

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

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

Кафедра хорового диригування
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**РЕЦЕПЦІЇ КАТОЛИЦЬКОЇ МЕСИ В ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ
УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ: СУГОЛОСНЯ ТРАДИЦІЙ**

Магістерська робота
Безуглої Олександри Сергіївни
Науковий керівник
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри хорового диригування
Вишневецька Анна Сергіївна

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших
авторів мають посилання на відповідне джерело__



Харків – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ЖАНР МЕСИ ЯК ВТІЛЕННЯ ХРИСТИЯНСЬКОГО СВІТОГЛЯДУ: МЕТОДОЛОГІЯ ТА ІСТОРІОГРАФІЯ	6
1.1 Стан вивчення церковної музики в її впливах на композиторську творчість та методи її пізнання в сучасній музичній науці.....	6
1.2 Історіографія питання.....	10
1.2.1 Еволюція жанру меси.....	10
1.2.2 Музикознавчий погляд на творчість сучасних українських композиторів М. Попова та О. Щетинського.....	15
Висновки до Розділу	18
РОЗДІЛ 2. ХУДОЖНІ СВІТИ КОМПОЗИТОРА М. ПОПОВА.....	19
2.1. Творчий портрет М. Попова	19
2.2. Жанрово-стильова природа творів М. Попова.....	22
2.3. «Messa Memoria» в хоровій спадщині М. Попова.....	25
Висновки до Розділу 2.....	34
РОЗДІЛ 3. ДУХОВНО-РЕЛІГІЙНА ТЕМАТИКА В ДОРОБКУ О. ЩЕТИНСЬКОГО	35
3.1 Концептуальний погляд на жанрову багатогранність митця.....	35
3.2 Жанрові проєкції традиційної заупокійної меси в «Реквіємі» О. Щетинського	37
Висновки до Розділу 3	53
ВИСНОВКИ	54
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	57

ВСТУП

Хорова культура ХХІ сторіччя вражає розмаїттям жанрово-стильових знахідок. Духовна традиція як основа продовжує розвиватися в творах сьогодення, збагачуючись новими фарбами жанрової палітри. Жанр меси займає особливе місце в хоровій культурі та є актуальним і до нині. Продовжуючи свою багатовікову історію, в ХХІ столітті меса представлена як в канонічній традиції, так і в неоканонічній модифікації жанрової структури. Яскравими представниками сучасної когорти митців, що звернулися до жанру меси, є представники харківської та запорізької композиторських шкіл О. Щетинський та М. Попов. Названі митці є продовжувачами духовної традиції, а саме послідовниками європейської культури. Їх композиторський стиль є самобутнім, а творчість – не достатньо вивченою. Твори «Messa Memoriam» та «Реквієм» є прикладом спадкоємності традицій та зацікавлюють з точки зору дослідження новітніх тенденцій в інтерпретації духовних жанрів. Отже, *актуальність теми* наукового дослідження полягає в аналітичному осмисленні жанрово-стильових принципів митців О. Щетинського та М. Попова з точки зору суголосся католицької та сучасної традицій.

Мета дослідження – розкрити сутність католицької меси в творчості сучасних українських композиторів у суголоссі традицій.

У зв'язку з поставленою метою були поставлені такі **завдання**:

- вивчити стан церковної музики та жанру меси в її впливах на композиторську творчість;
- здійснити огляд наукової літератури, що присвячена хоровій творчості О. Щетинського та М. Попова;
- виявити рецепції католицької меси в хоровій творчості О. Щетинського та М. Попова;
- виконати виконавський аналіз «Реквієму» О. Щетинського та «Messa Memoriam» М. Попова.

Об'єкт дослідження: хорове мистецтво України ХХІ століття.

Предмет дослідження: стильові принципи художнього світогляду та композиторського мислення в жанрі католицької меси М. Попова та О. Щетинського.

Матеріал дослідження: нотні партитури, а також відео- та аудіозаписи виконання «Messa Memoria» М. Попова та «Реквієму» О. Щетинського.

Методи дослідження:

- *історичний* – спонукає до розгляду жанру меси в контексті розвитку музичної культури та науки;
- *феноменологічний* – сприяє усвідомленню особистості сучасних українських композиторів О. Щетинського та М. Попова;
- *жанрово-семантичний* – розкриває взаємодію жанру меси католицької культури та хорового письма Новітнього часу як новаційну рису, обумовлену індивідуально-композиторським мисленням;
- *стильовий* – націлений на розуміння хорової спадщини митців як художньої єдності, що увиразнює світоглядні та музично-композиційні засади творчості;
- *функціонально-структурний* – виявляє ієрархію будови хорового твору в аспекті смислоутворення (*i:m:t*)

Теоретична база: Наукове осмислення хорової творчості О. Щетинського та М. Попова обумовило звернення до фундаментальних розділів сучасної музичної науки:

- *історії та теорії світового та вітчизняного хорознавства* (Г. Батичко [7], Плющик Є. В. [63], Омельчук В., В. Федорченко В. [61], Т. Смирнові [74, 75];
- *філософії, естетики музики, теорії пізнання мистецтва* (Д. Арабаджи [4], С. Кримський [46], І. Ляшенко [52], Д. Наливайко [59], С. Осадча [61], О. Рощенко [69-71], А. Терещенко [79], Ю. Чекан [85], Л. Шаповалова [87-91]);

- *теорії жанру та стилю в музичному мистецтві* (Н. Горюхіна [19], І. Коханик [43, 44], І. Пясковський [68], М. Черкашина-Губаренко [86], Л. Шаповалова [87, 88], С. Шип [95, 96]);
- *методології вивчення духовної музики* (О. Александрова [1], М. Антонович [3], Н. Варавкіна-Тарасова [11], І. Гулеско [21], Н. Костюк [42], О. Овсяннікова-Трель [60], Н. Середа [73], І. Вербицька-Шокот [12-14], Т. Сухомлінова [78], А. Каменєва [32], О. Фартушка [82]).

Окремий інтерес становлять джерела, присвячені творчості О. Щетинського та М. Попова, що містять праці Т. Мартинюк [53-55], О. Коменди [39] К. Палачової [62], І. Польської та Є. Кеменчеджи [64], П. Рудь [72], О. Кушнірук [49], О. Зуб [27].

Наукова новизна результату дослідження цікава тим, що *вперше*:

- досліджено жанрово-стильову природу хорової творчості М. Попова на прикладі «*Messa Memoria*» ;
- розкрито композиторську інтерпретацію жанру меси в хоровій творчості О. Щетинського;
- обґрунтовано специфіку жанрової семантики творів М. Попова та О. Щетинського через рецептивний підхід;
- виявлено принцип суголосся духовних традицій в «*Messa Memoria*» М. Попова та «Реквіємі» О. Щетинського

Практичне значення результатів дослідження:

Матеріали можуть бути використані у якості подальших аналітичних праць композиторів України ХХІ сторіччя. А також дають можливість вивчати хорову творчість О. Щетинського та М. Попова на практичних заняттях хорового класу та диригування, а також як предмет спецкурсів для бакалаврів та магістрів вищих музичних закладів України.

Структура роботи. Магістерська робота складається зі Вступу, трьох Розділів, Висновку та Списку використаних джерел. Загальний обсяг атестаційної роботи становить 67 сторінок, з них 55 сторінок – основного тексту. Список використаних джерел налічує 103 позиції.

РОЗДІЛ 1

ЖАНР МЕСИ ЯК ВТІЛЕННЯ ХРИСТИЯНСЬКОГО СВІТОГЛЯДУ: МЕТОДОЛОГІЯ ТА ІСТОРІОГРАФІЯ

1.1 Стан вивчення церковної музики в її впливах на композиторську творчість та методи її пізнання в сучасній музичній науці

Духовна традиція належить до найдавніших пластів культури України. Адже християнство – серцевина нашої духовності – складає генетичний код нації. Церковний спів як носій сакральних смислів, маючи багатовікову історію розвитку, є невід’ємною частиною національної культури та хорового мистецтва. Тому дослідження розвитку духовної музичної традиції України є важливим завданням для сучасного музикознавства. Як вказує В. Чайка, «на сьогодні є дуже актуальним аналіз української духовної музики, так як, по-перше, дає знання про минуле й витoki культури своєї країни. По-друге, духовна музика, як синтез релігії і мистецтва, служить засобом естетичного й морального виховання, сприяє філософському осмисленню навколишнього світу» [84, с. 267].

У музикознавстві простежується ціла лінія досліджень української духовної музики. За останні десятиріччя (особливо післядипломної відродження церковної культури після ідеологічної заборони) чимало зріс попит на дослідницькі праці, що спрямовані на вивчення та узагальнення української духовної музики межі XX та XXI століть. Відомі вітчизняні дослідники зазначають про вагомий вплив духовних творів на розвиток освіти й мистецтва в Україні.

Історичний аспект розвитку української духовної культури обґрунтований в працях видатних музикознавців М. Антоновича [3], М. Архімовича [5], Д. А. Болгарського [8], Н. Герасимової-Персидської [17], Л. О. Кияновської [34], Л. П. Корній [40, 41] тощо. В цих вагомих дослідженнях виявлено основні етапи становлення духовної традиції та

церковного співу в Україні, досліджено розвиток жанрової системи хорового мистецтва протягом різних історико-культурних періодів.

Як відомо, в радянські часи українська музична культура була насильно відторгнута від своїх національних релігійно-світоглядних засад. Вимушене «замовчування», спричинене домінуванням атеїстичної ідеології до 1960х років минулого сторіччя, призвело до занепаду духовної музики. Втім, пройшовши стадії так званої «реанімації» та підйому, духовна музика українських митців досягла свого відродження. Імпульсом до нового життя жанрів духовної музики в колі професійних композиторів стала потреба у відчутті духовної опори, що дозволяє людині вистояти в умовах все більш зростаючого драматизму сучасного життя, зберегти сакральну цінність від поглинання мінливими та нерідко низинними потребами.

Багато десятирічь заборони на все, що пов'язано з релігійною сферою, безумовно вплинули на світогляд композиторів. «Точкою відліку нового витка відродження духовно-музичного мистецтва стала дата тисячоліття хрещення Русі (1988), що послужила свого роду поштовхом для сплеску нових ідей в цій царині» [75, с. 10]. З настанням незалежності України багато вітчизняних митців почали із натхненням відроджувати церковну традицію, втілюючи власний «*духовний шлях сходження*» (за визначенням Л. Шаповалової [83, с. 104]). Хорова духовна музика стала пріоритетним жанром та розвивалася багатьма шляхами.

Осмислюючи еволюцію релігійної культури в Україні, необхідно звернутися до *духовного аналізу музики*, який висвітлено в доробку науковців Л. Шаповалової [88, 89], О. Александрової [1], Н. Варавкіної-Тарасової [11], І. Гулеско [21], Н. Костюка [42], О. Овсяннікової-Трель [60], Н. Середи [73]) тощо.

Як вказують Г. Пономарьова та О. Цуранова, починаючи з 90х років ХХ століття, в композиторській творчості можна виділити дві основні стильові тенденції:

- «звернення до традиційних жанрово-стильових музичних норм і їх культивування;
- прагнення до радикальних перетворень і, як наслідок, народження нових форм існування музичної думки» [75, с. 7].

Таким чином, деякі українські композитори продовжили поглиблюватися у канонічну традицію церковного співу (Л. Дичко, Є. Станкович, С. Трубачов, І. Єлецьких, М. Дацко тощо). Інші, слідуючи сучасним тенденціям в мистецтві, транслиували нові погляди на духовну музику. Наприклад, сміливо поширювали екуменістичні ідеї, синтезували духовну та світську сфери (М. Шух, Г. Гаврилець, В. Польова, В. Степурко), знаходили оригінальні можливості втілювати релігійні образи, наприклад через медитативність.

Новації мислення та *жанрово-стильова* природа творчості сучасних українських композиторів ґрунтовно досліджена І. Вербицькою-Шокот [12-13], А. Каменєвою [31-33], Т. Сухомліною [78], Д. Купіною [47], Ю. Кучурівським [48], О. Фартушка [82].

Аналіз творчості сучасних українських композиторів демонструє тенденцію до наслідування (суголося) традицій. На сьогоднішній день ідея всеєдності стала дуже популярною у світовому мистецтві. Багато митців своєю творчістю прагнуть до поширення екуменістичних ідей всехристиянського єднання. Це проявляється в суголосі різних духовних традицій, жанровому перевтіленні, синтезі духовного та світського (хорова творчість Г. Гаврилець, Л. Дичко, В. Сильвестрова, М.Скорика в останні роки життя, Є. Станковича, О. Козаренко, В. Камінського, В. Польової, В. Степурка, М. Шука, О. Щетинського, А. Пярта, К. Пендерецького тощо).

Існує також когорта сучасних українських композиторів, які належать до європейської формації та звертаються в своїй творчості переважно до західноєвропейських духовних жанрів. Звичайно, меса та реквієм, ораторія, кантата, що мають багатовікову історію розвитку, не могли не зацікавити і вітчизняних митців. Таким чином, у ХХІ столітті спостерігаємо наслідування

західноєвропейської духовної традиції через призму бачення українських композиторів, виникнення *рецепцій* церковних жанрів іншої культури у вітчизняному хоровому мистецтві.

Звернемося до етимології слова. Рецепція – перекладається як засвоєння, запозичення, «є синонімом “рефлексії”, “інтерпретації” та “реінтерпретації”, “інтертекстуальності”. Матеріалом рецепції можуть слугувати ідеї та образи, сюжети та мотиви, символи та знаки, міфологеми тощо. Це самобутнє переломлення традицій якоїсь культури у сучасному ключі. Це актуалізація текстів культури» [75, с. 12].

Рецепції католицьких жанрів вбачаємо в таких творах українських композиторів: *Requiem «Lux aeterna»* та меса «И сказал я в сердце моем» М. Шуха (1986), «*Lacrymosa*» В. Мужчиля (1988), «Український реквієм» Ю. Шамо (1991), «Сім сльозин» В. Зубицького (1991), «Кадіш-реквієм» Є. Станковича (1992), «Реквієм-симфонія» В. Зубицького (1993), «Реквієм» В. Пацери (1996), «Стражденна мати» А. Гайдена (1996), «Український реквієм» пам'яті жертв ХХ століття В. Птушкіна (1999), «Реквієм для Лариси» В. Сильвестрова (1997 - 1999), «Реквієм пам'яті В. Стуса» Б. Синчалова (1999), «Реквієм» В. Манника (2003) тощо.

На сучасному етапі українські композитори демонструють яскравий жанровий універсалізм і сформовану стильову індивідуальність. Прагнення до використання рецепцій різних духовних традицій в своїй творчості є ознакою багатогранності та самобутності мислення. Г. Пономарьова так деталізує тенденції творчості сучасних українських митців: «орієнтація на традиційну жанрову модель у її конфесійному першоджерелі; звернення до екуменістичних ідей з поєднанням традицій духовних жанрів різних християнських конфесій; полістилістичне втілення стародавніх першоджерел, їх спрямованість у річище сучасної музичної мови» [75, с. 108].

Духовна музика, як і будь-яка інша культурна спадщина, вбирає та комбінує характерні тенденції свого часу. Пліуралізм стилів, жанрів,

композиторських технік у сучасній духовній творчості досить багатогранний за стилевим та стилістичним спрямуванням. Інтонаційні джерела широкого історико-культурного діапазону запозичаються та впроваджуються композиторами досить вільно охоплюючи багатоманітність музично-виражальних засобів. Використання полістилістики, поліжанровості, поєднанням різних систем звуковисотної організації й композиторських технік тощо в духовних творах сучасності є досить розвиненою практикою.

1.2. Історіографія питання

Завданням підрозділу є систематизація історіографічних відомостей щодо музикознавчих напрацювань, присвячених жанру католицької меси, а також творчості сучасних українських композиторів М. Попова та О. Щетинського в контексті хорової культури останньої третини XX – XXI століть.

