

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

Кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування

Кафедра інтерпретології та аналізу музики

МЕСА № 1, *F-DUR* Ф. ШУБЕРТА: ДОСВІД ДИРИГЕНТСЬКОЇ
ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВОЛЬФГАНГА ЗАВАЛЛША

Магістерська робота
Пісклової Ганни Олександрівни
Науковий керівник:
Зінченко Вікторія Олександрівна
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри
інтерпретології та аналізу музики.

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело

Пісклова Г.О.

ЗМІСТ

ВСТУП	3
--------------------	----------

РОЗДІЛ 1. ІСТОРИЧНИЙ ТА СТИЛІСТИЧНИЙ КОНТЕКСТ МЕСИ № 1, F-DUR ФРАНЦА ШУБЕРТА

- 1.1. Розвиток духовної музики в Європі початку XIX століття
- 1.2. Сильові та жанрові особливості мес Франца Шуберта
- 1.3. Меса № 1, F-dur як зразок духовної музики раннього романтизму

РОЗДІЛ 2. ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ВОЛЬФГАНГА ЗАВАЛЛІША

- 2.1. Життєвий та творчий шлях Вольфганга Завалліша
- 2.2. Диригентський стиль В. Завалліша: художнє мислення та виконавська концепція
- 2.3. Внесок В. Завалліша у виконання духовної музики

РОЗДІЛ 3. ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ АНАЛІЗ ВИКОНАННЯ МЕСИ № 1, F-DUR Ф. ШУБЕРТА ПІД КЕРІВНИЦТВОМ ВОЛЬФГАНГА ЗАВАЛЛІША

- 3.1. Особливості інтерпретаційного підходу В.Завалліша
- 3.2. Порівняльний аналіз виконання Меси № 1, F-dur різними диригентами
- 3.3. Методичні рекомендації для сучасних диригентів на основі інтерпретаційного стилю В. Завалліша

ВИСНОВКИ

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	7
---	----------

ДОДАТКИ

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. У сучасній музичній практиці масштабні вокально-інструментальні твори, зокрема меси, займають важливе місце в репертуарі видатних хорових та оркестрових колективів. Одним з таких творів є Меса № 1, *F-dur* Франца Шуберта, яка в Україні та в світі майже не представлена в репертуарі провідних музичних колективів. А кожен запис виконання цієї меси сприяє розкриттю її багатогранного змісту, забезпечуючи підґрунтя для інтерпретаційного аналізу диригентських підходів.

Особливо цінним є запис виконання Меси № 1, *F-dur* Ф. Шуберта, здійснений Баварським хором та оркестром під керівництвом Вольфганга Завалліша. Ми зосередимося на інтерпретаційному аналізі цього виконання, оскільки воно вирізняється унікальною художньою концепцією, високою технічною майстерністю та вірністю стилістичним традиціям.

Дослідження також має на меті висвітлення постаті Вольфганга Завалліша (1923 – 2013), як одного з провідних диригентів XX-XXI століття, що раніше ніколи не вивчалось в українському музикознавстві.

Об’єкт дослідження - сучасне мистецтво диригування як рід виконавської творчості.

Предметом дослідження є принципи диригентської інтерпретації Вольфганга Завалліша на прикладі Меси № 1, *F-dur* Ф. Шуберта.

Мета дослідження – обґрунтувати засади диригентської інтерпретації Вольфганга Завалліша на прикладі Меси № 1, *F-dur* Ф. Шуберта.

Наукові завдання дослідження:

- проаналізувати стильові та жанрові особливості Меси № 1, *F-dur* Ф. Шуберта як зразка духовної музики раннього романтизму;
- окреслити основні тенденції розвитку духовної музики в Європі початку XIX століття, проаналізувати їхній вплив на творчість Ф. Шуберта, зокрема на його меси;

- здійснити аналіз інтерпретаційних підходів Вольфганга Завалліша до Меси № 1, F-dur Ф. Шуберта;

- розробити практичні рекомендації для сучасних диригентів та виконавців на основі інтерпретаційної версії Завалліша у роботі з хором і оркестром над Месою F-dur Ф. Шуберта.

Матеріал дослідження становить:

- нотний текст Меси № 1, F-dur Ф. Шуберта для мішаного хору, солістів, оркестру та органа;
- виконання твору Симфонічним оркестром та хором Баварського радіо під керівництвом Вольфганга Завалліша, який записаний в концертному залі «Herkulesaal», Мюнхен (диск «Schubert: Das geistliche & weltliche Chorwerk Sacred & Secular Choral Work» Catalogue No: 0284742). Солісти: Гелен Донат (Helen Donath), сопрано Лучія Попп (Lucia Popp), мецо-сопрано Бріжітта Фассбендер (Brigitte Fassbaender), тенор Петер Шраєр (Peter Schreier), баритон Дітріх Фішер-Діскау (Dietrich Fischer-Dieskau)
Дата виходу диску: 25 липня 2011 р., Дата запису Меси Фа мажор Ф. Шуберта: березнь та грудень 1981 р.

Методологія дослідження. Згідно з концепцією наукової роботи залученні такі наукові підходи:

- *історіографічний* - націлений на систематизацію теоретичної бази наукових джерел про Ф. Шуберта;
- *біографічний* - фокусується на вивченні творчості та діяльності Вольфганга Завалліша крізь призму його життєвого шляху, культурного та професійного контексту та розумінні як життєвий досвід і естетичні погляди диригента вплинули на його інтерпретацію;
- *стильовий* – спрямований на розуміння системи принципів мислення Ф. Шуберта, а також виконавського стилю диригента Вольфганга Завалліша;

- *жанровий* – націлений на виявлення архітипічних особливостей духовної музики, та її місця в контексті музичної спадщини Ф. Шуберта;
- *структурно-функціональний* – розкриває єдність змісту та форми твору
- *інтерпретаційний* – пов’язаний із вивченням специфіки диригентської стилістики, а також аналізом виконавської інтерпретації Меси № 1, *F-dur* Вольфгангом Заваллішем;

Теоретична база. Концепція роботи передбачає освоєння загальнонаукових та спеціальних наукових праць з таких питань:

- *історія зарубіжної музики*: Горюнкова Л. [3], Загайкевич М. [4], Муха А. [8], Остапенко Л. [9], Пилипчук О. [10] ;
- *теорія жанру та стилю в музиці*: Кашкадамова Н. [5], Костюк Н. О. [4], Козаренко О. [6], Сікорська Л. [14], Шип С. [10], Woods S. [81];
- *музичне мислення, інтерпретація та форма*: Александрова О. [1], Александрова О., Шаповалова Л. [2], Москаленко В. Г. [5], Москаленко В. Г. [6], Ніколаєвська Ю. [7], Шаповалова Л. В. [8], Якуб'як Я. [13], Brendel A. [29];
- *мистецтво хорового та оркестрового диригування*: Апалькова І. [1], Белік Н. А. [3], Колесса М. [7], Пігров К. К. [11], Плющик Є. В., Омельчук В. В., Федорченко В. В. [12], Серганюк Л. І. [13], Смирнова Т. А. [15], Шумська Л. Ю. [12], Green E.A.H. [41];
- *інструментознавство та інструментування*: Гайдено А. П. [14], Piston W. [15];
- *наукові праці зі Шубертіани, присвячені композиторській творчості Ф. Шуберта*: Бенч О. [2], Goldschmidt H. [40], Stringham R.S. [21], McKay E. [51]
- *окремий інтерес становлять наукові праці, присвячені диригентській творчості Вольфганга Завалліша, зокрема його інтерпретаційному стилю, художньому мисленню та внеску у виконання духовної музики*:

Ashman M. [26], Bayerische Staatsbibliothek, Duffie B. [35], Lambert R.J. [47], Nice D. [55], Rodríguez-Peralta P.W. [61], Schaumberg U. [64], Schaumberg U. [65], Stearns D.P. [68], Tozzi W. di L. [72].

Наукова новизна отриманих результатів. Вперше в українському музикознавстві здійснено аналіз диригентської інтерпретації Меси № 1, F-dur Ф. Шуберта через призму творчості В. Завалліша.

Окрім цього, у межах дослідження будуть розглянуті інтерпретаційні та відображені в аудіозаписі диригентські прийоми В. Завалліша на прикладі виконання вокально-інструментальних творів Ф. Шуберта, **що дозволить створити методичні рекомендації для сучасних диригентів і виконавців,** сприяючи розширенню репертуару та вдосконаленню виконавської майстерності.

