

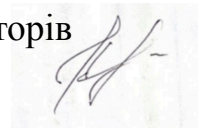
**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**Кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування
Кафедра інтерпретології та аналізу музики**

**«LATIN JAZZ MASS» М. ФЕЛІНГЕРА І «ТАНГО-МЕСА» М. ПАЛЬМЕРІ:
АСПЕКТИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ГІБРИДНИХ ЖАНРІВ**

Магістерська робота
КАЛІНІНОЇ Інни Ігорівни
Науковий керівник:
ІВАНОВА Юлія Миколаївна

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



Калініна І.

ХАРКІВ – 2024

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ЖАНР МЕСИ В КОНТЕКСТІ ТВОРЧИХ ПОШУКІВ КОМПОЗИТОРІВ ХХ СТ.	6
1.1. Жанр меси як феномен європейської музичної культури.....	6
1.2. Жанрові гібриди як феномен музики ХХ ст.....	12
1.3. Розвиток жанру меси у ХХ-ХХІ ст.....	16
Висновки до Розділу 1.....	19
РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ «LATIN JAZZ MASS» М. ФЕЛІНГЕРА І «ТАНГО-МЕСА» М. ПАЛЬМЕРІ	21
2.1. Сильові орієнтири творчості М. Фелінгера.....	21
2.2. Композиція та драматургія «Latin Jazz Mass» М. Фелінгера.....	23
2.3.Постать М. Пальмері у сучасному композиторському просторі.....	24
2.4. Композиційні й драматургічні особливості «Танго-меси» М. Пальмері.....	26
Висновки до Розділу 2.....	35
РОЗДІЛ 3. МЕСИ М. ФЕЛІНГЕРА І М. ПАЛЬМЕРІ У ДИСКУРСІ ВИКОНАВСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ	36
3.1. Компаративний аналіз виконавських версій «Latin Jazz Mass» М. Фелінгера...36	
3.2. Особливості виконавського втілення «Танго-меси» М. Пальмері.....	46
Висновки до Розділу 3.....	51
ВИСНОВКИ	53
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	55

ВСТУП

Актуальність дослідження. Сучасна композиторська практика є таким явищем, що поєднує в собі найрізноманітніші тенденції і стає сферою певних стилістичних експериментів. Протистояння традицій і новацій, характерне для двадцятого століття відбилось в усіх сферах людського життя. У музичній культурі таке протистояння, яке мало місце і в попередніх епохах, помітно загострилось. З одного боку, це було викликано стрімким розширенням стильового діапазону виражальних засобів до значних масштабів, а з іншого - посиленням тенденції до збереження багатовікових естетичних цінностей, як основи мистецтва. Зокрема, характерним для творчості композиторів ХХ–ХХІ ст. є захоплення джазом і втілення в тому чи іншому вигляді джазової стилістики, а також – відображення у творах самотніх національних музичних традицій, зокрема й багаточислової традиції танго.

Прикладами такої взаємодії традиційного жанру меси і стильових ознак джазової та латиноамериканської музики є твори сучасних композиторів: «Latin Jazz Mass» Мартіна Фелінгера і «Танго-меса» Мартіна Пальмері, що досі ще не розглядалися у вітчизняному музикознавстві.

Мета дослідження – виявити особливості композиторської та виконавської інтерпретації гібридних жанрів на прикладі творчості М. Фелінгера та М. Пальмері;

Реалізація мети дослідження потребувала досягнення таких **наукових завдань**:

- простежити шляхи розвитку жанру меси у європейській та світовій музичній культурі;
- охарактеризувати феномен жанрових гібридів в музиці ХХ-ХХІ ст.;
- розглянути образний зміст, форми частин, структурні особливості, авторську стилістику «Latin Jazz Mass» М. Фелінгера і «б-меси» М. Пальмері;
- виявити особливості музичної мови, техніки письма, композиційної структури обраних творів;

- визначити особливості виконавського прочитання обраних творів хоровими колективами Європи та України;

Об'єктом дослідження є жанр меси на сучасному етапі розвитку музичного мистецтва.

Предмет дослідження – аспекти інтерпретації гібридних жанрів в музиці ХХ – ХХІ ст. (на прикладі «Latin Jazz Mass» М. Фелінгера і «Танго-меси» М. Пальмері).

В роботі використано такі **методи**:

- історичний – для вивчення динаміки розвитку жанру меси в європейській музичній культурі ХХ ст.;

- жанрово-стильовий для вивчення специфіки трактування жанру меси сучасними композиторами, зокрема, М. Фелінгером і М. Пальмері.

- інтерпретаційний - для визначення специфіки втілення жанру меси у творчості М. Фелінгера та М. Пальмері;

- компаративний – для порівняння особливостей взаємодії різних жанрів та стилів у творах М. Фелінгера і М. Пальмері та виконавських версій обраних творів.

Теоретичну базу дослідження складають праці за такими напрямками:

- історія і теорія жанру меси: Єфіменко А. Г. [8], Гуй Цзюньцзе [7], Паламарчук К. [25], Стаценко О. [27], Шпак Г. [35], Baldovin, S. J., John F. [37], Balzaretti, C. [38], Berington, J. [39], Bugnini, A. [41], Donghi, A. [42], Emminghaus J. H. [43], Fortescue A. [44], Guéranger, P. [45], Johnson, L. J. [47], Marini, P. [49], Schnitzler, T. [52], Stuckwisch, R. [53], збірки англomовних публікацій, присвячені особливостям розвитку жанру меси та католицької літургії [54];

- історія музики ХХ ст., зокрема, жанрові та стильові взаємодії та гібриди: Бондар Є. [5], Коменда О. [13], Некрасов М. [23], Коновалова І. [14], Воропаєва О. [6], Коверза О. [11], Кучурівський Ю. [17]; Ліва Н. [18], Тракало О. [31];

- Загальна теорія жанру: Зінькевич О. [9], Коменда О. [13], Шип С. [33, 34], Сюта Б. [28, 29], Іванова М. [10];
- творчий шлях та стиль М. Фелінгера та М. Пальмері: Harris, E. [46], інші матеріали з інтернет-джерел [36, 40, 48, 50, 51];
- теорія виконавства: Ніколаєвська Ю. [24], Котляревська О. [16], Батовська О. [1, 2, 3], Белік-Золотарьова Н. [4], Масленнікова Ю. [19], Ткач Ю. [30], Пучко-Колесник Ю. [26].

Матеріалом дослідження є нотні тексти та виконавські інтерпретації *Latin Jazz Mass* М. Фелінгера і «Танго-меси» М. Пальмері.

Наукова новизна роботи базується на таких позиціях:

- вперше здійснено аналіз композиторської інтерпретації жанру меси у творчості М. Фелінгера;
- вперше зроблено компаративний аналіз виконавських версій “*Latin Jazz Mass*” М. Фелінгера й “Танго-меси” М. Пальмері;
- отримують подальший розвиток наукові розвідки, що висвітлюють проблеми жанрового синтезу та гібридних жанрів;

Практична цінність отриманих результатів. Результати дослідження можуть бути використані в навчальних курсах «Сучасна музика», при подальшому вивченні динаміки розвитку жанру меси, на заняттях у класі хорового диригування.

Структура роботи. Магістерська робота складається зі Вступу, трьох розділів, Висновків та Списку використаних джерел. Загальних обсяг роботи <50> стор., Список використаних джерел включає <38> найменування.

РОЗДІЛ 1. ЖАНР МЕСИ В КОНТЕКСТІ ТВОРЧИХ ПОШУКІВ КОМПОЗИТОРІВ ХХ СТ.

1.1. Жанр меси як феномен європейської музичної культури

Меса — (від французького messe, від латинського mittere – відпускаю, missio – послання) – «основна католицька церковна відправа (відповідник у православ'ї літургії)» [15]; вокальний або вокально-інструментальний жанр європейської духовної музики, який має циклічну будову і який початково служив музичним оздобленням для основної католицької церковної літургії. Початково він призначалися для виконання у храмах під час богослужінь, що також традиційно називалися месами. До X століття меси виконувалися а`capella, це був так званий григоріанський хорал або plain chant (з англ. буквально – «плавний або рівний розспів») пізніше вони стали багатоголосними. З XVII століття у церквах латинського обряду почали використовувати також інструментальний супровід.

За Н. Костюк, «перші зразки меси відрізнялися від (православних І. К.) літургій компактністю. У першому виданні Сакраментарія папи Лева (Рим, 1735) є неповний кодекс змінних піснеспівів від січня до квітня, але немає Євхаристичного канону. Продовжив реформування меси папа Геласій, який надав їй більшої стрункості («Volumen sacramentarium limato sennone», виданий за списком 7 ст., містив 17 мес для неділ. шкіл, 6 щоденних, заупокійні та ін., а також змінні літургічні молитви на цілий рік). Взірець меси, підготований до Тридентського собору (1545), має структуру майже сучасної католицької меси. Текст цієї служби був кодифікований папою Пієм V (1570) і проіснував до чергової реформи після Другого Ватиканського собору (1970)» [15].

Згідно з Н. Костюк, «у 2 ст. меси відправляли двічі на тиждень: у середу і суботу (натомість у Церкві східного обряду лише в неділю). Від 5 ст. на Заході у свята – двічі на день у тому самому храмі (ці дні називали багатолітургійними). У часи гонінь на християн меси відправляли вночі. Згодом час служби перенесено на день (о 12-й годині) і встановлено

відправляти месу у ніч на Різдво Христове та у Велику Суботу. Існують такі різновиди меси: урочиста або велика, головна, канонічна; домашня або таємна; меси на честь мучеників; меса за обітницею; меса за померлих. Складовою частиною меси є малі літургичні форми. Основою піснеспівів різних частин меси є тексти Псалтиря <...>, проте використовували також небіблійні, авторські тексти» [там само].

Традиційно в месгах можуть міститись співи і частини двох типів.

Перший – ординарій (*Ordinarium missae*). Це обов'язкові частини із канонічними текстами. Таких постійних частин у великій католицькій месі шість:

- I. Kyrie eleison — «Господи помилуй»
- II. II. Gloria — «Слава»
- III. III. Credo — «Вірую»
- IV. IV. Sanctus — «Святий»
- V. V. Benedictus — «Благословенний»
- VI. VI. Agnus Dei — «Агнець Божий»

Другий тип піснеспівів – **пропрій** (*Proprium missae*). Це необов'язкові частини, тексти яких можуть змінюватися залежно від події, до якої приурочено месу (наприклад, alleluja).

Як зазначає Н. Костюк, «відповідно до ритуальної практики вирізняють музичні цикли Ординарія і Пропрія. Існує також умов. поділ за типом вокалізації тексту – псалмодичної й молитовно-гімногрупової композиції. Більшість частин Пропрія, текст якого змінювався залежно від свята, в Середньовіччі розспівували за законами псалмодійної строфіки й рядка (структура й опорні точки конкретного вірша псалма відігравали визначальну роль для мелодики наспіву). В месі побутували різні типи псалмодіювання: так зване безпосереднє – сольне або групове виголошення всіх віршів псалма; антифонне (поперемінне виголошення двома хорами або групами хору) та респонсорне (зіставлення партій соліста – проголошення псалма священником або дяком – та хору, який підхоплював цей виголос). За законами

антифонно-рефренної композиції будувалися інтройти (ввідні вірші, виголошувані в момент входження священика до вівтаря), оферторії (спів під час приношення та освячення Дарів) та комунії або причасні (піснеспіви обряду причастя). Характер співу визначався змістом і призначенням розділів» [15].

Згідно з авторкою, «склад і текст частин звичайної меси формувався упродовж кількох століть. Вважають, що остатоний варіант прийнято на поч. 11 ст. Серед найстаріших піснеспівів – «Kyrie eleison», відомий з антич. часів; «Credo» («Вірую») – від 325 р. (Нікейський собор); «Sanctus» («Свят»), сформований у 2–5 ст. Заключну частину – «Agnus Dei» («Агнець Божий») додано на початку 11 ст.» [15].

У залежності від кількості частин меси також поділяються на такі типи:

- *missa brevis* — коротка меса, що складається з двох частин: *Kyrie* і *Gloria*.
- *missa solemnis* — урочиста, велика меса, як правило включає усі 6 частин ординарію.

Ще одним специфічним різновидом меси є Реквієм — заупокійна служба. Цей тип меси традиційно починається з градуалу *Requiem aeterna* («Вічний спокій»), і містить низку інших частин, які зазвичай відсутні у месі [20].

Розглянемо основні історичні види меси, у яких відбилися загальні закономірності розвитку європейського музичного мистецтва. Одразу зазначимо, що в цей огляд не входить XX та XXI ст., оскільки цей період у зв'язку з темою нашого дослідження потребуватиме ще більш докладного розгляду, і йому буде присвячено два наступних підрозділи.

Серед цього історичного різновиду за способами використання музичного матеріалу і роботи з ним вирізняють три типи мес:

- Меси, що спираються на *cantus firmus* у теноровому голосі (пізніше також у сопрано), що походив григоріанського хоралу. Такі меси поширені у композиторів нідерландської школи.

- *Missa parodia* — меса, що спиралася на існуючу мелодію даного або іншого автора. Композитор міг змінити кількість голосів та змодифікувати композицію. Наприклад, перу Орландо ді Ласо належать меси, що писалися на мелодії французької *chansone*.

- *Missa sine nomine* (безіменна) – меса, створена на основі власної мелодії композитора. Меси без *cantus firmus* з'явилися у кінці XV – XVI ст., найвідомішим взірцем такого твору є Меса Папи Марцелла Дж. Палестрини [20].

