В своїй роботі авторка розглядає специфіку відтворення алілуйно-славослівної образності, репрезентовані в європейській культурі через жанри гімну та псалму. Авторка наголошує на тому, що «ще одним з проявів славослівної специфіки християнства є Alleluia, що в іудейській традиції є закликком-акламацією ведучого молитву до вихваляння Бога, зверненим до громади». Цей піснеспів один з небагатьох, який увійшов до християнської традиції без перекладу на інші мови, зберігаючи свій зміст. А. А. Татарнікова описує його так: «Алілуя виступає в наказовій формі множини (дослівно: “хвалить Господа!”). Це свідчить про те, що в храмовій службі в стародавньому Ізраїлі воно було зверненням керівника богослужінням (в староеврейському тексті Біблії він позначений словом “менацеах”, що в синодальному перекладі значить «начальник хору») до віруючих (або слухачів) з метою викликати їх відповідне слово. Згодом “алілуя” стало самостійним культовим вигуком і в такій якості було прийнято християнським богослужінням» [20].

Як вказувалось в дисертації А. А. Татарнікової раніше, вокальна інтерпретація розспівів «alleluia», була безпосередньо пов'язана з юбіляціями, Юбіляційний спів в європейській музичній культурі пов'язують з ім'ям великого богослова Амвросія Медіоланського.

Піднесений духовно-емоційний порив у почутті радості-хвали в піснеспіві Alleluia акламаційне проголошення, застосування таких засобів виразності, як юбіляційний тип мелодики, теброво-динамічна яскравість тощо завжди приваблювали композиторів різних епох.

В цьому ракурсі авторка з особливою увагою розглядає один з найвизначніших зразків піснеспіву Alleluia - хор «Hallelujah» з «Месії» Г. Ф. Генделя, генеральна кульмінація всієї ораторії, що завершує 2-у частину. В Англії його слухають стоячи як читання Євангелія в церкві. У цьому всенародному гімні перемоги композитор майстерно поєднує коротку нескладну мелодію в танцювальному ритмі та унісонний наспів старовинного німецького протестантського хоралу *Wachet auf, ruft uns die Stimme!* («Прокиньтесь, голос нас скликає!») — войовничого гімну Селянської війни

початку XVI століття, як зазначає А. Кенігсберг. «Hallelujah» Г. Генделя є прямою попередницею D-dur'ного фіналу Дев'ятої симфонії Бетховена. Вона сповіщає розв'язку трагедії та тріумф народу-переможця. Гендель органічно об'єднав тут традиції та прийоми, що йдуть від перселівських «Антемів» та від німецької демократичної пісенності на революційну тему стверджує К. Розеншильд.

Також авторка згадує інші твори на текст alleuia в творчості Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Р. Томпсона, В. Сильвестрова, а також С. Губайдуліної.

Огляд та систематизація Татарніковою А. А. інформації щодо ролі феноменів слави, хвали та подібних до них у культово-богослужбовій практиці та духовно-етичному бутті християнської спільноти різних епох, а також простеження побутування різноманітних форм та жанрових «моделей» в сукупності дає підстави до формулювання провідних настанов алілуйно-славослівної парадигми європейської культури та музики. Акцентуація авторкою саме «алілуйної» якості обумовлена тим, що «саме вона поєднує багатоконфесійну славослівну практику всього християнства в цілому».

Написана Татарніковою А. А. монографія «Алілуйна парадигма європейської культури і музики (від готики до сучасності)», представляє собою панорамне історико культурологічне дослідження, об'єктом якого є культура славослів'я в релігійній та позарелігійній мистецькій практиці соціуму. Запропонована концептуальна модель алілуйної парадигми європейської культури й музики і дає можливість більше детально дослідити духовну генезу європейської культурно-історичної традиції минулого та сучасності. [18]

Дослідження Татарнікової А. А. «Алілуйна екстатика в традиції гимнічної-славільної музики на грані нового й новітнього часів» визначено оригінальністю теоретичної ідеї обумовленості концепцією алілуйного співу-Преображення за Флоренським в музиці епохи символізму. В прояві «теорії алілуйності» як втілення образу подолання-Преображення, відзначено - екстатика гимнотворчості в музичних творах, що заміщають засобами

мистецтва трагіко-драматичну напругу театралізованої музики Нового часу.
[20]

Стаття Татарнікової А. А. «Глоріозно-славослівна традиція європейської християнської культури» дає можливість виокремлення поетико-інтонаційної специфіки алілуйної парадигматики в європейській культурі та музиці минулого і сучасності. В висновках авторка стверджує, що алілуйна парадигма культури має свої образно-сміслові «домінанти», сконцентровані навколо поняття про Славу Господню та близькі йому (хвала, подяка, шанування, радість, краса, екстатика тощо), пов'язані з етимологічно-смісловими параметрами «культу» та похідної від нього культури, а також ключового значення терміну «православ'я» («ортодоксія»). [19]

Наукові праці Татарнікової дають можливість вивчення піснеспіву Алілуя з культурологічного, музично-аналітичного та етимологічного аспектів. В її працях розглянуто безліч музичних прикладів втілення славослівно-алілуйної образності в творах західноєвропейських композиторів епохи Бароко (И. С. Бах, А. Вівальді, Ф. Гендель), Класицизму (Л. Бетховен, В. А. Моцарт), Романтизму (Дж. Россіні, Ф. Мендельсон, Ф. Лист), Нового часу (А. Брукнер, Фр. Пуленк, С. Губайдуліна, В. Сильвестров, Дж. Раттер, В. Польова) та сучасності.

Окремі дослідження **творчості** композиторів А. А. Татарнікової дали можливість для вивчення періодизації, хронології, історіографії, стилістики творчості композиторів, де, серед іншого, згадується і про створені ними твори на текст *alleluia* чи взагалі твори на літургічну тематику, що надає більш повну картину еволюційного розвитку західноєвропейської духовної музики. [18]

Також мною було розглянуто іншомовні джерела з яких найбільшу мою увагу привернули дослідження науковця Adamko R. A., який засвідчує в своїй роботі *Alleluia Chants in Missale Romanum*, що «співи алілуя складають пласт середньовічного репертуару, який формувався протягом тривалого часу (до їх активного використання в літургії)». [31]

Він також стверджує, що X століття якраз було дуже багатим у плані нових співів Alleluia, і їх кількість значно зросла. Цей процес закінчився в XIII столітті, хоча складання піснеспівів Alleluia продовжувалась.

В своїй науковій праці *Previously Unknown Repertoire of Alleluia Chants from the 1518 Graduale Cassoviense* (Clmae 172a, 172b) Adamko R. A. зазначає, що алілуйні піснеспіви та вірші (зокрема, їх розташування та порядок) відкривали великі можливості гетерогенної композиції в репертуарі літургійної монодії, яка на перший погляд виглядала досить монолітною. Мова йде про велику групу пізніх григоріанських хоралів. Німецький учений Карл-Гайнц Шлагер опублікував їх у двомовному виданні під назвою *Alleluia-Melodien*. До першого тому входять мелодії створені до 1100 року (зокрема із західних джерел); другий том включає співи, складені після 1100 року (включає мелодії з Центральної та Східної Європи). До речі, це гігантське видання (з майже 1000 мелодій) не включає всі існуючі мелодії. Вищезазначене джерело являє собою не тільки гомофонний літургійний розспів, а й ранні зразки поліфонії. [32]

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

Перший розділ присвячено історичному екскурсу взагалі духовної музики Західної Європи, починаючи з IV століття і закінчуючи сучасними духовними творами. В цьому розділі аналізується текст *alleluia*, зародження піснеспіву на цей духовний текст, жанр меси в аспекті композиторської практики від зародження до сьогодення. Піснеспів *Alleluia* зародився ще у IX столітті і пройшов довгий шлях трансформації – від суворих, стриманих канонічних творів Перотина Великого, Гійома де Машо; Дж. Палестрини та О. Лассо крізь інструментальний вплив епох бароко та класицизму у творах Й. Баха, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, до чуттєвих та емоційних композицій романтиків Ф. Шуберта та Ф. Ліста. Церковні та світські жанри все більше переплітались, збагачуючи один одного з одного боку новітніми композиторськими знахідками, техніками та прийомами, а з іншого – психологічним, емоційним та філософським різноманіттям. Під все більшим впливом світського мистецтва духовні жанри здобувають нове переосмислення в XIX – XXI столітті, з'являються полістилістичні тенденції у творчості сучасних авторів, таких як Ф. Сікстена, Р. Твардовського, Дж. Раттер та інших.