Практичне значення отриманих результатів може бути використано у подальших наукових дослідженнях і долучено до навчальних дисциплін як, «Фах», «Практика за фахом», «Диригентська практика», «Педагогічна практика», «Композиція», «Історія зарубіжної музики», «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація» для здобувачів вищої освіти факультету Хорового та оперно-симфонічного диригування закладів вищої освіти України. Окрім того, обговорення ідей дослідження представляє практичний інтерес в контексті професійної діяльності здобувачів вищої освіти у класі Хорового та оперно-симфонічного диригування.

Апробація результатів дослідження: участь у VI МІЖНАРОДНІЙ НАУКОВО-ТВОРЧІЙ КОНФЕРЕНЦІЇ «МИСТЕЦТВО ТА НАУКА В СУЧАСНОМУ ГЛОБАЛІЗОВАНОМУ ПРОСТОРІ» в Харківському національному університеті мистецтв імені І.П. Котляревського. Тема доповіді: «Творча постать Вольфганга Завалліша в контексті німецької музичної культури ХХ століття».

Структура дослідження. Дипломна робота складається із Вступу, 3 Розділів, Висновків і Списку використаних джерел. Загальний обсяг дослідження складає -- сторінок, з них основний зміст викладений на 48

сторінках. Список використаних джерел налічує -- позиції, з них -- іноземною мовою.

РОЗДІЛ 1

Жанр меси

Жанр меси посідає центральне місце як у католицькому літургійному обряді, так і в історії європейської музичної культури. У своєму фундаментальному розумінні, меса є основним євхаристійним дійством католицької церкви, що відтворює Таємну Вечерю. Як зазначає італійська енциклопедія *Treccani*, це «літургійне дійство, що здійснюється священником як представником Христа і Церкви, і в якому через освячення хліба та вина відновлюється жертвоприношення Христа». []

З музикознавчої точки зору, меса постає як складний та багатогранний жанр, що протягом століть еволюціонував, відображаючи зміни в релігійній практиці, естетичних ідеалах та музичних техніках.

Українська музична енциклопедія визначає месу як центральний євхаристійний обряд римо-католицької церкви та як самостійний вокальний або вокально-інструментальний жанр, що ґрунтується на канонізованих текстах церковної служби, виконуючи функцію аналога православної та греко-католицької Літургії.

Музичне оформлення меси пройшло тривалий шлях розвитку, починаючи від найдавніших монофонічних співів григоріанського хоралу, що були невіддільною частиною ритуалу.

Григоріанський хорал, як втілення середньовічної монодії, сформувався в результаті багатовікової колективної творчості та тривалої усної практики, яка лише у VIII–IX століттях отримала фіксацію завдяки невменній нотації. Введений у добу Каролінгів термін «григоріанський»

позначав співочий репертуар, який виник у Франкській імперії через синтез римської, амвросіанської, галліканської та інших традицій, на основі запозиченого з Візантії Октоїха.

Релігійні та естетичні засади ранньохристиянської церкви визначали його монофонічний характер, що символізував духовну єдність громади та сприймався як аналог ангельського співу. Хоральний мелос, підпорядкований циклічності літургійного календаря, характеризувався відсутністю чіткої метричної організації та прозаїчністю латинських текстів, а також специфічними стилями мелодизації (силабічним, невматичним, мелізматичним). Ладова основа хоралу – восьмиступенева система, спільна для західної та східної традицій, з мелодичним розумінням ладу, що ґрунтувалося на мнемонічних моделях («ноеан», а згодом латинські формули). Починаючи з IX століття, мелодії піддавалися теоретичному осмисленню з позицій античної теорії звукорядів, що привело до формування системи восьми церковних ладів з їхнім поділом на автентичні та плагальні. Водночас було вироблено ключові ладові категорії – фіналіс, тенор і амбітус.

Попри неповноту збережених джерел, саме григоріанський хорал визначив подальший розвиток європейської музики: його система ладових категорій, принципи тексто-музичної єдності та форма псалмодії стали вихідною точкою для становлення багатоголосся й поліфонії.

Подальше формування хоральних композицій визначалося текстомузичною єдністю, де першочергове значення надавалося духовному змісту тексту. Ранній репертуар базувався переважно на текстах Псалтиря, що зумовило появу псалмодичних композицій – найдавнішого типу в обряді, що базувався на мелодичному декламуванні псалмових віршів. Існували три основні способи виконання: безпосереднє (послідовне виконання всіх віршів), антифонне (почергове виконання хорами віршів та антифона, структура $V + A$, що вимагала злагожденості, досягнутої завдяки системі

псалмових тонів) та респонсорне (діалог між солістом та хором, структура $R + V + R$, представлене, зокрема, градуалами та алелуя).

Паралельно розвивалися молитовно-гімнографічні композиції, текстологічно незалежні від псалмових віршів, що включали тексти Ординарію Меси (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei*), а також тропи, секвенції та гімни. Наприклад, гімн *Kyrie eleison*, який використовувався в літаніях, у франкській редакції кінця IX століття набув фіксованої дев'ятикратної структури, символізуючи Трійцю та дев'ять ангельських чинів.

З XI століття фіксуються перші приклади багатоголосся, зокрема в манускрипті «*Winchester Troper*». Подальша еволюція поліфонічної меси тісно пов'язана з розвитком органуму та новаторськими тенденціями школи Нотр-Дам у XII–XIII століттях.

Епоха Ренесансу ознаменувалася значним піднесенням жанру, характеризуючись утвердженням концепції циклічної меси, де частини Ординарію інтегрувалися за допомогою спільного музичного матеріалу (приклад – «*Messe de Nostre Dame*» Гійома де Машо). Розвиток поліфонічної техніки, зокрема а cappella, досяг кульмінації у творчості композиторів нідерландської школи, серед яких Жоскен Дебре, Орландо ді Лассо, та представник римської композиторської школи Джованні П'єрлуїджі да Палестріна.

З настанням епохи Бароко меса зазнає впливу концертного стилю. Видатним представником раннього бароко, який працював у жанрі меси, був Клаудіо Монтеверді. Введення інструментальних партій, контрастів між солістами, хором та оркестром (*tutti*), а також віртуозних елементів, характерних для барокового концерту, стало новою віхою в історії жанру. У період пізнього бароко, особливо у творчості Йоганна Себастьяна Баха, інструментально-вокальні форми досягли розквіту, де інструментальна партія відігравала значну роль, визначаючи музичну форму, а словесний текст слугував джерелом для вираження афектів та музично-риторичних фігур

відповідно до пануючої теорії моноафектності. Це спричинило зміну акценту: якщо раніше домінувала літургійна функція, то з приходом концертного стилю музична складова набуває більшої самостійності, стаючи самодостатнім художнім висловлюванням, хоча й не втрачаючи духовної сутності.

У наступні історичні періоди жанр меси продовжує свою еволюцію, знаходячи відображення у творчості композиторів класицизму (Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен) та романтизму (Луїджі Керубіні, Карл Марія фон Вебер, Сезар Франк, Франц Шуберт, Ференц Ліст, Антон Брукнер, Шарль Гуно), де він збагачується симфонічними рисами, елементами національних музичних традицій та набуває більш монументальних та театралізованих рис, частково під впливом ораторіального та оперно-хорового стилів. []

У XX столітті музичне оформлення меси зазнало значних експериментальних змін, що відобразилося у творчості Леоша Яначека (адаптація тексту), Франсіса Пуленка (поєднання поліфонії та імпресіонізму), Альфредо Казелли та Леонарда Бернстайна (синтез класичної, джазової та популярної музики).

Музична меса як циклічний твір озвучує сталі – *Ordinarium* та змінні – *Proprium*, частини католицької літургії. Ключовими для композиторської творчості стали частини Ординарію (*Ordinarium Missae*), що залишаються незмінними в кожній месі:

- *Kyrie eleison* (Господи, помилуй): Молитва про помилування, часто виражена у тричастинній структурі (*ABA* або *ABC*). У франкській традиції набула дев'ятикратної структури.
- *Gloria* (Слава): Гімн "Слава во вишніх Богу", зазвичай відзначається урочистим та радісним характером.
- *Credo* (Слава во вишніх Богу): Символ віри, найдовша частина Ординарію, що часто вимагала від композиторів значної майстерності у створенні цілісної музичної тканини. Базується на

тексті Нікео-Царгородського символу віри. Як вказує Словник – довідник музичних термінів за книгами Ю. Є. Юцевича: «З *Credo* виокремлювались *Et incarnatus* (І олюднівся син святого духу та діви Марії), *Crucifixus* (І був розп'ятий та похований), *Et resurrexit* (І воскреснув)...»