За Н. Костюк, зразком перших багатоголосих частин звичайної меси є «Winchester Troper» (письмова пам'ятка XI ст.). Як вказує авторка, «розвиток багатоголосся меси у наступні століття значною мірою пов'язаний з розвитком органуму (12 ст.), згодом – традиціями й технікою (модальна ритміка й метризація вертикалі) школи Нотр-Дам (12–13 ст.). Значно вплинули на месу мотет, балада та кондукт. Поступово сформувалася традиція об'єднання частин Ординарія: з'явилися пари «Kyrie» – «Gloria», або «Gloria» – «Credo», побудовані на спільному музичному матеріалі. Об'єднання частин Ординарія в самостійний цикл відбулося в 14 ст.: анонімні 3- та 4-голосі меси, одним із зразків повного циклу є «Messa de Nostre Dame» Г. де Машо, виконана в стилі *ars nova* (ізоритм. техніка з елементами модал. ритміки). Суттєві зміни в муз. стилі та архітектон. засадах меси відбулися у творчості митців доби Відродження – головним чином внаслідок впливу регіональних типів стилістики й побутуючих жанрів (мотети й шансони у Франції, качча в Італії). Так, в Англії розробляли тип так званої тенорової меси, частини якої об'єднувалися спільним наспівом, розташованим у теноровій партії. Від середини 15 ст. активізувалися уніфікаційні тенденції в межах загальноєвропейського стилю, водночас відбулося посилення авторських чинників. Провідну роль у розвитку меси того часу відіграла нідерландська школа (Г. Дюфаї, Ж. Депре, О. Лассо). Окремі зразки автор. М. отримали назви, де конкретизовано автор. задум («Sancti Jacobo» Г. Дюфаї або «Cuiusvis Toni» Й. Окегема). Із розробкою принципів архітектоніки,

використанням мотивів-мотто значно посилювалися риси циклічності; вдосконалювалася форма, урізноманітнювалися творчі завдання. Джерелами меси у той період були не тільки канонічні, а й світські тексти й мелодії. Посилення уваги до самобутності національних рис у богослужіннях від 2-ї пол. 15 ст. спричинило використання національних пісенних джерел (наприклад, пісня “Dunaj voda hluboka” у месі чеського композитора Я. Турновського)» [15].

Авторка також зауважує, що до XVI ст. належать перші згадки про месу в українській музиці. Як вказує Н. Костюк, «Збереглися відомості про М. Мартина Львівського («Missa de Resurrectione», «Missa Rorate», «Missa di Paschalis», що було винятковим явищем в українській і польській музичній культурі того часу» [там само].

У XVII—XVIII століттях жанр меси зазнав еволюцію, що була характерною для усіх жанрів церковної музики. В епоху Бароко меса набула рис концертності, зблизившись з жанром опери та ораторії, в епоху класицизму відбулася симфонізація жанру [20].

Як вказує Н. Костюк, «нові тенденції пов'язані з розвитком концертних, віртуозних засад, насамперед у творчості композиторів венеціан. школи (А. і Дж. Габріелі). На відміну від акапельної меси, вони включали в партитуру партії органа або інших інструментів (функції від дублювання хорових партій до виконання самостійних розділів). У месі від 14 ст. (зокрема у Франції) застосовувалася секвенція «Stabat Mater», але вже у 18 ст. перетворена у самостійний жанр» [15].

К. Паламарчук зазначає, що «Окрім традиційних латинських мес, з другої половини XVIII століття в Австрії і південній Німеччині набувають поширення німецькі католицькі меси, які є різновидом низької меси (missa bassa)» [25, с. 151]. Цей вид меси подібний до лютеранської німецькомовної меси, але відправлявся католицьким священиком. «На відміну від латинських мес, – пише автор, – що відправлялися під час церковних урочистостей (missa

solemnis), німецькі меси виконувались у церковні будні. Німецька католицька меса включала переклади або парафрази текстів ординарія (“Kyrie”, “Gloria”, “Credo”, “Sanctus”, “Agnus Dei”) і пропрія (“Introitus”, “Offertorium”, “Communio”)» [там само].

За словами К. Паламарчук, до жанру німецької католицької меси протягом XVIII –XX ст. окрім всесвітньо відомих Й. Гайдна, В. Моцарта, Ф. Шуберта, А. Брукнера зверталися такі композитори як Міхаель Гайдн (1737–1806), Франц Бюлер (1760–1824), Йоганн Баптист Шидермайр (1778–1840), Йозеф Оневальд (1791–1856), Алоїз Бауер (1797–1872), Густав Едуард Штеле (1839–1915), Петер Грісбахер (1864–1933) [там само].

Згідно з К. Паламарчук, «Особливістю музики німецьких мес епохи класицизму є її простота і пісенний характер. Музика німецьких мес доби класицизму відповідає класичному стилю. Композиторами використовуються прості тональності (B-dur, G-dur, D-dur) і прості музичні форми – строфічна, проста двочастинна, проста тричастинна. Партія оркестру у деяких фрагментах достатньо розвинена, іноді ж оркестр практично дублює вокальні голоси» [там само].

Щодо розвитку меси в пізньобарокову та класичну епоху Н. Костюк зазначає: «кантатна меса представлена у творчості Й.-С. Баха. У наступні століття різні види меси репрезентовано у творах Й. Гайдна, В.-А. Моцарта, Л. ван Бетговена» [15].

Авторка також вказує на наявність зразків жанру й в українській музиці цієї епохи: «“Німецька обідня” Д. Бортнянського – один із найяскравіших зразків меси у східно-слов’янському музичному мистецтві того часу. На початку 19 ст. дві меси створив Я. Ілінський (є дані, що меса ре мінор мала успіх при виконанні у віденському соборі Святого Петра, 1826). Існують відомості про меси у В. Малішевського» [там само].

У XIX столітті жанр зазнав впливу естетики романтизму. Як вказує К. Паламарчук, «церковна музика розвивалася, зазнаючи сильних світських впливів, що не завжди позитивно позначалося на її стані, але стимулювало до

створення новим форм <...> У німецьких месгах романтичної доби зазвичай використовувалися пісенні поетичні твори, серед авторів яких були як відомі поети-романтики (Ф. Клопшток, Й.Ф. Нойман), так і автори, імена яких загубилися у плинні часу» [25, с. 151 – 152].

«В “Німецькій месі” Ф. Шуберта, – вказує К. Паламарчук, – автором тексту якої є Й.Ф. Нойман, відчувається різноманітна гама почуттів – ліричне начало, задушевність, проникнення у глибини людської душі тощо» [там само]. «Мелодії німецьких мес доби романтизму, як і у попередню епоху, – продовжує автор, – були прості і призначалися для виконання усією громадою. Їх пісенний характер також мало відповідав традиційним уявленням про церковне мистецтво, однак цілком відповідав естетиці романтизму. Композитори-романтики продовжували традиції класиків щодо простоти музичної мови (прості тональності, прості музичні форми, простота фактури і оркестровки), однак мелодика їх творів більш наспівна, близька до народнопісенних витоків, що цілком відповідало естетиці романтизму» [25, с. 153].

На зламі XIX – XX ст. і у XX –XXI ст. меса також зазнає певних естетичних та стилістичних трансформацій, пов’язаних із зближенням та взаємопроникненням церковного та світського мистецтва, а також – із взаємодією різних музичних культур. До того ж розвиток жанру меси підпорядковується загальній тенденції і музиці XX –XXI ст., пов’язаній із поєднанням ознак різних жанрів та стилів, що породжує таке специфічне явище сучасної музики як жанрові гібриди. Оскільки цей феномен має безпосереднє відношення до тематики нашого дослідження, зупинимось на ньому докладніше.

1.2. Жанрові гібриди як феномен музики XX ст.

Маємо зазначити, що розмиття певних жанрових рамок та канонів не було чимось абсолютно новим для музики XX ст. Як зазначає О. Коменда, «Ще у XVIII ст. розпочався процес активного переборення нормативності

жанру. По мірі звільнення музики від прикладних задач, а також по мірі зростання самосвідомості творчої індивідуальності, твір поступово переставав бути втіленням певного типу, перетворюючись у неповторний феномен, що не зводився до тих чи інших норм» [13]. Але у ХХ та ХХІ ст. цей процес стає найбільш інтенсивним, оскільки цей період характеризується найбільш активними пошуками нових засобів виразності, експериментів, великою кількістю нових стильових течій, що було пов'язане із відчуттям застарілості багатьох класичних жанрів з їх надто суворими правилами і вже відомими структурними схемами, яке переслідувало багатьох композиторів нового покоління після романтизму.

Це ж стосувалося й музичної стилістики на всіх її рівнях: мелодичному та ладогармонічному, на рівнях ритміки, тембру тощо. Це призводить до захоплення композиторами музикою позаєвропейських культур. В певних випадках взаємодія європейських та неєвропейських жанрів веде до виникнення нових музичних течій. Прикладом подібного взаємопроникнення й появи нової якості є джаз, що виник на основі фольклору афроамериканського населення США, а згодом набув нових форм у Європі. Окрім позаєвропейських культур композитори звертаються й до глибинних пластів музичного фольклору власних країн, інтегруючи їх в царину індивідуального композиторського стилю (прикладом такої інтеграції є музика Бели Бартока, ранні твори І. Стравінського, В. Лютославського, українських композиторів Б. Лятошинського та Л. Ревуцького). Таким чином виникають гібридні жанри (поліжанри), що поєднують у собі ознаки різних жанрових типів. За словами Чжоу Дапина: «під поліжанровістю розуміється художньо виправдана синхронна взаємодія у формі конкретного твору властивостей-ознак кількох музичних жанрів. Визначаються два основні підходи до досягнення поліжанрового художньо-виразного ефекту: а) використання «зовнішнього» («чужого») оригінального матеріалу; б)

відтворення характерних властивостей жанрового стилю, тобто жанрова стилізація» [32, с. 181].

Все це разом із зростаючим відособленням індивідуальних композиторських стилів, появою нових композиторських технік (додекафонія та серійна техніка А. Шенберга, А. Берга, дванадцятитоновість та пуантилізм А. Веберна, серіалізм П. Булеза, алеаторика в творчості П. Булеза, Дж. Кейджа, мінімалізм американських композиторів тощо) також призводить до, пошуку індивідуальних жанрово-стильових та композиційних рішень для кожного твору, розмиття жанрових рамок, взаємопроникнення жанрів.

Таким чином для ХХ ст. є характерною ситуація, яку О. Зінкевич характеризує як «множення, розгалуження жанрів, коли кожен твір веде до зменшення обсягу жанру, передбачених жанрових ознак» [9, с. 98].

На це звертає увагу і Б. Сюта, вивчаючи поняття жанрового типу. Він зазначає, що «У ХХ ст. композитори починають уникати вузьких кваліфікацій жанрів й усталених жанрових типів і створюють гібридні змішані форми в межах звичних класичних жанрових типів (як-от камерна симфонія) або із залученням інших видів мистецтва (наприклад, перформенс як змішана форма мистецтва на основі співдії танцю, театру і музики)» [28, с. 189].

Жанрові взаємодії в інструментальній музиці ХХ ст. вивчає М. Некрасов. На його думку, в цій сфері можна прослідкувати такі тенденції: «1) використання традиційних жанрових позначень, наділяючи їх нетрадиційним змістом <...> 2) відхід від точних жанрових означень (наприклад, серія творів, найменованих «Музика для...»: Б. Барток «Музика для струнних, ударних та челести», П. Хіндеміт «Музика для струнного оркестру та мідних»); 3) заміна жанрових означень афористичними назвами, поняттями з літератури, філософії, роблять спроби знайти аналогії у житті (наприклад, «Спектри», «Медитації» В. Сільвестрова, «Ранкова музика» І. Шамо, «Медитації» В. Бібіка, «Поліморфія» К. Пендерецького); 4) утворення

жанрових гібридів (наприклад, концерт-симфонія, опера-ораторія, опера-балет)» [23, с. 4].

Питання жанрових взаємодій та трансформацій і музиці ХХ ст. розглядає також М. Іванова. Вона наголошує на тому, що у більшості сучасних досліджень жанр «тракується як тип – концентрація певних ознак у вигляді схеми-інваріанту» та «модель – сукупність правил для творчості, закладених традицією» [10, с. 9]. Водночас, як вказує дослідниця, «поруч із таким підходом у ХХ столітті з'являються передумови для розгляду жанру як певної множини творів, що мають спільні якості та усвідомлюються як «живий» художній організм» [там само]. М. Іванова зазначає, що «погляд на жанр у множинності репрезентацій дозволить розглядати його в площині історичної мінливості, <...> наголошуючи не на типовому, а на особливому в історичних конфігураціях жанру» [там само]. Дослідниця також вказує на те, що «розгляд жанру як множини розширює можливості вивчення проблеми взаємодії жанрів. Більшість музикознавців взаємодію жанрів розглядає як синтез, результат жанрових поєднань <...>. Частина <...> вважає, що існування жанрових взаємодій не припускає поглинання жанрів, зберігає незалежність один від одного» [там само]. За М. Івановою, такі взаємодії іноді називають «жанровою багатоскладовістю та поліжанровістю. Взаємодія жанрів, за якої здійснювалось вільне розміщення елементів однієї жанрової моделі між елементами іншої, отримала назву “жанрової дифузії” (О. Зінькевич). Результатом дії такого процесу стає жанровий гібрид» [там само].

Показовим щодо жанрової взаємодії і близьким до тематики нашої роботи є також вислів О. Коменди, що стосується жанру кантати у ХХ ст.: «у ХХ столітті кантата „оживає”. Від її жанрового „стовбура” „відгалужуються” численні „гібриди” – кантата-ораторія, кантата-симфонія, кантата-поема, кантата-концерт. Яскраві приклади тому – твори Стравінського і

Хіндемита, <...> Людкевича і Ревуцького» [12, с. 22]. Одразу зазначимо, що дещо подібне відбувається й з жанром меси, канонічна структура якої починає вбирати в себе ознаки інших жанрів та стилів.

1.3. Розвиток жанру меси в XX столітті

На оновлення жанру меси у XX ст. вказує низка дослідників, зокрема, А. Єфіменко, Г. Шпак. А. Єфіменко виділяє два типи меси, що сформувалися в першій половині XX ст. – художню месу-цикл і месу ритуал. Як зразки меси першого типу авторка наводить меси О. Месіана, Е. Саті, І. Стравінського, П. Хіндемита, як приклади меси-ритуалу – ряд творів церковних композиторів Італії, Франції, Австрії, Німеччини [8].