РОЗДІЛ 2. ПІСНЕСПІВ ALLELUIA В ТВОРЧОСТІ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

2.1. Жанр Alleluia в творчості композиторів Бароко, Віденської класики, Романтизму.

Свої характерні риси західноєвропейська музична культура набула середньовіччя. Тоді професійні музичні традиції формувалися переважно у межах християнської церкви.

Видатна робота К. Шлагера з каталогізації та редагування середньовічного репертуару Alleluia визначає, що основи для вивчення були міцніше встановлені, ніж для майже будь-якого іншого *жанру співу*. Alleluia привернула значну увагу музикознавців, частково тому, що вона здавалася суто музичним жанром, ніж більшість інших (з його безмовними юбіляціями), частково через його таємничу ранню історію та безперервне розширення репертуару протягом Середньовіччя, частково через його зв'язок із секвенцією. Усі ці питання були предметом суперечок. У найперших книгах із текстами співів, редагованих Гесбертом (1935), є трохи більше 100 текстів alleluia. Однак не всі мають свою унікальну мелодію; К. Шлагер вважає, що було використано близько шістдесяти мелодій, а інші вже є похідними чи варіаціями основних наспівів.

Подібно до того, як одна й та сама мелодія може бути використана для кількох різних текстів, так само той самий текст можна співати під кілька різних мелодій, явище, набагато більш поширене серед Alleluia, ніж будь-який інший *жанр пісень*, за винятком гімнів і римованих послідовностей пізнього середньовіччя. Таким чином, загальна кількість різних комбінацій мелодії та тексту набагато більша. Наслідком безперервної композиційної діяльності є різноманітність між рукописами у їхньому виборі Alleluia, як мелодій, так і текстів (це означає, що репертуар Alleluia є головним ресурсом для визначення літургійного використання рукопису та його найближчих родичів). В. Апель

(1958, 379) перерахував Alleluia темпоральних, призначення яких залишалося постійним у джерелах восьмого-дев'ятого століть, відредагованих Гесбертом.

Першими кроками у формуванні багатоголосся були такі співи, коли тони хоральної мелодії дублювалися іншим голосом, що супроводжував хорал (органумом). Кожен тон (нота) співав лише один склад і спів слога-тонами «потовщував» хоральну мелодію по вертикалі, але сама мелодія рухалася в одному напрямку. Художні та акустичні ефекти, які виникають у церквах, коли звучать голоси в різних регістрах, виявилися важливими.

Це дало можливість оцінити якість вертикальних сполучень звуків (гармонію, а не мелодію) – як милозвучне (консонанс) та неблагозвучне (диссонанс). Ця рання форма багатоголосся поширилася більшою частиною Європи. Органум – став основним жанром поліфонічної музики в середні віки.

Один із найбільш вражаючих зразків створив Перротін Великий. В його тричастинній Alleluia Nativitas у вигляді триголосного органуму, два голоси виконують довгі мелізматичні лінії, використовуючи суворі ритмічні режими зверху *cantus firmus*, григоріанського співу Alleluia Nativitas. Характерними ознаками стали поява мелодійної рухливості верхнього голосу (дисканту), свобода і контрастність додаткових голосів по відношенню до хорального, перетворенням мелодії хоралу в розмірене звучаче тло - голос, що витримується. У творі Перотина формується **незалежна від тексту система музично-ритмічних ладів**, з'являються **нові розвивальні прийоми** (канон, імітація), **засновані на повторенні однієї і тієї ж мелодії різними голосами**.

В авторських Alleluia Перотіна, Дж. Палестрини, Г. Щютца, У. Берда, Д. Букстехуде, Г. Персела, тобто композиторів Середньовіччя, Відродження та Раннього Бароко, до останнього цей піснеспів зберігає традиційні літургійні канони, які стосуються тексту, змісту, славильного молитовного характеру, не виходячи за рамки духовного контексту, виконання а *sarpella* чи басо контінуо (органу), юбіляційна розспівна традиція, звичної суворості поліфонічності фактури та гармонії (діатонічні лади, консонанси), так як більшість з них була призначена для виконання в церкві під час богослужіння.

Починаючи з XVII ст. відбувається все більша індивідуалізація творчого процесу як у створенні музики та конструюванні інструментів, так і у виконавському мистецтві. Придворна і міська музична культура почала розвиватися інтенсивніше церковної. На зміну церковним ладам і виробленій церквою техніці багатоголосся прийшли нові лади (мажору та мінору) і гомофонно-гармонійному принципу поєднання голосів.

Також з плином часу, оновленням форм, стилів, появою нових жанрів, з розвитком в цілому музики, під впливом епохи, сучасних віянь і мислення митців трансформовувався і піснеспів *Alleluia*. Таким чином почали змінюватись більшість богослужбових жанрів на концертні художньо-розважального призначення.

Це прослідковується в творчості композиторів починаючи з епохи Бароко та Класицизму. Вже багато, хто з композиторів додає яскравого концертного звучання своїм творам за допомогою інструментального супроводу, за допомогою нових жанрів, контрастності, урочистого характеру, гублячи молитовність, тощо, що згодом змінює головне богослужбове призначення духовних творів.

В кантаті *Der Herr ist mit mir* ("Господь на моєму боці"), *BuxWV 15* - Дітріха Букстехуде стала дуже популярною партія «*Alleluia*». Вона написана для двох скрипок, віолончелі, басса континуо та чотирьох голосів (сопрано, альт, тенор, бас). Д. Букстехуде у третьому розділі твору передає радісний характер тексту «*Alleluia*» у вигляді чакони зі швидкими ритмічними рухами шістнадцятими та тридцятьдругими тривалостями, пунктирними ритмами і мелізмами. *Basso ostinato* не залежить від вокальної басової партії і складається з послідовності квінт завдовжки два такти. Голоси співають свої теми, а скрипки грають у різних комбінаціях, ритмах та текстурах, створюючи безліч варіацій на тлі основного басу.

Нові процеси, що розвивалися після XVII ст., як і раніше, виявили спільність музичної «мови», якою розмовляли музиканти, незалежно від того, в якій частині європейського світу вони проживали.

Що цікавого, так це те що канонічний звичний текст Alleluia вже варіюється, починають з'являтися і додаватися авторський текст, як наприклад, в мотеті «Exultate jubilate» В. А. Моцарта. Звичайно текст самого слова alleluia не змінюється, але він майже завжди пов'язаний з іншими складовими (інчепіт, вірш і т.д.).

Також все більше починає проявлятися національна ідентичність кожного композитора, в тому плані, що перші Alleluia завжди були написані латинською мовою, але згодом для композиторів стало важливим писати на рідній мові через суспільно-політичні та релігійні переконання (реформа Мартіна Лютера) та інші фактори. Тому почалися з'являтися твори на німецькій (Halleluia) та англійській (Hallelujah) мовах, зокрема твори Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Л. Бетховена, Ф. Мендельсона, А. Брукнера та інших.

Специфіка музичної мови XVII ст. проявляється в змішуванні різних технік, стилів і образів у поєднанні «старого» і «нового». Переважала поліфонічна техніка, але на зміну їй прийшли речитативно-декламаційна. Поєднуючи служіння Церкві та Господу, музиканти все ж таки спиралися на різноманітність стилів, зіставляючи в одному творі арії та григоріанські хорали, мадригали та священні мотети та концерти. Здатність розважати та тішити інших, водночас прославляючи Бога підносячи над повсякденним життям, є завдання музикантів цієї доби.

Видатним представником італійської музики епохи пізнього Бароко є Антоніо Вівальді, який здебільшого ігнорував церковні жанри та присвятив себе мирському життю. А. Вівальді один з перших створює Alleluia для соло сопрано та мідного духового квінтету з мотету «In furore iustissimae irae». Композитор пише багато в чому новаторський твір. По-перше, лібрето написано невідомим автором, текст якого заснований на біблійних рядках про покарання за гріх і прощення людини, яка кається і молиться Богу, збережена

традиція написання латинською мовою. Також введений яскравий сильний драматичний прийом у вигляді розповіді від першої особи. Перша частина відкривається грізними фразами оркестру, що позначають Божий гнів, друга і третя є покайними молитвами і звучать тепло, умиротворююче і одночасно скорботно. Заклучна віртуозно-розспівна частина «Alleluia» наповнена радістю про прощення та примирення душі з Богом. Його стиль багатий мелодизмом, життєрадісністю і віртуозністю. Поєднання монументальності та театрального пафосу з лірикою, м'якістю досягалися яскравою контрастністю звучання.