- *Sanctus* (Свят, Свят, Свят Господь Саваот) та *Benedictus* (Благословен Той, Хто гряде в ім'я Господнє): Урочисте прославлення Бога та благословення Того, хто приходить в ім'я Господнє. Як вказує Treccani, "Sanctus і Benedictus утворюють гімн хвали, що передує канону". Ці частини часто розглядаються як єдине ціле, але музично можуть бути розділені. []
- *Agnus Dei* (Агнець Божий): Молитва до Агнця Божого про дарування миру, часто має спокійний та благальний характер і може завершуватися повторенням «*Dona nobis pacem*». Була інкорпорована до літургійного чину на початку VII століття.

Пропрій (*Proprium Missae*), натомість, змінюється залежно від літургійного календаря та конкретного свята. До його складу входять такі частини, як Introitus, Graduale, Alleluia або Tractus, Offertorium та Communio. Музичне оформлення Пропрію історично часто залишалося в рамках григоріанського співу. []

Музична тканина меси відзначається значною різноманітністю, відображаючи стилістичні особливості епох. У ранніх формах домінувала монофонія григоріанського хоралу. З розвитком поліфонії, особливо в епохи Відродження та Бароко, широко застосовуються поліфонічні техніки, включаючи імітацію та контрапункт, подібні до тих, що характеризують фугу. Наприклад, у *Messi h-moll* Й. С. Баха застосовуються складні фуговані структури, що підкреслюють драматизм тексту *Kyrie* або урочистість *Gloria*.

Важливим елементом є контраст між tutti (звучання всього оркестру та хору) та окремими інструментальними або вокальними фрагментами, що надає музиці святкового забарвлення. Мелодії хору можуть мати схожість зі

стародавніми ювіляціями – майстерним, розгорнутим співом окремих складів слова, що традиційно завершував релігійні піснеспіви, найчастіше на слові "Алілуя".

Хоча меса є церковним жанром, її музичне оформлення часто тяжіє до "чистої" музики та її симфонічних форм більше, ніж до буквального відтворення емоцій кожного окремого слова, оскільки слово в месі "звучить як формула, загальнозначуща, надособиста". Це пояснює величезну різноманітність музичного втілення тексту, особливо в початкових словах. Наприклад, *Kyrie* може мати патетичний, суворий, полонезний, величний або пісенний характер у різних композиторів.

Меса також відзначається структурною гнучкістю. Хоча існує канонічна п'ятичастинна форма, композитори могли розширювати її, як це видно у Баховій Месі *h-moll* (24 номери) або у Бетховенській *Missa Solemnis*, яка за своєю концепцією наближається до симфонії.

Меса, Пасіони та Ораторія – це важливі жанри сакральної музики, які, хоча й пов'язані з релігійною тематикою, мають суттєві відмінності:

- Меса: Церковний жанр, виконується під час католицького богослужіння протягом усього року. Текстова основа – молитви католицького літургійного обряду (*Ordinarium i Proprium*). Мова виконання – латинська. Не має розгорнутого сюжету, є частиною богослужіння. Композиція включає хори, арії, ансамблі. Відсутні речитативи як окрема композиційно-драматургічна одиниця (хоча можуть використовуватися мелодії григоріанських хоралів). Усі виконавські ролі є неперсоніфікованими.
- Пасіони: Церковний жанр, виконання приурочене до Страсного тижня. Текст – Євангеліє, що розповідає про страсті Христові. Мова виконання – переважно німецька (пов'язано з Реформацією). Мають чіткий сюжет. Композиція вільніша, включає хори, хори "*turbi*" (що зображують народ), арії, акомпановані речитативи, ансамблі, протестантські хорали.

Євангеліст (тенор) має персоніфіковану роль; інші виконавські ролі здебільшого неперсоніфіковані, хоча в речитативах можуть бути репліки окремих персонажів.

- Ораторія: Церковно-концертний жанр, виконується поза богослужінням (на релігійні свята або з особливих нагод). Мова виконання – будь-яка (часто біблійні або античні тексти). Може мати сюжет (розкривається від імені хору чи солістів) або бути безсюжетною. Композиція вільніша, включає ансамблі, хори, речитативи "сecco" (сухі), акомпановані та оркестрові речитативи (можуть мати жанрово-звукозображальний характер). Вокально-хорові жанри можуть бути як персоніфікованими, так і неперсоніфікованими.

Й. С. Бах у своїй творчості звертався до різних вокально-хорових жанрів, демонструючи єдність підходу у трактуванні духовних і світських кантат, вільно використовуючи фрагменти між ними. У духовних кантатах, що виконувалися в церкві, він використовував музично-живописні та звукозображальні елементи для коментування релігійних текстів, відображаючи глибокий зв'язок музики зі словом, характерний для епохи бароко.

В українському музичному просторі перші документальні свідчення про месу належать до XVI століття. Постать Мартина Лебецького є знаковою для музичної культури того часу. У XIX столітті вагомий внесок у розвиток жанру зробив Дмитро Бортнянський. Активізація інтересу до меси в українській музиці спостерігається наприкінці XX століття, що підтверджується творчістю Мирослава Скорика, Лесі Дичко та інших сучасних композиторів.

Таким чином, меса є не просто літургійним текстом, покладеним на музику, а складним культурним феноменом, що поєднує в собі духовні, естетичні та музичні аспекти. Вона постає як ключовий елемент римо-католицького літургійного обряду та як вагомий жанр в історії європейської

музичної культури, що акумулює в собі духовні, культурні та естетичні парадигми різних історичних епох. Її дослідження відкриває широкі можливості для музикознавчого аналізу, дозволяючи простежити еволюцію музичного мислення, композиторської майстерності та взаємодію музики з релігійним ритуалом, а для сучасного виконавця (зокрема, диригента) розуміння історичного контексту, впливу стилів (як-от концертного стилю Бароко) є критично важливим для створення переконливих та емоційно насичених інтерпретацій.

Романтизм

У музиці епохи романтизму XIX століття відбулася фундаментальна зміна естетичних орієнтирів, де на зміну риториці та драмі прийшли поезія та література, що зумовило відхід від класичних норм і занурення в образний світ програмності та літературної логіки. Це призвело до появи нових жанрів, таких як балада та поема, а також до оновлення музичної драматургії, яка характеризувалася децентралізованою єдністю, прагненням до наскрізного розвитку та підвищеною емоційністю. У сфері композиції спостерігалось навмисне змішування класичних форм, утворення типізованих та нетипізованих змішаних форм, а також виникнення індивідуальних форм з ускладненими функціональними зв'язками між розділами, часто під впливом поетичної балади як важливого прототипу з її наративністю, напруженим розвитком та катастрофічною розв'язкою.

У вокально-хоровому творі важливу роль відіграють виразні та зображальні деталі, пов'язані зі словом.

Взаємодія вокальної та інструментальної партій передбачає домінуючу роль вокалу та підпорядковану – інструменту. Інструментальний супровід може виконувати різноманітні функції (дублювання, гармонійна підтримка, контрапункт, діалог, передача зовнішніх образів).

Розвиток духовної музики в Європі початку XIX століття

Початок XIX століття став для європейської духовної музики переломним етапом, що ознаменував собою не стільки лінійну стилістичну еволюцію, скільки глибокий парадигмальний зсув. Цей процес був зумовлений двома взаємопов'язаними чинниками: розпадом старих політико-релігійних структур, що століттями визначали функцію сакрального мистецтва, та утвердженням нової романтичної естетики, яка змінила сам погляд на історію та роль митця. Аналіз історичного контексту, що сягає корінням у часи Каролінгів та середньовічних музичних практик, дозволяє зрозуміти фундаментальні зміни, які переживала духовна музика на зорі сучасності.

Протягом майже тисячоліття, від часів коронування Карла Великого у 800 році й до початку XIX століття, існування Священної Римської імперії та Папської держави створювало уявлення про наднаціональну єдність західного християнського світу. Музичним втіленням цієї універсальності була літургійна традиція, вершиною якої можна вважати грандіозні поліфонічні композиції школи Нотр-Дам. Це мистецтво, створене для величних готичних соборів, символізувало могутність єдиної, централізованої Церкви. Воно було функціональним, здебільшого анонімним і підпорядкованим канону. Його творці діяли не як автономні індивіди, а як служителі інституції, що прагнула до всеосяжної, «католицької» повноти.

Однак на початку XIX століття ця модель остаточно вичерпала себе. Загибель Священної Римської імперії 6 серпня 1806 року та ослаблення світської влади Папи під тиском національних рухів зруйнували стару систему координат. Саме в цей момент на авансцену виходить романтизм із його культом індивідуалізму та, що особливо важливо, ідеєю нації як найвищої культурної цінності. Ця нова ідеологія потребувала власного історичного фундаменту, що призвело до масштабної ретроспективної ідеалізації минулого.