Як вказує Г. Шпак, «Жанрові метаморфози меси у XX ст. зумовлені безліччю чинників не тільки художньо-творчого, цивілізаційно-історичного, а й релігійно-обрядового порядку. Творчий індивідуалізм духовно-мистецького самовираження, пошуки «світової релігії», що об'єднує не тільки конфесійно роз'єднане християнство, а й цивілізації Сходу і Заходу на планетарному рівні, сусідить в історії меси XX ст. з усвідомленням самим християнством необхідності літургійних реформ» [35, с. 78]. «Жанровий канон меси у творчості композиторів XX ст. – зазначає авторка – нерідко доповнюється літературно-поетичними текстами-коментарями, що чергуються з літургійними текстами, а також жанровими синтезами-симбіозами, які виявляють контактність меси із симфонією, мюзиклом та іншими жанрами. Така спрямованість в розвитку жанру у творчій практиці авторів минулого століття так чи інакше виявляє екуменічну тенденцію в розвитку меси, яка стверджує ідею релігійного космополітизму. У результаті меса починає трактуватися у творчій практиці радше як «символ жанру», що володіє значними духовно-усуспільнюваними можливостями, що мають мультикультурну природу і спрямовані не тільки на зближення різноманітних конфесійних традицій християнства, а й на синтез духовних традицій Заходу і Сходу. Сказане демонструє творчий досвід Л. Бернстайна (Меса, яку сам

автор визначив як «театральну п'єсу для співаків, акторів і танцюристів»). Аналогічного роду жанрові симбіози демонструють «Меса Танго» Л. Бакалова, а також «Креольська меса» А. Раміреса й інші» [35, с. 79].

Особливо зазначена Г. Шпак тенденція проявляється у творчості композиторів у другій половині ХХ – на початку ХХІ ст.

Подібні процеси, пов'язані з оновленням традиційних жанрово-стилістичних параметрів меси мали місце й в творчості українських композиторів, які знову проявляють інтерес до цього жанру наприкінці ХХ ст. Серед відомих зразків – «“Заупокійна” меса М. Скорика, “In Excelsis Et In Terra” М. Шука для солістів, хору, органа, фортепіано, ударних; “Messa” В. Польової на латинські канонічні тексти для дитячого хору й симфонічного оркестру, “Фрагменти з латинської меси” О. Щетинського тощо. Циклічну логіку цих творів суттєво оновлено на ґрунті закономірностей наскрізного розвитку інтонаційних блоків, впливу світських циклічних жанрів. Значно посилено чинники тембральної драматургії, важливу роль надано колористиці. Часом композитори використовують тексти окремих частин меси: “Agnus Dei” І. Щербакова для сопрано, органа та ударних (1996), “Credo” – симфонія № 3 В. Рунчака для баритона та оркестру (слова Л. Кисельова, Л. Костенко, В. Симоненка)» [15].

В творчості українських композиторів у другій половині ХХ ст. і на сучасному етапі також помітна й тенденція до розширення не лише меж суто музичних жанрів, але й до розмиття конфесійних меж, того самого релігійного космополітизму, про який йшлося вище. Наприклад, О. Стаценко, досліджуючи жанр меси в творчості композиторів одеської школи, вказує на те, що «в одеській композиторській школі у другій половині ХХ ст. складається традиція звертання до католицьких церковних жанрів, які інтерпретуються вільно з точки зору збереження класичної моделі, що використовувалася у богослужінні. Розширення жанрових меж відбувалося через залучення інших текстів – світських та узятих з інших християнських конфесій, а також звертання до відомих, знакових назв та творів та жанрів

католицької літургії, які використовувалися митцем поза богослужбовим контекстом як символ, що пов'язує його твір із західною літургічною традицією» [27, с. 128]. Роблячи загальні висновки щодо обраної теми дослідження, авторка наголошує на вільному підході до літургічних текстів, «з яких композитор, відповідно до задуму, обирає фрагменти, які виконують роль знаків, що лише вказують на традицію, але не підпорядковані їй, оскільки твори задумувалися не як богослужбові, а концертні. Такий підхід пояснюється специфікою мислення доби постмодернізму, а також особливостями конфесійної мапи України з превалюванням православної деномінації, відповідно до чого більшість українських митців є сторонніми спостерігачами католицької традиції, а не її репрезентантами. У творчості українських композиторів також спостерігається тенденція до збереження православної ідентичності у зверненні до католицьких богослужбових жанрів через стильові алюзії до православної музики, а також орієнтація на визначні світові шедеври, у яких цю традицію відтворено» [27, с. 130–131].

Одним з характерних жанрових типів меси XX–XXI ст., на який ми маємо звернути особливу увагу в контексті нашого дослідження є джазова меса, тип заснований на поєднанні певних композиційно-стилістичних ознак католицької меси та різноманітних (мелодичних, ладогармонічних, ритмічних, тембрових, формотворчих) елементів джазу. Цей жанровий тип також можна вважати проявом екуменічних тенденцій в розвитку меси.

М. Фелінгер, чия «Latin Jazz Mass» стане предметом наших подальших розвідок, не є єдиним композитором, що втілював у жанрі меси джазову стилістику. Прикладом такого жанрово-стильового симбіозу є також створена композитором Б. Чілкоттом «Маленька джазова меса». Як зазначає Гуй Цзюньцзе, в цьому опусі має місце «паритетність взаємодії характерних ознак духовної літургічної музики і музики “третьої течії”» [7, с.70]. Автор вказує, що в «Маленькій джазовій месі» важливою є роль формотворчих засад церковної музики при зовнішньому стильовому переважанні джазових компонентів музичної мови, а також присутній «характерний для музичної

культури нового тисячоліття діалог епох, який передбачає осмислення духовних здобутків минулого у контексті процесів глобалізації» [7, с. 70]. Твір Б. Чілкотта, за словами Гуй Цзюньцзе, став «важливим етапом у розвитку жанру, відображаючи загальнокультурний процес повернення до вічних духовних цінностей» і представляє собою органічне поєднання популярної та академічної музики [там само].

Висновки до Розділу 1.

Меса є одним з ключових жанрів західноєвропейської церковної та, ширше, професійної музичної традиції. Ще на ранніх етапах становлення меси в епоху Середньовіччя склалися два основних її типи – *missa solemnis* і *missa brevis*, заупокіна меса (реквієм). Також, виходячи з суто музичних особливостей меси, зазвичай виокремлюють такі її історичні типи як ранні середньовічні меси на основі григоріанської монодії, багатоголосні меси XIV—XVI століть, меси, що спираються на *cantus firmus*, *missa parodia* — меса, що спиралася на існуючу мелодію даного або іншого автора, *missa sine nomine* (безіменна) – меса без *cantus firmus* на основі власного тематизму композитора, барокова меса, що набула рис концертності та зблизилася за стилістикою з оперою та ораторією, а також створювалася на основі поліфонії вільного стилю, симфонізована меса епохи класицизму, меса епохи романтизму, що вбирає в себе елементи ліричної пісенності.

Отже, меса як жанр пройшла довгий шлях історичного розвитку, що відповідає загальним етапам становлення музичного мистецтва. Основною тенденцією стало її поступове відокремлення від суто церковного обряду і зближення зі світськими жанрами. У XX ст. цей процес продовжився, оскільки навіть сама церква взяла курс на оновлення літургійного обряду, а композиторами меса почала мислитися як жанр, що має потенціал до зближення різних духовних та релігійних традицій з усього світу. Звідси – практика різноманітних жанрово-стилістичних симбіозів: меса як твір, що передбачає театральну постановку, меса-танго, джазова меса, тощо.

Водночас такий синтез жанрів та стилів, жанрова дифузія чи жанрові гібриди стають результатом не лише змін у церковному мистецтві на шляху до певної його демократизації, але й відбиттям загальних процесів в музичному мистецтві ХХ ст., пов'язаних із пошуком нових засобів виразності та художніх концепцій і, внаслідок цього, з розмиттям існуючих жанрових та стильових канонів.

РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ «LATIN JAZZ MASS» М. ФЕЛІНГЕРА І «ТАНГО-МЕСА» М. ПАЛЬМЕРІ

2.1. Стельові орієнтири творчості М. Фелінгера

Мартін Фелінгер (Martin Völlinger) – швейцарський композитор та диригент. Народився у Фулі у 1977 р. Першу музичну освіту здобував переважно самотужки, граючи на численних музичних інструментах. Пізніше вивчав церковну музику, спів, диригування та імпровізацію в Регенсбурзі та Цюріху та відвідував численні міжнародні майстер-курси. Є лауреатом Першого конкурсу хорових диригентів Байройта-Регенсбурга і фіналістом Міжнародного конкурсу органної імпровізації в Штіфт-Шлеглі (Верхня Австрія). Під час навчання він працював диригентом хору та викладачем вокалу, а також – викладачем органу в оркестрі Регенсбурзького собору та асистентом органіста собору.

Після навчання був запрошений хорватським єпископом для розвитку церковної музики в регіоні у його новоствореній єпархії. З 2007 по 2012 рік він був хормейстером та педагогом з вокалу Люцернського хору хлопчиків, де він досяг великого успіху як його керівник. Окрім роботи викладачем вокалу в музичній школі міста Люцерн є органістом у Штайнхаузені (кантон Цуг).

Композиторська діяльність М. Фелінгера пов'язана перш за все з вокально-хоровою музикою та музичним театром. Багато з творів композитора написано на замовлення. Наприклад, у 2009 році він написав ораторію *Inspired — Funeral Music* для люцернського «Händel-Festival» та жартівливу кантату *Der Ohrwurm* для вокального ансамблю *Vocale Neuburg*. У 2011 році в наметовому містечку *SWISS CHRISTMAS* у Цюріху відбулася успішна прем'єра його кантати «Швейцарська подорож» у День міжнародного волонтерства. Також його мюзикл *Gimmu di butzi* для школи співу «cantiamo» Oberwallis був нагороджений премією Лілі Векерлін для молоді та музики 2011 від фонду ACCENTUS і був виконаний з великим успіхом у 2013 році на *Festival Europa Cantat XVIII* у Турині.

Творчі вподобання митця охоплюють широкий спектр жанрів: від простих дитячих пісень до інноваційних хорових композицій, мес (включаючи *The Latin Jazz Mass – Helbling*, багато разів успішно виконуваних на міжнародному рівні), кантат, музичних комедій до масштабних сценічних творів та ораторії.

У 2014 році відбулася прем'єра творів «Мартін — мюзикл», «Ной — музичний театр», «Магніфікат» та ін.

У 2015 році вперше були виконані музично-театральні твори *Sängerherzen*, «*Die Hirten auf dem Feld*» і «*Trilogie der Mitte*».

У 2016 році, серед іншого, відбулася прем'єра *Salve regina* (Helbling, C8318), написаного для хору Ченстоховської філармонії «*Collegium Cantorum*» (Польща), а також музично-театрального твору «*Sehnsucht E.D.E.N.*». Мартін Фелінгер також створив мотет «*Klicí Bogu zemljo sva*» – Псалом 100 для 40-річчя загребського хору «*Collegium pro musica sacra*», а також написав кілька хорових п'єс для швейцарського національного свята 500-річчя Реформації – 600-річчя Ніклауса фон Флюе.

На Шостому Швейцарському дитячо-юнацькому хоровому фестивалі 2017 року в Лугано також відбулася прем'єра твору *Siamo uniti*. Крім того, у 2017 році відбулася прем'єра сюїти для духового оркестру.

Зараз митець є досить затребуваним як керівник та доповідач на різноманітних освітніх семінарах та як запрошений диригент. Наразі живе з родиною в Босвілі, Швейцарія.

Мартін Фелінгер має на меті звертатися своєю музикою безпосередньо до людей та їхніх почуттів, його композиторський стиль постійно балансує між традиціями та сучасністю без страху контакту з поп-музикою, джазом та «*World music*» (усі біографічні відомості взято з офіційного сайту композитора [39]).

2.2. Композиційні та стилістичні особливості *Latin Jazz Mass* Мартіна Фелінгера

«Latin Jazz Mass» М. Фелінгера практично повністю виконана в естрадно-джазовій стилістиці з застосуванням ритмоінтонацій різних жанрів і напрямів латиноамериканської музики, таких як самба, танго, боса-нова, північно-американських спірічуелс і госпела, а також – американських поп-балад, в чому проявляється тенденція до екуменізму, діалогу різних культур. При цьому великою є роль традиційного формотворчого каркасу католицької меси.

М. Фелінгер мислить загальну структуру меси досить вільно, створюючи доволі строкате поєднання частин *ordinarium* і *proprium*.

При цьому частини типу *proprium* також трактовані індивідуально: вони написані не на канонічні тексти, а на вільно складені німецькі (із додатковим англійським перекладом), що відсилає до традицій німецької романтичної католицької меси. Один з номерів («I Looked up») написано повністю на англійський текст, за жанром він представляє собою американський госпел. Фінальний номер меси, що також за характером і музичною стилістикою є близьким до американських госпела і спірічуелс, теж написано повністю на англійський текст. Ще одним цікавим номером є «Ave Maria». Він різко контрастує зі стилістикою інших номерів і є явною алюзією на середньовічні зразки меси. Про це свідчить низка ознак: псалмодування басів і тенорів (вони просто промовляють латинський текст), мелодичні лінії в сопрано і альтів, за будовою близькі до григоріанського хоралу, що підкреслюється також завдяки відсутності традиційного для класичної музики метру (композитор не виставляє ані розміру, ані тактових рисок, ані тривалостей). Однак ці мелодичні лінії поєднуються між собою по вертикалі так, що виникає яскравий сонорний фактурний пласт. Так композитор поєднує данину багатовіковій жанровій традиції та сучасну техніку письма.

Загалом структура меси містить такі частини із такими жанрово-стильовими прообразами:

№1. Opening (instrumental) – ансамбль саксофону, фортепіано, ударної секції, електрогітари, контрабасу, побудований на інтонаціях румби. №2.