Так само декілька років В. А. Моцарт створить мотет «Exultate jubilate» для соло сопрано у супроводі оркестру. Його остання частина «Alleluja» до нашого часу є одним з найпопулярніших номерів сопранового репертуару. Текст невідомого автора пронизаний радістю, і Моцарт вміло вловив цей радісний настрій у своїй музиці. Таким чином, духовний текст накладено на світську, оперну музику. Проста, навіть наївна мелодія «Alleluja» відрізняється дивовижною гнучкістю, оспівуванням кожного тону. Вона витримана в дусі ліричної арії, але не піднесеної, з опери-seria, а радше близької, народної, які звучали в опері-буффа. У центральному епізоді з'являються радісні юбіляції. Весь мотет повністю, на жаль, дуже рідко виконується через його дуже складну вокальну партію, і тільки «Alleluja» стала окремим сольним номером.

Обидва композитори відмовились від хорového звучання та віддали переваги сольному голосу в поєднанні з інструментальним супроводом, також змінюється характер з сакрального духовного твору в більш концертний (поданий).

Музика Північної Європи демонструвала ті самі стилістичні характеристики, але дещо іншими способами. Світська музична традиція, яка швидко розвивалася в Італії на початку XVII ст., тут прогресувала повільно і довго залишалася в скутих церковних рамках, пов'язаних з протестантською релігією. Духовні твори наповнювалися оперним стилем, і логікою тонально-гармонічного розвитку.

Показовою є творчість Генріха Шютца і його Alleluia, який віддавав перевагу церковному жанру, він сприяв формуванню протестантської літургії. Так церковна музика північної Європи насичувалась мирськими рисами. Очевидна наступність між Г. Шютцем та майстрами хорової творчості XVIII ст. – Й. С. Бахом та Г. Ф. Генделем, для яких центральними став жанр ораторії та кантати. Будучи сучасниками, ці композитори розвивали музичну образність протестантської культури. І хоча їхня творча біографія припадає на першу половину XVIII ст., стиль їхніх творів був пов'язаний з минулою епохою, яка характеризувалася рисами бароко.

Наприклад, І. С. Бах в багатьох своїх Alleluia з мотетів більш пізнього періоду переходить з суто хорового звучання з басо контінуо до невеличкого інструментального ансамблю та додає контрастності, але зберігаючи характер, традиційну віртуозність і юбілейність та основне літургійне призначення твору. Наприклад третя частина з кантати 143 «Lobe den Herrn, є радісним вигуком «Halleluja» з безліччю дрібних тривалостей і мелізматики у вигляді контрапункту серед усіх голосів.

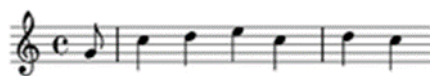
Г. Ф. Гендель зумів застосувати оперну театральність та видовищність в своїх ораторіях. Ці духовні твори призначались не для церкви, а для виконання в концертних залах. Так музика на основі біблійних сюжетів та героям набула світського статусу, забарвлюючи церковні образи драматично-героїчними індивідуальними переживаннями та сміливою інтерпретацією духовного задуму.

В найвідомішій у всьому світі «Hallelujah» Г. Ф. Генделя з ораторії «Месія», у цьому всенародному гімні перемоги композитор майстерно поєднує коротку нехитру мелодію в танцювальному ритмі та потужний унісонний наспів старовинного німецького протестантського хоралу. Енергійні, урочисті теми протиставляються складним фігураційним пасажем. Струнні та хор поєднуються в апофеозі з пронизливим високим звучанням труб та ударами барабанів. Форма «Hallelujah» - наскрізна, на зразок мотетної, всередині якої чітко помітні ділянки гомофонного (хорального) та

поліфонічного викладу (переважно це фугато). Однак їх чергування не справляє враження калейдоскопічності, оскільки музичний матеріал переходить з одного розділу до іншого, а ритмічний лейтмотив «Hallelujah» проникає повсюдно. Цей твір є дуже показовим в плані концертності, помпезності, урочистості та хвалебності характеру, великого виконавського складу (змішаний великий хор та симфонічний оркестр), яскраво проявився один з основних принципів концертності - це протиставлення звучання окремих груп виконавців, контрастна динаміка та фактура, багате і яскраве оркестрове звучання.

Так само в «Hallelujah» Бетховена з ораторії «Христос на Масличній горі» та Брукнера з Псалму 150 «Halleluja. Lobet Gott» ми бачимо ті ж самі ознаки концертності такі, як введення симфонічного оркестру, великий склад хору, контрастність динамічна та фактурна, більш терпка та яскрава гармонія, не прийнятна для церкви.

Серед багатой спадщини композиторів зустрічаються оригінальні і цікаві приклади інструментальних творів Alleluia. У 1765 році Й. Гайдн створив Симфонію №30 до мажор для флейти, двох гобоїв, фагота, двох валторн, труб, литавр і струнних з континуо. Її називають Симфонією «Alleluia» через використання Гайдном григоріанського співу Alleluia у початковій частині симфонії.



Цю ж саму мелодію також згодом використав Моцарт взявши її за основу свого канону «Alleluia», K. 553.

Також все частіше можна почути піснеспів Alleluia саме в інструментальному виконанні. Таким чином 4 труб, 2 валторн, 3 тромбонів і туби звучить в творі Антона Брукнера «Prayer and Alleluia», що робить цей твір вражаючим як у церкві, так і в концертному залі. Цей потужний твір починається фа мінор і поступово переходить у блискучий фа мажор

Alleluia. Від самого початку мотет був написаний для чоловічого хору та чотирьох тромбонів 21 квітня 1868 року до 24-ї річниці Liedertafel Frohsinn. Перше виконання відбулося 10 травня 1868 року як оферторій меси Антоніо Лотті. Текст взято з Псалма 89 (Псалом 89:20-21). Але наразі існує якнайменше два аранжування (Девіда Марлатта та Філіпа Гордона) цього мотету, які виконують духові мідні та ударні інструменти.

Розділ 2.2. Переломлення жанрового канону Alleluia у творчості композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття

Внаслідок постійних змін музичних стилів як певних «технік» твору музики, змінювалася семантика, і відкрили різні аспекти можливостей людини до їх вираження.

Рубіж ХХ – ХХІ ст. виявився переломним у багатьох аспектах. Духовним поштовхом для багатьох митців стали пережиті страждання, війни, революції, технологічний прогрес і взагалі та жорстокість яка нажалась оточує нас. Саме ці всі нещастя спровокували посилений інтерес з боку композиторів до релігійно-духовних жанрів, тим самим виражаючи власне ставлення, душевні переживання і вдячність Богу. З'являються нові імена в духовній хоровій музиці – Дж. Раттер, А. Пярт, К. Пендерецький, Ф. Сікстен, Р. Твардовський, Ф. О' Керол, Дж. Тавенер, Е. Есенвальда та багато інших. Їх твори вже все частіше можна почути на хорових концертах, фестивалях, рідше в храмах за богослужінням.

Нова хвиля зацікавленості духовними жанрами породила цілу низку хорового репертуару, який потребує переосмислення поглядів музикознавців на дані жанри. Композитори по новому дивляться на канонічні тексти і їх втілення у музичному матеріалі, поринають у глибинні пласти сакральної культури і знаходять нові шляхи їх реалізації сучасними засобами. З погляду на дані особливості, дослідники духовної творчості сучасних композиторів виділяють дві групи композиторів, які звертаються до духовної тематики

(зокрема, такої думки дотримується Крамаренко Ольга Борисівна у статті «Духовна хорова творчість Є. Станковича...»):

- митці, що намагаються наблизити, мінімалізувати кордони між світськими і духовними жанрами. Частіше це відбувається шляхом надання твору більшої концертності, масштабності, включення оркестру чи окремих інструментальних груп.
- композитори, які відводять особливу увагу канонічним текстам, традиції, обряду, проте реалізують богослужбовий текст крізь призму власного індивідуального стилю, семантичного та сакрального світобачення. Для їх творів характерні увага до вербальної складової, сенс і роль твору у контексті богослужіння чи обряду [8].

Сміливі новаторські тенденції у духовній музиці, розпочаті у ХХ столітті, продовжують набирати обертів і в ХХІ. Ціла низка композиторів третього тисячоліття вже зарекомендувала себе на високому рівні в галузі професійної музики. Духовний жанр давно вийшов із розряду прикладної чи аматорської музики. Цьому підтвердження можна спостерігати на численних фестивалях, конкурсах, концертах, конференціях тощо. Постійно публікуються все нові дослідження, статті та книги відомих і молодих вчених.