1.2.1. Еволюція жанру меси

Жанр меси виник у Західній Європі в епоху Середньовіччя та розвивався в католицькій, а згодом і в протестантській традиції. З музикознавчих праць, що висвітлювали еволюцію історії розвитку жанру, наведемо вагомі дослідження П. Вагнера [99], А. Єфименко [27], І. Гулеско [21]. Відомо, що меса – основна літургічна служба у латинському обряді Римо-католицької Церкви. Як канонічний музичний жанр – циклічний вокальний або вокально-інструментальний твір на текст окремих розділів однойменного головного богослужіння католицької церкви (у православній церкві йому відповідає Літургія). Меса, як Богослужіння, відбувається латинською мовою. Символічний сенс меси пов'язаний з обрядом «перетворення хліба і вина у тіло та кров Ісуса». Деякі розділи меси читаються або речитуються, а інші – співаються.

Науковці зазначають, що важливою точкою, від якої почала розвиватися західноєвропейська хорова музика, було виникнення григоріанського хоралу у III – IV століттях. За структурою хорал – це

одноголосна мелодія, що виконується чоловічим хором. Григоріанський спів враховує літургічну функцію кожного озвученого розділу Богослужіння, тобто один і той самий текст озвучується по іншому відносно розділу у межах Літургії. Та навпаки, одна й та сама мелодія може використовуватись для різних текстів лише за умови, якщо вони виконують аналогічну літургічну функцію. На думку видатного знавця григоріанського співу професора П. Вагнера, усі історично існуючі та будь які мислимі види одноголосся передбачені та втілені у григоріанському співі [99]. Отже, перші меси також були одноголосними.

Розглянемо жанр меси детальніше та прослідкуємо тенденцію розвитку впродовж раннього Середньовіччя. З відомостей, що є на сьогоднішній день, Авреліан з Реоме у IX сторіччі став першим музичним письменником, який докладно розробив структуру григоріанської меси. У 20-й главі «*Musica disciplina*» Авреліан налічує наступні розділи літургії:

- 1) «*Introitus*» (антифони, що називає «інтроїтом»), котрі виконуються під час збору тих, хто молиться, прибуття духовенства, аж до моменту, коли останні займуть свої місця;
- 2) «Літанію» - молитва до Бога про помилування;
- 3) «Градуюальний респонсорій» (співається з особливого місця на іншому поверсі), функційно виконувала роль проповіді;
- 4) «Аллилуйя» - виконується перед читанням Євангелія;
- 5) «Офферторій» - виконується під час приношення дарів;
- 6) «*Agnus dei*» («Агнец Божий») та «*Benedictus*» («Благословляємо тебе»);
- 7) розділи, що виконуються під час причастя (*communio*).

П. Вагнер стверджує, що дана структура меси використовувалась у Франції та у Римі ще у IX сторіччі [99]

Розподіливши розділи архаїчної меси на групи за музичним характером, ми отримали два основних музичних типи:

1) розділи псалмодичного характеру (давніші): «респонсоріальна псалмодія» («градуальний респонсорій» та «аллилуйя»), «антифони», «інтроїт», «офферторій», спів під час причащення («communio»), «трактус» («tractus»).

2) розділи гімнічного характеру: «*Kyrie eleison*» («Господи, помилуй»), «*Gloria*» («Слава у Вишніх Богу»), «*Credo*» («Вірую»), «*Sanctus*» («Свят, Свят, Свят, Господь Бог Саваоф»), «*Agnus dei*» («Агнецъ Божий»).

Суттєво, що текст псалмодичних розділів змінювався кожного дня в залежності від свят («*Proprium missae*»); однак текст розділів гімнічного характеру був сталим весь рік, коли відповідне Богослужіння виконувалось («*Ordinarium missae*»).

Наступним щаблем розвитку музичної історії стала епоха Відродження (Ренесанс). Епоха *Ars nova* у Італії у 20-х – 80-х XIV століття є проторенесансним періодом. У цей період світські твори переважають над духовними. Італійські композитори надають перевагу у написанні ліричних або вокальних творів. Вже у ранніх зразках італійської музики *Ars nova* є особливості нового стилю, а саме: виразна і пластична мелодика доповнюється невимушеним (не скутим жорсткими правилами) двоголоссям; допускаються «пустоти», паралельні квінти, іноді не підготовлені дисонуючі співзвуччя. Верхній голос «веде» мелодію, а нижній голос на витриманих нотах слугує гармонічною основою. Мадригали та балади структурно пов'язані з пісенними формами. Поліфонічні прийоми зустрічаються у жанрі «качча» (двоголосний канон), у імітаціях на початку мадригалів. Зазначимо, що саме в епоху Відродження була створена перша меса, написана одним автором, - «*Messe de Notre Dame*» Гійома де Машо у XIV столітті.

Наступний період ознаменувався виникненням нідерладської школи, яка увібрала в себе французькі, фламандські та італійські витоки. Зрілість набуває ця школа у другій чверті XV сторіччя з іменем композитора Г. Дюфаї. Саме в цей час меса стає найважливішим жанром поліфонічного мистецтва. Адже Дюфаї у своїх месах розвинув композицію ширше,

прагнувши до єдності не лише у межах частин, а й у загальних масштабах циклу. Проте через особливу специфіку меси (канонічна складова) творча індивідуальність композиторів в повному масштабі не могла розкритися. У XIV-XV століттях образність меси мала позаособистісний характер, стримувала почуття та «задавала» спокійний тон поза земною побутовою буденністю. Проте, композитори тієї епохи намагались навіть у канонізованих рамках жанру привнести пісенність, додати динамічних контрастів. Особливе місце займала розробка запозиченої церковної мелодії у багатоголосну циклічну композицію. Й. Окегем також вніс вагомий вклад до нідерландської школи. У месях Я. Обрехта більш вільно та багатогранно розуміється першоджерело.

Ж. Депре є представником Високого Ренесансу. Під час написання мес він використовував великий арсенал поліфонічних прийомів. Більш витримана образна сфера тієї чи іншої частини, розділів, крупних фрагментів твору досягається за допомогою нового рівня формотворення у поліфонічному стилі. Імітаційно-канонічні витоки, повторюючись, доповнюються секвенціями та остинато, що породжує нові можливості для виконання. Також композитор виявив інтерес до нового різновиду жанру – меса-пародія.

Починаючи з XVII сторіччя (епоха Бароко) посилюється індивідуалізація творчого процесу. Значно інтенсивніше, ніж церковна сфера, розвиваються придворна та міська музична культура. Церковні лади і техніка багатоголосся у тому вигляді, як його розвивала церква (поліфонія) поступаються місцем новим ладам та гомофонно-гармонічному принципу поєднання голосів. Вагомим доробком того часу вважається Висока меса *h-moll* Й. С. Баха. Зазначимо, що твір за обсягом доволі сильно виходить за межі богослужіння. За складом виконавців та номерів меса ознаменована як «Велика». Хорові частини визнаються як «енциклопедія баховського хорового письма», адже композитор узагальнив традиції строгого стилю *a cappella*, додаючи досвід новітніх зразків великої «концертної» фуги, та

насичені драматизмом і ліризмом камерні поліфонічні форми. Загалом композиція меси наближена до «циклу циклів».

В період Класицизму жанр меси продовжував активно розвиватися та вже мав безліч форм та варіацій. Створювалися меси як в монодичному викладенні, так і багатоголосні; для виконання *a cappella*, та й у супроводі органу чи симфонічного оркестру. Існували такі різновиди жанру, як *Missa solemnis* (висока чи піднесена меса), *Missa brevis* (коротка меса) та органна меса. Серед митців, що зверталися до духовного жанру, можна назвати всіх видатних композиторів-класиків. Наприклад, творчість В. Моцарта налічує велику кількість мес: Велика меса *c-moll*, розмаїття мес *brevis*, а також геніальний Реквієм. Й. Гайдном написано 14 мес, найвідомішою з них є «Нельсон-меса». Також велика кількість мес належить брату композитора М. Гайдну. Видатний Л. Бетховен також присвятив увагу цьому жанру. Так, найвідомішими месами композитора є «Піднесена меса», Меса *C-dur*.

В епоху Романтизму меса набуває рис ліричної чуттєвості, сентиментальності, більшої експресії, відображення психологічних станів. Також серед особливостей розвитку жанру в цей час важливо сказати про використання рис національних традицій. Багато митців-романтиків активно звертаються до меси. Ф. Шуберт втілював меси в класичному стилі (Меса *G-dur*). Ф. Лістом написано 4 меси, в яких відображаються особливості народної угорської музики. Є і Реквієм.

Меса ХХ століття розвивається як в канонічному, так і неканонічному варіантах. Жанр активно продовжує своє життя в творчості багатьох вітчизняних, так і зарубіжних композиторів – А. Пярта, К. Пендерецького, Б. Бріттена, Дж. Чілокотта, Ф. Пуленка, Л. Бернстайна тощо. Основними стильовими тенденціями розвитку меси в той час є неокласицизм та полістилістика.

На зламі епох духовні жанри характеризуються різноманіттям та багатогранністю. Композиторам властиві такі риси мислення, як «принцип “нової простоти”», роздуми про добро і зло, філософські питання життя та

смерті, що втілені на ґрунті відродження християнської символіки» [32, с. 32]. Католицька меса інтерпретується митцями вільно з точки зору канонічної традиції. Це відбувається через проникнення світської сфери в духовну, поєднання з іншими духовними традиціями, слідуючи екуменістичній ідеї всхристиянської єдності.

Отже, жанр меси пройшов багато стадій еволюціонування – від строгої Богослужбової функції до універсального жанрового втілення. І досі цей жанр є популярним для вітчизняних композиторів, адже глибина суті духовної музики є невичерпною.

1.2.2 Музикознавчий погляд на творчість сучасних українських композиторів М. Попова та О. Щетинського

На межі XX – XXI століть українська духовна музика почала набирати обертів на шляху становлення національного релігійного мистецтва. Хорова музика сучасних українських композиторів з кожним роком більшою мірою сприяє поповненню позалітургійної музичної літератури, розрахованої на концертне виконання. Сучасні українські композитори -

Микола Попов – яскравий представник запорізької композиторської школи, творчість якого неодноразово висвітлювалася вітчизняними музикознавцями, особливо в контексті дослідження музичної культури Запорізького краю. Так, велика кількість наукових праць, присвячених життєтворчості М. Попова, розроблена музикознавицею Т. Мартинюк [53-55]. У своїй статті вона зазначає: «Професійна композиторська діяльність заслуженого діяча мистецтв України Миколи Інокентійовича Попова охоплює усі можливі її соціологічно-естетичні вимірювання» [55, с. 175]. Висвітлює не тільки композиторське дарування митця, а й його педагогічний хист, і найважливіше – виконавський, адже М. Попов є відомим диригентом-практиком. Саме тому в його творчості домінує хорова сфера. Музикознавиця дуже тепло висловлюється про стильові принципи митця: «в творах М. Попова домінує оптимістичний, чистий погляд на світ, глибоке

ставлення неминущих цінностей віруючої людини, ідея відкритого протистояння позитивного негативному, які адекватно і повністю перетворюються на автономію естетичної цінності його музики» [55, с. 180].

Також відомості про творчий доробок М. Попова спостерігаємо у ґрунтовній статті К. Палачової [62], яка детально дослідила історію розвитку композиторської школи Приазов'я, охарактеризувала творчість найвідоміших митців регіону Н. Боевої, Г. Хазової, Д. Савенко, висвітлила концертно-виконавську діяльність їх творів. Такий глибокий аналіз дозволив скласти повне враження про музичні традиції запорізького осередку. Музикознавиця зазначає, що «у творах М. Попова ... домінує класичний тип музичного мислення з певною ієрархічністю системою засобів виразності» [60, с. 70]. творчість М. Попова відрізняється жанровим розмаїттям, втім переважає саме хорова сфера.

Життєтворчість відомого запорізького композитора М. Попова досліджена і у тезах І. Польської та Є. Кеменчеджи [64]. Окрім композиторського таланту, вони характеризують митця як видатного педагога, який «зумів запалити в серцях учнів жагу до творчості, а також сприяти їх подальшому розвитку в мистецькому просторі» [64, с. 18].

Отже, розуміємо важливість продовження глибокого дослідження хорової творчості М. Попова, адже він є яскравим представником сучасної культури.

Олександр Щетинський — відомий український композитор, вихованець харківської композиторської школи, музика якого визнана не тільки в Україні, а й далеко за її межами.

Його творчість викликає неабиякий інтерес у музикознавців, адже композиторський стиль О. Щетинського характеризується універсальністю мови, демонструє різноманітні сучасні техніки письма. Творчу спадщину митця, що представлена жанровим розмаїттям, досліджена багатьма науковцями. І всі вони підтримують думку про неабиякий талант композиторського обдарування О. Щетинського – яскравого представника

сучасної когорти митців. К. Фізер зазначає, що митець «віртуозно володіє всім арсеналом сучасної композиторської техніки, вільно оперуючи зокрема й поставангардною та постмодерністською стилістикою» [83].

Природньо, що багато праць, присвячених творчості О. Щетинського, мають харківські музикознавці. Так, ґрунтовна дисертація П. Рудь [72] присвячена еволюції композиторського стилю О. Щетинського та висвітлює такі важливі аспекти, як періодизація творчості, роль духовної тематики в доробку композитора, жанрові парадигми. Окремий підрозділ належить аналізу хорової симфонії «Пізнай себе» - прикладу формування метастилу та метамови як характерної тенденції творчості О. Щетинського. Його творчість представляє новий тип своєрідного україно-європейського універсалізму.

Знаковий твір в життєтворчості митця – «Реквієм» - дослідила в своїй дисертації І. Вербицька-Шокот в аспекті жанрових особливостей (у дослідженні музикознавицею вказана назва твору «Фрагменти латинської літургії») [13]. Продовжує дослідницьку базу творчості композитора О. Фартушка, висвітливши в своїй дисертації хорову поліфонію в системі композиторського стилю на прикладі в тому числі й доробку О. Щетинського [82]. Оперний жанр в доробку О. Щетинського досліджено в статтях О. Бабій [6], Г. Зуб [27].

Глибинні аналіз творчої спадщини композитора належить О. Коменді [39]. В статті 2017 року аналізується хорова симфонія «Пізнай себе» з точки зору застосування музично-риторичних прийомів в інтерпретації текстів Г. Сковороди. Як вказує сам композитор: «музика симфонії не є ілюстративною, у ній збережено „високий стиль”. Її стилістика базується на численних жанрових запозиченнях з різних за часом і географією культур. <...> В ній є і елементи старого, і новішого православного співу, і мелодика українських кантів, і поєднання діатоніки з хроматикою, тональних фрагментів із драматичними дисонантними епізодами» [39, с. 47]. Тобто музикознавиця вказує на універсальність музичного мислення композитора, який уміло поєднує різноманітні прийоми.

Творчість О. Щетинського характеризується різноманіттям композиторських знахідок, розмаїттям стилістики, зокрема багато творів написані в мінімалістичній традиції. Цей аспект детально дослідила науковиця О. Кушнірук [49], яка виявила семантику мінімалізму саме в камерних творах О. Щетинського. Наприклад, виділила такі риси, як «спирання на паттерни (ними можуть бути інтервал, ритмічна група), репетитивний метод, статичність плину музики, відсутність контрастів поміж частинами циклу і всередині п'єс, застосування вібруючого гулу, прояви відмови від метру» [49, с. 26]. Також музикознавиця зазначає, що стилістика мінімалізму в творчості О. Щетинського зазнала еволюції – від часткового включення в концепцію твору до повноцінного залучення, особливо в творах сакральної семантики.