Kyrie (жанр сальси, містить імпровізації саксофона). №3. Gloria (самба). №4. Psalm und Halleluja (госпел, містить соло джазової вокалістки). №5. Laudato si, mi Signore – Song of the Offertory (боса-нова). № 6. Sanctus / Benedictus (сальса). №7. Deinen Tod, o Herr, verkünden wir / We proclaim your death (танго, дуєт жіночого та чоловічого джазового вокалу). №8. Vater unser im Himmel / Our Father (поп-балада). №9. Agnus Dei (румба, у супроводі – імпровізація фортепіано). №10. Herr, ich bin nicht würdig (боса-нова, відкривається імпровізаційним вступом фортепіано). №11. Ave Maria (a cappella) – алюзія на середньовічні зразки меси. №12. I looked up (госпел). №13. Peace, I give to you (балада). №14. Singt das Lied der Freude über Gott (поп-балада).

Аналіз музичної стилістики номерів показує, що в месі має місце певна жанрово-стильова модуляція – рух від латиноамериканських жанрів (іспаномовної музичної традиції) до північно-американських (англомовної). При цьому англомовний блок останніх трьох номерів утворює свого роду кульмінацію, оскільки всі вони разом звучать як екстатичний гімн Богу та життю загалом.

2.3. Постать М.Пальмері у сучасному композиторському просторі

Мартін Палмері (Martín Palmeri,) — аргентинський композитор, диригент, та піаніст. Народився у 1965 р. в Буенос-Айресі.

Музичну освіту здобув в Аргентині, а згодом – в Італії. Його викладачами з композиції були Даніель Монтес, Марсель Шевальє, Родольф Медерос, Вірту Мараньї та Едгар Грані (в останнього М. Пальмері стажувався у Нью-Йорку).

Хорового диригування митець навчався в Антоніо Руссо та Нестора Задоффа; симфонічного диригування в Марії Бенекрі; співу в Амалії та Хосе Естевера. Фортепіано у нього викладали Едуард Паес та Орландо Триподі.

Як диригент хору він працював, з багатьма колективами, зокрема, з хором юридичного факультету Університету Буенос-Айреса, поліфонічним

муниципальним хором Вісенте Лопеса, хорами Колехіо Есклава дель Саградо Корасон де Хесус де Бельграно, Ескуела Архентино Модело, Академією музики в Буенос-Айресі, «Вокал дель Квартє».

Також М. Пальмері неодноразово виступав як піаніст, виконуючи фортепіанну партію в «Танго-меси» (назва мовою оригіналу – «Misatango — Misa a Buenos Aires») на концертах у Німеччині, Аргентині, Австрії, Бельгії, Бразилії, Чилі, Еквадорі, Іспанії, Нідерландах, Ізраїлі, Латвії, Росії, Польщі, Словаччині, Швейцарії та США. У жовтні 2013 року цей твір був виконаний перед Папою Франциском під час Міжнародного фестивалю духовної музики в Римі.

Окрім «Танго-меси» перу композитора належать такі хорові твори як «Canto de Lejania — Пісня про відстань» (Song of the distance), «Oratorio de Navidad» (Різдвяна ораторія, 2003), «Magnificat» для сопрано, меццо-сопрано, хору, бандонеона, фортепіано та струнних струн (прем'єра відбулася у 2012 році в Мілані). Також М. Пальмері виконано багато аранжувань аргентинських танго для хору без супроводу.

Також М. Пальмері є автором двох опер – «Матео» (1999), світова прем'єра, якої відбулася в театрі «Рома Авелланеда» в Буенос-Айресі та «Стефано» та оркестрових творів: «Танго дель Бісентенаріо», «Sobre las Cuatro Estaciones» (Про чотири пори року), у двох версіях – для соло-скрипки та для солюючого бандонеона (2004) з оркестром, Концерту для бандонеона (2004), «Пресаджо» для скрипки та камерного оркестру (2001), «Дуету Фантазіозо» для флейти, бандонеона та камерного оркестру (2013).

Композиторський стиль М. Пальмері поєднує в собі традиції європейської академічної музики та аргентинського танго. Не важко також помітити в його музиці вплив напряму tango nuevo та творів одного з головних творців цього напряму А. П'яццолі ([36, 46, 50, 51]).

2.4. Композиційні й драматургічні особливості «Танго-меси» М. Пальмері

«Танго-меса» була створена композитором у 1996 р. для мішаного хору, солістки (мецо-сопрано), бандонеону, фортепіано та струнного оркестру (або струнного ансамблю). Стилiстика та композиційно-драматургічне рішення твору органічно поєднують в собі католицьку богослужбову традицію та музично-мовні елементи, характерні для tango nuevo, зокрема, для творчості А. П'яццолі. Про вплив останнього красномовно свідчить введення у партитуру бандонеону, який протягом всього твору виконує найрізноманітніші функції – від ритмічної основи та своєрідної додаткової тембрової барви до повноцінних соло. Бандонеон не тільки є традиційним учасником ансамблів чи оркестрів, що виконують музику аргентинського танго, але й, власне, був улюбленим інструментом А. П'яццолі.

Світова прем'єра твору відбулася 17 серпня 1996 р., його виконав національний симфонічний оркестр Куби Sinfonica Nacional de Cuba в Буенос-Айресі під керівництвом Фернанда Альвареса. У червні 1997 в Лієпаї, в Латвії, було здійснено перший запис «Танго-меси».

Пізніше твір було представлено у Кордові, Мендосі, Нью-Йорку, Фрайбурзі (Німеччина), Барселоні, Пайє-де-Савойя (Франція), Жоао Пессоа (Бразилія), Тенеріфе, Відні та інших містах під керівництвом таких диригентів-майстрів як Роберто Лувіні, Алехандро Рутті, Фернандо Альварес, Пітер Кодеріш, Маріо Бенцекрі, Нестор Андреначі, Джозеф Пратс, Мартін Палмері, Карлос Флорес, Анжела Бургоа, Лігія Амадіо та Брача Уокман, Емір Саул та інших.

За висловом самого композитора (в інтерв'ю, приуроченому до фестивалю богослужбової музики у Римі у 2013 р.), він відчував потребу в духовній музиці у сучасному суспільстві і водночас хотів написати твір, присвячений своїй батьківщині [46]. М. Пальмері також зазначає у коментарі до твору, що «Меса — це католицька меса, але моя історія полягає в тому, що я не маю дуже релігійної освіти... я дізнаюся багато релігійного завдяки музиці, через музику» [там само].

Зауважуючи далі, що хоча жанр духовної музики є дуже давнім, М. Палмері наголошує, що він все ще є широко актуальним навіть у світській культурі, оскільки за виразом митця, «вивчаючи музику, я можу відчути віру композитора» [там само].

Розглянемо композиційно-стилістичні особливості «Танго-меси» детальніше.

Як вже було сказано, композитор поєднує два інтонаційно-сміслові та жанрові пласти – танго та католицької літургійної музики. Вони сполучаються між собою за принципом одночасного контрасту.

Так, на відміну від К. Фелінгера в «Latin Jazz Mass» М. Пальмері зберігає без змін традиційну структуру католицької меси: «Танго-меса» має шість частин: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei. Канонічний латинський текст також зберігається без змін. Оригінальність твору, таким чином, проявляється радше на рівні виконавського складу та інтонаційного змісту.

Так, контраст між культовим та умовно «світським» смисловими пластами втілено перш за все завдяки тембровому рішення. По вертикалі в партитурі сполучаються традиційний для меси класико-романтичної доби мішаний хор, сольна партія (меццо-сопрано) та інструментальний ансамбль (або оркестр), що включає в себе струнний квінтет, фортепіано та банданеон. Сполучення цих інструментів формує в свідомості слухача звуковий образ, напряду пов'язаний із напрямом *tango nuevo* і творчістю А. П'яццолли, що в своїх творах часто використовував саме струнні в ансамблі з банданеоном.

Важливо також зазначити, що окрім тембрового існує також певний фактурно-інтонаційний контраст між хоровою та інструментальною партіями. Так, під час детального знайомства з партитурою «Танго-меси» виявляється що, саме в інструментальній партії сконцентровано найхарактерніші інтонаційні, фактурні, ритмічні формули, притаманні аргентинському танго: синкоповані акорди, ритмічні фігури з двома шістнадцятими та пунктири, спадні хроматичні ходи в басах, експресивні

мелодичні ходи на хроматичні інтервали, низхідні малосекундові інтонації, висхідні ходи по хроматичній гамі шістнадцятими тощо. Примітним в цьому контексті також є прийом своєрідного «вступу», коли перед початком певного розділу ансамбль виконує певну фактурно-гармонічну остинатну формулу протягом 2 або 4 тактів, після чого з основною мелодичною лінією вступає хор. Такий прийом не притаманний культовій музиці, натомість широко розповсюджений в народній як вокальній та інструментальній традиції, зокрема, й танцювальній музиці до якої належить танго.

Натомість в хоровій партії переважає доволі традиційна акордова або поліфонічна фактура.

Варто зазначити, що окрім вказаних стилістичних пластів танго та традиційної європейської церковної музики композитор подекуди також застосовує елементи, пов'язані з академічною музикою ХХ ст., наприклад, певні фрагменти твору виконано із використанням сонорної техніки, також в Credo є елемент контрольованої алеаторики: в партії фортепіано передбачено імпровізацію на 8 тактів.

Першу частина меси – «Kyrie eleison» (основна тональність – c-moll) – побудовано із широким застосуванням можливостей традиційної імітаційної поліфонії, яка, завдяки інтонаційним елементам аргентинського танго отримує нове осучаснене звучання.

Відкривається «Kyrie» потужним хоровим та оркестровим вступом (tutti), що містить як скандуючі речитативні інтонації в партії хору, так і хроматичні експресивні ходи в партії фортепіано та банданеону.

Після вступу tutti починається наступний розділ, який відкривається 4ма тактами «танцювального» вступу фортепіано та банданеону, в якому містяться синкопована акордова формула та дуже характерний для танго мелодичний хід, що містить висхідні на низхідні малосекундові інтонації.

Однак після цього вступу починається не тема у дусі танго, а хорове фугато, засноване на темі з доволі яскраво вираженою бароковою стилістикою (пружна ритміка, секвентний розвиток, коротких мотивів,

контраст між стрибками на широкі інтервали та плавним мелодичним рухом в протилежний бік). Тема експонується в усіх голосах хору: починають баси, потім – тональна відповідь у тенорів, потім повторення теми і відповіді в альтів і сопрано. Інструментальний ансамбль в цей час не має самостійного тематичного матеріалу: у фортепіано і банданеону гармонічний супровід, віолончелі та контрабаси дублюють партію басів, у скрипок і альтів – також окремі акордові вертикалі. Після невеличкої інтермедії, інтонаційно пов'язаної з темою, тема проводиться ще двічі – від першого та від п'ятого ступенів ладу, обидва рази в октавному подвоєнні, одночасно в партіях басів та альтів. Її також дублюють і інструменти – віолончель та друга скрипка. У інших інструментів в цей час доволі щільна акордова фактура. Таким чином вибудовується кульмінація цього розділу.

Після неї йде невеличка інтермедія, яку також можна розглядати як хід до наступного розділу, в якій в інструментальних партіях проводяться відозмінені звороти теми.

Після цього починається новий розділ, який стилістично значно тісніше пов'язаний з танго. Він починається з двох тактів вступу у фортепіано, яке виконує гармонічні фігурації, фактурне та ритмічне оформлення яких нагадує про твори П'яццолли. Після цього вступу з'являється кантиленне соло тенорів, супроводжуване експресивними репліками банданеону, що також містять характерні для танго інтонаційні звороти. Далі матеріал соло тенорів підхоплює весь хор, знову застосовуються елементи імітаційної поліфонії (переклички між сопрано та альтами), в інструментальних партіях в цей час – супровід з повторюваних акордів, який також відсилає до стилістики танго завдяки синкопованій ритміці та використанню альтерованих гармоній. У т.95 в інструментальній партії з'являється новий характерний тематичний елемент, побудований на низхідних секундових інтонаціях, що також додає експресії і акцентує увагу слухача саме звуковому образі танго.

Від т.112 починається ще один розділ, побудований за принципом *fugato*. Однак він відрізняється попереднього і стилістично, і за фактурним

викладом, і за масштабами. Так, тема другого фугато втілює стилістику вже не європейської барокової музики, а аргентинського танго завдяки характерній ритмічній формулі (пунктир, дві восьмі, дві чверті) та низхідному хроматичному руху. В цьому розділі поліфонічний розвиток охоплює вже не лише хорову партію, але й інструментальну, загалом тема другого фугато коротша і проводиться частіше, завдяки чому інтенсивність тематичного розвитку і рівень експресії підвищується. Його кульмінаційним моментом є контрапунктичне проведення тем з першого та другого фугато. Це забезпечує тематичну єдність всій частині. Таких одночасних проведеннь двох тем 4, останні 2 з них – видозмінені: тема другого фугато подана в інверсії.

Завершується «Кугіе» варіантом теми «тутійного» вступу, яким відкривалась вся частина, тобто композитор застосовує тут прийом обрамлення.

«Gloria» (C-dur) доволі істотно контрастує з попередньою частиною і за характером, і за стилістикою, і за композиційними принципами.

Тут на перший план виходить саме стилістика танго. Темп цієї частини жвавіший, загальний характер – енергійніший.

Відкривається «Gloria» вступом з 16 тактів, у якому звертають на себе увагу характерні для танго гармонічні звороти: акорди з другим низьким щаблем, послідовність обернень тризвуків VI – V ступенів. Основний розділ (c-moll, структура АВ) також побудований на тематизмі танцювального походження, особливо звертає на себе остигата пунктирна ритмічна формула в басу, що нагадує не лише про танго, але й про румбу. Друга частина першого розділу тематично пов'язана з вступом, про що свідчить гармонічний план та мелодична структура партії сопрано.