Така зацікавленість духовно-релігійними жанрами, їх кардинальним переосмисленням та розширенням репертуару вимагає, як нових підходів до вивчення, так і власне їх практичний аналіз.

Ромуальд Твардовський – один із небагатьох сучасних польських композиторів, який звертається до тисячолітньої спадщини католицької та православної церкви – її канонічних богослужбових текстів. І ця грань його творчості виявляє нам процес перетворення людської свідомості. Композитор Ромуальд Твардовський не підкоряється модам, тенденціям, він іде своїм шляхом, часто звертаючись до музики середньовіччя та музики православ'я.

Композитор поєднує канонічні богослужбові тексти з нетиповою та незвичною для релігійної музики вокально-інструментальною фактурою,

використовує сучасну техніку композиторського письма, дисонантну музичну мову.

З небуття виникає музика «Alleluia». Жіночі голоси і тенора ткуть мереживну тканину, з'являючись з безодні вічності. Зупинка на дисонансах схожа на відображення зірок і сонця в прекрасних образах. Ці образи – це відображення Гірського світу, спогад про Царство повної свободи. Це Царство відкривається глибинам людської душі, де і відбувається особиста зустріч із Богом. Пережитий у ці миті досвід любові та краси, спокою та радості втілюється у живих музичних інтонаціях. Коли досвід особистої зустрічі з Всевишнім перестає бути актуальним, тоді з'являється впевненість у невидимому, тоді й народжується віра. Повертається та починає діяти сила земного тяжіння (фугато). Енергія музичного викладу теми, її імітація, вигуки захоплення, які переривають фугато, розривають ту завісу, через яку людина не бачила і не чула Того, Кого вона не пізнала раніше.

В «Alleluia» композитор використовує старовинну форму *ювіляції*, яка сприймалася ще в ранньому середньовіччі як найважливіша та найвища форма музичного мистецтва, єдиним безпосереднім способом спілкування душі з Богом.

Характерними рисами музики не тільки Alleluia, але й всієї творчої спадщини Р. Твардовського є помірковано сучасна, але комунікативна музична мова, домінування мелодійної лінії, обмежені орнаментальні елементи, чітке інструментування та ідеальне співвідношення музики та тексту. Його музика представляє окремий стиль у сучасній польській музичній культурі, який формувалася різними чинниками та обставинами: традиційним церковним співом (цим славився довоєнний польський Вільнюс), звучанням церковного органу, народними мелодіями, православною церковною музикою, а також музикою Бетховена, Чайковського та пізніше Бартока, Стравінського, Равеля та Шимановського.

Хорова музика Ф. Сікстена є всебічною і включає твори для літургійного використання та концерту, для хору а cappella та в поєднанні з

різними інструментами різного рівня складності. Багато композицій Сікстена написані на слова існуючих гімнів або слова з традиційних церковних літургій (католицьких і протестантських).

Написаний переважно для антології скандинавської музики, цей твір розвивається спокійно, але з сильним поштовхом у великій драматичній дузі через структуру з трьох частин. Цей твір сподобається як співакам, так і глядачам, завдяки чіткому партійному написанню та захоплюючим гармоніям.

Його захоплення органом, а також спів в хорах стало поштовхом для створення духовної музики, зокрема хорової, використовуючи багато *divisi*, щоб зробити щільний і яскравий звук, алей водночас, навмисне не використовувати його для прозорості фактури та порожнечі. Текст для композитора дуже важливий. Навіть в гомофонічних хорових п'єсах Сікстен одержимий тим, щоб зробити кожен партію максимально природною та мати власну мелодію. Сам композитор висловлюється з цього приводу таким чином: «Моя музика не завжди дається співакам легко. Аж мені часто кажуть, що це завжди варто, навіть якщо це важко».

Його музика є продуктом еkleктичного та всебічного знання музичної історії, з «Майстром бароко», Йоганном Себастьяном Бахом, і французькими композиторами ХХ століття як важливими джерелами натхнення. Музична мова Сікстена також поєднує різні аспекти джазової техніки та народної музики його рідної Швеції. Сам композитор так характеризує свій композиторський стиль: «Мій стиль у певному сенсі полягає в тому, що я не композитор, який використовує один значний спосіб самовираження. Багато моїх критиків кажуть, що я розбитий. У моєму випадку я вважаю, що це може бути сильною стороною. Я використовую різні стилі як важливу складову того, що я хочу висловити».

«Alleluia» для мішаного хору a cappella Ф. Сікстена стала чи не найбільш виконуваним твором, але не типовий для автора. Він використовував цей стиль навмисно, оскільки вважав, що це в кінцевому підсумку для того, що він хотів висловити, а не тому, що це його стиль.

Після неймовірного успіху Alleluia для змішаного хору, написаної в 2014 році, Фредрік Сікстен аранжував нову версію для жіночого хору (SSAA). Alleluia прагне бути як медитацією, так і вираженням радісної хвали. Композиція починається як приглушений Laud, а потім поступово розвивається через довге крещендо до кульмінації _ пишноти та енергії. Згодом він повертається, з почуттям вдячності, до матеріалу з початку і тихо завершує.

Музиці «Alleluia» Ф. Сікстена властиві різкі насичені яскраві гармонійні поєднання, завдяки постійним *divisi* в партіях композитор досягає терпкого ефекту з секундоадами та іншими дисонуючими співзвуччями. В творі майже в кожному такті постійно змінюється розмір, зустрічаються специфічні акценти, визначені автором *tenuto*, динамічне розмаїття від *ppp* до *ff*.

Дж. Раттер присвятив розширений твір для духових, органа та хору, відомий як *Cantus*, пам'яті Дональда Хіншоу, який тоді нещодавно пішов з життя. Хіншоу був особистим другом композитора та видавцем (і відданим захисником) музики Дж. Раттера в Америці. Незважаючи на довжину пісні, він вибрав для тексту єдине слово хвали *alleluia*, яке тисячоліттями використовувалося як захоплене скорочення для прославлення Господа. Слово саме по собі вже давно було частиною римо-католицької та інших сильно літургійних традицій і забезпечувало текст для великої різноманітності музичних декорацій протягом усієї західної історії. Однак коли його запитали про вибір тексту, Дж. Раттер відповів просто, що «здається, це виражає все, що я хотів сказати».

Обстановка для цього єдиного слова *alleluia* виникає в результаті антифонного обміну між органом і мідними духовими, встановлюючи м'який темп, твердий тональний центр і ідею музичних сил, що передають музику туди-сюди. Першими співають голоси хлопчиків із серією антецедентно-послідовних мелодичних фрагментів, які сильно підкреслюють резонансні відкриті квартали та квінти. Другий, контрастний розділ починається гомофонічним повним хором (дуже схоже на «Alleluia» Рендалла Томсона);

їхні однаково збалансовані пари фраз натомість підкреслюють гармонічні зсуви між сусідніми тонами, і кожна ретельно артикульована соло духових інструментів на відкритих квінтах. Коротка духова перерва відкриває третій розділ, у якому голоси співають більш відкрито контрапунктичні рядки, у кожному разі відповідаючи потужною гомофонічною артикуляцією в інструментах. Далі лунає трохи м'якше відлуння хорової гомофонії та майже кругове відлуння труби. Кульмінація твору представлена чіткою контрапунктичною експозицією мотиву сусіднього тону від найнижчих голосів до труби та досягає насиченої акордової текстури серед усіх доступних музичних сил. Дж. Раттер потребує розумного, тривалого часу, щоб відійти від цієї кульмінації, повільно дозволяючи фразам тоншої текстури та меншої гармонічної ваги грати. Після того, як гармонічна енергія нарешті зменшилася, одиночна акламація в сольному хлопчачому сопрано дає завершальне виголошення відкритого четвертого мотиву у форзаці, а сольна труба додає останню пунктуацію.

Alleluia-Tropus A. Пярта складений на церковнослов'янському тексті православної літургії, тропарі святителя Миколая Мирлікійського. Арво Пярт багато років займався життям і діяльністю Святого Миколая. Першим проявом цього інтересу став його хоровий твір «Тріюдь» 1998 року. Пярт був запрошений написати новий твір на фестивалі *Le Voci dell'Anima* в Барі, Італія, де покояться мощі святого Миколая. Це одне з головних місць у світі для паломників. Композиція, написана для вокального ансамблю чи змішаного хору та восьми віолончелей, прем'єра *Alleluia-Tropus* відбулася в рамках фестивальної програми в соборі Барі в грудні 2008 року у виконанні *Vox Clamantis* і *Celloctet Amsterdam*.