Діячі німецького романтизму, прагнучи обґрунтувати ідею єдиної нації, звернулися до середньовічної спадщини, але інтерпретували її крізь призму власних уявлень. Мистецтво мінезінгерів, творчість голіардів (*Carmina Burana*) та навіть легенди про Тангейзера були проголошені символами «святого німецького мистецтва» (*heil'ge deutsche Kunst*), як це згодом патетично сформулював Ріхард Вагнер. Цей погляд був глибоко анахронічним, адже середньовічна свідомість мислила категоріями династичної чи релігійної, а не національної вірності. Сама ідея «німецького» чи «французького» мистецтва в сучасному розумінні була чужою для тієї епохи, коли культурний обмін, як-от запозичення німецькими мінезінгерами форм у французьких труверів, був нормою.

Ця романтична переоцінка історії безпосередньо вплинула на духовну музику. Водночас змінилася і філософія творчості. На зміну середньовічному уявленню про ремісника на службі у Бога та Церкви прийшла нова ідея митця. Як зазначає Річард Тарускін, «поняття “емансипованого та покинутого митця”, митця-одинака, є продуктом естетики дев'ятнадцятого століття — одним словом, романтизму» (Taruskin, 2005, page 18 of 20). Ця нова концепція, що ставила в центр творчості індивідуальне переживання, докорінно змінила підхід до написання духовної музики.

Таким чином, на початку XIX століття духовна музика опинилася на роздоріжжі. Вона перестала бути виключно функціональним мистецтвом, що обслуговує літургійні потреби в рамках універсальної церковної структури. Натомість вона стала полем для вираження особистих переживань композитора та, дедалі частіше, потужним інструментом утвердження національної ідентичності. Ця трансформація, що поєднала занепад старих імперій з народженням романтичної естетики та націоналізму, визначила ключові вектори розвитку сакрального музичного мистецтва на все наступне століття.

Стильові та жанрові особливості мес Франца Шуберта

Меса як жанр на зламі XVIII–XIX століть: між церквою та концертним залом.

На межі XVIII–XIX століть, коли класицизм поступався місцем новому художньому напрямку – романтизму, творчість Франца Шуберта посіла особливе місце, віддзеркалюючи перехідну епоху. Меси Шуберта є яскравим прикладом синтезу класицистичних традицій та романтичних нововведень. Цей синтез виявляється у збереженні класичних форм та структур, успадкованих від попередніх століть.

Як зазначають Іванова, Мізітова та Некрасова: «У музичному мистецтві перші романтичні твори з'являються у 10-х роках XIX століття в творчості Вебера та Шуберта» (Іванова, Мізітова, Некрасова, 2003, с. 199). Ф. Шуберт стояв біля витоків музичного романтизму, і його меси відображають ключові риси цього напрямку, такі як ліризм, звернення до чуттєво-емоційного стану, мелодійність тематизму, а також колористичне трактування гармонії та тембрової різноманітності. При цьому, композитор зберігав структуру меси, яка формувалася протягом століть у рамках класичної традиції, наповнюючи її новим, романтичним звучанням. []

На зламі XVIII–XIX століть жанр меси виходить за межі виключно культового вжитку, набуваючи ознак великої концертної форми з драматургічною структурою, що співвідноситься з симфонічним стилем. Витоки цього явища криються у творчості Йозефа Гайдна — композитор, який переосмислив жанр меси, вивівши його за межі традиційної богослужбової практики у бік сценічно-концертного втілення.

Й. Гайдн звертався до жанру меси протягом усього життя — від ранніх спроб у 1750-х рр. до зрілих творів «післялондонського періоду» 1796–1802 рр. Особливу увагу дослідники звертають на шість пізніх мес, серед яких «*Missa in tempore belli*» (з лат. «Меса під час війни»), що ілюструють поєднання духу віри з пафосом історичної епохи. Як зазначають Іванова, Мізітова, Некрасова характерною рисою цих мес є: «...наскрізний розвиток

тематизму початкового розділу, сонатну форма *Kyrie*, опора на коло інтонацій, притаманні церковній, світській, військовій музиці...» []

Меси Й. Гайдна яскраво демонструють зростання ролі інструментального начала, що особливо помітно в його пізніх творах. Композитор почав активно залучати повний симфонічний склад, додаючи духовими інструментами — кларнетами, тромбони, розширює групу валторн і фаготів. Завдяки цьому звучання його мес набуває масштабності й симфонічного напруження. У таких композиціях, як «*Harmoniemesse*» та «*Nelsonmesse*», духові не просто підтримують гармонічну структуру, а й відіграє тематично-образотворчу роль, зумовлює наближення жанру до концертного стилю.

У творчості Вольфганга Амадея Моцарта жанр меси набув глибокого художнього переосмислення: композитор дотримувався традиції, а також переосмислював її з позицій стилістичної виразності, драматургії та жанрової гнучкості.

Меса у В. А. Моцарта набуває стилізовано-світського характеру, орієнтованого на оперний жанр. Еволюцію жанру в творчості Моцарта автори поділяють на п'ять періодів — від еkleктичних мес першого періоду (1768–1769) до драматично-глибокої Меси до мінор (1783), що не була завершена. Саме в останній період (1783–1791) композитор синтезує традиції духовної поліфонії, пізнаючи музику Георг Фрідріх Гендель, Йоганн Себастьян Бах) з сучасним контрапунктичним стилем.

Вершиною жанру меси В. А. Моцарта став Реквієм *d-moll* (KV 626), який автор не встиг завершити. Цей твір — символ драматичної глибини, синтезу поліфонії та сонатного мислення, стилістичної контрастності, де меса перестає бути лише «службою», а постає як «вислів екзистенційного змісту». Іванова, Мізітова, Некрасова підкреслюють наскрізну роль «тонального плану» (*d-moll–B-dur*) та трагічну інтонацію малої секунди, що формує єдність усієї композиції.

У творчості Людвіга ван Бетховена (1770–1827) жанр меси зазнає значного переосмислення, вийшовши за межі суто культового призначення. Композитор, перебуваючи на перетині епох Просвітництва та Романтизму, трактує месу не лише як форму релігійного служіння, а як вираз високих гуманістичних ідей.

Одним із небагатьох церковних творів стала «Урочиста меса» (D-dur, op. 123). Зовнішнім приводом для створення стало призначення ерцгерцога Рудольфа (*Rudolf von Österreich*, 1788–1831) — учня, покровителя та друга композитора — на посаду архієпископа. Проте за своїм задумом і масштабом твір виходить далеко за межі церковного контексту. Як зазначають авторки навчального посібника «Класична музична література XVII - першої половини XIX ст.»: «почавши роботу над “Урочистою месою”, Л. ван Бетховен вклав в цей твір значно більший зміст, ніж цього вимагав конкретний привід», проте продовжує традицію Й. С. Баха та В. А. Моцарта. []

Структура меси відповідає традиційним п'яти частинам *Ordinarium missae*, однак композиційна мова наповнена драматизмом, симфонічною масштабністю, поліфонічною складністю. У цьому контексті меса тяжіє до жанру кантати або навіть симфонії з хором. Зокрема, меса далеко виходить за межі культової потреби і має загальногуманістичний смисл.

Особливу увагу Л. ван Бетховен приділяє оркестровому супроводу: потужне розширення духової групи, зокрема через введення контрафагота, чотирьох валторн, трьох тромбонів, підсилює колористичний ефект і драматургічну виразність музичної мови. Характерною рисою меси є контрастна драматургія, поєднання зворотів добахівської поліфонії з мотивами, які наближаються до нової романтичної музики.

Таким чином, Л. ван Бетховен у «Урочистій месі» не просто продовжує традиції духовної музики, а формує власне бачення жанру, в якому поєднуються віра, моральна твердість і глибокий філософський зміст. Його

меса стає не лише актом богослужіння, а своєрідним художнім маніфестом доби, втіленим у формі музичного твору.