Досліджуючи творчу спадщину митця, розуміємо багатогранність та глибинність композиторського мислення композитора. І. Тукова висвітлює цю думку так: «Музика Олександра Щетинського не є легкою для сприйняття. Для її розуміння потрібно напружене вслуховування, можливо, неодноразове. Тільки після цього можна відчувати і зрозуміти її красу — як у звучанні, так і у вирішенні композитором певних концепційних та технічних завдань» [81]. Втім широка популярність творів О. Щетинського доводить, що його музика знаходить відгук в серцях слухачів.

Висновки до Розділу 1. Дослідження духовної традиції в її впливах на композиторську творчість є важливим завданням для сучасного музикознавства. Адже глобалізація, швидка історико-культурна еволюція в ХХІ столітті створюють нові умови для розвитку музичного мистецтва, яке набуває нових рис. Духовна музика сьогодення має багато відтінків в жанрово-стильовій царині. Українські композитори продовжуються активно звертатися до церковної музики та відтворюють її як в канонічному, так і в новаторському напрямі. Творчий доробок вітчизняних митців характеризується зацікавленням і православною, і західноєвропейською традиціями. Католицька меса, один з найпоширеніших хорових жанрів,

продовжує свій розвиток і в творчості українських композиторів. Вітчизняні композиторські школи представляють жанр у різноманітному втіленні. Сучасний композитор М. Попов є яскравим представником запорізького мистецького осередку, який репрезентує себе у різних іпостасях: як композитор, диригент, викладач, громадський діяч. Духовна хорова сфера для митця є основною. Аналіз музикознавчих досліджень творчості М. Попова показав недостатню вивченість його доробку, тому важливим є висвітлення його хорової творчості в аспекті жанрово-стилістичних особливостей. О. Щетинський – видатний представник харківської композиторської школи. Широка жанрова палітра його творчості свідчить про багатогранність митця. Хорові твори представлені як в православній, так і католицькій традиції.

РОЗДІЛ 2

ХУДОЖНІ СВІТИ КОМПОЗИТОРА М. ПОПОВА

2.1. Творчий портрет М. Попова

Одним з видатних представників вітчизняної композиторської когорти є Попов Микола Інокентійович (1950 р. н.) – український композитор, диригент, театральний діяч, викладач, член Національної Спілки композиторів України (1992 р.), заслужений діяч мистецтв України (1999 р.), лауреат багатьох фестивалів. Лауреатські звання та Гран-прі Микола Інокентійович отримував на Міжнародних, Республіканських та Регіональних фестивалях у Москві, Львові та інших містах, де лунала його музика до театральних вистав «Нічна повість», «Езоп», «Романтики» за п'єсою Е. Ростана та музичної казки «Муха-Цокотуха».

Середню професійну освіту здобув у Курському музичному училищі (1966-1970 рр.). Далі навчався в Уфимському державному інституті мистецтв (з 1967 р. філія Музично-педагогічного інституту ім. Гнесіних) на факультеті хорового диригування (1970-1975 рр., клас професора Б. І. Шестакова). Цей період життя і творчості композитора ознаменовано періодом набуття рис видатної диригентсько-хорової, педагогічної, композиторської школи. Навчання у класі професора Б. І. Шестакова стало визначним фактором для подальшої долі М. Попова. Саме професор вплинув на зацікавленість композиторською справою і підтримував творчі спроби юного митця.

Можна вважати емпіричним набуття ще юним композитором досвіду аранжування, оркестровки творів, що також в перспективі стануть невід'ємною частиною його творчої роботи. Під час служби в армії він працює протягом року (1976 р.) хормейстером Ансамблю пісні та танцю Челябінського гарнізону. Колектив постійно гастролював, а М. Попов інтенсивно працював з хором, оркестром як диригент і композитор.

Відомо, що «після служби в армії упродовж двадцяти років і до теперішнього часу він працює музичним керівником Запорізького ТЮГу (нині – Запорізький театр молоді). «Засвоєння стихії і специфіки театральної

музики, співпраця із звукорежисерами професійної студії звукозапису, що існувала у театрі і обслуговувала театри 18 міст тодішнього СРСР, керівництво і співпраця з рок-групою театру визначили жанрову специфіку творчості композитора, стали підставою для набуття досвіду висловлювання в естрадній, джазовій манерах» [54, с. 351].

Трохи згодом Микола Іннокентійович зважився на отримання другої вищої музичної освіти на композиторському факультеті Донецького музично-педагогічного інституту ім. С. С. Прокоф'єва (1983-1987 рр., клас професора О. М. Рудянського). У своїй праці Т. Мартинюк дає оцінку О. М. Рудянському, як «славетному представнику школи А. І. Хачатуряна» [54, с. 15], в класі якого він (О. М. Рудянський) отримав знання як студент Московського музично-педагогічного інституту ім. Гнесіних. Також науковиця зазначає: «Спілкування двох митців – викладача і учня – було завжди контекстуальним» [54, с. 15]. Про це свідчать спогади самого видатного педагога О. Рудянського: «Я гордий тим, що імена російських композиторів І. Стравінського, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича стоять в перших рядках літопису світової музичної культури ХХ ст... І щасливий тим, що моє творче становлення відбувалося у той період, коли ці великі Майстри продовжували дивувати світ своїми геніальними творами. І я жив в цьому світі, відчуваючи їх невичерпну творчу енергію, їх подих» [54, с. 321].

Дві вищі музичні освіти, вагомий досвід практичної роботи з колективами, у театрі – звідси різноплановість композиторського мислення М. Попова. «Жанрова палітра творчості митця свідчить про розмаїття пошуків композитора: театральний спектакль, кантата для читця, дитячого голосу, мішаного хору і великого симфонічного оркестру, поема для симфонічного оркестру, цикл фортепіанних мініатюр, варіації для фортепіано, концерт для кларнету і фортепіано, п'єси для флейти і фортепіано, п'єса для скрипки і фортепіано, струнний квартет, романси, хорові п'єси і сюїти, джазові мініатюри тощо» [55, с. 177].

Більше семи років М. І. Попов був художнім керівником та диригентом студентського хору «Запоріжжя». Саме у цей проміжок часу хор та його керівник стали лауреатами багатьох Міжнародних хорових фестивалів духовного співу у м. Запоріжжі («Христос воскрес» у 2006-2008 рр.), камерних колективів ім. С. Дегтярьова та Г. Ломаціна у Белгороді (2007 р.), Всеукраїнського фестивалю духовних піснеспівів «Від Різдва до Різдва» в Дніпропетровську (2008 р.). Також Микола Іннокентійович багато років займав посаду завідуючого диригентсько-хорового відділу Запорізького музичного училища ім. П. І. Майбороди.

Творчий доробок композитора чималий. Тільки музика до театральних вистав налічує понад 60 робіт. М. Попов є автором музики до кінофільмів «Відповідати буду я», «*Василиса Прекрасная*».

Назвемо значні симфонічні та інструментальні твори митця: Прелюдія і токати для двох віолончелей; Сюїта для симфонічного оркестру «Ромео і Джульєтта»; Концертна п'єса для скрипки і фортепіано; Симфонічні ескізи до картини В. Васильєва «*Русь былинная*»; Інтродукція і рондо для двох віолончелей; «П'ять прелюдій і настрій» (дитячий цикл).

Хорова музика стала домінантою у творчості митця та є дуже популярною серед провідних колективів України. Представимо повний корпус хорових творів М. Попова:

- обробки народних пісень «Котилася зірка», «Куди їдеш орле», «Сонце низенько», «Кучерява Катерина» та «Чом, чом не прийшов»;

- твори духовної тематики: «Молитва» (виконувалась у програмі Міжнародного фестивалю «Київ Музик Фест» у 1993 р.); «Сповідь» (у репертуарі Хорової капели імені Л. Ревуцького Чернігівської філармонії);

- хорові мініатюри («Час горьких дум», «Прощання осені», «Немного джаза, немного блюза»);

- твори для дітей (дитяча хорова сюїта на вірші Р. Зеленої «Почемучка»; «Воказіл-поема» (сл. А. Ахматової); цикл пісень для дітей «Чарівні сни»);

- хорові твори для жіночого хору («О прекрасна мить» на вірші Г. Лютого; «Любить, молиться, петъ» на вірші Ф. Вяземського;

- хорові твори для мішаного хору («Колядка» слова народні, «Трохи джазу» вірші М. Пирога)

Найзначніші хорові твори в доробку композитора М. Попова, які є часто виконуваними: поема для хору, солістів та оркестру на вірш А. Матвейчука «Плакали Ангели»; «Господи помилуй» для хору та камерного оркестру на канонічний текст; Меса «Memoria» для хору та солістів у супроводі симфонічного оркестру.

Хормейстерська освіта М. Попова також знайшла відбиток на його тяжінні до хорових та вокальних жанрів: «А тепер...Що тепер?» – романс для голосу, віолончелі та фортепіано на вірш Л. Костенко; «Слова любові» на вірші Г. Лютого; «*Сердце, бей бой!*» – кантата для читця, мішаного хору та симфонічного оркестру за поезією В. Маяковського; «Чарівні сни» – цикл пісень для дітей на вірші З. Бебешко, В. Харіна, І. та Я. Златопольських, М. Попова, В. Гриняєвої, Д. Хармса, В. Дюєва.

2.2. Жанрово-стильова природа творів М. Попова

Творчість М. Попова характеризується експресивністю образів, прагненням до зовнішнього втілення. Як вказує Т. Мартинюк: «Образний світ творів композитора є широким, характерною рисою його музики є емоційна відкритість. Теми його творів – це відверті, емоційно щирі висловлювання і розмірковування майстра про життя, світ, долю людини, людства, добро і зло, минуле і сучасність, казку та реальність. Герої його музичних казок схожі на реальних людей, а в темах симфонічних, хорових творів завжди відчувається позиція автора, вони всі оповідаються від першої особи» [55, с. 178]. Тематизм творів М. Попова відрізняється розвиненим мелосом, відчувається стилістика пісенно-аріозного характеру, романсові інтонації, також присутні танцювальні, естрадно-джазові ритми. «В його композиціях зустрічаються мовні, інструментальні інтонації і речитативи;

індивідуалізована і стилізована мелодика; так звана класична та авангардна, сучасна орієнтації» [55, с. 178]. Композиторське мислення М. Попова характеризується спиранням на різноманітні традиції: класична, романтична, стилістика музики XX століття через різні семантичні знаки: хоральна фактура, пісенно-аріозний тематизм, виразна мелодика, джазовий синкопований ритм тощо. «Музиці композитора притаманна особлива театральність, яка знайшла яскраве втілення не лише у численних творах, написаних для музичного театру, а й в інструментальній сфері» [62, с. 19]

Прослухавши хорові твори митця, одразу відчувається тяжіння композитора до втілення музично-поетичних знаків в музиці. «Лірико-драматичний погляд на світ, щирістю та відвертістю висловлювання, його спрямованістю до широкого кола реципієнтів» [60, с. 71]. Т. Мартинюк визначає окремі типи інтонування у доробку М. Попова: «пісня від серця, наспівування під танець, молитва, плач, оповідальність, роздум, абстрагований через інструментальний вислів тощо» [55, с. 178]. Таким чином, визначаємо мелос та інтонацію – головним засобом виразності у творах.

За словами Т. Мартинюк, «М. Попов – композитор-мелодист. Його мелодії – це теми-образи, характеристики. Вони завжди виразові і є основними носіями драматургії твору, інколи зображальні – тяжіють до об'єктності, відтворення пластики руху героя, просторової ідеї. Також композитор використовує різноманітні типи мелодичного розвитку і руху» [55, с.179].

Гармонічна мова творів М. Попова, зазвичай, логічна та слідує класичній традиції, втім митець також часто звертається до різноманітних жанрів (джаз, блюз, колискова тощо), відтворюючи гармонію тієї чи іншої традиції. «Досить активним засобом в системі виразовості творів М. Попова видається ритм і принципи ритмічної організації форми. Композитор застосовує різноманітність ритмів в принципі, надаючи останнім

динамізуючого значення як в організації мікропобудов, так і в організації цілого» [55, с. 179].

За структурою хорові твори М. Попова відрізняються логікою форми, чіткістю побудов, що підтверджує спрямованість мислення митця у напрям класичного стилю. Наявність у композитора музично-колірної синтезії (так званого «кольорового слуху») пояснює вільне поєднання тональних фарб. Він, ніби художник, використовує палітру та отримує необхідні відтінки, що тонко відображають почуття людини.

Проаналізувавши творчий доробок митця, можемо стверджувати, що М. Попов належить до композиторів сучасної формації, який, орієнтуючись переважно на класичний стиль, не обмежує себе канонами однієї системи. Він часто ускладнює музичну мову своїх творів елементним використанням різноманітних технік письма. Т. Мартинюк зазначила: «Так, в творах з пануванням класичного типу висловлювання спостерігаємо ієрархічність системи виразових засобів, підпорядкованість мелодії гармонічній основі, орієнтацію гармонії на функційність, ладову визначеність побудов, а сучасний тип висловлювання композитора сприймаємо як комбінування елементів різних технік: кіномонтаж («врізаний кадр»), розшарування фактури на мікроелементи (музичні і поетичні), емансипація поетичного тексту по відношенню до музичного тощо» [54, с. 358].

Наостанок наведемо цитату Т. Матвійчук, яка визначила: «Твори М. І. Попова є документами, хроніками, відбиттям світогляду, а композитор стає своєрідним дослідником та інтерпретатором життя. Позитивне світосприйняття, яке панує в його музиці, щирість і відвертість висловлювання, спрямованість улюблених жанрів (театральна музика, хорові твори) на велику кількість слухачів сприяють реалізації виховної і соціально-організаторської функцій діяльності композитора. Ці соціальні ролі набуваються М. Поповим не тільки завдяки автономній естетичній цінності його творів, а і праці як педагога, просвітника» [54, с. 322].

Отже, М. Попов – сучасний митець, композиторське мислення якого ґрунтується на синтезі традицій хорового співу та власної авторської мови. У творчому доробку композитора хорові твори займають суттєве місце та засвідчують, що зміст пізнавальної цінності, перетворювальної, комунікативної діяльності М. Попова багатогранний, та втілюється через їх естетику, спосіб висловлення думок, світосприйняття, обрані теми, сюжети, жанри, стиль.

2.3 Меса «Memoria» в хоровій спадщині М. Попова

«Меса пам'яті» створювалась композитором впродовж складних для нього 2017-2019 років, коли пішли з життя близькі для композитора люди: вчитель та режисер О. Король; друг та звукорежисер М. Серeda; найдорожча людина - дружина Галина. Музика меси є даниною пам'яті цим людям, сповідь композитора, осмислення життєвого шляху, спогади про найкращі часи та надія на вічне життя кожного з нас. Автор підкреслює, що ця музика, як і багато його творів, дуже театральна, втім схожа на життя, бо, як відомо, «весь світ – є театром».

«Меса пам'яті» написана М. Поповим для солістів, мішаного хору та великого подвійного симфонічного оркестру з розширеною групою ударних інструментів та бас-гітарою. Обраний склад виконавців в музичній практиці застосований не вперше (наведемо приклад «Реквієму» А. Шнітке). Тому доцільно говорити, що у месі М. Попова спостерігаються типові риси реквієму ХХ сторіччя.

У ХХ сторіччі жанр меси налічує у собі як канонічні, так і неоканонічні зразки трактування. Аналізуючи «Messa Memoria» М. Попова з цієї точки зору, ми можемо прирахувати її до неканонічних зразків. Меса написана на латинські канонічні тексти. Відзначу, що класична будова меси має п'ять частин, однак, меса М. Попова складається з шести частин: «*Kyrie eleison*», «*Sanctus-ostinato*», «*Benedictus*», «*Lacrimosa*», «*Confutatis*» та «*Agnus Dei*». Зазначимо, що тільки крайні частини цього циклу відповідають логіці меси.