Арво Пярт: «Я вже використовував англійський троп святого Миколая у своєму творі «Тріюдь». Мабуть, на мою творчість цього разу вплинула обрана мною церковнослов'янська мова з усіма її особливими асоціаціями та натяком на архаїку. Паралельні квінти, кварта і терції, проста і елементарна

форма будови, рефрен, що повертається знову і знову – все це покликане передати щасливу спорідненість з минулими епохами, часом Святого Миколи.

Рефрен – саме Alleluia – обрамляє троп і неодноразово перериває потік, перш ніж він почне рухатися знову. В основі рефрену лежить проста, елементарна гармонічна послідовність: тоніка (T), субдомінанта (S), домінанта (D), яка при кожному повторенні, як куб, показує різні сторони – TSDT, SDTS, DTSD, TSDT. Циркуляційне повторення Alleluia має ефект тимчасового центру, практично нейтралізуючи наше сприйняття часу, таким чином підкреслюючи відчуття позачасу.

«Я працюю із простим матеріалом, – каже Арво Пярт, – із тризвуччям. Трьох звуків достатньо, щоб доставити найвищу духовну насолоду слухачеві». Комуś у цих словах бачиться виклик багатомістовому досвіду музичного мистецтва, а комуś музика А. Пярта може здатися банальною та позбавленою уяви. Аскетизм А. Пярта далекий і від вченості середньовічних схоластів, і від настирливих повторів сучасних мінімалістів.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

Результати дослідження висвітлили важливість і різноманітність Alleluia як музичного жанру. Дослідження значно покращило розуміння ролі Alleluia в музичній спадщині та культурі. Крім того, це підкреслило його значення в ширшому контексті музичної теорії та історії.

В Розділі 2 містяться обґрунтовані висновки щодо авторської інтерпретації жанру Alleluia, його втілення у творчості композиторів різних епох, а також переломлення жанрового канону Alleluia у творчості композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

Комплексний аналіз жанру дав цінну інформацію про його еволюцію та вплив на музичні традиції в Західній Європі. Від середньовіччя, коли він використовувався переважно в літургійному контексті, до періодів бароко та класицизму, коли він почав набувати більш концертної якості. Ця трансформація тривала в ХХ та ХХІ століттях, коли такі композитори, як Ромуальд Твардовський, Фредрік Сікстен і Арво Пярт, створювали твори, які поєднували традиційні літургійні норми та богослужбові тексти з сучасною яскравою дисонуючою музичною мовою, новими композиційними прийомами та технікою для створення щільного та яскравого звуку.

ВИСНОВКИ

У представленій кваліфікаційній магістерській роботі було досліджено різноманітні аспекти музичного жанру Alleluia в контексті різних епох та культур, досліджуючи історичний розвиток цього жанру, його походження та еволюцію від середньовіччя до сучасності.

Були досліджені твори Alleluia, включаючи композиції відомих композиторів епохи Середньовіччя, Відродження, Бароко, Класицизму та маловідомих композиторів XX-XXI століття. Робота включає аналіз різних жанрів, стилів і технік, використаних в Alleluia, а також вивчення його музичних і ліричних характеристик. Його перехід від літургійного піснеспіву до жанру з різноманітними проявами як у сакральному, так і в концертному виконанні ілюструє його адаптивність та стійку привабливість.

Загалом, моя наукова робота розкриває значення та різноманітність "Alleluia" як музичного жанру, що дозволяє краще зрозуміти його місце в музичній спадщині та культурі.

Ця робота присвячена історії формування та розвитку музичного жанру Alleluia. З моменту, коли перші піснеспіви викристалізувалися всередині літургійної традиції, й досі було створено величезну кількість подібних музичних творів. Безсумнівно, кожна з них має своєрідність, обґрунтовану історико-стильовою епохою, національною школою, індивідуальним стилем композитора та особливостями трактування самого літургійного тексту alleluia. Разом про те існують певні стійкі риси, властиві цьому співу загалом і дозволяють говорити про групу творів, які відносяться до самостійного музичного жанру. Цей набір істотних властивостей закріплений і становить жанровий архетип. У процесі аналізу безлічі музичних творів та узагальнення отриманої інформації було виділено та описано характерні риси жанрового архетипу Alleluia. Слід зазначити, що з творів, створених різні історичні періоди і які стосуються різним жанровим різновидам, прояв даних істотних властивостей характерний не в однаковій мірі. Коротко перерахуємо характерні риси жанрового архетипу піснеспіву Alleluia.

Найважливішою, жанровотворчою ознакою є текст *alleluia*, універсальний, майже не змінюваний латинський літургійний текст, який завжди символізує особливий жест прославлення Бога та носить хвалебний характер. Нехарактерні зміни в слові стосується написання більш характерна для німецької лютеранської традиції (Л. Бетховен, Ф. Мендельсон), англійської (Ф. Гендель) та східної (А. Пярт). Важливе значення текстової складової у структурі музичного твору обумовлено кількома причинами. Зазначимо, що текст взагалі часто грає ключову роль творах християнської традиції. Також велике значення має авторська комбінація різних текстів у структурі єдиного цілого. У зв'язку зі значимістю тексту, важливим чинником стають і мовні особливості твору (особливо властиві цій мові фонетика та інтонація). З особливою важливістю інтонування тексту пов'язана й принципова вокальність *Alleluia*, тобто наявність у творі людського голосу, що звучить, за можливої, але не обов'язкової участі у виконанні музичних інструментів.

В історичному розвитку жанру *Alleluia* спостерігаються кілька періодів розквіту і занепаду, що змінюють один одного, пов'язаних зі зміною панівного світогляду епохи. Перший період розквіту жанру охоплює епоху бароко, у якому було створено твори неминущої художньої цінності, які стали символічними зразками, жанровими моделями для наступних композиторів. Однак поступова секуляризація суспільства призводить до зміни тем та ідей, що надихають композиторів. Крім того, пісенспів втрачає своє значення як обов'язковий літургійний компонент богослужінь. Все це призводить до занепаду жанру в XIX столітті. В кінці XX та на початку XXI століття відбуваються спроби відродження жанру, причому для цього періоду характерна поява як літургійних, так і нелітургійних пісенспівів *Alleluia*, які становляться зовсім самостійними творами. У *Alleluia* XX-XXI століття спостерігається своєрідне заломлення жанровостилістичних принципів попередніх епох, традиція активно взаємодіє з новизною, найчастіше

символічно використовуються стилістичні засоби різних історичних періодів. Кількість сучасних пассіонів дуже велика і продовжує зростати.

Піснеспів Alleluia, пісня хвали, яка долає мовні бар'єри та несе універсальне послання прославлення божественного, була джерелом натхнення для композиторів у всьому світі. Від ранніх проявів у григоріанському співі, де піснеспів Alleluia служив як радісна акламація в літургійному середовищі, до його складних і виразних виконань у творах композиторів періоду бароко, класики, романтизму та сучасності, спів зазнав значного розвитку та перетворення. Ці трансформації відображають не лише еволюцію музичної мови та композиційних технік, але й зміну ролі релігійної музики у продовж часу.

Дослідження підкреслює адаптивність співу Alleluia демонструючи його здатність зберігати свою духовну сутність, водночас охоплюючи стилістичні характеристики різних музичних епох. У середні віки спів характеризувався монофонічною фактурою та модальною гармонією, слугуючи засобом спільної участі в богослужінні. Епоха бароко запровадила поліфонічні налаштування та орнаментальну складність, підкресливши піднесений характер співу. Класичний і романтичний періоди ще більше розширили виражальні можливості Alleluia концертному стилю з його динамічними, фактурними та тембровими контрастами, великим складом виконавців. У сучасному ландшафті спів Alleluia продовжує резонувати як з композиторами, так і з аудиторією, з новими композиціями, що досліджують інноваційні текстури, гармонії та концептуальні рамки. Ця постійна взаємодія з співом підкреслює його постійну актуальність і здатність передавати сенс.

Дослідження також виявляє важливість контекстуальних факторів у формуванні інтерпретації та виконання співу Alleluia. Культурні, богословські та літургійні міркування відіграють вирішальну роль у визначенні того, як спів реалізується в музиці, впливаючи на все, від вибору мови та текстових адаптацій до включення певних музичних елементів, які відображають наміри композитора та передбачувану літургійну чи концертну обстановку.

Розгляд низки творів на текст Alleluia дає можливість визначити тип тематизму, тип форми, тип фактури, умови виконання, національну приналежність, емоції та драматургію.

Оскільки твори на текст Alleluia хорові, першорядне значення набуває характеру тексту, його специфічні особливості та якість їх втілення в музиці.