Середній розділ за характером тематизму нагадує умовно середній гомофонно-гармонічний епізод «Кугіе». Тут також панує чуттєва лірика, яка втілюється завдяки кантиленим соло окремих хорових партій та експресивному соло банданеону.

Реприза практично без змін повторює матеріал першого розділу, після чого композитор додає ефектну коду, в якій в інструментальних партіях з'являються віртуозні пасажі. Останні такти «Gloria» містять мелодичний ход, також дуже характерний для танго, що проводиться в унісон всіма інструментами.

В «Credo» (c-moll) композитор розвиває та поглиблює ідею контрасту між стилістикою танго та барокової музики та між гомофонно-гармонічними і поліфонічними фрагментами, яка була започаткована в «Kyrie». Однак в «Credo» ці контрасти набувають значно драматичнішого відтінку, структура цілого значно ускладнюється порівняно з першою частиною, тематичний розвиток ще більше активізується, з'являються такі засоби і прийоми, що їх композитор «притримував» саме для «Credo». Все це дозволяє вважати цю частину драматургічним центром твору, що загалом є відображенням жанрової традиції меси.

Загалом ця частина має контрастно-складено структуру, але із застосуванням принципів тричастинності та рондальності.

«Credo», як і «Kyrie», відкривається тутійним вступом, в якому проголошуються головні слова Символу віри («Credo in unum Deum...»). Відчуття особливої значущості створюють октавні хорові унісони, довгі тривалості, повторення тонів, низхідний плавний мелодичний рух.

Після чотирьох тактів вступу починається кантиленна тема у банданеона та першої скрипки, супроводжувана фактурно-гармонічними формулами, типовими для танго (синкопа, ритмічна фігура з двох шістнадцятих, секундові інтонації). Тема має форму періоду з двох речень, повторюваних без змін. Після неї вступає хор, що виконує псалмодію на одному тоні, на тлі якої звучить соло банданеону, що містить мелодичний матеріал, стилістично близький до творів П'яццолли (секундові інтонації, висхідні хроматичні ходи, синкопи).

У т.29 повертається перша тема, що знову звучить у струнних та банданеону. Починаючи з т.37 її знов змінює інший матеріал, тепер це

експресивна кантиленна тема у жіночих голосів хору, побудована на низхідному хвилеподібному мелодичному русі. У т.53 повертається перша тема, яку знову виконують струнні та банданеон на фоні псалмодії хору. Таким чином вибудовується рондоподібна структура АВА1СА2.

Далі (т.66) починається новий розділ *Moderato*. Він складається з імпровізаційного за характером, експресивного соло мецо-сопрано (це перший в творі вихід саме солістки, що створює яскравий драматургічний ефект) та наступного епізоду, що сповнений прихованої енергії та драматизму. Тут банданеон виконує типову для танго фігуру акордового супроводу (два акорди восьмими – пауза – ще один акорд, викладений чвертю) в той самий час фортепіано та контрабас проводять остинатну фігуру в басу, що також могла б бути частиною фактури супроводу в танго (висхідний хроматичний хід шістнадцятими, потім, після паузи – висхідна кварта). На тлі цього остинато хор повторює слово «Crucifixus», при цьому від партії до партії передається висхідний секундовий мотив, що був також частиною теми першого фугато в «Kyrie».

Від т.103 починається новий розділ (*Allegro*), що за структурою теж представляє собою фугато, тема якого інтонаційно частково пов'язана з поліфонічними розділами «Kyrie».

Після фугато композитор поміщає ще один ліричний епізод – це соло сопрано на тлі імпровізації фортепіано, потім – кантиленне соло фортепіано на новому, не пов'язаному з попереднім тематизмом матеріалі.

Від т. 183 починається розділ, що можна розглядати як загальну динамічну репризу: тут повертається тема А першого розділу. Тепер вона спочатку в партії хору у сопрано, потім в альтів. У т.207 (*Tempo I*) починається кода, також побудована на темі А першого розділу.

«Sanctus» (g-moll), з одного боку, контрастує за характером з «Credo», оскільки в ньому панує піднесена, експресивна лірика, з іншого боку – утворює певну жанрово-стилістичну та композиційну пару з «Gloria», оскільки також повністю спирається на стилістику танго та є досить

невеликим за масштабами. В ньому, як і в «Gloria», практично не використовуються поліфонічні прийоми.

Відкривається частина імпровізаційною каденцією фортепіано, за якою йде схвильоване соло мецо-сопрано. Далі композитор знов застосовує прийом короткого інструментального вступу з остинатними танцювальними формулами. Після цього вступу з'являється експресивна хорова тема, побудована на низхідних секундових інтонаціях. В інструментальній партії продовжуються остинатні танцювальні формули. Від т.50 починається другий розділ, жвавіший за темпом, побудований на темі з низхідним мелодичним рухом та синкопованою ритмікою. На подібному матеріалі будується й кода. Так виникає розімкнена двочастинна структура АВ.

«Benedictus» (G-dur) вносить абсолютно новий образ порівняно з попередніми частинами – просвітлений та споглядальний. В цій частині композитор майже повністю відходить від стилістики танго, зосередившись на жанрових традиціях меси. Структура та стилістика цієї частини нагадує навіть не стільки про барокові зразки жанру, скільки про ренесансні та середньовічні. Будуючи форму, М. Пальмері керувався варіантно-строфічним принципом та застосував елементи варіацій на *basso ostinato*. Фактично «Benedictus» має таку структуру: Вступ (G-dur) – А (G-dur) – А1 (fis-moll) – Coda (G-dur).

Про старовинні жанрові прообрази в цій частині нагадують перш за все остинатні мелодичні звороти в басах, викладені половинними. Їх інтонаційна структура викликає в пам'яті риторичну фігуру кола та середньовічну секвенцію «Dies irae». На це остинато накладається тематизм в інших голосах, викладений дрібнішими тривалостями. На початку першої строфи знову солює мецо-сопрано, потім матеріал солістки підхоплюють скрипка і фортепіано та хор. Окремо варто вказати на елементи сонористики у вступі та коді, нашарування голосів створює терпкі за звучанням, барвисті спізвуччя нетерцієвої структури.

Заключна частина – «Agnus Dei» - затверджує саме «релігійний» смисловий пласт твору. За формою вона представляє собою масштабну фугу вільної будови. Вона містить вступ, заснований на ліричній кантиленній темі, що опосередковано пов'язана зі стилістикою танго. Спочатку цю тему виконує банданеон (який в цьому фрагменті завдяки повільному темпу та хоральній фактурі супроводу починає сприйматися як аналог органу), потім вона передається хору. Наступна фаза розвитку – власне фуга на двох темах. Перша – це тема першого фугато з «Kyrie», друга – нова тема, опосередковано пов'язана з темою басового *ostinato* з «Benedictus», оскільки ця також містить круговий мелодичний рух. Поступовий тематичний розвиток і накопичення напруги приводять до кульмінації, після якої відбувається поступовий спад, пов'язаний із збільшенням тривалостей та розрідженням фактури і довгим *diminuendo*.

Отже, драматургія «Танго-меси» представляє собою своєрідний рух від земного до божественного, поворотним моментом якого і драматургічним центром твору є третя частина «Credo». Також всередині циклу утворюються певні образно-сміслові та жанрово-стилістичні пари, наприклад, між «Kyrie» та «Credo», що побудовані за однаковим принципом контрасту між стилістикою танго та барокової музики, мають схоже образне наповнення, а також – між «Gloria» та «Sanctus», що мають простішу структуру і скромніші масштаби та повністю засновані на стилістиці танго. Додатковий контраст вносить «Benedictus» з його просвітленим колоритом та споглядальним безтурботним настроєм. «Agnus Dei» «збирає» весь поліфонічний тематизм циклу та сприймається як величезна кода, що остаточно стверджує непохитність віри та знаменує звернення до божественного.

Висновки до Розділу 2. Отже, Latin Jazz Mass M. Фелінгера продовжує розпочату у ХХ ст. тенденцію до оновлення жанру меси, розкриття його об'єднувального потенціалу, до діалогу між різними культурами. Серед специфічних ознак цього твору – поєднання у структурі частин ординаріум і

пропріум (тобто канонічних і вільно трактованих, обов'язкових та необов'язкових), жанрово-стильова модуляція від жанрів латиноамериканської музики (сальса, самба, румба, боса-нова, танго) до північно-американських духовних піснеспівів, зокрема, госпела. Також використання алюзії на початкові середньовічні зразки жанру є проявом властивого месі XX –XXI ст. тяжіння до релігійного синтезу (прикладом є частини «Gloria» та «Ave Maria»).

«Танго-меса» М. Пальмері є прикладом поєднання загальноєвропейської традиції католицької культової музики з інтонаціями аргентинського танго. Це створює потужний одночасний драматургічний контраст, що формує загальну концепцію опусу, що пов'язана з пошуками сенсу життя та духовних орієнтирів людини.

Композитор яскраво розмежовує два стилістично-сміслові пласти твору, оскільки «культова» складова переважно концентрується в хоровій партії (та партії мецо-сопрано), зокрема, в динамічних фугато, а жанрові ознаки танго (тембр банданеону, характерні інтонаційні та ритмічні формули акомпанементу) викладені в інструментальній партії.

РОЗДІЛ 3. МЕСИ М. ФЕЛІНГЕРА І М. ПАЛЬМЕРІ У ВИКОНАВСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ

3.1. Компаративний аналіз виконавських інтепретацій «Latin Jazz Mass» М. Фелінгера

«Latin Jazz Mass» М. Фелінгера стала результатом прагнення композитора до оновлення та осучаснення, демократизації традиційного жанру європейської музичної культури. Попри те, що цю меса створено відносно недавно, цей твір вже встиг завоювати популярність серед виконавців. Наявні у інтернет-мережі записи, що охоплюють період від 2016 до 2023 р. свідчать про те, що меса посіла гідне місце в репертуарі як професійних, так і аматорських колективів. При цьому кожен з них продемонстрував власну інтерпретацію твору, що проявилось не лише на рівні суто виконавських засобів, але й на рівні структури – диригенти, виходячи із власного бачення концепції меси, а також із можливостей хору та солістів, змінювали кількість та порядок частин твору. Ознайомившись із наявними виконавськими версіями, ми можемо стверджувати, що такі перестановки не мали негативного впливу на загальну драматургію меси. Таке ставлення до уртексту пов'язано із джазовою стилістикою твору, яка передбачає імпровізаційність та індивідуалізовані художні рішення.

На сьогодні наявні у вільному доступі наступні виконавські версії «Latin Jazz Mass»: виступ 12 червня 2016 р. належить хорові Співацького товариства Тальвіля (Sängverein Thalwil) під орудою Жасмін Асатрян (виконання меси без скорочень); виконавська версія твору грудень 2016 р. належить студентському хору медичного університету міста Бялосток (Польща) під керівництвом Анни Монюшко; 2017 р. «Latin Jazz Mass» виконувалась хорами «BLECH» (Bischofszell) та «The Tunes» (Saint Gallen) під орудою Філіпа Фрая у Пелагіускірхе в місті Бішофсцель, партію фортепіано в цьому записі виконує сам композитор. В Україні «Latin Jazz Mass» також виконувалася: у 2020 р. твір звучав на сцені Київської філармонії у версії жіночого хору Київської муніципальної музичної академії ім.

Р. Глієра; у травні 2023 р. «Latin Jazz Mass» було виконано в концерті хором Київського театру опери і балету під керівництвом Анжели Масленнікової.

Для компаративного аналізу нами було обрано дві виконавські версії, які, на наш погляд, є найбільш контрастними. Першою є інтерпретація швейцарських колективів «BLECH» і «The Tunes» під керівництвом Філіпа Фрая, другою – жіночого хору Київської муніципальної академії ім. К. Глієра під орудою Г. Горбатенко.

У виконавській версії хорів «BLECH» (Bischofszell) та «The Tunes» (Saint Gallen) під орудою Філіпа Фрая (Пелагіускірхе, м. Бішофсцель) меса звучить в повному варіанті, без скорочень. Важливою особливістю цієї інтерпретації є виконання фортепіанної партії самим М. Фелінгером. Великі часові масштаби виконання (близько години за загальною тривалістю звучання) компенсує його різноманітність: хор та інструменталісти знаходять багато динамічних, темпових, агогічних, образних контрастів, хоча загалом музичний матеріал подано скоріше «крупним штрихом», виконавці мислять довгими синтаксичними побудовами.

Хористи також досить яскраво підкреслюють образні контрасти між частинами твору. Незважаючи на те, що хор у даній інтерпретації натхненно передає образну атмосферу кожної частини, вокальна робота має низку недоліків. Можливо, це виникає тому, що хор є аматорським, а більша частина виконавців є людьми літнього віку. Партитура «Latin Jazz Mass» передбачає одночасне поєднання хору (разом з солістами) та джазового інструментального ансамблю, до складу якого входять фортепіано, саксофон, ударні та контрабас. Наявність цих інструментів у партії супроводу часто породжує проблему динамічного балансу між хоровою та інструментальною партіями: в виконавській версії, про яку зараз іде мова, цей баланс було порушено лише в кількох епізодах. У особливо драматично насичених моментах інструментальна партія звучала значно яскравіше за хорову, через що звучання хору видавалося недостатньо повним та об'ємним, подача

музичного матеріалу – недостатньо експресивною порівняно з грою джазового ансамблю.

У першій частині «Кутіе» виконавці дотримуються вказівок автора, крім використання саксофону, який супроводжує чоловічу групу. Це покликано прагненням зробити звучання чоловічої партії більш рельєфним, не ховати її за яскравим саксофоновим тембром. Загалом, концепція діалогу жіночої та чоловічої груп хору, задумана композитором у даній частині, у виконавській версії Ф. Фрая втілена не повною мірою. Жіноча група звучить досить яскраво, з гарною подачею тексту, світлим тембром, натомість репліки чоловічої групи звучать тьмяно, досить мляво та втрачаються на фоні звучання всієї музичної тканини.