«*Sanctus*», зазвичай знаходиться на позиції перед «*Agnus Dei*» разом із «*Benedictus*», у той час як «*Lacrimosa*» і «*Confutatis*» взагалі апелюють до традиції реквієму. А такі частини, як «*Gloria*» та «*Credo*» взагалі відсутні. Отже, ми можемо сказати, що у М. Попова виникає гібридне жанрове явище, у якому поєднується і частини меси і частини з реквієму. Причому саме з реквієму він обирає одні з яскравіших частин, які входять у секвенцію (найбільший розділ реквієму). Це, як правило, ліричний центр - «*Lacrimosa*» (пригадаємо «*Lacrimosa*» з Реквієму В. А. Моцарта) та «*Confutatis*» - найдраматичніша частина. Саме ці дві частини репрезентують реквієм. На основі дослідження структури можемо зробити висновок, що жанрове ім'я твору М. Попова – меса-реквієм.

В першій частині «*Kyrie eleison*» темпове позначення «чверть = 75» - можна віднести до *Adagio*. Латинський текст відображає молитву про помилування, а музичне втілення допомагає розкрити виконавцям задум твору. Текст має в основі 3 короткі фрази, які диктують строфічну будову номеру. Мелодична лінія досить виразна, адже насичена як поступовим рухом так і стрибками.

Розпочинається меса двотактовим оркестровим вступом у тональності *g-moll*. Вступ ще ніяк себе не ідентифікує, тільки надає тональне налаштування. Ніби розповідь розпочинає «вести» солюючий тенор. Тему підхоплює соло сопрано. Оркестр слугує гармонічним тлом, що «підтримує» дуєт солістів. Молитовність частини доповнюється емоційним забарвленням, що відображене у ритміці (пунктири, синкопи та тріолі). У оркестрі соло скрипки та віолончелі доповнюють вокалістів. Хоровий середній розділ дає новий музичний матеріал, але не змінює настрій. Скорочена реприза знов демонструє в октавному хоровому унісоні основну тему. У 12 цифрі без підготовки звучить мажорна S, яку можна трактувати як неочікувану приємну згадку, що швидко зникає та підкорюється загальному елегійному настрою.

Друга та третя частини «**Sanctus**» та «**Benedictus**» звучать без пауз (*attacca*). Це додає твору єдності настрою та лаконізм будові. Жвавіший темп *Moderato* також слугує цементуючим елементом. Друга частина вирізняється пунктирними та синкопованими ритмоформулами, що дозволяють передати схвильовані емоції.

Ритмічно та рішуче починається другий номер меси «**Sanctus-ostinato**». Методи і техніка музичної композиції «*ostinato*» вже сама говорить за себе у назві. Багаторазове повторення музичних фраз (від різних нот) та ритмічних фігур (пунктирні та синкоповані формули, тріолі). Завершується перший розділ звучанням хору *a cappella* з широким використанням дисонуючих співзвучь. Темп *cantabile, sostenuto* дає змогу хористам вибудувати гармонію, а стисла (компактна) фактура ще й у зручній теситурі добре впливає на природнє ансамблеве звучання усього хору.

Об'єднавшись, друга та третя частини утворюють контрастно-складену форму. Друга частина за образною структурою функціонально заміщує частину «*Gloria*».

Третю частину підготовлює епізод *a cappella* «*Hosanna in excelsis*», після якого звучить експозиція фугової теми *Benedictus* у супроводі скрипичної групи.

Частина «**Benedictus**» розпочинається унісонним викладом фугато у альтовій та другій скрипковій партіях. Відповідь звучить у партії сопрано та партії першої скрипки. Протиставлення також вирізняється ритмічними пунктирами та дає темі бути більш рельєфною. Між вождем та відповіддю відсутні інтермедії. Третє проведення теми розпочинають баси. В цілому, тема – оригінальна, в ній є і поступовий низхідний рух, і стрибки на ч. 4 та ч. 5. Останнє четверте проведення відповіді у партії сопрано має щільну гомофонно-гармонічну фактуру викладу. Унісон хору та оркестру з послабленням динаміки зводить нанівець попереднє нашарування голосів. Але далі звучить дзеркальна реприза: спочатку епізод «*pleni sunt caeli et*

terra», а далі початкова тема «*Sancut Dominus*». Завершується номер оркестровим дисонансом.

Далі повертається гостра ритміка та звучить «*Pleni sunt caeli et tera*», обрамляючи частину.

Четверта та п'ята частини «*Lacrimosa*» та «*Confutatis*» композитор також організує разом, тому вони так само звучать за принципом *attacca*. Розпочинається оркестровим вступом у темпі *Adagio*. Музичне втілення *Lacrimosa* поєднує у собі печаль, біль та разом з тим силу, людську незламність. Оркестровий супровід доповнює звучання солістки та хору. Закінчується частина хоровою речитацією.

Розгорнутим вступом починається четвертий номер меси «*Lacrimosa*». Аналізуючи тільки перші шість тактів, вже виникає ланцюжок, пов'язаний з поемою для хору, солістів та оркестру «Плакали Янголи» на вірш А. Матвійчука. Інтонаційна виразність повторюваного елемента висхідної мелодії у нюансі «*p*», якому на зміну приходить ломка та звивиста тема у партії гобою. Її підхоплює партія солюючого сопрано, а далі і увесь хор, співаючи в унісон. Це поетапне розгортання та поєднання пластів змушує відчувати тугу та страждання людини. Проведення оркестром теми у шостій цифрі обривається та лунають вже знайомі зі вступу інтонації плачу (арка будови), до яких долучається речитативне промовляння хором «*Pie esu*».

Оркестр без підготовки раптово розпочинає **п'яту частину «*Confutatis*»** - кульмінаційний та найдраматичніший номер. За образним наповненням замінює частину Реквієму «*Dies Irae*». Наче розклатом грому експонується ця частина. Оркестровий вступ налаштовує на маршову основу. Під час вступу вже відчувається рішуча налаштованість до боротьби. Маршевість ритму та введений композитором воєнний барабан не дають послаблення, а разом з духовою групою – активізують. Витримані унісони хору концентрують увагу слухача на незворотності людської долі. Кульмінаційні вигуки хору та зосереджений рух оркестру у темпі *Allegretto*

нагадують внутрішню війну, що зустрічається у кожної людини в важкі для неї години. Біль, що неможливо втримати, він ніби виринає з грудей.

Середній контрастний розділ – молитва до Бога, щоб той подбав про кончину. Сповнений ліризмом та невагомістю «відступ» хору *a cappella* переривається рішучою репризою. Та ледь вгамувавши тривогу, ніби друга хвиля страждань, зненацька охоплює страждання та боротьба. Ця концентрація виразу людської сили, жаги та спроможності подолати будь які негаразди під кінець не нівелюється, а тільки стверджується.

Завершується меса **шостим номером «Agnus Dei»** у темпі *Moderato*. Молитва, що виростає з тихої динаміки (деяка боязкість на початку) у розділі *Espressivo* набуває неаби яких масштабів та обривається. Заключний розділ – це відлуння усього, що людина пережила. Нагадує штиль після шторму. В останньому такті мажорний акорд вказує на те, що все буде добре. Залишились лише спогади про погане та віра у світле майбутнє.

В особистій бесіді композитор повідомив, що цей номер було створено першим та спочатку планувався самотійною хоровою мініатюрою. Лірико-філософський початок слугує основою. Весь номер витримано в одному настрої. Органічно поєднуються партії хору з оркестром та соло сопрано. В оркестровій фактурі зустрічається рецепція на романтичну традицію, а саме – повторює ритмоформулу «Agnus Dei» з Реквієму Форє. Кульмінація звучить у сьомій цифрі, коли вже переповнюють та «накривають» хвилею почуття під час благання пробачити людські гріхи.

За власним висловлюванням, М. Попов намагався створити музику, яка легко запам'ятовується та влучно передає всі відтінки почуттів та настроїв. Його прагнення до сонористичного відчуття гармонії та музично-колірної синтези – безумовно вражають. Майстерний синтез канонічних стильових ознак жанру меси із сучасними так званими «легкими» жанрами, зокрема джазом – це все Микола Іннокентійович. Як вже говорилося вище, театральна специфіка роботи залишила відбиток та стала визначною характеристикою стилю композитора.

Аналізуючи гармонічні зв'язки у другій частині твору, відмічено неймовірну напругу, яку додає стилізована джазова гармонія, сповнена еліптичних ланцюжків септ- і нонакордів. Лейтмотив вступу – гостра, насичена стрибками мелодія у вигляді прохідних неакордових звуків на фоні t9 із зупинкою на дорійській сексті. Протягом гармонічного розвитку матеріалу переважають акорди з побічними тонами: t7, t9, s7, гармонія VI ступеню та натуральний VII7. У партії хору поряд із 4-голосними акордовими співзвуччями чергуються унісони та зупинки на паралельних квінтах (т.22), що передає неминучість втрати та безодньої пустоти. Велику роль відіграє політональність: тональності 3-го ступеню спорідненості e-moll та c-moll поєднуються виключно на основі мелодичних зв'язків двох ланок секвенції (т.27-28).

Композитор вдало експериментує, поєднуючи у третьому номері поліфонічну фактуру з джазовими елементами гармонії (септакорди та їх обернення, еліпсис (71-72 тт.), G96 - додає насиченості та колористики звучанню). Заключна E-dur тоніка, що лише на мить внесла інтонацію просвітлення та сподівання, змінюється одноіменним мінором – так реприза повертає початкову сферу образів «Sanctus».

Завершується 2-га частина витриманою джазовою тонікою – t9#6.

Лейтінтонацію усієї четвертої частини є обігрування T7 з лідійською квартою. Тональний центр хиткий оскільки у гармонії постійне співставлення cis-moll – gis-moll та широко використовуються багато терцієві акорди: t9 та t13.

Кульмінаційна п'ята частина у тональності g-moll. Використовуючи 3б. 3/5, квартакорди і квінтакорди та їх обернення, нисхідний хроматичний рух акордів композитор малює страшну картину незворотного лиха. Лише на декілька секунд хмари розвіюються – і звучить *Adagio* - молитовний хорал «*Ora suplex*» («Я смиренно молюсь») в тональності As-Dur. Але переважаюча гармонія нестійкого VII7 не дає покинути трагічні передчуття.

Проаналізуємо фактурний пласт меси детально. Протягом усього превалює гомофонно-гармонічна фактура викладу хорової партитури. Є виключення, це: епізодична акордова фактура у другій, п'ятій та шостій частинах; поліфонічно-імітаційна у третій; у четвертій частині використовується загальнохоровий унісон. Для посилення напруженості звучання є *divisi* у жіночих партіях п'ятого номеру.

Кажучи про оркестрову фактуру слід зазначити, що вона дуже насичена, нестандартна (використання розширеної групи ударних інструментів та бас-гітари), але якщо текст вимагає делікатного ставлення фактура набуває «легкості» та невагомості.

Зосереджуючись на вокально-хоровому аналізі зазначу, що у творі провідне місце віддано чотириголосному мішаному хору. Діапазон хору охоплює Е-в2. Дякуючи своєму багатому досвіду, композитор використовує зручні теситурні умови для кожної партії. Винятком є п'ятий номер, де досить часто використання партією сопрано свого крайнього високого діапазону, а у тринадцятій цифрі потрібно швидко «переключитись» на спів *a cappella*.

Ступінь вокальної завантаженості хору та окремих партій я визначаю як помірну, завдяки підтримці оркестру. Впродовж усього твору є зручний розподіл музичного матеріалу поміж хоровими партіями, солюючими голосами та супроводом. Переважає природній хоровий ансамбль у месі. Деякі особливості штучного ансамблю пов'язані з використанням композитором неакордових звуків та акордів не терцієвої будови. Та не зважаючи на це, мелодичні лінії голосів легко запам'ятовуються, тому надзвичайних проблем з інтонуванням не виявлено. Ланцюгове дихання в хорі є основним. Під час роботи над вивченням меси слід приділити увагу епізодам *a cappella*; а також найбільш складним частинам «*Sanctus*» та «*Confutatis*» з насиченою музичною мовою, великою кількістю динамічних контрастів, інтонаційно складними епізодами.

Характер ведення звуку залежить від тексту та фразування. Ремарки *dolce* та *cantabile* допоможуть співакам під час виконання знайти потрібний штрих. У творі відсутній спів штрихами *staccato*, *marcato* тільки *legato* та *non legato*. Уся «гострота» передана ритмічно (пунктири, синкопи). У супроводі зустрічаються акценти та їх слід уникати під час співу.

До дикційних особливостей слід віднести розспів складів. Наприклад, співати фразу *Kyrie eleison*, розділяючи підкреслені голосні цезурою. У поодиноких словах (накшталт: *Sanctus*), потрібно «закривати» останню приголосну усім партіям одночасно. Однак якщо в реченні (наприклад: *Sanctus Dominus*), то останню приголосну потрібно співати, «відносячи» до наступного складу.

Для якісного виконання меси необхідно залучити великий хор, бажано учбовий, а для якіснішого звучання – професіональний. Самодіяльний хор не матиме потрібних знань, навичок.

Фразування у творі логічне та зрозуміле. Здебільшого співати слід у нюансі *mp* і *mf*. Це зручно для молодих виконавців, які ще не мають багаторічного досвіду. Кульмінаційним центром меси є 5 частина.

Розкриваючи особливості фразування, одразу бачимо гнучкість динамічного розвитку, але також вбачається спрямованість композитора до контрастних співставлень частин-настроїв. У першій частині витримано один лірико-драматичний настрій. Тільки у дванадцятій цифрі раптове відхилення у тональну сферу *C-dur* ніби світла згадка що швидко зникає. Друга частина – рішуча. Композитор доволі часто використовує контрастну динаміку. Кульмінація у 27-28 т. Велику роль відіграє політональність: тональності 3-го ступеню спорідненості *e-moll* та *c-moll* поєднуються виключно на основі мелодичних зв'язків двох ланок секвенції. У третій та четвертій частинах визначних кульмінацій немає, вони виконують підготовчу функцію до основної кульмінації п'ятої частини. Шоста частина «*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi*» – найдраматичніша. До оркестрового *tutti*, зворушливо-

емоційного співу хору долучаються ударні інструменти: там-там, литаври та малий барабан.

Диригентський жест повинен бути чіткими, лаконічним та виразним. Під час диригування не варто використовувати надто високу амплітуду рухів.

«Меса пам'яті» М. Попова є цікавим сучасним зразком жанру, наприклад як «Маленька джазова меса» Б. Чілкотта, «Меса у джазовому стилі» Ф. Сікстена або «Озброєна людина: меса за мир» К. Дженкінса. Кожна з них являють трактовку жанру католицької меси у руслі неотенденції ХХ-ХХІ ст. – полістілістики, привносять елементи інших жанрів та стилей (наприклад, джаз).

Висновки до Розділу 2.

Меса є широко популярним жанром, до якого звертаються композитори вже багато сторіччя поспіль. Її змістовності немає меж, адже аналізуючи меси сучасних композиторів, зокрема меса «Memoria» М. Попова, робимо висновок, що вони були написані під впливом тих або інших значущих подій, як світового масштабу, так і в особистому житті авторів.

М. Попов жанрове ім'я твору визначив як «меса», написавши її для великого симфонічного оркестру та додав збільшену ударну групу та бас-гітару, відмовився від квартету солістів, обравши сопрано соло та тенор соло, змінив номерну структуру (форма твору лаконічна однак налічує 6 контрастних частин) та додав частини, що зазвичай є у реквієму. Також для сучасної музичної хорової мови М. Попова характерні нові звукосполучення, дисонуючі співзвуччя, вільна хроматика, нерівність метроритмічного пульсу. Таким чином, виявлено жанрово-стильові та виконавські аспекти меси «Memoria» М. Попова.