На зламі XVIII–XIX століть жанр меси опиняється на перехресті двох світів – сакрального і світського, що стало каталізатором його глибинної трансформації. Спадщина Й. Гайдна, В. А. Моцарта та Л. ван Бетховена демонструє поступовий вихід меси за межі суто культового призначення, перетворюючи її на багатогранну художню форму, здатну поєднувати релігійний зміст із симфонічною масштабністю, концертною драматургією та глибоким особистісним переживанням. Й. Гайдн заклав підвалини концертного мислення у месі, зберігаючи сакральний дух у поєднанні з історичним пафосом епохи. В. А. Моцарт вніс у жанр оперну експресію та мелодійність, відкриваючи можливості для внутрішнього діалогу між традицією і новою емоційністю. Л. ван Бетховен підніс месу до рівня художнього маніфесту, надаючи їй гуманістичного змісту і філософської глибини, що співзвучні романтичному світовідчуттю.

Меси Шуберта

Ф. Шуберт написав понад сто хорових творів, що охоплює як прості літургійні піснеспіви для приходських потреб, так і масштабні вокально-оркестрові твори. Одні з найвідоміших: сім мес, Німецька меса, яку ще називають реквіємом («*Deutsche Messe*»), два *Stabat Mater*, *Magnificat*, три *Offertorium*. Справжньою перлиною стала «*Deutsche Messe*», D 872, написана 1827 р. для SATB-хору, оркестру та органу, стала одним із найвідоміших творів служебної музики та два *Stabat Mater* (D 175, 1815р.), (D 383, 1816р.). Кантата «Переможна пісня Міріам» («*Mirjams Siegesgesang*») (D 942, Op. 136) написана в 1828 р. для сопрано, змішаного хору і фортепіано (існують також оркестрування для цього хору). Ораторія «*Lazarus*» (D 689) була розпочата Ф. Шубертом у лютому 1820 р., але залишилася незавершеною.

Протягом свого життя Ф. Шуберт систематично культивував жанри великої вокально-інструментальної форми. У цих творах поєднання

вокального та оркестрового звучання набуває функції ключового стильового маркера, доповнюючи симфонічу та камерну музику.

«*Salve Regina*» — це середньовічний католицький гімн, присвячений Діві Марії, який виражає довірливе прохання про її заступництво й милосердя. Традиційно його приписують монаху Ерманну Контракту (†1054) з Райхенау. Текст є ритмічною прозою з пізнішими додатками XIII століття (*Mater, Virgo*), у яких підкреслюється прийомом антитези – Матері та Диви. У XI–XIII ст. гімн увійшов до богослужбового вжитку як завершальна марійна антифона, яку співали цистеріанці, домініканці й францисканці. У творчості Данте, зокрема в Божественній комедії (*Purgatorio*), «*Salve Regina*» символізує милосердя Богородиці та духовне очищення, яке веде до спасіння.

Серед такого різноманіття вокально-оркестрових творів, ми зосередимо увагу месах. Подальший розгляд буде зосереджено саме на месах композитора.

Меса Фа мажор D 105 написана, в 1814 р. для секстету солістів: двох сопрано, альту, двох тенорів і басу (*SSATTB*), мішаного хору (*SATB*), та оркестру подвійного: 2 гобоя, 2 кларнети, 2 фагота, 2 валторни, 2 труби, 3 тромбони, литавр, групи перших та других скрипок, віолончелей, контрабасів та органу.

Меса Соль мажор D 167, написана в 1815р. для солістів: сопрано, тенора та басу (*STB*), мішаного хору (*SATB*), оркестру: групи перших та других скрипок, віолончелей, контрабасів та органу, і *ad libitum*: 2 труби та литаври.

Меса До мажор D 452, написана в 1816р., для солістів: сопрано, альту, тенора та басу (*SATB*), мішаного, професійного хору (*SATB*), та оркестру: групи перших та других скрипок, віолончелей, контрабасів та органу, і *ad libitum*: 2 гобої, кларнети, 2 труби, литаври. Отже, основною опорною звуковою тканиною є саме струнний оркестр і орган, тоді як духові інструменти можуть залучатися, залежно від виконавських умов.

Меса Ля бемоль мажор *D 678*, була написана між 1819 та 1822 рр., для солістів: сопрано, альт, тенора та басу (*SATB*), мішаного хору (*SATB*), оркестру: флейти, 2 габоя, 2 кларнети, 2 фагота, 2 валторни, 2 труби, 3 тромбони, литаври, групи перших та других скрипок, віолончелей, контрабасів та органу. (*Fl, 2 Ob, 2 Clt, 2 Fg, 2 Cor, 2 Tr, 3 Trb, Timp, 2 Vl, Va, Vc, Cb, Org*). У «*Kirie*» використовується 2 кларнета *in B* та 2 валторни *in Es*. Флейта з'являється тільки в другому номері «*Gloria*», кларнети з *Sib* змінюються на *La*, також в цій частині з'являються труби *in Miб*. У частині «*Credo*» кларнети і труби змінюються на *in Do*.

Меса Мі бемоль мажор *D 950*, написана в 1828 р., для солістів: альт, 2 тенорів та басу (*ATTB*), , змішаного подвійного хору (*SSATTBB*), оркестру: 2 габоя, 2 кларнети, 2 фагота, 2 валторни, 2 труби, 3 трамбони, литаври, групи перших та других скрипок, віоланчелей, контрабасів та органу. Відсутність високого сопранового голосу серед солістів не лише порушує усталені канони жанру, а й формує особливу темброву палітру. Така регістрова орієнтація на середні й низькі голоси поглиблює експресивність вислову, надаючи месі характерної темної насиченості та драматичності.

У монографії «Меси Франца Шуберта» («*The Masses of Franz Schubert*») Стефані Роджер Стрінгем (*Stephanie Roger Stringham*) відзначає, що Меса *G-dur* не поступається кращим зразкам майстрів, проте заслуговує на увагу як прояв таланту молодого композитора. Стефані Роджер Стрінгем пише: «зважаючи на вік Шуберта та обставини, серед яких він працював, Меса *G-dur* є дивовижною спробою написання — вона свідчить не лише про геній автора, але й про його тонке відчуття істинного і справедливого в мистецтві». Автор також наголошує, що твір створено всього за п'ять днів, і ньому багато помилок, зокрема неточну передачу текстів мес, які довелося виправляти редактору для використання в католицькій літургії.

У месах Ф. Шуберта пісенна мелодика постає не лише як декоративний елемент, а скоріше як «мотор» музичної форми, що надає твору камерної

інтимності й безпосередності богослужінню. Водлі та Гортон підкреслюють: “Schubert’s Mass settings are suffused with songlike lyricism, infusing even the grandest liturgical frameworks with the intimacy and expressivity of a solo Lied.”

Цей «пісенний» підхід помітний уже в Kyrie E $\flat$ -маси D 950: сопранова лінія долає відтінкову гаму майже в три октави (A $\flat$ $\rightarrow$ F $_5$), куди плавно вплітаються крокові рухи, характерні для його камерних пісень, а великі інтервальні стрибки (секстові й септимові фігури) постають як «вершини» мелодичної дуги. Така структура фрази задає постановку голосу в просторі хору: кожна фраза закінчується «відлунням» секунди чи терції, неначе завершальний акорд пісенної строфи.

У «Schlussgesang» Deutsche Messe (D 872) кроковий підйом у сопрано, позначений кружечками в нотному зразку², поступово веде до кульмінації F $_5$ на слові *seligkeit!*, ніби «спіраль» голосу в’ється вгору, піднімаючи слухача до атмосферної напруги спільної молитви.

Навіть у фугованих чи контрапунктичних епізодах Ф. Шуберт не відмовляється від пісенної диригентоїдності: як зауважують Водлі й Гортон,

“Even within dense contrapuntal textures, the melodic line never relinquishes its songful character, preserving an unbroken thread of emotional directness.”³

Це поєднання віртуозної фактури з ліричною мелодикою наповнює Sanctus і Agnus Dei останньої E $\flat$ -маси (D 950) подвійним ефектом: з одного боку, урочистість літургійних граней, з іншого – щира особистісна молитва, що звучить крізь контрапункт і хором. Тональні модуляції E $\flat$ м $\rightarrow$ E $\flat$ д $\rightarrow$ E $\flat$ д $_4$, характерні для Agnus Dei, набувають саме того колориту — змінюваної меланхолії, що відгомонам повертається до мелодійної відкритості його пісень.

2.2 Гармонічна мова та колорит

Гармонічна тканина шубертівських мес поєднує класичну прозорість із глибинною романтичною виразністю. За словами Девід Дамшродер (David

Damschroder), у монографії «Harmony in Schubert: Harmonic progression; Line progression; Common practices.», композитор широко застосовує модальне змішання: у межах однієї тональності відбуваються чергування паралельних мажорних і мінорних варіантів суб- і домінанти, що створює містичний колорит та багатошарову емоційну палітру. Хроматичні «еволюції» ступенів II і IV, коли базовий тризвук розгортається в розширені септакорди й нонаккорди, підкреслюють урочистість і велич літургійного тексту, збагачуючи месо драматургією кольору та напруги.