Примітною рисою цієї інтерпретації є велика роль інструментальних соло, в тому числі авторських фортепіанних імпровізацій порівняно з іншими розглянутими нами виконавськими версіями, де з інструментів джазового ансамблю важлива роль відводилася лише саксофону. В цій інтерпретації М. Фелінгер за роялем спочатку вибудовує рельєфний діалог з хором та солістом-тенором. У другій частині («Gloria»), в епізоді, побудованому на словах «Gratias agimus tibi», піаніст привносить у досить стриманий за характером молитовний фрагмент яскраві джазові елементи, які, однак не створюють образного дисонансу з канонічним текстом. Слід зазначити, що у інтерпретації Ф. Фрая частина «Gloria» виконується не всім хором, а ансамблем з 16 виконавців. Це покликано надати звучанню більшої прозорості, невагомості, відповідно до розкриття молитовної лінії твору. «Free psalmody», зазначена композитором, виконує тенор соло, а фоном стають не стримані хоральні акорди, а цілком розгорнуте імпровізаційне соло фортепіано. Таке рішення підкреслює основну ідею прояву гібридності у даному творі – органічну взаємодію молитовної та джазової сфери.

У наступній частині «Псалм і Алілуйя» Ф. Фрай спрощує чоловічу партію. Зокрема, відмовляється від дублювання тематизму фортепіанної партії чоловічими голосами на слова «Алелуя» на початку частини, що

покликано зробити умовний вступ більш наближеним до джазової традиції, ніж до церковної. Далі звучить текст псалму 124 у виконанні жіночої групи хору, чоловіча група зі скандуванням слова «Алелуя», зазначений у партитурі, тут знову відсутній. Повний мішаний хор звучить лише у акапельному епізоді, після чого прийом діалогізму втілюється вже повною мірою протягом усієї частини.

Сольні вокальні епізоди в цій інтерпретації також дещо скорочені, у деяких частинах солісти проспівують лише початкові фрази, а далі матеріал одразу підхоплює хор. Спів солістів є доволі стилістично переконливим, особливо це стосується тенорового соло в частині «Laudato Si, Mi Singore», що вдало наслідує легку, м'яку і невимушену манеру співу в стилі боса-нова.

Прикладом скорочення сольних епізодів є також частина «Sanctus/Benedictus», де всі соло доручаються хору в унісон або окремим партіям. За винятком цього дана частина виконана Ф. Фраєм із чітким дотриманням авторського тексту. Виконавці переконливо та органічно у «Sanctus/Benedictus» втілюють стилістку сальси, її танцювальної природи.

Наступна частина, яка є частиною християнської молитви і проголошує очікування воскресіння Христа. Текст молитви пропонується композитором двома мовами (німецькою та англійською). У своїй інтерпретації Ф. Фрай використовує англійський варіант. Розпочинають частину солісти, як і передбачено М. Фелінгером. Єдиним відхиленням від авторського тексту є відмова від використання у даній частині саксофону, що збережує м'якість звучання, притаманній даній інтерпретації у цій частині. Це акцентує на молитовному значенні номеру. Наприкінці «We proclaim your death» М. Фелінгер створює досить важливий з точки зору драматургії сольний імпровізаційний епізод (як зв'язку-перехід до наступної частини), де спочатку використовує джазову стилістику (гармонічний план та інтонаційні формули, серед яких, напружено-експресивний хід на збільшену секунду), а потім переходить до засобів виражальності романтичного стилю XIX – початку XX ст.. Таким чином доволі драматична кульмінація створює потужний

драматургічний контраст з наступною світлою та урочистою частиною «Vater Unser».

«Vater Unser», написана на біблійний текст, є уславленням Бога. Вона, як і попередня частина, має два варіанти виконання – англійською або німецькою мовою. Тут Ф. Фрай обирає німецьку версію, завдяки чому виникає постійна зміна латинська-англійська-німецька мови. Таке рішення диригента підкреслює важливу ідею, закладену й у полістилістичних ознаках музичної мови твору – ідею єдності народів у прагненні до Бога, до світла, до духовного оновлення. Запропонована композитором стилістика поп-балади повною мірою втілена виконавцями. Повільний темп, кантіленність, ліричність звучання, присутні у даній інтерпретації, відображають естетику цього жанру.

«Agnus Dei» побудована на контрасті двох жанрових пластів – релігійного та танцювального (у стилі румба). Стилістику румби втілює інструментальний склад, особливо партія фортепіано. Виконання М. Фелінгера вирізняє ритмічна свобода та м'якість туше, що природньо передають широту танцювальних кроків румби та плавність, відвертість рухів. Натомість хор звучить вельми академічно, у традиції виконання католицької меси. Особлива роль тут відводиться чоловічій групі хору, яка звучить наповнено й емоційно стримано. Важливе значення тут має фрагмент, що виконується а *capella*. У інтерпретації Ф. Фрая цей фрагмент звучить дуже прозоро, легко, із забарвленням безпосередності, що надає проникливості молитовному змісту частини. Експресивна імпровізація саксофону у кінці частини не була передбачена композитором, проте вона органічно вплітається у розвиток драматургії і згладжує контраст між «Agnus Dei» та наступною «Lord, I'm not worthy».

Натомість у частині «Lord, I'm not worthy» диригент відмовляється від фортепіанного імпровізаційного соло, яке у партитурі виокремлено як вступ. У версії Ф. Фрая номер розпочинається одразу з соліста. Змінює диригент й інструментальний супровід до сольної партії – з усіх інструментів,

передбачених композитором (ударна група, бас-гітара та фортепіано) залишає тільки фортепіано зі спрощеною партією. Далі вступає хор та ударна група. Звучання хору у цій частині відрізняє експресивна подача тексту, через що створюється відчуття певного скандування.

Функцію драматургічного контрасту виконує й рухливе та енергійне фортепіано і саксофону у стилі «бі-боп» наприкінці наступної частини – «Lord, I'm not worthy», що яскраво відтіняє акапельний сонористичний номер «Ave Maria». Цей номер є кульмінацією розвитку молитовної лінії в драматургії твору.

Звучання частини «Ave Maria» відрізняється злагожденістю хорового ансамблю на всіх рівнях. Дисонантні, «мерехтливі» кластерні співзвуччя звучать природньо, чисто й прозоро. Дещо «плоска» поверхнева манера виконання жіночої групи тут сприймається як апелювання до традицій католицького богослужіння, де жіночі партії виконувались хлопчиками.

Найбільшою відмінністю інтерпретації Ф. Фрая від інших виконавських версій є втілення фінальної частини меси «Sing the Song of Gladness». Диригент додає яскравих динамічних, темпових та образних контрастів – початковий тематизм виконується повільніше і має спокійний урочистий характер, а наступний тематичний елемент – значно жвавіше і енергійніше. Це створює відчуття певної мозаїчності форми та дещо «розмиває» генеральну кульмінацію твору, що припадає на коду. Цікавим рішенням виявився поступовий «підхід» до кульмінації, що нараховував декілька динамічних хвиль.

Виконавська версія жіночого хору Київської муніципальної академії музики імені К. Глієра під керівництвом Галини Горбатенко різко відрізняється від попередньо розглянутої інтерпретації. Перш за все варто відмітити, що це єдиний варіант виконання «Latin Jazz Mass» жіночим хором. Переклад оригінальної партитури для жіночого складу було здійснено самою Г. Горбатенко.

Відрізняється виконавська версія Г. Горбатенко і на рівні структури цілого, оскільки колектив виконує месу не повністю, довільно змінюючи порядок частин. У даній інтерпретації він такий: № 2 «Kyrie», № 3 «Gloria», № 12 «I looked up», № 6 «Sanctus / Benedictus», № 9 «Agnus Dei», № 4 «Psalm and Hallelujah». Таким чином, зберігаються традиційні основні частини меси, а також – найбільш урочисті та оптимістичні за характером англомовні фрагменти. Це не тільки змінює логіку драматургічного розвитку меси, але й демонструє прагнення виконавців зберегти саме молитовну складову даного твору, навіть незважаючи на вилучення частини «Ave Maria», яка замислювалась автором саме як центр розвитку богослужбової теми.

Важливою відмінністю є зменшення ролі інструментального супроводу. Соло інструменталістів невеликі за обсягом, у деяких частинах замість повного інструментального складу хор супроводжує лише фортепіано. Цікаво, що у багатьох фрагментах Г. Горбатенко взагалі відмовляється від супроводу, хор звучить *a cappella*, що, безумовно, демонструє високий виконавський рівень колективу, а також апелює до традицій виконання православної духовної музики. Звучання цього хору є більш м'яким та прозорим у порівнянні з попередньою виконавською версією. Завдяки використанню різних комбінацій інструментального складу, виконавцям вдалося уникнути динамічного дисбалансу між хоровою та інструментальною партіями та досягти більшого тембрового та динамічного різноманіття. Слід зауважити, що хористи виконують твір напам'ять, це дозволяє їм досягти більшої емоційної свободи.

Розпочинається твір частиною «Kyrie», перша інструментальна частина «Opening» у даній версії відсутня. Таке рішення, по-перше акцентує на провідному значенні саме хору, а по-друге наближує до структури традиційної меси. Вже у вступі до «Kyrie» спостерігаються розбіжності з уртекстом щодо інструментального супроводу, зокрема відмова від чотиритактового соло ударної групи, що одразу налаштовує на більш ліричну образну сферу. Далі навпаки додається імпровізаційне соло саксофону (не

передбачено композитором) на тлі одноманітного матеріалу фортепіанної партії. Ця імпровізація звучить дуже вільно як у мелодичному, так і у ритмічному плані, і вперше репрезентує джазовий смисловий пласт у даному номері. Хор вступає дуже м'яко, органічно вплітаючись у інструментальну тему. Одразу вражає надзвичайно гнучке та рельєфне фразування у хорі. Інтонаційно виразно та осмислено звучать і короткі мотиви, і більші побудови. Останнє проведення «Kyrie eleison» у першому розділі номеру викладено триголосною акордовою фактурою (замість унісону, передбаченого автором) з певним уповільненням темпу, що дозволяє йому прозвучати більш урочисто та піднесено, пом'якшити контраст між наступним середнім розділом. Енергійний та стрімкий за задумом М. Фелінгера розділ «Christe eleison», у інтерпретації Г. Горбатенко навпаки звучить дуже м'яко, благоговійно, з домінуванням інтонацій благання. Виконавиця пом'якшує акценти, виставлені композитором, надаючи їм роль не динамічних, а смислових підкреслень. Загалом у розділі переважає тиха динаміка, замість запропонованого автором *f*. Інструментальне соло, що звучить перед репризою контрастує з попереднім матеріалом за динамікою, темпом, а головне – характером звучання.

Домінування ролі ліричного начала у інтерпретаційній версії Г. Горбатенко яскраво проявляється у частині «Gloria». Починається номер фортепіанним вступом, який вже звучить у дещо ліричній манері. М'яко, світло й молитовно вступає хор. На початку хорової теми відсутні акценти, зазначені композитором, мелодична лінія монолітна. Тут також спостерігається невелике уповільнення темпу, яке надає відчуття просторовості звучання, а також створює певний контраст між наступним фрагментом «*in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis*». Цей фрагмент звучить більш експресивно, з превалюванням ролі тексту. Наступний розділ «*Gratias agimus tibi*» у даній інтерпретації є кульмінацією молитовної лінії. За задумом композитора тут передбачена вільна псалмодія читця або соліста на тлі витриманих акордів у фортепіано та хорі. У

виконавській версії Г. Горбатенко цей розділ представлений акапельним акордовим хоралом, рівним, стриманим та потаємним, як і належить бути молитві. Після цього реприза першого розділу звучить більш експресивно, ніж його експозиція.

У наступній англомовній частині «I looked up» знову присутнє розширення вступу за рахунок введення імпровізації соло саксофону. Після богослужбової образності попередньої частини це соло створює драматургічний контраст та налаштовує слухачів на атмосферу госпела. Далі вступає солістка у манері співу, наближеній до естрадної. Органічно підтримує стилістику сольної партії й хоровий фон, що звучить у дусі бек-вокалу джаз-бендів. Імпровізаційні елементи солістки, раптові вигуки у високій теситурі переконливо втілюють естетику госпелу. Ця частина має куплетно-приспівну форму і складається з чотирьох куплетів (які, за вказівкою композитора виконуються солістами) та хорового приспіву. У даній інтерпретації частина скорочується до трьох куплетів, два з яких виконується соло, а третій – хором. Оригінальним тембровим рішенням є використання грудного регістру звучання у хорі, що також посилює стилістичну достовірність.

На початку наступної частини «Sanctus / Benedictus» звучить короткий фортепіанний вступ, побудований на лейтмотиві номеру. Цей вступ є імпровізацією, введеною з метою раптового переключення між стилями – від вільного госпелу до ритмічної сальси, в авторському тексті номер починається з хорових акордів. Перший розділ у даній інтерпретації звучить легко, просвітлено й прозоро, провідна роль віддається донесенню тексту. Використання високої вокальної позиції у хористів підкреслює образну сферу простої і світлої радості. У партії фортепіано зберігається ритмо-інтонаційна формула сальси (хроматизми, акцентування четвертої долі). Виникає своєрідний діалог між тематизмом хорової та фортепіанної партії. Другий розділ зіставляється за принципом раптового контрасту на всіх його рівнях – динамічного, темпового, тембрового, фактурного. Насичене соло альтової

партії звучить із забарвленням туги, скорботи. Дуже виразним тут є інтонування вокальної лінії, майстерне використання кантиленного співу робить звучання природнім, живим. Далі ця ж тема проводиться октавним унісоном із сопрано і має вже інше забарвлення – більш світле, проникливе. Тут так само вражає виразність інтонування, у якому звучать мотиви благання.