РОЗДІЛ 3

ДУХОВНО-РЕЛІГІЙНА ТЕМАТИКА В ДОРОБКУ О. ЩЕТИНСЬКОГО

3.1. Концептуальний погляд на жанрову багатогранність митця

Олександр Щетинський (1960 р.н.) – видатний сучасний український композитор. Професійну освіту здобув у Харківському інституті мистецтв (клас композиції В. Борисова). Сам Олександр Степанович не відносить себе до певної композиторської школи. За словами самого композитора, його надихає творчість В. Бібіка, С. Губайдуліної, А. Шнітке, Е. Денисова, А. Пярта, однак він завжди знаходився у пошуку власного стилю. Музикознавці Л. Кияновська, Т. Мазепа та Н. Сиротинська у своїй статті відзначають цей «власний стиль» наближеним до інтелектуальної постмодерністської течії [93]. У 1990 та 1991 рр. Олександр Степанович приймав участь у літніх курсах композиторів у Польщі, де прослухав лекції Л. Андриссена, В. Лютославського, К. Пендерецького, Б. Шеффера, М. Ліндберга та ін. У 1991 р. композитор займався вивченням написання комп'ютерної музики у Краковській музичній академії.

Творчий здобуток композитора за майже 40 років плідної діяльності займає значне місце за жанровим різнобарв'ям. Перу О. Щетинського належать декілька опер (*«Слепая ласточка»*, у сюжеті якої розкриваються біографії шести російських письменників-класиків XIX ст., *«Бестиарий»* за мотивами Ф. Кафки, Х. Андерсена, К. Гоцци та ін.), а також незліченна кількість вокально-хорових, інструментальних (сонати), камерних (інтермецо, антифон) та симфонічних творів (три концерти).

Духовно-релігійна тематика творчості О. Щетинського – не пересічне явище або данина моді та часу. О. Цуранова стверджує, що саме в духовній музиці «композитор абсолютно природній та самотутній, винахідливий та спритний» [75, с. 114]. Надихаючись біблійськими та релігійно-філософськими сюжетами, композитор неординарно приємно дивує слухачів, репрезентуючи своє музичне прочитання та переосмислення.

Митець обирає канонічні тексти різних конфесій у незвичному викладенні. Поряд з усталеними канонами католицької меси (як зразок, Реквієм для мішаного хору та струнного оркестру) також представлені «Антифони» для віолончелі та фортепіано (1983), «Хвалите имя Господа» для фортепіано (1988), «Рождество Иоанна Предтечи» для дитячого хору із секстетом перкусії (1992), «Ныне отпускаеши...» (1993), камерна опера «Благовещение» для сопрано, фортепіано та перкусії (1998), «Нагорная проповедь» давньогрецькою мовою для сопрано, альт-саксофону та фортепіано (2004), духовний перформанс «E. de Cavalieri Rappresentazione Di Anima e Di Corpo» у трьох діях з прологом для восьми співаків та восьми інструментів (2003). Отже, композитор невпинно шукає та відкриває нові грані звучання традиційних поетичних форм.

Духовна музика у контексті творчої постаті О. Щетинського займає вагомe місце. Як митець сучасної формації, композитор втілював ці образи в різноманітних жанрах: твори для фортепіано ("Славь имя Господне" (1988), «Молитва о чаше» (1990), для окремих інструментів ("Слово проповідника" для сопрано та струнного квартету (1991), "Крещение, искушение и молитва Господа нашего Иисуса Христа" для басу, кларнета, тромбона, альту, віолончелі та контрабасу (1996), «Воспоминание в молитве» для чотирьох літаврів соло (2001), «Рождественские напевы» для гобою, скрипки, віолончелі, акордеону та фортепіано (2005)), вокальні твори ("Песня о градусах" для меццо-сопрано, флейти (також альтової та контрабасової флейти або бас-кларнета), перкусії та аккордеона (1997/1999), камерна опера «Благовещение» у шести епізодах для сопрано (також перкусія) та фортепіано (також перкусія) (1998), «Нагорная проповедь» для сопрано, альт-саксофона и фортепіано (2004).

Великі твори для хору: Священна кантата «Light To Lighten» для мішаного хору та двох дзвонів без супроводу (1989), Реквієм для мішаного хору та органу (1991), "La Naissance de Saint Jean-Baptiste" для дитячого сопрано, дитячого хору та шести ударних (1992), "Pater Noster" для жіночого

або дитячого хору та флейти (1999), *"In the Secret Place"* для мішаного хору (2000), *«Свидетельство апостола Иоанна»* для сопрано, баритону, мішаного хору та оркестру (2003). Такий значний внесок потребує детального аналізу.

3.2. Жанрові проекції традиційної заупокійної меси «Реквієм» О. Щетинського.

Реквієм О. Щетинського для мішаного хору та смичкового оркестру має дві редакції – 1991 та 2004 року. В 90-ті роки він виконувався переважно окремими фрагментами, що і призвело до розповсюдження в музикознавчій літературі назви «Фрагменти з латинської літургії» [Вербицька], завдяки якій створюється хибне враження фрагментарності тексту. Сам композитор вказує саме назву твору «Реквієм».

За композиторським коментарем, який опубліковано в партитурі, в Реквіємі він продовжив «розробку нової мета-мови, що включає стилістичні елементи з різних періодів: Григоріанського співу і ранньої поліфонії» [70], «барокових фігур, оперної мелодики XIX століття, модерністичних інновацій XX століття. В протилежність колажній техніці і полістилістиці, ця мета-мова пом'якшує контрасти між різними стилями і максимально об'єднує їх в один дискурс, роблячи переходи від одного до іншого стилю непомітними» [70].

Звісно, що в таких умовах є певна загроза еклектизму, яку композитор усвідомлює і прагне подолати винайденням «нової єдності в комбінації музичних елементів, що ніколи поруч не співіснували». На передньому плані для композитора опиняється не точність стилізації, а адаптація запозичених стилістичних ідіом, особистий «коментар» до них. Музика, що на поверхні може нагадувати знайому класику – щось від Верді, Брамса або Палестрини, тим не менш, відображає чутливість нашого власного глобального та всесвітнього часу яка спрямована на діалог культур та їх взаємодію.

Отже композитор пропонує різновид симбіотичної полістилістики, в якій змішуються різноманітні часи і стилі, що є доволі типовою рисою

значної долі сучасних творів і стирає межу між різними композиторськими індивідуальностями. Взагалі, змішування усього з усім на сьогоднішній день набуло роль певного штампу, який, на диво, не втрачає своєї актуальності. З одного боку, на меті авторів стоїть демонстрація своєї музичної ерудиції і інтелекту – обізнаності у різних музичних напрямках та здатності до відтворення різних стильових ідіом. З іншого – прагнення вдовольнити різноманітним смакам публіки.

Ще на початку XXI століття дослідниця І. Вербицька-Шокот відзначала, що у Реквіємі О. Щетинський «обрав за модель одну з форм середньовічно-ренесансної доби та втілює характерні для цієї епохи прийоми композиції» [12, с. 29]. Розглядаючи семантично-конструктивну модель твору, відмітимо, що цей реквієм можна віднести до середини XIII ст. Щодо музичної мови, то вона близька техніці, яку використовували у нідерландській школі (наприклад, Жоскен Дебре). На відміну від традицій нідерландських майстрів у першій частині «Реквієму» функція наскрізного голосу перенесена з тенорової партії до альтової. У інших частинах рівноправне гнучке використання усіх партій.

Широко у творі композитор використовує метод альтернації, розроблений композиторами вищезгаданої нідерландської школи. Завдяки цьому прийому виникає співставлення фрагментів поліфонії та гомофонно-гармонічного складу, діатонічних та хроматичних, тональних й політональних. Альтернація ренесансного періоду набуває значення різновиду сучасної музичної драматургії. Ще один прийом композиторства – це залучення до виробленої нідерландцями *missa-breve*.

Серед останніх досліджень, в яких розглядається «Реквієм» О. Щетинського – фундаментальна праця П. Рудь [72]. Дослідниця відзначає «суворе дотримання канонічності тексту» [72, с. 126], такого самого, як і у В. А. Моцарта [72, с. 125], та підкреслює, що цей твір – чи не єдиний в українській музиці приклад заупокійної меси в «чистому вигляді», порівнюючи його з далекими від канону вже на текстовому рівні зразками

реквіємів в доробку Є. Станковича, М. Скорика, О. Козаренка, В. Сильвестрова. Дослідниця звертає увагу на відсутність солістів в партитурі, вказує на специфіку мотивно-тематичного розвитку, насиченого алюзійністю та наскрізними мелодичними зворотами, серед яких виділяються «мінорний секстакорд у висхідному русі, оспівування мінорного квартсекстакорду, гамоподібний рух по quasi лідійському пентахорду, гармонічні сполучення модального мажоро-мінору; звуковий простір хроматичної тональності» [72, с. 127]. Як бачимо, музикознавець виділяє доволі загальні ладові звороти, які скоріше свідчать не про монотематичні принципи, а про поєднання тонального, модального і хроматичного звуковисотних строїв, кожен з яких набуває пріоритету на певних етапах музичного розвитку.

В ролі драматургічного центру П. Рудь виділяє *Dies Irae*, що є цілком логічним, оскільки вона найбільш розгорнута і включає 6 розділів, об'єднуючим елементом яких, за уточненням дослідниці, стають певні ритмоінтонації. Серед інших форм в реквіємі виділяється приспівно-заспівна (строфічна) – в «*Kyrie eleison*», двочастинна (в «*Sanctus*»). В кожній частині дослідниця прагне підкреслити якісь індивідуально притаманні їй риси, зокрема характерні для III частини ознаки стилізації, що відбилися в відтворенні «монодичного співу з характерними архаїчними ладоутвореннями» [72, с. 129], або мінімалістичнічність, яка поєднується із пуантилістично-прозорою фактурою в V частині твору. В фіналі відзначаються арочність і тематичні перетини із попередніми частинами першою, особливо першою.

Розглянемо детальніше вербальну складову твору, порівнюючи її з класичними зразками реквіємів XV ст. та жанру меси в цілому.

Аналізуючи «Реквієм», бачимо прагнення композитора до канонічної структури жанру. Це обумовлено обраними рядками тексту з траурної заупокійної меси, а саме: 1. «*Requiem*», 2. «*Sanctus*», 3. «*Benedictus*», 4. «*Agnus Dei*».

Відомо, що порядок музичних частин склався у римському ритуалі ще у XVI столітті: інтроїт «*Requiem aeternam*», «*Kyrie*», градуал «*Requiem aeternam*», тракт «*Absolve Domine*», секвенція «*Dies irae*», офферторій «*Domine Jesu Christe*», «*Sanctus*», «*Agnus Dei*», коммуніо «*Lux aeterna*», респонсорій «*Libera me, Domine*». Цілком відповідно до римського ритуалу написані реквієми Брюмельом, Анериом, Моралесом та Палестриною. Разом з тим, такі митці як Окегем, П'єр де ла Рю, Ле Жен, Сертон, Клеменса-не-Папа та Лассо зменшували кількість частин та використовували тексти інтроїта «*Kyrie*», градуал, трактус та офферторій. Можна зробити висновок, що саме на ці музичні зразки й спирався О. Щетинський.

Не зважаючи на те, що дослідники відзначають опору на моцартівську версію тексту, трактовка його у О. Щетинського доволі відрізняється – він не розділяє *Requiem* та *Kyrie*, які у В. А. Моцарта являють собою доволі розгорнуті окремі форми, а також «зливає» воедино усі етапи подій «судного дня» *Dies Irae*. Не зважаючи на розгорнутість частини, її внутрішня контрастність поступається моцартівській. Те ж саме стосується і фінальних частин реквієму – так, у В. А. Моцарта (Зюсмайєра) *Lux aeterna* в поєднанні із текстом і тематизмом *Requiem aeternam*, набуває характеру масштабного фіналу, в той час як у О. Щетинського *Lux aeterna* стає лише однією зі строф фінального *Agnus Dei*. Отже, за масштабністю і розмахом задуму твір українського композитора значно лаконічніший. Водночас, орієнтація на моцартівську модель дозволяє провести паралель із твором іще одного композитора, чий реквієм наближується до канонічного зразку – А. Шнітке. Написаний в 1975 році, «Реквієм» значно виділився на фоні інших академічних творів композитора простотою мови і наближенням до популярної стилістики. Опора на тональність, яка проступає в більшості частин, насолода діатонікою поєднується в «Реквіємі» А. Шнітке із насиченістю органних і хорових кластерів, ефектністю використання ударних – установки та флексаторна. Не зважаючи на відхід від полістилістичних принципів, в музиці достатньо контрастів, що можна чути як в оркестровій,

так і хоровій партії. Остання варіюється від ніжної кантилени (I, VII частини) до жорсткого скандування без визначеного тону (IV частина, *Tuba mirum*). Зберігається і насиченість музичної мови алюзіями – від знакових фігур хреста (в мелодичних ходах *Dies Irae* та *Kyrie eleison*) до «*Carmina Burana*» К. Орфа, зв'язок із якою проступає в кульмінації (XIII, *Credo*). Тим самим названі О. Щетинським характеристики «метамови» уже можна було б застосувати до ряду композицій А. Шнітке, для якого подібні гнучкі стилістичні перетікання стають основним принципом розвитку матеріалу після його відходу від полістилістики колажного типу.

В той же час, поверхневий погляд на обидва «Реквієми» дає право говорити про суттєві відмінності. По-перше, це композиція – 14 частин у А. Шнітке, які замикаються і відкриваються одним і тим самим музичним матеріалом (*Requiem aeternam*), в той час як у О. Щетинського всього 6 частин. По-друге, А. Шнітке вводить неканонічну частину *Credo*, яка одночасно стає кульмінацією твору, що зміщує драматургічний (і драматичний) акцент композиції з загальноприйнятої *Dies Irae*. Розглянемо кожну з частин «Реквієму» О. Щетинського, щоб з'ясувати, як саме веде діалог із традицією композитор.

Перша частина (*Requiem, Andante*) відкривається оркестровим вступом, в якому формується чітка опора на тональність *a-moll*. Одразу на перший план виступає тема в партії перших скрипок – мелодичний висхідний рух по звуках секстакорду + низхідна зворотня кварта. Назвемо цей рух лейтінтонацією, на якій будується основний тематизм частини. Ця тема має сумний, трагічний характер та характеризується частими повторами. «Матове» хорове звучання альтової партії продовжує експонувати наспівну першу тему. Мотиви, що повторюються, нагадують «завивання» чи погойдування, а низхідні інтонації – стогони та плач. Семантика частини точно відповідає концепції «вічного спокою». У наступній фразі вже виникає інший тип тематизму – монодична фактура замінюється хоралом. Друга тема – більш стримана. Жалібні півтонові інтонації, що повторюються, малюють

драматичний образ. Змінюється і лад – діатоніка насичується хроматизмами і знаки альтерації вказують на рух до умовного g-moll, хоча відхилення в нову тональність так і не відбувається. Певного архаїзму надає звучанню рух паралельними тризвуками (a – D – c – D – a, 28 – 29 тт.). В другій фразі приспіву – «Тобі належать хвалебні пісні» / «Te decet hymnus» - досягається невелика локальна кульмінація – укрупнюються тривалості і хорова партія застигає на тризвуку E-dur.

В другій строфі-куплеті, «І ти вшановуєшся» / «Et tibi reddetur..» (a₁b₁, 36 – 53 тт.) відбувається варіантний виклад попереднього матеріалу. Так само мелодична лінія «заспіву» залишається у альтів, але підвищення теситури на терцію підвищує емоційну напругу. Паралельно з цим розширюється оркестровий діапазон – з'являються довгі педалі в високому регістрі і мелодичні підголоски сягають другої октави.

Третя строфа, розпочинається в c-moll (5 т.). З'являється поліфонічна фактура, розцвічуючись імітаціями в різних голосах та інструментах елементами першої теми. Так, мотив «колискової» із текстом «Requiem aeternam» доручається басам, на фоні яких звучить контрапункт сопрано «Dona eis». Їх дует перетворюється на короткі переклички – речитації на одному звуці у всього хору (6 т.) – неначе мелодичний матеріал «розсіюється», втрачає свою цілісність та рельєфність. Таке фактурне рішення робить музичну тканину більш невагомою, легкою. В процесі викладу відбувається перехід в дієзну сферу із ознаками h-moll (66 – 68 тт.). В результаті третій заспів розширюється від 12 до 24 тактів.