У епоху Середньовіччя до символів подібного роду вдавалися, щоб уникнути афектів, почуттів, пристрастей. Аскетизм, а точніше, суворість і стриманість, цнотливість - мабуть, одна з найяскравіших рис Середньовічної культури; риси, які впливають на творчість художників наступних епох.

У разі здійснення середньовічного прообразу зберігаються такі параметри:

- тип мови, закріплений за жанром секвенції;
- застосування або відсутність акростиху;
- обов'язковість паралелізму вербальної та співочої мови, їх найтісніший взаємозв'язок;
- варіантність музичного втілення за збереження найважливіших параметрів: кількості рядків, виділення тих самих ключових слів, способів смислового акцентування тощо.

Спостереження за використанням тексту alleluia у музиці композиторів XVIII-XIX ст. дозволяють зробити висновок про специфічне трактування канонічного початку. Цикл не моделює якесь конкретне богослужіння, а є певний тип музичної композиції - кантати, мотети та ін.

Інтоніційно-ритмічна основа таких творів часто наближена до аріозного типу, образно-смісловне наповнення пов'язане з позацерковними прообразами. Однак у цьому немає нехтування церковною традицією, але скоріше спроба прориву через межі правил та заборон до свободи віри та духовного творення.

Композитори намагалися відобразити не зовнішні параметри жанру, а глибинний сенс слів і умов виконання, що стоять за ним. У цьому полягає дуже глибоке розуміння католицького богослужіння, католицьких співів.

Ведучою стала модель концертного духовного прочитання Alleluia. Переважає орієнтація на високопрофесійний хоровий колектив. Твори розраховані на масштабні склади, високопрофесійних солістів, можливість солювання відразу кількох хористів, що, безумовно, застосовується лише до найвищого рівня хорового виконавства.

Крім того, концертність позначається в системі обраних засобів - яскравих технічних прийомів, часом явної віртуозності, у використанні чергувань антифонного та респонсорного способів виконання, а також solo і tutti, та багатьох інших якостей музики, досить добре вивчених за світськими творами, але актуальними і для літургійної творчості.

Отже, твори на текст Alleluia як богослужбові культові твори відносяться до первинних, чи обіходним жанрам. У названій жанровій групі можна виявити такі якості: багаточастинна багатоярусна композиція; фактура із рисами поліфонії на імітаційній основі, секвентність; можливість вокально-інструментального виконання багатьох творів як у церкві, так і на концертно-театральній естраді; приналежність переважно до західноєвропейської культури.

Очевидна узагальненість такого роду ознак. Уточнити їх ми можемо у співвіднесенні з Alleluia конкретної епохи, конкретної національної школи, твором конкретного композитора.

Наступний рівень розгляду моделі тексту - у предназначенні до певної епохи. Було розглянуто побутування Alleluia у XX-XXI столітті, у контексті сучасної епохи. Воно породило безліч втілень тексту alleluia та інших культових текстів. Здається, причин тому кілька. Трагічні події нашого століття, загальнолюдські та особисті втрати, постійний стан «нестійкої рівноваги» стали причиною появи такої кількості піснеспівів на духовний текст. Вони вкрай емоційні, часом збуджені за тонусом і несуть явний відбиток особистої втрати, скорботи, патетики.

У творах текст Alleluia XX-XXI століття переважають такі риси: 1) тематизм гомофонного складу, яскравий, внутрішньо і зовні експресивний,

емоційно визначений; 2) багаточасткова циклічна форма; 3) гомофонний склад із різною роллю поліфонічного початку; 4) оркестрово-хорове виконання із солістами; 5) використання яскравих національних символів.

У багатьох творах відтворено і модель жанру. Збережено всі зовнішні ознаки культового характеру, що говорять про належність творів на текст *Alleluia* до первинних жанрів. Але сам факт виконання цих творів переважно на концертній естраді, недвозначно свідчить про те, що більшість із них належить до вторинних, поданих жанрів.

Підсумовуючи, жанрово-стилістична еволюція піснеспіву *Alleluia* в західноєвропейській хоровій музиці є свідченням універсальної привабливості цього жанру та його здатності адаптуватися до мінливих ландшафтів музичного вираження та релігійної практики. Протягом століть *Alleluia* служила дзеркалом, що відображає різноманітні способи, якими людство намагалося виразити свої найглибші духовні прагнення та з'єднатися з божественним. Таким чином, нині можна говорити не лише про подальший розвиток жанру *Alleluia*, а й про появу широкого спектра ознак, що виявляються у творах на цей текст. Вивчення цього явища може відкрити нові перспективи у музикознавстві, а й у суміжних мистецтвознавчих науках. Піснеспів *Alleluia* нині – це не тільки історично складена художня цінність, якийсь завершений і незмінний об'єкт зі скарбниці світової культури, а й живе явище сучасної музики. Дотепер жанр продовжує свій розвиток, і, можливо, у XXI столітті будуть створені нові шедеври на вічне славильне слово *Alleluia*.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арабаджи, Д. В. (2008). Очерки христианского символизма. Одесса : Друк. 548 с.
2. Арво Пярт : беседы, исследования, размышления. (2014). Київ : Дух і Літера. 218 с.
3. Алілуя : веб сайт. URL: <https://ru.wikipedia.org/Алілуя> (дата звернення: 05.12.2023 р.).
4. Алілуя. URL: <https://ru.wiktionary.org/wiki/Алілуя#> Етимологія (дата звернення: 05.12.2023 р.).
5. Берденникова, К. М. (2008). Гомилетические традиции духовных кантат И. С. Баха. Київ : Музична Україна. 204 с.
6. Дробиш, А. А. (2016). Релігійний світогляд як основа творчості Антона Брукнера. *Часопис національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. С. 65–73.
7. Дробиш, А. А. (2015). Утілення канонічного тексту «Te Deum» Антона Брукнера. *Часопис національної музичної академії імен П. І. Чайковського*. № 1. С. 27–33.
8. Доксологія. Вікіпедія: вільна енциклопедія : веб сайт. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Доксологія> (дата звернення: 05.12.2023 р.).
9. Загнітко, К. М. (2017). Григоріанський хорал у сучасному науковому дискурсі: історія, теорія, практика : дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів. 210 с.
10. Зосім, О.Л. (2009). Західноєвропейська духовна пісня на східнослов'янських землях у XVII–XIX століттях: [монографія] / О.Л. Зосім. – К.: ДАКККіМ. 204 с.
11. Крамаренко, О. Б. (2013). Духовна хорова творчість Є. Станковича у контексті сучасного історико-культурного процесу. *Вісн. Держ. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. № 1. С. 195-198.
12. Меднікова, Г.С. (2002). Українська і зарубіжна культура ХХ століття: навч. посіб. Київ: Т-во «Знання», 214 с.

13. Муравська, О. В. (2018). Вплив східнохристиянської культури на європейське музичне мистецтво XIX–XX століть : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства. Київ. 43 с.
14. Муравська, О. В. (2010). Нариси з історії зарубіжної музичної культури. Одеса : Друкарський дім. 214 с.
15. Муравська, О. В. (2017). Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII–XX століть : монографія. Одеса : Астропринт. 564 с.
16. Овсяннікова-Трель, О. (2020). Хоровий стиль Дж. Раттера в контексті стильової концепції «нової простоти». Актуальні питання гуманітарних наук: *37 міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика». Вип. 34. Том 3. С. 69-74.
17. Татарнікова, А. А. (2021). Алілуйно-славослівний базис європейської культури і музики : дис. ... канд. мистецтвознавства, Київ. 479 с.
18. Татарнікова, А. А. (2020). Алілуйна парадигма європейської культури і музики (від готики до сучасності) : монографія. Одеса : Астропринт. 344 с.
19. Татарнікова, А. А. (2020). Глоріозно-славослівна традиція європейської християнської культури. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрям: «Мистецтвознавство»): зб. наук. праць*. Рівне : РДГУ. Вип. 34. С.118–124.
20. Татарнікова, А. А. (2019). Алілуйна екстатика в традиції гимнічної-славильної музики на грані нового й новітнього часів. *Культура і сучасність : альманах*. Київ : Ідея-принт. № 1. С. 153–160.
21. Татарнікова, А. А. (2020). Двадцять перша кантата Й. С. Баха в контексті німецької протестантської славослівної традиції. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ. № 2-3. С. 137–150.

22. Татарнікова, А. А. (2019). Парадигма християнського славослів'я у творчості Г. Ф. Генделя. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ : Ідея-принт. № 2. С. 423–428.