На особливу увагу заслуговує трактування Г. Горбатенко частини «Agnus Dei», де здійснено додатковий образний контраст між однорідним тематизмом. Спочатку тема виконується соло альтовою партією у повільному темпі і досить вільною метричною організацією. Супровід представлений фортепіанними витриманими акордами та бас-гітарою. Далі, після двотактової ритмічної інструментальної зв'язки, ця ж тема звучить у виконанні всього хору а *capella* у більш рухливому темпі. Третє проведення цього ж матеріалу виконується ще більш рухливо та динамічно, вже у супроводі фортепіано. Слід зазначити, що у даній інтерпретації частина «Agnus Dei» подається у скороченому вигляді – замість передбачених п'яти проведень хорової теми, виконуються тільки три, що дозволяє вибудувати драматургічний розвиток досить органічно. Повне вилучення з інструментальної партії у цій частині саксофону та ударної установки дозволяє стверджувати про домінування літургічного смислового пласту.

Фінальною частиною Г. Горбатенко не випадково обирає «Psalm and Hallelujah», оскільки це стверджує значущість саме релігійного начала меси. Як і в попередній виконавській версії, тут відсутнє декламування слова «Hallelujah» на початку на фоні фортепіанного вступу. Ця частина, як і «I looked up», написана у куплетно-приспівній формі у дусі госпел. Між першим приспівом та другим куплетом у даній інтерпретації додається чотиритактова акапельна зв'язка. Потужним та яскравим є звучання фіналу номеру. Вихід на кульмінацію, яка знаходиться в останньому проведенні приспіву, починається з раптового зменшення динаміки (нюанс *p*), поступове нарощення динаміки далі обривається паузою, після якої надпотужно як динамічно, так і емоційно,

звучать останні слова «Hallelujah». Слід зазначити, що майже весь цей епізод виконується хором а cappella, інструментальна група долучається лише в останніх тактах. Цій виконавській версії притаманні також елементи театралізації, які саме в фінальній частині є найбільш виразними. При цьому у театралізації беруть участь не тільки хористи, але й диригент. Це також справляє потужне емоційне враження на слухача.

3.2. Особливості виконавського втілення «Танго-меси» М. Пальмері

Розглянемо інтерпретаційні версії «Танго-меси» М. Пальмері.

Одним з еталонних втілень цього твору можемо вважати виконання за участю самого композитора у складі інструментального ансамблю (він виконував партію фортепіано), яке було здійснено в Німеччині, у Кьольні (в Kölner Funkhaus), хором радіостанції «WDR» під керівництвом диригента Маріано Чьяккіаріні (Mariano Chiacchiarini) 22 вересня 2018 р.

Ця виконавська версія відрізняється глибоким драматизмом, багатством та різноманітністю динамічних та агогічних нюансів, різкістю та яскравістю контрастів. Загальний емоційний стрій цієї інтерпретації викликає асоціацію зі сповіддю загубленої та скаліченої людської душі, яка шукає спасіння та спокою в вірі та молитві. Особливо такий образний підтекст відчувається в експресивних соло мецо-сопрано у середньому розділі частини «Gloria» та у середній частині «Credo».

Варто зазначити, що ритмічні та інтонаційні формули танго в цій інтерпретації тільки підсилюють зміст канонічного тексту та загальний драматизм висловлювання.

Цей ефект можемо спостерігати уже в першій частині меси – «Кугіє». Вона виконується музикантами у досить стриманому темпі, звучання хору вирізняється прикритим глибоким тембром. Інструментальний ансамбль виконує акордовий танцювальний акомпанемент з підкресленою акцентуацією сильних долей, ніби слідуючи ремарці *pesante*, що зближує ритмоформули танго зі стилістикою маршу.

В цій частині варто відмітити дуже енергійне, навіть жорстке виконання *fugato* із рельєфною, чіткою подачею слів (що взагалі відрізняє як хористів, так і солістку в цьому виконавському складі). До потужної кульмінації приводить поліфонічний розвиток музичного матеріалу, загалом виконавцям притаманне дуже деталізоване втілення поліфонічної фактури. Яскравим є темповий та динамічний контраст між головною кульмінацією частини та кодою, в якій спостерігається динамічний спад, і яка слугує переходом-зв'язкою перед початком «Gloria».

У даній інтерпретації «Gloria» заслуговує на увагу одночасним контрастом між досить плинним, кантиленим, підкреслено зв'язним співом хору та пружною, акцентованою манерою гри інструменталістів, що виконують танцювальні формули.

Максимально загостреним є темповий та образний контраст між крайніми розділами «Gloria» та середнім розділом, в якому ініціатива переходить до солістки, і який сприймається як лірико-драматичний монолог-сповідь.

Також потужним засобом передачі загального драматизму в цій інтерпретації стають уповільнення та прискорення темпу і паузи. Наприклад, дуже потужне *ritardando* на словах «Miserere nobis» і «Amen» у коді та велика пауза перед останніми двома тактами частини, де інструментальний ансамбль виконує хроматичну інтонаційну формулу, що часто зустрічається у закінченнях фраз у танго, справляють досить відчутний емоційний вплив на слухача, сприймаються як яскрава, ефектна деталь.

В «Credo» виконавці продовжують втілювати принцип максимального контрасту між тутійними та сольними розділами, а також між кантиленим, насиченим співом хору та жорсткою, акцентованою, а інколи легкою, майже скерцозною манерою гри інструментального ансамблю. Два розгорнутих соло меццо-сопрано сприймаються як дві стадії розвитку драматичного конфлікту. Друге соло за драматургічною функцією може розглядатися як головна кульмінація твору, найщиріша та відвертіша молитва наодинці із Богом, після

якої починається поступове просвітлення та рух вже до іншої кульмінації – умовно «релігійно-екстатичної», що припадає на кодуючу частину меси «Agnus Dei». Солістка застосовує весь арсенал виконавських засобів, серед яких – багата палітра динамічних нюансів, агогіка (гнучке *rubato*), і виразна, чітка дикція, деталізація слова, підкреслення найважливіших слів та словосполучень.

В останніх частинах – «Benedictus» та «Agnus Dei» основним засобом побудови драматургії є динамічні контрасти (хорум вдається досягати як максимально насиченого, блискучого та повнокровного звучання на *forte* та матового, ніби віддаленого, таємничо-відстороненого на *piano pianissimo*), а також – одночасні контрасти між дещо стриманим, ніби трохи холоднуватим співом хору та експресивною манерою солістки.

Дуже вражаючим є поступовий підхід до генеральної кульмінації в «Agnus Dei». Особливе враження також справляє унісон «с», що довго тягнеться всім хором із поступовим спадом, «розчиненням» звучання, а також – довгий момент тиші вже після закінчення звучання, коли ані диригент, ані хор із солісткою та інструменталістами не рухаються, ніби ще перебуваючи в іншій художній реальності твору.

Інша інтерпретація «Танго-меси» належить хору «l'USJ» та оркестру молодих музикантів міста Лебанон («Les Jeunesses Musicales du Liban Orchestra», Лебанон, Франція) під керівництвом диригентки Ясмін Сабах. Твір, без сумніву, був виконаний на високому професійному рівні, що стосувалося як ансамблю між хоровими групами, так і ансамблю хору та оркестру, чистоти інтонації, подачі слова, ритмічної енергії, цілісності форми. Водночас інтерпретації загалом не вистачило глибини драматизму, експресії та внутрішньої контрастності, воно відрізняється скоріше зовнішньою ефектністю. Співу солістки також не вистачило драматизму та внутрішньої конфліктності.

Ще одним цікавим сценічним втіленням твору є виконання у Соборі Святого Петра у німецькому місті Бремені (2015 р.), здійснене хором собору

під керівництвом Тобіаса Гравенхорста, фортепіанним квартетом Роттердаму, Катаріною фон Бюлов (мецо-сопрано), Міхаєлем Долаком (банданеон), Юді Руксом (контрабас).

Разом із співаками та інструменталістами на сцені були присутні танцівники (хореограф – Лотте Рудгарт), що втілили під музику меси перформанс у стилі contemporary dance, що можна вважати одним з численних у мистецтві ХХ – ХХІ ст. експериментів з театралізації жанру меси.

Загалом зміст цієї інтерпретації перегукується зі змістом умовно «авторської» версії, вона також відрізняється драматизмом, навіть певною конфліктністю, поглибленими контрастами, зокрема, й між сольними та тутійними епізодами, як, наприклад, у «Gloria» чи або «Credo». Від версії за участю автора це виконання відрізняє ще більш вільна агогіка, в тому числі, в інструментальних соло, а також – широке використання різких *accelerando* та *ritenuto*, а також різких наростань чи спадів динаміки. Також ця інтерпретація відрізняється ще більш потужним та експресивним звучанням у кульмінаціях.

Водночас дві останні частини, особливо, «Agnus Dei», звучать більш стримано, ніж попередні і більш спокійно та відсторонено, ніж в попередньо розглянутих інтерпретаціях. Образний стрій «Agnus Dei» у виконанні хору Собору Святого Петра навіть нагадує про бахівські пасіони та меси, чого не відчувалося у «авторській» версії, попри наявність поліфонічних епізодів.

Також досить істотно з попередньою частиною («Credo») контрастує вступ до «Sanctus», в якому у соло фортепіано яскраво підкреслено джазову стилістику.

Доволі цікаво з візуально-сценічної та пластичної точки зору вирішено фрагмент частини «Credo», яка містить, за вказівкою композитора, імпровізацію інструменталістів «з перкусійними ефектами». Тут банданеон, фортепіано та струнні окрім, власне мелодичних та акордових фрагментів видобувають звуки, що можна характеризувати як удари, скрипи, інші шуми. Завдяки тембрам різних інструментів та акустиці собору, виникала ілюзія, що

звуки лунали з різних напрямків, що було обіграно танцівниками, що удавали за допомогою засобів пластики та акторської гри збентеженість та безпорадність. Цю інструментально-пластичну сцену можна трактувати як метафори боротьби зі спокусами або викликами земного світу, пошуками опори й орієнтирів, які, зокрема, дає віра.

«Танго-меса», як і «Latin Jazz Mass», виконувалась в Україні, зокрема, цей твір входить до репертуару київського колективу – народної хорової капели «Дніпро». Саме в його виконанні, разом з симфонічним оркестром «Золоті ворота Києва» та солісткою, заслуженою артисткою України Т. Піміною, під орудою швейцарського диригента Сільвіо Вілера у 2019 р. відбулася українська прем'єра твору.

У 2021 р. «Танго-меса» виконувалася у Харкові на сцені Харківської обласної філармонії силами академічного хору студентів Харківського національного університету ім. В. Каразіна «Ad Libitum» та хору «Дніпро» під орудою Андрія Сиротенка, солістка – Мирослава Замула. В цій інтерпретації також була присутня і хореографія - у виконанні меси брали участь викладачі харківської школи аргентинського танго «Ле Шкробатак».

«Танго-меса» лунала на українських сценах і пізніше. Наприклад, твір виконувався у листопаді 2023 р. у Львівському органному залі камерним хором “Легенда” під орудою Наталії Самокішин, солістка – О. Муль, інструментальний ансамбль у складі: струнний квартет “ТЕТквАрТЕТ” (Н. Летнянка, Л. Котова, Л. Луців, О. Шипіта), В. Панів – контрабас, В. Шафета – акордеон, Н. Сторонська – фортепіано [22].

«Танго-меса» увійшла до репертуару київського колективу «Liatoshynskiy Capella». На сайті Київського академічного театру опери і балету знаходимо інформацію про виконання цього твору під орудою А. Сиротенка разом із А. Дубієм (баян) та Л. Ночовською (фортепіано) у квітні 2023 р. [21].

Факти виконання як «Latin Jazz Mass», так і «Танго-меси» українськими музикантами підтверджують їхню включеність у світові музично-культурні

процеси, відкритість до сучасних тенденцій композиторської та виконавської практики.

Висновки до Розділу 3.

Для виокремлення особливостей виконання «Latin Jazz Mass» М. Фелінгера було здійснено порівняльний аналіз виконавських версій швейцарських хорів «BLECH» і «The Tunes» (диригент Філіп Фрай) та жіночого хору Київської муніципальної академії музики ім. К. Глієра (диригент Галина Горбатенко). Вони відрізняються відтворенням структури твору – у версії Ф. Фрая виконано всі частини меси, збережено їх композиторську послідовність, натомість Г. Горбатенко виконує лише 6 номерів, довільно компануючи їх. Відмінності спостерігаються і щодо ролі інструментального супроводу – у виконанні Г. Горбатенко інструментальна партія спрощена, багато фрагментів виконуються хором а cappella, що є властивим українській традиції виконання духовної музики. У інтерпретації Ф. Фрая імпровізаційні соло інструментів стають на перший план, що періодично порушує баланс між хором та супроводом. Виконавська версія Г. Горбатенко вирізняється яскраво вираженими контрастами – динамічними, темповими, образними не тільки між різними частинами, але й у межах одного тематичного матеріалу. Версії Ф. Фрая притаманна рівність, певна одноманітність звучання, образна контрастність досягається здебільшого за рахунок інструментальної партії. Важливими є відмінності між якістю хорового звучання колективів – хору під керівництвом Г. Горбатенко притаманне використання різних тембральних забарвлень, виразне, осмислене інтонування, гнучкий кантиленний спів. Хор під керівництвом Ф. Фрая звучить більш інструментально, за традиціями західноєвропейської вокально-хорової школи.