Центральним принципом шубертівської гармонії є контекстуальність гармонічної одиниці: як зазначає Д. Дамшродер, «Акорд — або послідовність акордів — завжди слід розглядати в ширшому контексті.». Саме така перспектива перетворює месовий цикл на органічне ціле, де кожне хроматичне відхилення чи модальний «злам» відтворює текстову напругу та риторичні акценти. У «Gloria» з Меси No 6 C-dur домінанта постійно піддається фазам 5–6 (5–6 expansion), що веде від зосередженої побожності до кульмінаційної каденції, у якій домінанта, «очищена» від хроматичних нашарувань, повертається до діатонічного ядра, створюючи відчуття духовного звільнення. []

Як підкреслює Дамшродер, стиль гармонічного аналізу Ф. Шуберта вирізняє економне застосування Римських цифр: «Я відстоюю підхід, заснований на ступенях масштабу, хоча й використовую римські цифри рідше, ніж це зазвичай прийнято.» Це рішення відображає прагнення ясності в аналітичній структурі: тривіальні гармонічні переходи не перевантажують позначеннями, а акцент зміщується на функціональну належність акорду до єдиного ступеня з усіма його можливими фазами. [Stufentheorie]

Нарешті, лінійні прогресії — «glides» і «wobbles» — забезпечують плавні перехідні шляхи між різнофункційними зонами меси, підтримуючи внутрішню цілісність форми. За Дамшродером, використання колових і нелінійних послідовностей посилює інтроспективний характер музики, поєднуючи філігранну мелодійність із чіткою гармонічною матрицею.

Меси Ф. Шуберт писав протягом 34 років, і охоплюють період від 1814 до 1828 року, тобто від семнадцятирічного віку композитора до п'яти місяців до його смерті, відображаючи майже весь активний період творчості. Ці твори репрезентують розвиток його композиторської майстерності — від ще не сформованого, проте обдарованого юнацького таланту до зрілого, інтелектуально та образно-розвиненого стилю.

Як зазначають дослідники Ф. Шуберт не нумерував свої меси. У творчості Ф. Шуберта меси не мають послідовної нумерації, що зумовлює необхідність їх групування для порівняльного аналізу. Як зазначає Р. С. Стрінгем, «Розглядаючи п'ять мес без урахування числового порядку — як це й слід робити при їх порівняльній критиці, — вони складають дві групи». **Які меси, тональність, рік написання.** До першої групи Стрінгем відносить Меси № 2, 3 і 4, тоді як друга — № 1 і 6. Хронологічно Меси G-dur та B-dur датуються 1815 роком, а Меса у С — 1816 роком, що свідчить про належність цих творів до однієї творчого періоду. Серед всіх мес Стрінгем виділяє Найбільш самостійною виявляється Меса у G, тоді як інші дві тяжіють до наслідування; однак усі вони поєднують простоту, духовну виразність та оригінальні музичні рішення, що визначає їх значення у розвитку сакральної музики композитора. [с. 171]]

Таким чином, ранні меси Ф. Шуберта демонструють високу індивідуальність композитора та певну невідповідність стилю його попередників. Внутрішні музичні ознаки та документальні джерела породжують невизначеність щодо точного хронологічного порядку творів, що ускладнює реконструкцію розвитку його музики. Автор також підкреслює незвичність порядку стилів у творчості Шуберта: початок у стилі Бетховена, перехід до Гайдна-Моцарта і повторне звернення до Бетховена, що сприймається як «екцентрична витівка генія»

Розглянувши еволюцію мес Ф. Шуберта, визначивши їхню стилістичну та виконавську специфіку, а також простеживши спадкоємність традицій і

водночас індивідуальні риси композитора, закономірним видається звернення до тієї композиції, з якої розпочинається його цикл мес і яка закладає основи подальшого розвитку цього жанру. Саме Меса № 1 F-dur D105 стає предметом нашого детального аналізу.

Ф. Шуберт створив Месу F-dur D105 у 1814 р. — це рання доба романтизму в Європі; для Австрії — післянаполеонівський період із відголосками класицизму і швидким поступом нових романтичних ідей у музиці, поезії й образотворчому мистецтві. У Відні музичне життя все ще визначали класицистичні традиції (Моцарт, Гайдн, Бетховен), але молоді композитори (у т.ч. Шуберт) починають вносити ліричність і камерність у великі жанри (меса — менше «велична тріумфальна» форма, більше — сповідальна, інтимна).

На момент створення першої меси в F-dur (1814 р.), очікувалося, що ранні твори Ф. Шуберта відображатимуть вплив духовної музики віденських класиків, проте перша меса демонструє насамперед вплив Л. ван Бетховена, поєднуючи релігійну стриманість і величність.

Як зазначає Р. Стрінгем: «Перша меса, фактично, хоча й сповнена найцікавішої індивідуальності Ф. Шуберта, здається, була натхненна Месою C-dur Л. ван Бетховена.» [с. 171)]

Цей факт породжує сумніви щодо хронології творів: можливо, так звана перша меса фактично не передувала іншим, а наближається за часом до меси в Es-dur, яку автор вважає її «сестрою».

За даними Крейссі фон Хельборн, Меса в F-dur була написана для столітнього фестивалю церкви Ліхтенталь;

Прем'єрою Ф. Шуберт диригував виступом, Мейседер грав першу скрипку.

На прем'єрі був сам маестро Салієрі висловив композитору похвалу. Рукопис твору датовано 1814 р.

Аналіз Меси № 1 F-dur D105

Франц Шуберт: Новаторство вокальних форм та інструментальна спадщина

Франц Шуберт (1797–1828) увійшов в історію західноєвропейської музики як фундатор доби романтизму та радикальний реформатор жанру Lied. Музикознавча думка одностайно визнає його першість у переосмисленні вокальної мініатюри, яку він підніс до рівня складної психологічної драми.

Центральне місце у творчому доробку композитора посідають вокальні цикли на вірші Вільгельма Мюллера, які вважаються еталонними зразками жанру: «Прекрасна мірошничка» (*Die schöne Müllerin*, D 795, 1823) та «Зимова подорож» (*Winterreise*, D 911, 1827). Ці твори відзначаються глибоким синтезом поетичного слова та музичної інтонації, де фортепіанна партія виступає не як акомпанемент, а як рівноправний учасник драматургічного розвитку. Кульмінацією вокальної творчості митця стала посмертна збірка «Лебедина пісня» (*Schwanengesang*, D 957), що об'єднала пісні на тексти Л. Рельштаба, Г. Гейне та Й. Зейдля.

Інструментальна спадщина Ф. Шуберта, зокрема його симфонії та камерно-інструментальні твори, також є предметом ґрунтовних досліджень. Особливу увагу науковців привертає Симфонія № 8 сі мінор («Незакінчена», D 759), феномен незавершеності якої досі генерує дискусії. Пізні інструментальні опуси: струнні квартети та фортепіанні сонати, свідчать про розширення сонатної форми та посилення лірико-епічного начала.

Дослідники біографії та стилю Ф. Шуберта, зокрема Елізабет Норман Маккей (*Elizabeth Norman McKay*) англійської музикознавці, а також автори фундаментальних праць, такі як Браян Ньюбоулд (*Brian Newbould*) англійського композитора, диригента, наголошують на винятковій ролі мелодизму у мисленні композитора. Мелодика стає основним засобом вираження поетичних та екзистенційних смислів, пронизуючи, навіть, інструментальну фактуру.

Аналіз інструментовки

Ф. Шуберт використовує варіативний оркестровий склад. Майже в кожному номері меси він змінює інструменти духової групи, обираючи ті тембри, які найкраще відповідають змісту тексту.

Перша частина «*Kirie eleison*» написана для 2 гобоя, 2 кларнета in C, 2 фагота, 2 валторни in F, групи струнного квінтету та органу. Через відсутність труб і тромбонів створюється м'який та камерний тембр, що відповідає прохальному характеру тексту «Господи, помилуй».

У другій частині *Gloria* склад оркестру збагачується: два гобої, два кларнети in C, два фаготи, дві труби in C, три тромбони, литаври in C, струнний квінтет і орган. Тут уперше в месі звучать литаври настроєні на тоніку і домінанту – до і соль, які в поєднанні з трубами та тромбонами надають цій частині характер урочистості та святковості.