Четверта строфа (9 т.) суміщує функцію репризи і коди, в якій вводиться новий вербальний розділ реквієму «Kyrie eleison». Разом із тим, тут не повертається початкова тональність. Строфа розпочинається в gis-moll, перша тема звучить знову у альтів. Далі з'являється новий тематичний елемент – плавний поступовий рух, що відбувається хвилеподібно спочатку в партії альтів, далі – в партії тенорів. В оркестрі в цей час звучить органний пункт. Тобто динаміка розвитку низпадає та зупиняється. На завершення

остання тема звучить в партії скрипок та тлі тихий вигуків чоловічих голосів в унісон «Kyrie... eleison». В останніх тактах відбувається гра мажоро-мінору – співставлення однотерцієвих тризвуків Ges та g, хоча до цього майже не зустрічалися мажорні барви.

Опора на діатоніку і унісонний виклад основного матеріалу зближує І частину Реквієму О. Щетинського із початковою частиною «Реквієму» А. Шнітке (тільки у А. Шнітке мелодія доручається другим сопрано). Опора на строфічну форму із репризною фінальною строфою і відходом від діатоніки в центральних, мажоро-мінорні контрасти також свідчать про паралелі між цими творами.

Друга частина «Dies Irae», зіставляється із першою за принципом контрасту. Вона розпочинається «з вершини джерела» - динамічної кульмінації (*fortissimo*, tutti хору та оркестру). На хвилі пасажів шістнадцятих нанизуються речитації і протяжні лінії партії хору. І, хоча пасажі рухаються по доволі вільному гармонічному плану (cis – c – g) та зменшених тризвуках, початковий тон і основний тон партії хору свідчить про опору на умовний d-moll. На зміну стихійному руху скоро приходить доволі розмірений ритм кроку (рух контрабаса *pizzicato* в ритмі чвертей, 14 т.), на тлі якого з'являється іронічно-викривлена цитата середньовічної секвенції *Dies Irae* (12 – 13 тт.), викладена у альтів із тремоло, різкими акцентами та з відділенням паузами кожного тону. Вона дещо змінює суворий настрій початку частини, і він модулює у знущальний «*Dance Macabre*», а стилістика майже зсувається в площину стилістики джазу (не в останнє завдяки партії контрабасу). Партія хору, викладена штрихом *portamento* на межі із *staccato* і підкресленою пульсацією, доповнює цей образ.

Втім, доволі скоро цей швидкоплинний вихід за межі академічної стилістики, змінюється новою думкою. Друга строфа, «Як будемо тремтіти» / «*Quantus tremor*» (15 т.) відзначена тривожною пульсацією восьмих в оркестрі та імітаційним викладом в партії хору, що в першій частині

фактично не зустрічалось. Відбувається тональний зсув в *cis-moll*, що виокремлює цей епізод.

Розділ «*Tuba mirum*» (16 т.) приносить нову стилістичну модуляцію. Тріольна пульсація восьмих у смичкових в поєднанні з рухливими басами, мелодія яких відзначена стрибками на кварта в поєднанні з терціями; короткі репліки – вигуки у сопрано та альтів – надають фактурі ознак хорової оперної сцени.

В межах цього ж розділу виділяється строфа «Смерть відступить і природа» / «*Mors stupebit et natura*» (17 т.). Композиторські ремарки – «*Misterioso drammatico*» в партії басів поглиблюють асоціації із оперою і виводять за рамки строгої експресії релігійної музики. Більш того, вимога до басу звучати «загадково» і драматично водночас в умовах доволі жвавого руху і стрибків може призвести до прямо протилежного ефекту – створення скерцозного, а не таємничого образу, на грані чого і звучить ця партія в даному фрагменті партитури. *Pizzicato* контрабасів і віолончелей також із короткими мотивами і квартовими стрибками посилюють динамізм і приховану скерцозність цього епізоду, а також паралелі із оперною, а не духовною експресією. Соло басів змінюється партією альтів (18 т.), а потім – сопрано (19 т.), які дозволяють контрастно відтінити завершальну строфу *Tuba mirum* – «Що я нещасний тоді скажу» / «*Quid sum miser tunc dicturus*» (20 т.), де повертається хорове *tutti i cis-moll*. Партія представлена рваними одно- або двозвучними мотивами, розділеними паузами. Мелодія спочатку не виходить за межі двозвуччя (рух на м. 2), що наближує лінію до речитацій. Всі ці риси в поєднанні із динамікою *forte* утворюють алузію до кантати «*Carmina Burana*» К. Орфа.

Цікаво, що наступний текстовий розділ реквієму «Царю страшної величі»/ «*Rex tremendae majestatis*» (21 т.), який виділяється дослідниками в окремий розділ, музично не контрастує попередній строфі, а скоріше перетікає з неї. Зберігаються пасажі шістнадцятих в оркестрі і широкі мелодичні ходи, що завершають *Tuba mirum*. Нова думка народжується лише

у наступній фразі – в експресивній трелі (67 т.), після якої змінюється характер мелодичної лінії – вона набуває висхідного напрямку і майже кантиленного характеру.

Певний контраст відчувається в співставленні попереднього розділу з «*Recordare*» (22 т.), хоча швидка оркестрова пульсація зберігається і направлена на руйнування чіткої грані між розділами. На початку вокальної партії в цьому розділі композитор підкреслює ліричний характер тематизму ремарками *dolce espressivo* (альти) та *cantabile* (сопрано), хоча мелодія не є кантиленною і не сприяє виявленню власне ліричного потенціалу. Декламаційність надалі посилюється (23 т.) в таємничо-заклинальній строфі «Сповідуючи мене, сядеш втомлений» / «*Quadrens me sedisti lassus*», де мелодія нагадує партію басів (*misterioso drammatico*). В хоровій партії та оркестрі починають проникати швидкі пасажі з великою кількістю тонів, які нагадують оперні фіоритури. Спочатку – у басів (26 т.), потім у сопрано (108 т.) і тенорів (112 т.). Вони повертають до оперної «домінанти» цієї частини.

Перший розділ з усієї «Секвенції», який відразу ж вносить тематичний контраст – це «Засудивши нечестивих»/ «*Confutatis*», в якому пунктирна ритміка і імітаційно-канонічний виклад в партії хору, а також фігурації 16-х на фоні відразу ж відсилають до відповідної частини твору В. А. Моцарта.

Так само контрастна і наступна «*Lacrimosa*» (31 т.). Тут вперше змінюється темп – *Andante*, вводиться невеликий оркестровий фрагмент і друга моцартівська алюзія – інтонація зітхання (слабка доля + стрибок + зворотній хід), хоча у О. Щетинського секстовий хід замінюється терцією. Хорова партія, яка вступає пізніше (32 т.), насичена саме інтонаціями зітхання, яким відповідає риторична фігура *suspiratio* – і всі звуки теми розірвані паузами. В поєднанні із ремаркою *dolce* та тихою динамікою (*piano*), а також майже відсутньою оркестровою партією (окрім поодиноких *pizzicato* віолончелі), створюється образ страждання, стриманих сліз та скованих емоцій, що дозволяє говорити про доволі цікаве прочитання цього розділу всупереч виразній кантилені (на межі із аріозністю), яка панує у

значній частині реквіємів. Такою є «*Lacrimosa*» в реквіємах Б. Бріттена, А. Шнітке. Стриманий характер зберігається до кінця розділу, і відповідно – частини реквієму. Отже, як і в першій частині, ми бачимо відокремлення композиції контрастною кодою. При цьому доволі важко розглядати загальну форму «*Dies Irae*» як контрастно-складену, оскільки тут доволі дрібний поділ на строфи-розділи, і доволі часто контраст зміщується з початку нового текстового фрагменту на інший рядок, що не дозволяє провести чіткі грані між етапами форми. І, навпаки, деякі розділи, як *Tuba mirum*, містять внутрішні контрасти. Водночас, друга частина «Реквієму» О. Щетинського ілюструє доволі широку стилістичну палітру від середньовічної *Dies Irae* і барокової риторики (фігура *suspiratio*) до «*Confutatis*» і «*Lacrimosa*» В. А. Моцарта, оперної експресії в романтичному дусі Карла Орфа (в «*Quid sum miser tunc dicturus*») і навіть джазу (14 т.). Такий стилістичний «екскурс» у вигляді вільного перетікання з одних ознак в інші підтверджує концепцію «метастилію», запропоновану композитором і водночас підкреслює, що стилістичний діалог і, в результаті, жанрове наповнення цього канонічного за композицією твору, охоплює доволі широку палітру зразків – не тільки В. А. Моцарт, але й через звернення до стилістики К. Орфа – А. Шнітке (у останнього вона проявилася в частині «*Credo*»), і, можливо, навіть досвід Реквієму Дж. Верді через насичення частини «оперною» експресією.

Третя частина «Offertorium» (Andante) вводить «в дію» нового лідера – тенорів, які експонують основну тему частини. Частина має світлий характер, що зумовлено пануванням на початку діатоніки. Супроводжується мелодична лінія тенорів доволі лаконічним оркестровим супроводом – це бурдон на квінті d – а, який надає музиці ознак архаїки. В поєднанні із пунктирною ритмікою мелодії все це нагадує світське Відродження або її інтерпретацію в кантаті «*Carmina Burana*» К. Орфа, у якого, доречі, доволі часто зустрічається чоловіче соло (№ 2 – «*Fortune plango vulnera*»; № 4 «*Omina sol temperat*»). І, якщо в першій частині Реквієму відчувався зв'язок із слов'янською фольклорною пісенністю, то тут композитор ілюструє зовсім

інші орієнтири. Лаконічні партії альтів та віолончелей також нагадують *basso continuo* в ансамблевих творах. Лідерство партії тенора також відсилає до традиції франко-фламандської школи, у мотетах і месгах яких роль тенора була пануючою.

Партія тенорів супроводжується ремаркою *dolce espressivo, con anima*, і та ж сама позначка супроводжує вокальну лінію басів, які вступають у другій строфі. Третя (37 т.) доручається усьому мішаному хору, але без супроводу, що дозволяє уникнути росту емоційної напруги і підкреслити архаїчність звучання. Паралельний рух голосів, завершення частини гармонією квінти також викликають асоціації із середньовічними жанрами церковного співу. За масштабами – це одна з найлаконічніших частин циклу (42 такти).

Четверта частина «Sanctus» (*Allegro moredato*) раптово контрастує схвильованим емоційним тоном, в той час як в переважній більшості творів в цій частині панує світлий настрій. Низхідний рух хроматизмами в партіях жіночих голосів поєднується з імітаційно-канонічним викладом, в якому приймає участь і оркестрова партія, що динамізує музичну тканину і посилює її експресивність. Чіткої тональної опори на початку немає, хоча мелодія хору починається з вершини *e*, і цей же тон виступає завершальним.

Емоційна напруга не зменшується і зі вступом чоловічих голосів (41 т.) із *divisi* у басів. При цьому короткі репліки із рухом хроматизмами у них звучать грізно.

Раптове переключення в світлу радісну сферу відбувається в третій строфі (42 т.), де виявляються ознаки тональності *G-dur*, мелодика набуває фігуративного характеру (імітація передзвону), а також мелос сопрано і альтів розквітає в юбіляціях.

Власне звукообраз передзвону втілюється в останній строфі (і коді) – «Слава»/ «Hosanna», що відповідає її славильній функції. Цьому сприяє різнонаправлений мелодичний рух голосів, що утворює подвійний канон (альт+бас; сопрано+тенор). Вони виконують тему, різко акцентуючи або на

staccatto. Схожі прийоми зустрічаються в Реквіємі А. Шнітке (зокрема в *Kyrie eleison*), хоча засоби відтворення дещо інші.

П'ята частина «Benedictus» супроводжується ремаркою *Andante pensieroso*, тобто «вдумливо», що вказує на її стриманий настрій. За тематизмом і фактурою частина нагадує *Lacrimosa* – в мелодиці хору переважають стримані речитації, так само лаконічний і інструментальний супровід. Тональний орієнтир – *d-moll*, подекуди – із пануванням дорійського ладу. Мелодика являє собою репліки-чергування різних голосів хору переважно на одному тоні. При цьому доволі важко погодитися із «пуантилістичністю» фактури цієї частини, на яку вказує П. Рудь, оскільки при всій лаконічності вокальних фраз, окремі слова і склади не втрачають цілісності, як це частіше буває в умовах пуантилістичної фактури. Хоча за масштабами ця частина формально дещо перевершує третю, але за часом (близько 1 хвилини) виступає найкоротшою частиною циклу. Вона загострює цікаву особливість твору О. Щетинського – це стриманість ліричних емоцій, і навіть підкреслена їх закритість. Звертає на себе увагу і фактична відсутність кантиленної мелодики, незважаючи і на звернення до оперної театральної експресії і до діатоніки – переважає або поспівково-пісенний тематизм, як це спостерігається в першій частині, в третій, або сухі стримані речитації, як в *Lacrimosa* та *Benedictus*.

Шоста частина реквієму, «*Agnus Dei*», ілюструє перше введення вокального соло – соло тенора. В світлі традиції Меси Й. С. Баха, якій слідує А. Шнітке, можна було б очікувати соло альту в цій частині, втім, композитор уникає такого повтору на початку, в чому можна бачити своєрідну гру зі слухачем. Уже друге проведення фрази (48 т.) відбувається у альту. Втім, не затримуючись на тембрі цього голосу, композитор вводить третє соло – баритон (49 т.) і замикає ланцюг сольних реплік соло сопрано (50 т.) – єдине у всьому реквіємі в тому сенсі, що навіть хорова партія сопрано ще не виступала в подібній ролі.

При цьому зберігається і тональна асоціація – як і у Й. С. Баха та А. Шнітке, тональною опорою виступає *g-moll*. Як і в третій частині, де мелодія долучалася тенором, ми маємо виразну мелодичну лінію, яка наближується до кантилени і стриманий інструментальний супровід, на початку представлений педаллю альтів і віолончелей, які застигають на квінті – бурдоні (*g – d*). Таке початкове довоголосся знову ж викликає аналогії із сторінками *Carmina Burana* К. Орфа («*Omina Sol Temperat*»).

Після прозорої почергової експозиції звучить хорове *tutti* в другому розділі частини – «*Lux aeterna*» (51 т.) із мажоро-мінорними співставленнями, які втілюють візуальну ідею мерехтіння «вічного світла», що відповідає концепції фінального текстового блоку канонічного реквієму. Подібно до *Sanctus*, мелодика хору насичується юбіляціями, а фактура – імітаційним викладом. Повернення тексту *Requiem aeternam* супроводжується встановленням мінорної тональності (*d-moll*) і підкресленням одного інтонаційного звороту, який являє собою послідовність, що спирається на низхідний мінорний квартсекстакорд та вслід йому – висхідний секстакорд:



Подібні інтонації зустрічалися в кульмінаційній частині (XIII) «Реквієму» А. Шнітке (5 т., 15 т.), хоча гармонічна основа там була гостріша.

В фінальній коді (56 т.) на перший план виходять тембри смичкових інструментів. Композитор розділяє перші скрипки, в рамках партій яких відбувається діалог – обмін репліками-фігураціями, які спираються на різні варіанти викладу тризвуку *cis-moll*. При цьому в басу незмінно звучить органний пункт *cis*. Така фактурна формула діалогу двох скрипок на основі незмінної гармонії викликає ще одну алюзію – на першу частину *Tabula rasa* А. Пярта, одному з перших творів, де він декларує новий авторський вид мінімалізму. Хор затихає, і в останніх тактах залишаються лише смичкові

інструменти, звучання яких поступово згасає. Так композитор втілює ідею переходу і інший вимір буття.