В «Танго-месі» основними виконавськими завданнями є збереження образно-стилістичної єдності твору, передача драматичного конфлікту, що має виражатися в образних, темпових, динамічних контрастах, в органічній

взаємодії між співаками та учасниками інструментального ансамблю. Цей твір вимагає від виконавців гнучкого відчуття часу, зокрема пауз, метричних та артикуляційних акцентів, вміння протягом тривалого часу підтримувати підвищену експресію виконання. При цьому загалом стилістика твору не вимагає, як в «Latin Jazz Mass», від співаків виходу за межі академічної вокальної манери, оскільки більшість найхарактерніших «чужородних» для жанру меси стилістичних елементів зосереджено в інструментальній партії.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження дозволило дійти наступних висновків:

1. Меса як один з ключових жанрів європейської богослужбової та професійної музичної традиції пройшла довгий шлях історичного розвитку, що відповідає загальним етапам становлення музичного мистецтва. Основною тенденцією стало її поступове відокремлення від суто церковного обряду і зближення зі світськими жанрами.
2. Протягом ХХ ст. меса зазнала нових стилістичних та композиційних рішень, результатами яких стали численні жанрові гібриди, що було пов'язане з пошуками шляхів до оновлення церковного обряду, пов'язаними із його демократизацією, діалогом між різними конфесіями, релігіями та культурами, тяжінням до екуменізму. У сучасній музиці дедалі частіше актуалізується процес секуляризації меси, внаслідок чого традиційна академічна лексика обростає несподіваними рішеннями зі світу поп-, рок-музики і джазової стилістики.
3. Аналіз «Latin Jazz Mass» М. Фелінгера виявив процеси інтеграції академічних та джазових виразних засобів. Композиційна структура меси поєднує традиційні частини з духовними піснеспівами різних конфесій, що утворює розгорнутий 14-частинний цикл. Жанрова гібридність даного твору проявляється на рівні виконавського складу: традиційний чотириголосний мішаний хор у супроводі саксофону, фортепіано, електричної бас-гітари та ударної ритм-секції. Естрадно-джазова стилістика реалізується також за допомогою гармонії (джазові секвенції, альтеровані акорди) та ритму (синкопи, заліговані ноти, свінг, тощо). Фрагменти меси, що не мають яскраво вираженої джазової стилістики та латиноамериканського колориту спираються на класичну мажоро-мінорну систему і інтонаційно пов'язані або з американським спірічуелс і госпелом та поп-баладами. Використання алюзії на середньовічні зразки жанру є проявом властивого месі ХХ –ХХІ ст. тяжіння до релігійного синтезу (прикладом є частини «Gloria» та «Ave Maria»).

4. Аналіз «Танго-меси» Пальмері показує, що тут поєднано дві контрастні жанрові сфери – аргентинське танго та католицьку літургійну музику. Композитор також застосовує елементи сонорної техніки та контрольованої алеаторики (у частині Credo в партії фортепіано передбачено імпровізацію на 8 тактів). У творі збережено традиційну структуру католицької меси. Жанрова гібридність реалізується насамперед на рівні складу інструментальної групи, серед яких традиційна струнна група, рояль та бандонеон. Існує певний фактурно-інтонаційний контраст між хоровою та інструментальною партіями. Саме в інструментальній партії сконцентовано найхарактерніші риси аргентинського танго, натомість в хоровій переважає доволі традиційна акордова або поліфонічна фактура. Драматургія «Танго-меси» втілює рух від земного до божественного. Драматургічним центром твору є третя частина «Credo».
5. Композиційна структура “Latin Jazz Mass” М. Фелінгера, що складається з великої кількості номерів з тематичними повторами, обумовлює плюралізм виконавських версій твору. Виконавці вільно ставляться до уртексту і досить часто вилучають деякі номери, змінюють порядок частин, замінюють сольні партії хоровими і навпаки. Розглянуті виконавські версії меси М. Фелінгера (швейцарські хори «BLECH» і «The Tunes» (диригент Філіп Фрай) та жіночого хору Київської муніципальної академії музики ім. К. Глієра (диригент Галина Горбатенко) мають низку відмінностей з точки зору структури (у інтерпретації Г. Горбатенко виконуються 6 частин, а у Ф. Фрая – всі 14 частин меси), фактури (Г. Горбатенко було здійснено переклад для жіночого хору, також у її виконавській версії видозмінений інструментальний супровід), використання виконавських засобів виразності (у Г. Горбатенко наявні контрасти динаміки, темпу, тембру; у Ф. Фрая звучання характеризується більшою рівністю). Також вирізняється якість хорового звучання українського та європейського колективів, відповідно до національних традицій вокально-хорових шкіл.
6. Розгляд декількох різних інтерпретацій “Танго-меси” М. Пальмері дозволив виявити, що виконання твору вимагає максимальної емоційної віддачі та технічної майстерності за межами академічного стилю, що йде від стильових особливостей

танго. Поєднання двох стилістичних пластів потребує від інструментального ансамблю втілення стилістики танго, а хорова партія витримана в академічній манері. Це з одного боку спрощує виконавські завдання для хору, а з іншого - вимагає професійної якості звучання, що виявляється у яскравості, пружності, енергійності втілення хорової партитури, що дозволяє досягти органічного ансамблю з інструментальною партією. Важливою виконавською особливістю є втілення динамічних та темпових контрастів, без яких виконання втрачає свою ефектність. Найбільш переконливою, на нашу думку, є виконавська версія хору Собору Святого Петра під керівництвом Тобіаса Гравенхорста. Ця інтерпретація вирізняється не тільки потужною емоційністю, але і втіленням різкого контрасту між духовною та світською образними сферами твору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Батовська О.М. *Сучасне академічне хорове мистецтво а cappella* : Монографія. Харків: ТОВ «Планет-принт», 2017. 524 с.
2. Батовська О.М. *Сучасне академічне хорове мистецтво а cappella як системний музично-виконавський феномен: автореф. дис. ... д-ра. мистецтвознавства* : 17.00.03 / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, 2019. 36 с.
3. Батовська О. М. Художньо-стильові принципи інтерпретації жанру меса в сучасній композиторській практиці. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2023. №48. С. 49–56.
<https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282440>
4. Белік-Золотарьова Н.А. Хорове виконавство як категорія сучасного українського інтегрованого хорознавства. *Аспекти історичного музикознавства*. 2023. № 31. С. 184–206.
5. Бондар Є. М. Синтез як феномен духовної хорової музики. *Вісник Нішського університету*. 2017. № 8. С. 383–395.

6. Воропаєва, О. В. Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі: дис. ... канд. Мистецтвознавства: 17.00.03 / Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 2009. 210 с.
7. Гуй Цзюньцзе. Традиції масової та духовної музики в «A Little Jazz Mass» Боба Чілкотта (в інтерпретації китайських хорових колективів). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2019. №3 (44). С. 70 – 81
8. Єфіменко А. Г. *Католицька меса першої половини - середини ХХ століття: художньо-естетичні та літургійні аспекти*: автореф. докт. м-ва: 17.00.03. Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. 34 с.
9. Зинькевич Е. Значение генетико-типологического аспекта в анализе современной музыки. *Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа*. Київ, Музична Україна, 1988. С. 96–102.
10. Іванова М. Жанрова поетика М. Сидельникова в аспекті взаємозв'язку слова та музики: автореф. канд. мистецтвознавства: 17.00.03. / Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2009. 19 с.
11. Коверза О. Становлення джазового мистецтва як феномену музичної культури 20–30-х рр. ХХ століття в Україні. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2015. № 14, С. 87-93.
12. Коменда О. І. Камерна кантата в українській музиці 2-ї пол. ХХ ст. Основні напрямки і тенденції розвитку жанру. *Проблеми педагогічних технологій*. 2006. № 1 (31). С. 22–26. URL : <https://core.ac.uk/works/50152577>
13. Коменда О. І. Поняття жанру в сучасному музикознавстві. *Музична україністика: сучасний вимір*. 2009. № 3. С. 120–140. URL : <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/39411/11-komenda.pdf?sequence=1>

14. Коновалова І. Ю. *Феномен композитора в часопросторі європейської музичної культури ХХ століття: модули теоретичного осягнення: монографія*. Харків : ТОВ «Планета-Принт», 2018. 480 с.
15. Костюк Н. О. Меса. *Енциклопедія сучасної України*. Том 20. URL : <https://esu.com.ua/article-66632>
16. Котляревська О. І. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського. 1996. 19 с.
17. Кучурівський Ю. Про жанровий синтез в «Месі миру» К. Дженкінса. *Музичне мистецтво і культура*. 2014. № 19. С. 342–350. <https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2014-19-342-350>
18. Ліва Н. До питання жанрових девіацій у європейській духовній музиці другої половини ХХ–початку ХХІ століть. *Мистецтвознавчі записки*. 2016. № 29. С. 37–44.
19. Масленнікова Ю. Хорове виконавство як предмет досліджень: основні концепції, позиції, підходи. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. 2017. № 1(36). С. 37–42.
20. Меса. *Українська музична енциклопедія*. Т. 3: [Л – М] / Гол. редкол. Г. Скрипник. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2011. С. 378-380.
21. Меса-танго. *Київська опера*. URL : <https://kyivoperatheatre.com.ua/show/mesa-tango/>
22. Меса-танго “Буенос-Айрес”. Хор “Легенда”. *Kontramarka*. URL : <https://lviv.kontramarka.ua/uk/mesatango-buenosajres-hor-legenda-85900.html>
23. Некрасов М. *Жанр концерту для оркестру (на прикладі «Карпатського концерту» для оркестру М. Скорика)*: кваліф. робота на здобуття освітнього ступеню бакалавра: 025. Суми, Сумський державний педагогічний університет ім.А. С. Макаренка, 2021. 48 с.

24. Ніколаєвська, Ю. В. Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ — початку ХХІ століть: монографія. Харків: Факт. 2020. 576 с.
25. Паламарчук К.М. Церковна культура Австрії та Німеччини ХVІІІ–ХІХ століть: стилеві тенденції. *Молодий вчений*, № 2 (17), лютий, 2015 р. С. 149 – 154
26. Пучко-Колесник Ю. В. Сучасна хорова музика: до питання інтерпретації. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2013. № 30. С. 279–285.
27. Стаценко О. Інтерпретація жанрів латинської літургійної традиції сучасними одеськими композиторами. *Культура і сучасність*, №2, 2016. С. 126 –131
28. Сюта Б. Поняття «жанровий тип» як метамовна одиниця сучасної теорії музики. *Термінологічний вісник*, 2019, вип. 5. С.188 – 195
29. Сюта Б.О. Жанри музичної мови: постановка питання. *Українське музикознавство*. Київ, 2012. С. 138 – 159.
30. Ткач Ю. С. (2018). Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера як предмет теоретичного дослідження. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 3. С. 359–366. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkm_2018_3_70
31. Тракало О. М. Становлення європейського джазу (від початку ХХ століття до другої світової війни). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2012. № 2. С. 3–9.
32. Чжоу Дапин. Теоретические предпосылки исследования жанровых особенностей фортепианных произведений китайских композиторов. *Аспекти історичного музикознавства*. 2018. № 14, С. 180 – 206
33. Шип С. Знакова функція та мовна організація музичного мовлення. Автореф. дис... докт. мист. 17.00.03. / НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2002. 42 с.

34. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті. *Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 16. Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка. Київ, 2002. С. 154–177.
35. Шпак Г. С. Духовно-сміслові та жанрово-стильові аспекти «Меси миру» К. Дженкінса. *Музичне мистецтво і культура*. 2020. Випуск 30, книга 1. С. 76 –82
36. Argentine composer brings Tango Mass to Pope Francis. *Rome Reports*. 8 November 2013. URL : <https://web.archive.org/web/20150518082127/http://www.romereports.com/pg154682-argentine-composer-brings-tango-mass-to-pope-francis-en>
37. Baldovin, S. J, John F. *Reforming the Liturgy: A Response to the Critics*. The Liturgical Press, 2009. 192 p.
38. Balzaretti, C. *Missa: storia di una secolare ricerca etimologica ancora aperta*. Edizioni Liturgiche, 2000. 208 p.
39. Berington, J. «*The Sacrifice of the Mass*». *The Faith of Catholics: confirmed by Scripture, and attested by the Fathers of the five first centuries of the Church*, Volume 1. Jos. Booker, 1830. URL : https://books.google.com.ua/books?id=KhXBuMbJankC&pg=PA460&hl=ru&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false
40. Biographie. *Martin Völlinger*. URL : <https://www.martin-voellinger.ch/ueber-mich>
41. Bugnini, A. *The Reform of the Liturgy 1948–1975*. The Liturgical Press, 1990. 976 p.
42. Donghi, A. *Words and Gestures in the Liturgy*. The Liturgical Press, 2009. 120 p.
43. Emminghaus J. H. *Die Messe. Wesen – Gestalt – Vollzug*. Verlag Österreichisches Katholisches Bibelwerk, 1992. 317 s.

44. Fortescue A. Liturgy of the Mass. *The Catholic Encyclopedia*. Vol. 9. New York: Robert Appleton Company, 1910. URL : <http://www.newadvent.org/cathen/09790b.htm>
45. Guéranger, P. *Die Heilige Messe. Erklärung der Gebete und Zeremonien der heiligen Messe*. Stuttgart, Sarto-Verlag, 2004. 204 s.
46. Harris, E. Musician blends Tango, classic styles in Mass composition. Catholic News Agency. Rome, Italy, Nov 5, 2013. URL : <https://www.catholicnewsagency.com/news/28381/musician-blends-tango-classic-styles-in-mass-composition>
47. Johnson, L. J. *Worship in the Early Church: An Anthology of Historical Sources*. The Liturgical Press, 2009. 312 p.
48. M. Völlinger, «The Latin Jazz Mass», Sanctus. Хор Київської опери. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=dny6XpgI15k>
49. Marini, P. *A Challenging Reform: Realizing the Vision of the Liturgical Renewal*. Collegeville, Minnesota, The Liturgical Press, 2007. 205 p.
50. Martín Palmeri. URL : <https://web.archive.org/web/20151123093558/http://www.martinpalmeri.com.ar/curriculum.html>
51. Martin Palmeri: «Misa a Buenos Aires». *naxosdirect.co.uk*. URL : <https://naxosdirect.co.uk/items/martin-palmeri-misa-a-buenos-aires-438502>
52. Schnitzler, T. *Was die Messe bedeutet. Hilfen zur Mitfeier*. Freiburg im Breisgau, Herder Verlag, 1979. 223 p.
53. Stuckwisch, R. *Philip Melancthon and the Lutheran Confession of Eucharistic Sacrifice*. Bynum, Texas, Repristination Press, 2011. 58 p.
54. *The General Instruction of the Roman Missal*. Canadian Conference of Catholic Bishops Publication Service. Ottawa, Concacan Inc., 2011. 86 p.