23. Татарнікова, А. А. (2020). Хорова творчість Джоаккіно Россіні в контексті духовно-релігійних шукань італійської культури епохи Рісорджименто (на прикладі *Stabat mater*). *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. праць. Київ : Ідея-принт. Вип. 37. С. 121–128.

24. Татарнікова, А. А. (2019). «Gloria» Ф. Пуленка в контексті традицій християнського славослів'я: образно-сміслові і жанрово-стильові аспекти. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. праць. Київ : Ідея-принт. Вип. 35. С. 246–252.

25. Татарнікова, А. А. (2019). «Te Deum» А. Пярта у річищі взаємодії традицій християнського Сходу і Заходу. *Музичне мистецтво і культура. Music art and culture: Науковий вісник*. Одеса : Астропринт. Вип. 28. кн. 1. С. 308–321.

26. Татарнікова, А. А. (2019). Spiritual and semantic aspects of christian glorification in the english cultural and historical tradition (on the example of J. Ratter's Gloria) [Духовно-сміслові аспекти християнського славослів'я в англійській культурно-історичній традиції (на прикладі «Gloria» Дж. Раттера)]. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник*. Одеса : Астропринт. Вип. 29. Кн. 2. С. 251–263.

27. Трохановський, О. (2004). Що таке церковна музика? (Музично-історичний, богословський і творчий аспекти). *Καλοφώνια : Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії*. Львів : Видавництво УКУ. С. 243–250.

28. Словарь церковных терминов : веб-сайт. URL: http://days.pravoslavie.ru/Life/slOrdo_Virtutumar2242.html (дата звернення: 02.12.2022).

29. Ткаченко, Т. (2010). Духовні твори сучасних українських композиторів: до проблеми переосмислення канонічних традицій. *Музичне мистецтво. Збірка наукових статей*. Вип. 10. Донецьк. С. 165-172.
30. Федорак, Д. В. (2021) Музична творчість Хільдегарди Бінгенської в жанрово-стильовому аспекті. дис. ... канд. мистецтвознавства, доктора філософії, Харків. 291 с.
31. Adamko, R. A. (2020). *Alleluia Chants in Missale Romanum*. Central Library of the Slovak Academy of Sciences, Bratislava – Budapest ., 387 zv.
32. Adamko, R. A. (2020). *Previously Unknown Repertoire of Alleluia Chants from the 1518 Graduale Cassoviense (Clmae 172a, 172b)*, Bratislava – Budapest. 43 zv.
33. Bartel, D. (1997). *Musica Poetica : Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music* (Text: English (trans.): Original Language : German). Lincoln & London : University of Nebraska Press. 471 s.
34. Buelow, G. J. (2004). *A History of Baroque Music*. Bloomington: Indiana University Press. 726 p.
35. Burmeister, J. (1993). *Musical Poetics : (Text: English (trans.) : Original Language: Latin)*. Yale University Press. 336 s.
36. Geck, M. (2006). *Johann Sebastian Bach: Life and Work*. Translated by John Hargraves. Orlando: Hancourt. 738 p.
37. Cargile, K. A. (2008). *An Analytical Conductor's Guide to the SATB A Capella Works of Arvo Part* : D.M.A. Dissertation, The University of Southern Mississippi. 101 s.
38. Crocker, R. (1980). *Sequentia*. *Grove Dictionary of music and musicians*, London. v. 17.
39. Mahony, T. J. (1907). *Alleluia*. *The Catholic Encyclopedia*, London. v. 1. P. 311–320.
40. McBain, R. M. (1993). *The Choral Music of John Rutter: Analysis and Performance Practices*. Arizona State University. 624 p. URL: <https://www.jstor.org/stable/23545800> (accessed: 20.11.2023).

41. McKinnon, J. W. (1996). Preface to the Study of the Alleluia. *Early Music History*. Vol. 15, P. 213-249. URL: <https://www.jstor.org/stable/853912> (accessed: 20.11.2023).
42. Palmer, W. Byrd's Alleluias. (1952). *Music & Letters*. Vol. 33, No. 4. P. 322-328. URL: <https://www.jstor.org/stable/729744> (accessed: 20.11.2023).
43. Smith, G. (1999). An Interview with Arvo Part: Sources of Invention. *Musical Times* 140. No. 1868. S. 19-22, 24-25.
44. Snyder, K. J. (2001). Buxtehude, Dieterich. In Grove Music Online. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. URL: <https://doi-org.ezproxy.lib.ndsu.nodak.edu/10.1093/gmo/9781561592630.article.04477>. (accessed: 28.04.2024).
45. Schenbeck, L. (1993). Discovering the Choral Music of Estonian Composer Arvo Pärt. *The Choral Journal*, Vol. 34, No. 1. P. 23-30. URL: <https://www.jstor.org/stable/23549348> (accessed: 20.11.2023).
46. Freedman, R. Music in the Renaissance. New York: W. W. Norton, 2013.
47. Wagner P. (1924–1953). Alleluia. Chant. Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie. Paris, S. 97–103
48. Zrust, A. (2018). Interview with Fredrik Sixten. *International Choral Bulletin*, Vol. XXXVII, № 3. P.70-73. URL: https://issuu.com/icbulletin/docs/eicb_2018-3_english (accessed: 20.11.2023).
49. Гендель, Й. Оратория «Месія». Хор № 42 Hallelujah [Ноти] URL: <https://noty-bratstvo.org/node/46> (accessed: 10.03.2023).
50. Cantus «Alleluia» - John Rutter. YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=l5Z5Jm4Y7rM&ab_channel=HeavenWeddedToEarthAmen (accessed: 28.05.2024)

ДОДАТКИ

Додаток А

Період	Композитор	Твір	Виконавський склад
<u>Середньовіччя</u> (V-XV ст.)	Перотин (XII ст.)	Organum Alleluja Nativitas	Трьохголосний склад виконавців (чоловічий).
<u>Відродження</u> (XV-XVI ст.)	Генріх Щютц (1585-1672 рр.)	Acclamazione al Vangelo «Alleluia»	SATB a cappella / органом та соло тенору (cantus firmus).
	Джованні Палестрина (1525-1594 рр.)	Alleluia	Змішаний хор (SATB), а cappella.
	Франческо Кортечча (1502-1571 рр.)	№8 «Alleluia»	Великий змішаний хор (SATB), а cappella
	Вільям Берд (1540-1623)	Alleluia. Ascendit Deus - Dominus in Sina.	Змішаний пятиголосний хор (S I S II A T B), а cappella.
	Джуліо Каччини (1551–1618)	Alleluia	Змішаний хор SATB та фортепіано чи оркестру.
<u>Бароко</u> (XVII-XVIII ст.)	Дітріх Букстехуде (1637-1707 рр.)	Кантата «Der Herr ist mit mir», «Hallelujah»	Змішаний хор (SATB), а cappella.
	Генрі Перселл (1659-1695 рр.)	Alleluia	Змішаний хор (SATB), а cappella.
	Антоніо Вівальді (1678-1741 рр.)	Alleluia з мотету «In furore iustissimae irae», RV 626.	Соло сопрано та мідний духовий квінтет.
	Антоніо Вівальді (1678-1741 рр.)	Alleluia з мотету «O qui coeli terraeque», RV 631.	Соло сопрано та струнний ансамбль
	Йоган Себастьян Бах (1685-1750 рр.)	Мотет VI, BWV 143 «Lobe den Herrn», «Hallelujah»	Змішаний хор (SATB) та оркестр.
	Георг Фридрих Гендель (1685-1759)	Ораторія «Месія», HWV 56, «Hallelujah»	Змішаний хор (SATB) та симфонічний оркестр
<u>Віденська</u> <u>класика</u> (XVIII - XIX ст.)	Амадей Моцарт (1756-1791)	Мотет «Exultate jubilate»	Соло сопрано у супроводі оркестру
	Амадей Моцарт (1756-1791)	Alleluia з «Veni Sancta Spirite», K 47)	Змішаний хор (SATB) та симфонічний оркестр
	Людвиг ван Бетховен (1770-1827 рр.)	Ораторія «Христос на Масличній горі» , «Hallelujah»	Змішаний хор (SATB) та симфонічний оркестр.
<u>Романтизм</u> (XIX-XX ст.)	Франц Шуберт (1797-1828 рр.)	Alleluia, Vol.4 (D. 71a)	Чоловічий хор, а cappella
	Джоакіно Россіні (1792-1868 рр.)	Alleluia	Змішаний хор (SATB) та оркестр.
	Антон Брукнер (1824-1896 рр.)	Psalm 150 «Halleluja. Lobet Gott»	Змішаний хор (SATB) та симфонічний оркестр
<u>Музика XX-</u> <u>XXI століття</u>	Джон Раттер (1945 р.)	Cantus «Alleluia»	Соло сопрано, SATB, орган / 3 труби, 3 тромбони і туба.
	Арво Пярт (1935р.)	Alleluia Tropus	SATB) и 8 виолончелей.
	Фредрік Сикстен (1962 р.)	Alleluia	Змішаний хор (SATB), а cappella
	Фінтан О'керол (1922-1981 рр.)	Celtic Alleluia (for Easter)	SATB, соло дискант, орган, гітара, флейти, труби, кларнет
	Ромуальд Твардовський (1930-2024)	Alleluja	Змішаний хор (SATB), а cappella