Хорове письмо у кожній частині різниться. У першій частині перевага надається гомофонно-гармонічному складу. Є соло у партіях альтів та басів. У 64, 66-67 та 69-70 тт. елементи канонічного співу. У другій частині також домінує гомофонно-гармонічний виклад голосів, однак співу каноном розвинутіший, ніж у першій частині. З 34 т. одночасно подвійний канон (супровід-А-Б та С-Т).

Третя частина вирізняється прозорою фактурою. Четверта частина містить у собі мішаний склад письма. Розпочинається соло у різних голосах (Т-супровід-А-Б-С), а з 26 т. голоси поєднуються у гомофонно-гармонічну фактуру.

З 32 т. відбувається складне нашарування голосів у хорі оркестрі, яке з 40 т. доповнюється хоровим каноном.

З 54 т. унісон партій (С-Т та А-Б), який далі перетворюється на загальнохоровий унісон. У партії перших скрипок до кінця зберігається рух триолями, що дає відчуття постійного невинного руху на фоні витриманих акордів.

Основна тональність першої частини – *a-moll*. Досить часте використання зустрічних знаків альтерації, а саме низький II щабель, низький V, підвищена VI. Є відхилення у тональності *E-dur*, *cis-moll*, *gis-moll*, *c-moll* іноді з дорійським нахилом ($\#VI$), *D dur*, *g moll* з II низьким ступенем, *G dur*, *Es dur*. У кінці частини знову з'являється тональність *gis moll*, а завершується частина у тональності *g moll*.

У другій частині спостерігається «гра тональностями». Розпочинається частина у тональності *e-moll* (гармонічний). Далі у тональності *a moll* відбуваються канонічні рухи у сфері S групи.

З 15 т. тональність *e moll*. Тривале використання *G-dur* у подальшому обумовлюється тривалим розгортанням канону. Звісно, композитор не відмовляється від використання руху півтонами (у прохідних зворотах тощо).

У заключному розділі «*Hosanna in excelsis...*» повертаємося до початкової тональності *e moll*, у якій і завершується частина.

Третя частина відрізняється мінімалізмом як в оркестрових, так і в хорових партіях. Панування однієї тональності *e moll*, у якій зустрічаються альтеровані шаблі (#I, ьII, #III #IV, #VI, #VII). Завершується частина акордом II43, який має розв'язання у наступній частині.

Четверта частина розпочинається у тональності *g moll* (натуральний). З 22 т. зміна тональності *g moll* гармонічного нахилу. Зустрічні знаки зустрічаються рідко, проте з 58 т. різка зміна тональності *cis moll* якою і закінчується твір.

Розміри у частинах – різні (2/4, $\frac{3}{4}$ та 4/4), а рух у всіх чотирьох частинах відбувається переважно восьмими або четвертними тривалостями. Темпові позначення композитор обрав помірні у 1, 3 та 4 частинах – Andante (чверть=60), Andante pensieroso (задумливо, чверть = 60) та Moderato (чверть = 90). У 2 частині помірно швидкий темп Allegro moderato (чверть = 110). Ці темпи є незмінними всередині частин. Агогічні відхилення композитором не передбачені, але можливі люфти коли у тексті зустрічаються коми.

В партитурі є термінологія у скороченнях, наприклад: *espr.* – виразно, *unis.* – унісон, *div.* – розділення оркестрових партій однорідних інструментів. У струнних інструментів є позначення, прийом гри *detache* – кожна нота повинна виконуватись окремим рухом смичка. У третій частині у хорових партіях є позначення *rosso recitando* – трохи декламуючи.

Хорові партії мають дещо схожі особливості. Діапазон партій в переважній більшості відповідає робочому, отже, є зручним. Композитор не використовує тривалого звучання у динаміці «*f*», а навпаки переважають нюанси «*p*», «*mp*» та «*mf*», що є доцільним у творі траурного характеру. Хоча теситурні умови не завжди сприятливі, наприклад, у другій частині з самого початку партії сопрано буде не зручно співати перехідні ноти dis^2-e^2 у нюансі «*p*» адже це потребує вмілого володіння міцним співочим диханням. У всіх частинах твору композитор, намагаючись отримати камерне звучання за

рахунок тихого нюансу, використовує рухові нюанси (< або >) проте загалом тривалий спів «р» - важка справа. Є вірогідність, що у середній або низькій теситурі співаки можуть почати не виразно вимовляти текст, вірно інтонувати або взагалі почнуть деякі ноти співати, «відпускаючи» дихання. Природний ансамбль у хорових партіях є провідним. Голосоведення превалює поступове. Зустрічаються стрибки по звукам тризвуків.

Загалом стрій вертикальний. У першій частині з 66 т. елементи горизонтального ведення голосів. Більш вільне горизонтальне ведення зустрічається у другій частині (5-10 тт., 15-18 тт., 25-33 тт.), а з 34 т. до кінця частини контрапунктним каноном звучать дві теми. У третій частині голоси хору взагалі мінімально контактують, вони звучать в унісон один за одним де не де одночасно, ніби імітуючи розмову (висловлювання людей). У четвертій заключній частині також комбінуються вертикальне звуковедення (26-31 тт., 47-69 тт.) з горизонтальним (32-46 тт.).

Аналізуючи артикуляційні особливості вимови латинського тексту, слід вирізнити декілька моментів:

1. Поєднання голосних «ae» та «oe» вимовляється як один звук «e». Однак артикуляція цього звуку походить на німецьку «ö» або французьку «eu». У слові «soeli» слід вимовляти ніби «ё», але без йотування (цёли). А слова з поєднанням «ae» (наприклад, aeternam) слід вимовляти твердо «e», без округлення губ: етернам.

2. У латинських текстах зустрічаються поєднання голосних «ai» и та «ei», у котрих перший звук повноголосний, а другий дуже короткий (наприклад, exaudi - ексауді, deus – деус). Необхідно враховувати, що у нотному тексті склади з «ai» разспівуються на голосній «a», у той час як голосна «и», подібно форшлагу, приєднується до наступного складу.

3. Слова, що починаються з приголосної літери «h», під час співу потребують особливого слухового контролю, оскільки є часті дикційні недоліки. У практиці зустрічаються два варіанта фонації цієї приголосної у початку слова: або як глухого «х», або як взривного звуку «г». Наприклад,

слово *hymnus* вимовляється нарізно: хімнус або гімнус. Однак жоден з варіантів не передає особливості фонації латинського звуку «h». У даному випадку це має бути не стільки певний звук, скільки саме легкий придих перед наступною голосною (як м`яка українська літера «л»).

4. Іноді початкова літера «h» взагалі не вимовляється. Наприклад, слово *hosanna* артикулюється без придиху перед гласною «o».

5. Зустрічається також поєднання приголосних, у яких «h» або не читається, або утворює якісно інакший звук (подібно українському «х»), або взагалі змінює попередній приголосний. Поєднання: *ch* = *x* та *th* = *t*. Згідно з правилом латинської фонетики, слово *Christe* необхідно вимовляти «Хрісте». Однак у практиці ствердилось італіанізоване вимовляння «Крісте». У іншому слові *Sabaoth* латинська фонетика зберіглась та вимовляється «Сабаот».

6. Працюючи над канонічним текстом, слід врахувати, що у латинських словах на останньому складі наголос не ставиться. При виконанні це необхідно врахувати, тому що голосовий натиск на останній склад може бути спровокований тим, що закінчення слова доводиться на сильну (або відносно сильну) долю такту.

Висновки до Розділу 3. Олександр Щетинський – яскравий представник когорти сучасних композиторів. Перебуваючи у напрямі неокласицизму, митець оригінально втілює хорові твори сучасною музичною мовою. Жанрова палітра творчості О. Щетинського є багатогранна, а композиторське мислення – самобутнє. Композитор створює свій «метастиль», в якому і відбувається суголосся різноманітних традицій.

ВИСНОВКИ

Епоха постмодернізму передбачає діалог культур, синтез минулого і сучасного, порівняння традиції та новаторства. Для мистецтва ХХІ століття, що є річищем сучасної музичної мови, характерним є поєднання різних течій та напрямів, стилів і жанрів, полістилістика. Ідеї екуменічної всеєдності, свободи віросповідання, соціальної рівності лягли в основу стильового плюралізму, що призводить до суголосся мистецьких традицій.

З настанням незалежності України в національну музичну культуру проникають різноманітні течії, що сприяють зміні мислення сучасних митців. Католицька традиція як європейський орієнтир впевнено поширюється та відображається в творчості українських композиторів. Жанр меси, що має багатовікову історико-культурну спадщину, є широко популярний і нині. Основні композиторські школи, що сформувалися та процвітають на тлі розвитку національного мистецтва, мають багато представників, які відтворюють жанри західноєвропейської духовної традиції. Серед них і харківські митці – О. Щетинський, В. Птушкін, В. Мужчиль, М. Шух, А. Гайденко, В. Пацера та інші. Загалом, мислення композиторів епохи постмодернізму об'єднує філософічність, завуальованість.

Українські композитори М. Попов та О. Щетинський – яскраві представники культури сучасності, які діють в рамках постійного переосмислення жанрової природи. Збагативши свою творчість жанрами західноєвропейської традиції, зокрема через звернення до меси чи реквієму, композитори розширили рамки свого «духовного універсуму» (за А. Каменєвою), а також стимулювали до залучення більшого кола слухачів та попиту виконання їх творів на заході. У творчості обох митців хорова духовна музика займає великий пласт. У М. Попова вона втілена тільки в хорових жанрах, в той час як О. Щетинським духовна сфера відтворюється ще й в інструментальних жанрах, що є властивим для митців епохи постмодернізму. Католицька традиція втілена обома композиторами по-різному. Якщо О. Щетинський давно працює з західноєвропейськими

жанрами і «Реквієм» став апогеем творчості митця, то М. Попов звернувся до жанру меси вперше.

«Messa Memoriam» та «Реквієм» – яскраві зразки жанрової рецептивності. Рецептивний підхід дослідження жанру меси в творчості митців дозволив актуалізувати багатовіковий досвід людства, оновлюючи тим самим ціннісний зміст сучасної культури. Отже, рецепції католицької меси в творчості митців М. Попова та О. Щетинського проявляються за такими чинниками:

1. *Жанрове ім'я.* У М. Попова як назва (Меса пам'яті), так і образне наповнення твору вказує на жанр поховальної меси – реквієму. Втім саме композиторське означення меси спрямовує на світлий образ пам'яті дорогих серцю людей, яким присвячений цей твір.

О. Щетинський, для якого притаманне дуже уважне ставлення до назви своїх творів (що набуває ознак інтерконтекстуальності), саме «Реквієм» втілює у «чистому» вигляді, наслідуючи неоканонічну традицію. Зазначимо, що дві меси написані на канонічний латинський текст.

2. *Структура побудови.* За структурою частин «Messa memoria» М. Попова відповідає жанру реквієму, втім послідовності не дотримано. Композитор оригінально вибудував номери. Наприклад, поєднав деякі частини, утворивши смислові диптихи (II та III частини пов'язані музичною формою як окремий номер та в історії жанру *Sanctus* та *Benedictus* можуть бути поєднані). IV та V частини є лірико-драматичним центром всього циклу. Також драматургія будови вказує, що піднесена, славильна частина «*Sanctus*» функціонально заміщує частину «*Gloria*» жанру меси, а драматична частина «*Confutatis*» за образним наповненням замінює «*Dies Irae*».

У О. Щетинського всі частини зберігають канонічну будову Реквієму, за виключенням великої частини *Dies irae*, де поєднані окремі розділи. Композитор прагнув зберегти традиційну літургічну модель.

3. *Жанрова семантика.* В месі М. Попова прослідковуються ознаки різноманітних традицій. Класичний стиль втілюється у логіці форми частин,

чотириголосній фактурі переважно гармонічного складу, виразному мелосі, наповненому семантичними знаками: інтонації плачу, молитви, оповідальності, роздуму. Романтична традиція відтворюється у пісенно-аріозному тематизмі з широкими стрибками, лінейному фразуванні, також присутні цитування метроритму музики Г. Форте (ритм остинато «*Libera me*» з Реквієму). Пісенність, рага, босанова, джазові ритмоформули та склад оркестру – це вплив мистецтва епохи ХХ століття.

В Реквіємі О. Щетинського залучені традиції григоріанського хоралу, мінімалізму, алюзії оперної стилістики, барочні фігури. Музична мова, хоча і характеризується сучасними елементами, все ж тяжіє до класичних традицій. Всі частини за образним наповненням відповідають канону.

Отже, творчий здобуток О. Щетинського та М. Попова характеризується суголоссям різних традицій, що підтверджує багатогранність мислення митців. «Метамова» творчості О. Щетинського передбачає перехід від одного стилю до іншого, створюючи нову музичну єдність. Мислення М. Попова характеризується метажанровим універсалізмом, адже в його творчості спостерігається взаємодія типових функцій різних жанрів, що призводить до їх асиміляції. На прикладі двох творів можна зробити висновок, що їх концепція репрезентує класичний тип музичного мислення в поєднанні з сучасними техніками письма.

Таким чином, хорова творчість сучасних композиторів М. Попова та О. Щетинського вражає багатогранністю та філософською глибиною. Занурення у різноманітні духовні традиції говорить про самобутнє мислення митців. Католицька меса, що сповнена багатовіковим досвідом багатьох поколінь, у творчості М. Попова та О. Щетинського втілена різноманітними засобами музичної мови відповідно до епохи постмодернізму та впевнено займає ще один щабель у сторінках хорової культури України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрова О. Духовно-семантичний підхід до вивчення музичного твору. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. 49. С. 4-18.
2. Андрієвська Т. «Missa movere» В. Степурка в контексті сучасних тенденцій оновлення духовної музики. Особливості жанрово-стильового синтезу. *Київське музикознавство*: зб. ст. Київ, 2016. Вип. 54. С. 57–63.
3. Антонович М. *Musica sacra*: збірник статей з історії української церковної музики. Львів: Інститут українознавства імені І. Крип'якевича. НАН України, 1997. 261 с.
4. Арабаджи Д. В. *Очерки христианского символизма*. Одесса: Друк, 2008. 548 с.
5. Архимович Л. *Нариси з історії української музики*: В 2-х т.: дослідження/ Л. Архимович, Т. Каришева, Т. Шеффер, О. Шреєр-Ткаченко. Київ, Музична Україна, 1964.
6. Бабій О. Опера Олександра Щетинського "Бестіарій": відображення внутрішнього сенсу твору як містерії перевтілення засобами режисерського театру. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 2012. Вип. 37. С. 76-97. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2012_37_10
7. Батычко Г. И. Проблема жанрового определения в современной вокально-хоровой музыке. *Вопросы музыкального искусства* : сб.ст. Донецк, 1996. Вып. 1. С. 39-43.
8. Болгарський Д.А. Києво-Печерський розспів як церковно-співочий феномен української культури : автореф. дис... канд. мист. : спец. 17.00.01. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. 21 с.
9. Боева Н. І. «НСКУ. Композитори Запоріжжя запрошують», 2018.