Gratias 2 гобоя, 2 кларнета in C, 2 фагота, 2 валторни in F, 3 тромбона, групи струнного квінтету та органу. У цій частині труби та литаври відсутні, що створює камерніший та стриманіший характер, відповідний смиренним і вдячним словам «*Gratias agimus tibi*», що перекладається як «Дякуєм Тобі».

У частині «*Domine Deus*» склад оркестру повністю відповідає попередній частині «*Gratias*».

З поверненням до урочистості в частині «*Quoniam*», склад оркестру збільшується та повертається до того, що був в другій частині *Gloria*: 2 гобої, 2 кларнети in C, 2 фаготи, 2 труби in C, 3 тромбони, литаври in C, струнний квінтет і орган.

У частині «*Cum sancto Spiritu*» склад оркестру залишається як в *Quoniam*; він, у поєднанні з темповою зміною з *Allegro* у «*Quoniam*» на *Allegro vivace* в «*Cum sancto Spiritu*», і музичною драматургією, формує кульмінацію всієї другої частини «*Gloria*».

У третій частині «*Credo*» кларнети і труби відсутні, що робить звучання щільнішим, зосередженим на середньому регістрі. Залишаються: 2 гобої, 2 фаготи, 2 валторни *in F*, 3 тромбони, струнний квартет і орган.

У четвертій частині «*Sanctus*» повертається склад як в другій частині «*Gloria*» та «*Quoniam*», але з важливою зміною: литаври налаштовуються *in F* і грають ноти соль та до, це склалося історично, бо чаші, які були *F–C*, насправді звучали *G–C*, тоніка виходила на тон вище. Присутність литавр підкреслює велич і піднесеність ангельського вигуку «Святий» («*Sanctus*»),

У п'ятій частині «*Benedictus*» склад оркестру зменшується: 2 гобої, 2 кларнети *in B*, 2 фаготи, 2 валторни *in B*, струнний квартет і орган. Ф. Шуберт в цій частині відмовляється від тромбонів і труб, через вокальний квартет солістів: двох сопрано та двох тенорів (*SSTT*), якому необхідний прозоріший супровід. Лише в останніх тактах вступає хор *tutti*, що створює драматичний тембровий контраст. У шостій частині *Agnus dei* 2 гобоя, 2 фагота, 3 тромбона, групи струнного квінтету та органу.

«*Dona nobis pacem I*»: 2 гобоя, 2 кларнета *in C*, 2 фагота, 2 валторни *in F*, групи струнного квінтету та органу. У цю частину повертаються кларнети *in C*.

В останній частині «*Dona nobis pacem II*» використовується практично повний склад оркестру: 2 гобоя, 2 кларнета *in C*, 2 фагота, 2 труби *in E*, 3 тромбони, литаври *in F*, які грають ноти соль і до, групи струнного квінтету та органу, немає тільки валторн.

Розташування інструментів у партитурі Ф. Шуберта не є класичним для симфонічної музики ранньоромантичної доби XIX століття, у манускрипті записаний такий порядок: перші скрипки, другі скрипки, альти, гобої, фаготи, валторни, труби, тромбони, литаври, хор або солісти та на одному рядку віолончель, контрабас, який подвоює басову партію на октаву вниз та орган. Запис струнних зверху партитури практикувалося в духових творах, оскільки вони ставали основою супроводу хору та вокалістів. Запис віолончелі, контрабасу та органу у духовних творах класичної традиції на

одному нотному стані внизу партитури є притаманним для класичної традиції. Лише іноді редактори пізніших видань розводили ці лінії штучно для зручності виконання, та через нововведення запису цих партій окремо Р. Вагнером та Й. Брамсом та навіть додавали акорди для правої руки для органу, наприклад, видання: *Breitkopf & Härtel, Doblinger*. Проте музикологія відмовилась від такого запису, через те що розділення партій басів не відповідає нотації Ф. Шуберта, тому у сучасних виданнях повернули запис до одного рядка.

Партія соліста-вокаліста записується на одному рядку з партією хору, підтримуючи її в унісон, або співаючи в інтервал, як в наступному прикладі, що продовжує традицію віденських класиків: Й. Гайдна, В.А. Моцарта та раннього Л. ван Бетховена.



Ф. Шуберт позначає інструменти італійською мовою, проте стрій інструментів вказує в німецькій нотній буквеній системі, а не в італійській нотній системі Гвідо д'Ареццо, зберігаючи традицію Л. ван Бетховена.



Приклад:

Ф. Шуберт не використав у цій месі флейту, що входить в класичний склад симфонічного оркестру і оркестру, який використовується для вокально-інструментальної музики. За нашим спостереженням це робить звучання оркестру м'якшим, флейта має блискучий тембр, а гобой – гострий, пронизливий тембр. Гобой виконує в Месі Фа мажор Ф. Шуберта роль найвищого дерев'яного духового інструменту, чим збільшує драматичність та виразність твору.

Як може здатись на перший погляд орган грає *basso continuo*, проте у строгому бароковому значенні генерал-басу у романтизмі воно не зберігається, а бас прописаний для органу виконує принцип “єдиного басового фундаменту”, що є характерним для класичної меси. Партія призначена лише для дублювання хорового та оркестрового баса, що грається, або в унісон, або транспонується на октаву вниз. Ф. Шуберт не пише акорди, тобто не дає повноцінної правої руки, але органіст заповнює гармонію відповідно до хорової та оркестрової фактури та акомпанує хор «класичними церковними акордами»: терціями, секстами та повними тризвуками.

Навіть коли оркестр замовкає, орган: тримає гармонічну основу, підтримує інтонацію хору, особливо на *p* і в *a cappella* подібних моментах. У стилі Віденської церковної практики це було обов'язковою умовою. У Месі

Фа мажор Ф. Шуберта ми це можемо побачи у номері «*Cum sancto Spiritu*», де група перших скрипок грає пасажі восьмими, а партія басів підтримує хорову партію баса.



У фрагментах *tutti* орган виконує функцію оркестру, посилюючи гармонію.

Кларнет представлений в Месі Фа мажор Ф. Шуберта в строях *in B* та *in C*, кларнети без сучасної системи Бьома мали багато «важких» незручних позицій у тональностях із багатьма бемолями/дієзами, які звучали характерно, підвищено або занижено. Зміна строю дозволяла уникати небажаних хроматичних переходів і давала можливість виконувати партії в «зручних» аплікатурних положеннях.

У часи Ф. Шуберта (перші десятиліття XIX ст.) основними оркестровими мідними були натуральні труби та валторни. Система клапанів, яка дозволила б повну хроматику, щойно починала з'являтися (приблизно з 1814–1820 рр.), але ще не була загальноприйнятою в австрійсько-німецьких оркестрах. У більшості творів Ф. Шуберта використано натуральні валторни та труби, наприклад в месі Фа мажор зустрічаються валторни *in F* і *B*, а також труби *in C*, і тільки в останій частині *in E*. Строї інструментів змінюються, щоб забезпечити використання натурального звукоряду в різних

тональностях. Тому в партіях відсутні хроматичні пасажі, які потребували б вентильного або помпового механізму.

Три тромбони, як було прийнято у віденській традиції виконують типову для сакральної музики функцію – створення тріади хоральних голосів, що є відлунням барокової і класицистичної традиції.

Оркестр не просто акомпанує, а часто дублює вокальні партії або вступає з ними в діалог, що забезпечує акустичну підтримку хору в умовах церковної реверберації.

Духові інструменти активно використовуються у *Gloria* та *Credo* для створення ефекту тріумфу, тоді як струнна група домінує у ліричних частинах (*Kyrie*, *Benedictus*).

Перший номер «*Kyrie eleison*» *Larghetto* у Фа мажорі для мішаного хору та квартету солістів (сопрано, альт, тенор, бас) написаний в складній тричастинній репризній формі з кодою на матеріалі середини. Стримана, лірична частина з виразним сопрановим соло.

A	B	A ₁
(2+4+7+5+6)	(11+7+9)	(7+10+6+9)
Перший розділ	Другий розділ	Третій розділ

Починається номер з двотактового оркестрового вступу в нюансі *p* з подальшим гармонічним та гомофонно-гармонічним хоровим звучанням. У першому розділі композитор використовує відхилення до *D* (*C-dur*), *S* (*B-dur*), та *VI* (паралельна,).