Додаток В

Композитор	Твір	Виконавський склад	Форма	Фактура	Гармонія	Текст та мова	Призначення
Перотин (XII ст.)	Organum Alleluia Nativitas	Трьохголосний склад виконавців (чоловічий).	Тричастинна	Поліфонічна (3-хголосний органум), монофонія.	Поліфонія суворого стилю	<u>Alleluia + інципіт псалмового вірша</u> (лат.) <i>Alleluia Nativitas gloriose virginis Marie ex semine Abrahe orta de tribu Juda clara ex stripe David.</i>	Духовний твір, роизначений для співу в церкві під час богослужіння.
Джованні Палестрина (1525-1594)	Alleluia	Змішаний хор (SATB), а cappella.	1-частинна (складається з 3 речень)	Поліфонічна	Тільки консонанси, в прохідних пасажах дисонанси.	Alleluia (латинська)	Духовний твір, роизначений для співу в церкві під час богослужіння.
Вільям Берд (1540-1623)	Мотет Alleluia. Ascendit Deus - Dominus in Sina.	Змішаний пятиголосний хор (SI SII A T B), а cappella.	5-частинна	Поліфонічна	Тільки консонанси в прохідних пасажах дисонанси.	<u>Psalm 46: 6; 67: 18-19</u> (латинський) <i>Alleluia. Ascendit Deus in iubilatione, et Dominus in voce tubae. Alleluia. Dominus in Sina in sancto, ascendens in altum, captivam duxit captivitatem. Alleluia.</i>	Духовний твір, роизначений для співу в церкві під час богослужіння.
Дітрих Букстехуде (1637-1707)	Кантата «Der Herr ist mit mir» (BUXWV15), «Hallelujah»	Змішаний хор (SATB), а cappella з двома скрипками, віолоною, басом континуо.	3-частинна	Поліфонічна	Тільки консонанси, в прохідних пасажах дисонанси.	<u>Psalm 118: 6-7</u> (німецька) <i>Alleluia (латинська вимову)</i>	Духовний твір, роизначений для співу в церкві під час богослужіння.
Генрі Перселл (1659-1695)	Three shorts anthems (ТРИ ГІМНИ) № 3 Alleluia	Змішаний хор (SATB), а cappella або з органом.	1-частинна (складається з 3 речень)	Гармонійно-гамонійна	Тільки консонанси, в прохідних пасажах дисонанси	<u>Два гімни</u> (англійська) <i>Alleluia/ Allelujah (латинська)</i>	Духовний твір, роизначений для співу в церкві під час богослужіння.
Антоніо Вівальді (1678-1741)	Alleluia з Мотету «In furore iustissimae irae», RV 626.	Соло сопрано та органу.	Наскрізна	Одноголосна	Класична гармонія	<u>Автор невідомий, текст заснований на біблійних рядках.</u> • <i>In furore iustissimae irae</i> (арія) • <i>Miserationum Pater piissime</i> (речитатив) • <i>Tunc meus fletus evadet laetus</i> (арія) • <i>Alleluia</i> (латинська)	Твір концертно-духовного стилю, призначений суто для виконання в концертному залі.
Йоган Себастьян Бах (1685-1750 рр.)	Мотет VI, BWV 143 «Lobe den Herrn, meine Seelen», «Hallelujah»	Змішаний хор (SATB) та барочні інструменти (три corni da caccia, литавр)	3-частинна	Гармонійно-гамонійна з елементами імітаційної поліфонії.	Класична гармонія	<u>Псалми 146:1,5,10</u> (німецька) <i>Halleluja</i>	Духовний твір, для співу в церкві під час богослужіння. Але може бути виконаний в концертному залі.

Георг Фридрих Гендель (1685-1759)	Ораторія «Месія», HWV 56, № 44 «Hallelujah»	Змішаний хор (SATB та симфонічний оркестр	Наскрізна	Гомофонно-гармонійна та поліфонічна (фугато)	Класична гармонія	Откр. 19:6; 11:15; 19:16 (англійська) <i>HALLELUJAH! for the Lord God omnipotent reigneth. The kingdom of this world is become the kingdom of our Lord, and of His Christ: and He shall reign for ever and. KING OF KINGS, and LORD OF LORDS! HALLELUJAH!</i>	Твір концертно-духовного стилю, призначений суто для виконання в концертному залі.
Амадей Вольфганг Моцарт (1756-1791)	Мотет «Exultate jubilate» «Hallelujah»	Соло сопрано та симфонічний оркестр.	Наскрізна	Одноголосна	Класична гармонія	<u>Невідомий текст, не літургічний.</u> 1. <i>Exultate jubilate (арія)</i> 2. <i>Fulget amica dies (речитатив)</i> 3. <i>Tu virginum corona (арія)</i> 4. <i>Alleluja (латинська)</i>	Твір концертно-духовного стилю, призначений суто для виконання в концертному залі.
Людвиг ван Бетховен (1770-1827)	Ораторія «Христос на Масличній горі» ор. 85, хор янголів «Hallelujah»	Змішаний хор (SATB) та симфонічний оркестр	Наскрізна	Гамофонно-гармонійна з елементами імітаційної поліфонії.	Класична гармонія	<u>Авторський, не літургійний текст (англ.)</u> <i>Hallelujah! unto God's Almighty Son. Praise the Lord, ye bright angelic choirs, In holy songs of joy. Man, proclaim His grace and glory! Hallelujah! unto God's Almighty Son. Praise the Lord in holy songs of joy.</i>	Твір концертно-духовного стилю, призначений суто для виконання в концертному залі.
Антон Брукнер (1824-1896 рр.)	Psalm 150 «Halleluja. Lobet Gott»	Змішаний хор (SATB) та симфонічний оркестр	Тричастинна	Гомофонічні уривки з широким голосовим діапазоном, та фугою.	Класична гармонія з терпкими дисонуючими співзвучами.	<u>Псалом 150 (німецька)</u> <i>Halleluja! Lobet Gott in seinem Heiligtum! Lobet ihn in der Feste seiner Macht! Lobet Ihn für seine Taten, lobet Ihn! Lobet Ihn in seiner großen Herrlichkeit! Alles was Odem hat, lobe den Herrn!Halleluja! Alles was Odem hat, lobe den Herrn!Halleluja!</i>	Твір концертно-духовного стилю, призначений суто для виконання в концертному залі.
César Franck (1822-1890)	Alleluia! "La bonté du Seigneur"	Трьохголосний жіночий хор (SSA) та орган.	Тричастинна репризна	Гомофонно-гармонійна та поліфонічна.	Класична гармонія з терпкими дисонуючими співзвучами.	<u>Авторський текст</u> <i>La bonté du Seigneur a fait ma force,(франц.) La bonté du Seigneur réveille ma foi. Alleluia. La mort n'est plus - je vivrai, je veux chanter la bonté du Seigneur. Alleluia.</i>	Твір концертно-духовного стилю, призначений суто для виконання в концертному залі.
Джон Раттер (1945 р.)	Cantus «Alleluia»	Соло сопрано, хор (SATB), орган або 3 труби, 3 тромбони і туба.	Наскрізна	Гомофонно-гармонійна та поліфонічна.	Сучасна дисонуюча гармонія.	<i>Alleluia (латинською)</i>	Твір концертно-духовного стилю, п для виконання в концертному залі.
Фредрік Сікстен (1962)	Alleluia	Змішаний хор (SATB), а cappella	Тричастинна	Гомофонно-гармонійна та поліфонічна.	Сучасна дисонуюча гармонія.	<i>Alleluia (латинською)</i>	Твір концертно-духовного стилю.
Ромуальд Твардовський (1930-2024)	Alleluja	Змішаний хор (SATB), а cappella	Тричастинна	Гомофонно-гармонійна та поліфонічна.	Сучасна дисонуюча гармонія.	<i>Alleluja (латинська)</i>	Твір концертно-духовного стилю.