- 10.Бородавкін С.О. Сильові риси «Урочистої меси» Олега Польового. Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: зб. наук. пр. Київ, 2017. Вип. 17. С. 196-207.
- 11.Варавкина-Тарасова Н. П. Духовное содержание музыкального произведения : монографія. Харьков : ХНУИ имени И. П. Котляревского, 2013. 200 с.
- 12.Вербицька-Шокот І. В. Жанр реквієму у хоровій творчості українських композиторів порубіжжя тисячоліть: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків. : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2007. 20 с.
- 13.Вербицька І.В. Фрагменты из латинской литургии А. Щетинского: преломление традиций композиторов нидерландской школы. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Г. Берліоз та світова культура: Зб. наук. пр. Вип. 12. Харків: ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2003. С. 307-316.
14. Вербицька І.В. Тракткування жанру реквієму у творчості композиторів харківської школи. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: Зб. наук. пр. Вип.13. Харків: ХДУМ ім. І.П. Котляревського, 2004. С. 290-298.
15. Вербицька І.В. Принципи типології жанру реквієму. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: Зб. наук. пр. Вип.17. Харків: ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2006. С. 223-232.
16. Вербицька І.В. Тенденції розвитку жанрів вокально-симфонічної музики в Харкові на межі століть. *Музичне і театральне мистецтво України у дослідженнях молодих мистецтвознавців*: Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції студентів та аспірантів, 17-19 березня 2003 р. Харків: ХДІМ, 2003. С. 43-45.
17. Герасимова-Персидська Н. О. Монодия как символ сакрального. Музыкальная академия, Вип. 4. Київ, 1999. С. 158-161.

18. Гордійчук М. М., Архімович Л. Б., Булат Т. П. та ін. Історія української музики: в 6-ти томах. Том 4: 1917-1941 рр. Київ, Наукова думка, 1992. 617 с.
19. Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Київ, Музична Україна, 1985. 112 с.
20. Горюхина Н. А. Методика анализа национального стиля. *Очерки по вопросам музыкального стиля и формы*. Київ : Музична Україна, 1985. С. 81–100.
21. Гулеско І. І. Національний хоровий стиль : навч. посіб. 2-ге видання, перероблене і доповнене. Х. : Харків, 2011. 90 с.
22. Демчишин М. С. Методика музичного аналізу вокально-хорових творів: навч. посібник. Київ, 1996. 267 с.
23. Зайцева Л. А. Онтологічна концепція музики: на прикладі світських та духовних жанрів: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. : спец. 17.00.01 «теорія та історія культури». Харків. : ХДАМ, 2004. 22 с.
24. Зайцева Л.А. Вербальность в онтологической структуре музыкального произведения. Слово, інтонація, музичний твір: Зб.ст. Київ: НМАУ, 2003. Вип. 27. С. 94 – 100.
25. Зайцева Л.А. Духовность как основа аналитического мышления в курсе “Анализ музыкальных произведений” / Альманах КГГИ: Зб. наук. робіт. Ялта: РИО КГГИ, 2002. Вип. 4. С. 5–8.
26. Зосим О. Рецепция западно-европейской духовнопесенной традиции в украинском репертуаре XVII-XIX вв. *Науковий вісник* : зб.ст. / упоряд. Н. О. Герасимова-Персидська. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. К., 2007. Вип. 61. Кн. 3. С. 58-74.
27. Зуб Г. Лейтмотиви-ідеї в опері О. Щетинського «Благовіщення». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2007. Вип. 19. С. 128-140.

28. Єфіменко А.Г. Католицька меса першої половини – середини ХХ століття: художньо-естетичні та літургійні аспекти: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2011. 36 с.
29. Жульева Л. В. Композиторы Запорожья : информационный справочник. Запорожье, 2005. 42 с.
30. Игнатченко Г. И. Фактурный план произведения и его основные разновидности : метод. рекомендации для студентов по курсу анализа музыкальных произведений. Харьков, 1989. 15 с.
31. Каменева А. С. Музыкально-поэтические символы в хоровом творчестве М. Шуха. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 47. С. 82-92.
32. Каменева А. С. Медитативность в структуре художественного сознания (на материале мессы «И сказал я в сердце моем» М. Шуха). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. 49. С. 128-140.
33. Каменєва А.С. Хорова творчість Михайла Шуха як духовний універсум. Дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2020. 212 с.
34. Кияновська Л.О. Українська музична культура: навч. посіб. Львів : Тріада плюс, 2008. С. 294-297.
35. Клокун О. До проблеми стилю церковної музики. *Науковий вісник НМАУ. Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство*: зб. ст. Київ: НМАУ, 2004. Вип. 37. С. 59-67.
36. Коваль М. О хоровой культуре Украины. URL: <https://mus.academy/storage/magazine/articles/pdfs/compressed/l4NAKiDQqkvKxCdy2pMekj5wVK2JojAkQnn15sbN.pdf> (дата звернення: 12.12.2019)

37. Козаренко О. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови у першій половині ХХ ст. *Українське музикознавство. Музична україністика в контексті світової культури*. Київ : Музична Україна, 1998. Вип. 28. С. 144–154.
38. Комаровська О. А. Духовна сфера митця в контексті художньої обдарованості. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти : зб. наук. праць. Київ : НПУ імені М. П. Драгоманова, 2013. Вип. 14, ч. 1. С. 6-10.
39. Коменда О. Музично-риторичні прийоми як засіб інтерпретації текстів Г. Сковороди у хоровій симфонії О. Щетинського „Узнай себе”
40. Корній Л. П. Історія української музики. Київ; Харків; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1996. 313 с.
41. Корній Л. Еволюція музичної виразності православного співу української традиції у зв'язку зі змінами нотного письма. *Музична україністика : сучасний вимір* : зб. наук. ст. на пошану композиторки Б. Фільц / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології М. Т. Рильського. Київ, 2010. Вип. 5. С. 252-256.
42. Костюк Н. Літургія Іоанна Златоустого : еволюція і семантика жанру. *Українське музикознавство* : (наук.-метод. зб.) / упоряд. І. А. Котляревський; ред. М. Ю. Ржевська. Київ, 2000. Вип. 29. С. 52-64.
43. Коханик І. Взаємодія жанру і стилю в сучасній музиці: від «діалогу» до «полілогу», або нотатки на берегах сучасного постмодерну. *Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського. Жанр як категорія музичної творчості*. Київ, 2009. С. 31-37.
44. Коханик І. Проблема музикального стилю и стилеобразования в контексте постмодернизма. *Науковий вісник Одеської держ. муз. акад. імені А. Нежданової: музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2003. С. 29-41.
45. Кравченко А. І. Макроцикли «In Memoriam» в українській камерно-інструментальній творчості кінця ХХ – початку ХХІ століття.

- Матеріали міжнародної науково-творчої конференції «Трансформаційні процеси в мистецькій освіті та культурі України у ХХІ столітті. Одеса, Київ, Варшава, 2017. С. 76-78.*
46. Кримський С. Б. Принципи духовності ХХІ століття. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/cuspilstvo/sergiy-krimskiy-principi-duhovnosti-hhi-stolittya> (дата звернення: 15.05.2019)
47. Купіна Д. Органна творчість українських композиторів у навчальному курсі аналізу музичних творів. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*, 2016. Вип. II (7). С. 202-207.
48. Кучурівський Ю.С. Жанрова традиція реквієму у творчості композиторів Великобританії останньої третини ХХ-початку ХХІ ст. афтореф. на здобуття наук. ступеня канд. мист. : спец. 17.00.02 «Музичне мистецтво». Одеська національна музична академія ім. А.В, Нежданової. Одеса, 2019. 20 с.
49. Кушнірук О. Рецепція мінімалізму у творчому доробку Олександра Щетинського. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету*, 2013. Вип. 19. С. 25-34.
50. Лашенко А. Українське хорове мистецтво ХХ століття (3 публікацій попередніх років). *Мистецтвознавство України*, 2009. Вип. 10. С. 71-75
51. Лобзакова Е. Рецепция в музыковедении: к вопросу использования термина. URL: https://ukrainian_russian.academic.ru/ (дата звернення: 20. 04. 22)
52. Ляшенко І. Українська радянська музика в системі соціалістичної культури. Київ : Музична Україна, 1984. 206 с.
53. Мартинюк Т. В. Микола Попов. Монографічний нарис. Мелітополь : Сана, 2003. 148 с.
54. Мартинюк Т. В. Музичний професіоналізм Північного Приазов'я ХІХ-ХХ століть. Мелітополь : ТОВ Видавничий будинок Мелітопольської міської друкарні, 2003. 608 с.

55. Мартинюк Т. Професіоналізація регіональної музичної освіти в українському культурному універсумі ХХ століття. Українознавчий альманах, 2014. Вип. 16. С. 173-178. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukralm_2014_16_36 (дата звернення 1.05.2022 р.)
56. Медведик Ю.Є. Українська сакральна монодія в сучасній композиторській творчості: відгук на автореф. дис. Ткаченко А.І. на набуття наукового ступеня кандидата музикознавства: 17.00.03. ЛНУ ім. І. Франка.
57. Мельник Л. О. Необарокові тенденції в музиці ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2004. 18 с.
58. Мирошниченко С. В. Композиторский профессионализм как историческая категория музыкознания: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. КДК ім. П.І.Чайковського. Київ, 1983. 18 с.
59. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили. Київ, Мистецтво, 1980. 288 с.
60. Овсянникова-Трель А. Эрос и Этос как образные доминанты и ценностные ориентиры музыкального искусства. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник ОНМА імені А. В. Нежданової. Вип. 22. Одеса, 2016. С. 225-236.
61. Осадчая С. В. Теоретические аспекты православной певческой традиции: история и современность. Монография. Одесса : Астропринт, 2012. 264 с.
62. Палачова К. Творчість композиторів Запоріжжя в контексті української музичної культури початку ХХІ століття. Актуальні питання гуманітарних наук. Вип 35, том 4, 2021. С. 68-80.
63. Плющик Є. В., Омельчук В. В., Федорченко В. К. Лекції з курсу "Хорознавство". Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2010. 191 с.
64. Польська І., Кеменчеджи Є. Музичне мистецтво сучасного Запоріжжя: композитор Микола Попов // Theoretical foundations of modern science

- and practice. Abstracts of VIII International Scientific and Practical Conference. Lisbon, Portugal 2021. Pp. 17-20.
65. Попов М. І. «Messa Memoria». (поділено на 3 відеозаписи) Реж. В. Яцковський URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wN2wT6PuGVQ&list=WL&index=23&t=0s> (дата звернення: 20.12.2021)
66. Попов М. І. «Messa Memoria». URL: https://www.youtube.com/watch?v=X9b9_6Ecm7I&list=WL&index=23 (дата звернення: 20.12.2021)
67. Попов М. І. «Messa Memoria». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=TLtY3Fo54fw&list=WL&index=24> (дата звернення: 20.12.2021)
68. Пясковський І. Феноменологія музичного мислення. *Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 7 : Музикознавство: з XX у XXI століття. С. 46-56.
69. Рощенко-Аверьянова Е. Г. История Харьковской композиторской школы в аспекте типологии творческих индивидуальностей. *С. Рахманінов: на зламі століть: Збірка матеріалів Міжнародного симпозіуму «С. Рахманінов: на зламі століть»*. Харків, СПДФО Носань В. А., 2007. Вип. 4. С. 55-65
70. Рощенко (Аверьянова) Е. Музыкальное произведение как сакральный универсум: соната-фантазия Ф. Листа «По прочтении Данте» в аспекте преломления логики мифа. *Музичний твір як творчий процес: зб. статей / Наук. вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Вип. 21. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2002. С. 156-167
71. Рощенко О. Г. Діалектика міфологеми і нова міфологія музичного романтизму : автореферат дис. ... докт. мистецтвознавства. Київ, 2006. 55 с.

72. Рудь П. В. Еволюція композиторського стилю Олександра Щетинського: дис. канд. мистецтвознавства 17.00.03 – музичне мистецтво. Харків, 2021. 285 с.
73. Середа Н. В. Жанровий канон православної літургії (на матеріалі літургій українських та російських композиторів кінця XIX - початку XX століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2004. 18 с.
74. Смирнова Т. А. Хорознавство (історія, теорія, методика): Навчальний посібник. Видання третє, доповнене, Харків: ХНПУ, «Федорко», 2018, 212 с.
75. Смирнова Т. М. Проблема теорії музикального жанра : автореф. дис. ...канд. искусствоведения. Київ, 1988. 20 с.
76. Стаценко О. О. Інтерпретація жанрів латинської літургічної традиції сучасними одеськими композиторами. Одеса : Культура і сучасність, 2016. Вип. 2. С. 126–131.
77. Сучасне музичне мистецтво: підручник / упор.: Г. Ф. Пономарьова, В. М. Бескорса, О. О. Цуранова. Харків, 2012. 248 с.
78. Сухомлінова Т.П. Хорова творчість Ганни Гаврилець у контексті новітнього відродження національного музичного мистецтва. Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2016. 18 с.
79. Терещенко А. К. Українська хорова музика: діалог 60–90-х років. Мистецькі обрії. № 3. Київ, АМУ, 2000.
80. Тукова И. О. понятии “жанровый стиль”. *Науковий вісник НМАУ. Музичний стиль: теорія, історія, сучасність*. Київ, НМАУ, 2004. Вип. 38. С. 27-33.
81. Тукова І. Музика і природознавство. Взаємодія світів в умонастроях епох XVII – початок XXI століття. Харків, 2021. 453 с.
82. Фартушка О. Хорова поліфонія в системі композиторського стилю (на прикладі творчості П. Гіндеміта, І. Стравінського, О. Щетинського). Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2022. 18 с.

83. Фізер К. Заголовок музичного твору та його функціонування в новітній музиці (на прикладі творчості українських композиторів). Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2019. 18 с.
84. Чайка В. Історико-культурний феномен української духовної музики та її виховний вплив на становлення особистості. URL : http://vb.vpba.edu.ua/public/pdf/2_23.pdf (дата звернення: 15.04. 22)
85. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу : монографія. Київ, Логос, 2009. 227 с.
86. Черкашина-Губаренко М. Р. Історія музики – вертикальний вимір і паралельні сюжети. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського*. Київ, 2018. С. 7-17.
87. Шаповалова Л. Литургия как «архетип» творчества Номо credens. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 28. С. 91-110.
88. Шаповалова Л. В. Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2008. 34 с.
89. Шаповалова Л. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, АНУСССР ИИФЭ, 1984. 23 с.
90. Шаповалова Л. Проблеми жанрової типології. *Музыка*, 1984. № 3. С. 12-13.
91. Шаповалова Л. В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве: Монография. Харьков: Скорпион, 2007. 292 с.
92. Швець Н. Деякі аспекти дослідження пізнього композиторського стилю. *Вісник Прикарпатського університету: Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ: Плай, 2003. Вип. V. С. 84-91.
93. Шевчук О. Ю. Напрями розвитку українського церковного співу в 16–17 ст. Науковий вісний. Національної музичної академії України

- ім. П. Чайковського. Вип. 7, Музикознавство: з XX у XXI ст. Київ, 2000. С. 108–119.
94. Шип С. В. Знакова функція та мовна організація музичного мовлення : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2002. 42 с.
95. Шип С. Музична форма від звуку до стилю. Навчальний посібник. Київ, 1998. 368 с.
96. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті. *Науковий вісник НМАУ*. Київ, НМАУ, 2002. Вип. 16. С. 154-177.
97. Alexander Shchetynsky. Internet Edition compiled by Onno van Rijen. URL: <https://web.archive.org/web/20120117234750/http://home.wanadoo.nl/ovar/shchetyn.htm> (дата звернення: 20.12.2021)
98. Alexander Shchetynsky (Shchetinsky) URL: <https://web.archive.org/web/20120112023019/http://shchetynsky.16mb.com/> (дата звернення: 20.12.2021)
99. Wagner P., *Geschichte der Messe*, Lpz., 1913.
100. Jonatan D. Kramer. Postmodern Concepts of Musical Time / *Indiana Theory Review*. 1996. Vol. 17/2. P. 21-61. 220.
101. Kolarzowa R. *Postmodernizm w muzyce*. Warszawa : Instytut Sztuki, 1993. 103 s.
102. Rud P. The developments of spiritual music traditions in Oleksandr Shchetynsky's creative work. *American Research Journal of Humanities & Social Science (ARJHSS)*. Volume 4, Issue 7, Jule 2021. P.68-71. URL : <https://www.arjhss.com/wp-content/uploads/2021/07/I476871.pdf>
103. Schchetynsky A. *Requiem for Mixed Choir and String Orchestra*. Score. (1991/2004). 52 p.