В другому розділі, який розпочинається чотиритактовим виразним проведенням та подальшим діалогом між соло сопрано та тихим звучанням хорового tutti (*C-dur*) в нюансі *p*, в гармонії зустрічається *A-dur* як домінанта до *d-moll*, з подальшим зістваленням з *F-dur*, відхиленням до *d-moll* та *a-moll*:



Другий номер «*Gloria*» *Allegro vivace* в До мажорі - це урочистий гімн, характеризується яскравою тональною визначеністю, світлим тембровим колоритом та моторною ритмікою, що починається з синкоп (восьма та четверта) у струнних в швидкому різаному темпі, та переходить у пасажі восьмими в частині «*Laudamus dei*», у поєднанні з хоральним викладом у духових створює триумфальний характер хвалебних слів: “*Gloria in excelsis Deo*”. У цій частині переважає фанфарний, висхідний рух у хорових партіях. Фактура – гомофонно-гармонічна, сприяє ясності тексту. Кульмінація формується у заключному розділі, 14 тактів до кінця, де починаються фанфари труб та високий регістр в хорі.

«*Gratias*» написаний для тріо солістів: сопрано, тенор, бас (STB) та мішаного хору. Починається номер зі вступу групи струнного тріо: перших, других скрипок та альтів, у 6 такті вступає соло гобоя. У 10 такті починається виразне соло сопрано, що повторює мелодію перших скрипок зі вступу на велику терцію вгору. Упродовж *Gratias* помітне активне використання: модулювань до d moll (паралельний мінор VI ступеня), що створює молитвенний, стриманий характер, модуляції до C-dur. Вихід у фіналі міцно закріплює A-dur через медіантові зв'язки: F-dur → d-moll (vi) → h° → E-dur → A-dur. A-dur, кадансуючи: V (E-dur) → I (A-dur), що нетрадиційно для класичної меси, але характерно для Ф. Шуберта. Часткова кульмінація предстає на словах «*agimus tibi*», і традиційно генеральна кульмінація у фіналі зі вступом хору на *f*.

«*Domine Deus*» *Adagio* в ре мінорі написаний для квартету солістів: сопрано, альт, тенора, басу (SATB) та мішаного хору. У цій частині у оркестра простежуються дві головні функції: у групі струнного квартету видно акомпонемен, баса грають на раз восьму, а духові – мелодію, деякі контрапункт, а деякі підтримують солістів, в ч.4 як фагот на початку від соло баса, або в унісон валторна і тенор підкреслюючи наспівність, а далі й хор. Тільки по закінченню партії хору на словах «...nostrum», до акомпонементу приєднуються мідні духові, а дерев'яні продовжують грати мелодію. Генеральна кульмінація припадає на соло баса на слова «qui sedes ad dexteram Patris».

«*Quoniam*» *Allegro*. Чергування хору та оркестру у цій частині нагадує її до концертного стилю. Зміна темпу з *Adagio* у «*Domine Deus*» на *Allegro* у «*Quoniam*» та рух шістнадцятими ініціює підготовку до фінальної кульмінації «*Gloria*» - «*Cum Sancto Spiritu*». Генеральна кульмінація прославною характеру у «*Quoniam*» припадає на 13 такт, під час вступу тріо хору: сопрано, альт, тенор (SAT) на слова «*quoniam tu solus Sanctus*». Ця кульмінація є підготовкою до фуги «*Cum Sancto Spiritu*».

Завершується розділ «*Gloria*» монументальною фугою «*Cum Sancto Spiritu*» *Allegro vivace* в До мажорі. Ця fuga є центральним моментом розділу, відображаючи традицію віденського поліфонічного стилю, але з більш плавною мелодичною лінією, притаманою Ф. Шуберту. Неперервний рух восьмими нотами створює динаміку вознесення. Поліфонічна щільність, повний склад оркестру, динаміка *ff* створюють перший «внутрішній апофеоз».

Третій номер «Credo». Ф. Шуберт вибирає темп *Andantino* — не традиційно урочисто-швидкий темп, а м'яке поступове розгортання, що підкреслює оповідний характер Символу віри. У фактурі домінує гомофонія, що забезпечує чіткість декламації. Монотематизм, поступові мелодичні рухи та плавне використання модуляцій створюють відчуття догматичної сталісті.

Уся частина прямує від стриманості до піднесення у заключних тактах.

У соло тенора на слова «*Qui propter nos homines*» виразно проступають риси аріозності. Окреслена вокальна лінія, побудована на широких інтонаційних жестах, поєднує декламаційність літургійного тексту з м'якою мелодичною співучістю, що тяжіє до оперного аріозо. Кульмінація припадає на другий розділ «*Et resurrexit*» (*І воскрес*).

Четвертий номер «*Sanctus*» *Adagio maestoso* написаний у двочастинній формі для мішаного хору та оркестру. Перший розділ, *Sanctus* (11 т.) завершується ферматою на $D^6/5$, таким чином підкреслюючи фанфарність та урочистість, якому відповідає повільний та водночас урочистий темп (*Adagio maestoso*):

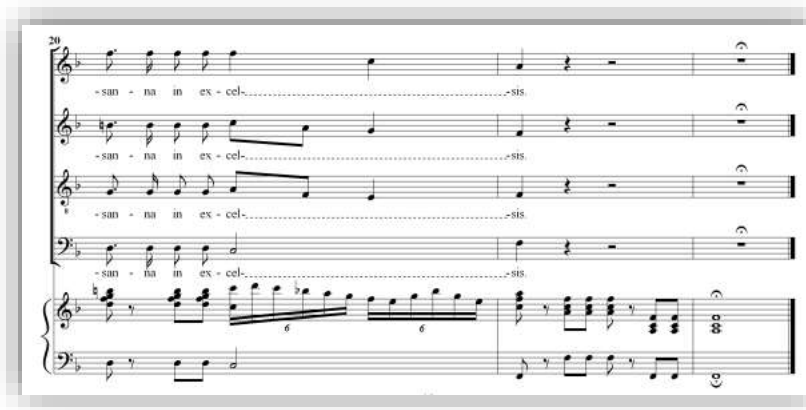
The image shows a musical score for the 'Sanctus' movement. It consists of four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are 'San - ctus Do - mi-nus De - us Sa - ba-oth.' The score includes dynamic markings like 'ff' and 'cresc.' and a rehearsal mark '12.'.

Другий розділ «*Pleni sunt coeli*» (4+7) наповнений більш широким фразуванням, контрастним тихим звучанням за другим повтором.

Загалом, гнучка динаміка та високі теситурні умови в хорі переважають у цій частині. Контрастна динаміка від *ff* до *pp* у єдності з хоровим вертикальним фактурним викладом підкреслює велич та могутність Всевишнього. Це добре контрастує з першим номером меси «*Kyrie*», в якій музичний матеріал більш прозорий і по динаміці і за фактурою. Акордовий виклад сприяє характеру цього номеру та надає насиченості та барвистості:



Оркестровий супровід представлений виразною та пульсуючою за ритмом фактурою (тріолі, секстолі). Протягом усього номеру в партію хору зустрічається окрім тріолей і секстолей різні ритмічні малюнки, найбільш залучений це – короткий пунктир на першій долі (восьма з крапкою та шіснадцята):



П'ятий номер «*Benedictus*» *Andante con moto*: написаний в *B-dur* (субдомінантова сфера меси). Це ліричний квартет солістів: двох сопрано та двох тенорів (SSTT) та мішаного хору, який вступає за три такти до фіналу частини. Традиційно контрастує з масштабним «*Sanctus*» і в Ф.Шуберта зберігає камерно-ліричний характер. Кульмінація припадає на вступ хору

Шостий номер «Agnus Dei» *Adagio molto*: написаний в *f-moll.* У характері скорботної м'якості, подібна до настроїв шубертівських духовних кантилент. Хорові унісонни чергуються з щільними гармонічними вертикалями.

«*Dona nobis pacem I*» *Andante* формує спокійний, умиротворений образ.

«*Dona nobis pacem II*» *Allegro moderato* формує кульмінаційне завершення меси, наближене до радісного характеру, майже світської енергії, притаманної фіналам класичних симфоній. У партії хору простежуються елементи імітації. У цій частині панує образ – утвердження миру як активної, життєствердної сили.

Високий градус експресії цієї частини досягається завдяки драматургічному контрасту двох епізодів «*Dona nobis pacem*». Композитор уникає лінійної розв'язки, натомість пропонує складний шлях інтонаційного розвитку від ліричної сповіді до урочистого катарсису. Перший розділ втілює трепетне, особистісне благання, тоді як другий слугує об'єктивізованим, стверджувальним підсумком.

Вокально-хоровий аналіз.

Тип хору: мішаний. Вид хору: чотирьохголосний.

Діапазон сопрано: від мі першої октави до ля другої октави

Діапазон альтів: ля малої октави до першої

Діапазон тенорів: від фа малої октави до соль першої

Діапазон басів: від фа великої октави до соль малої

Робота над досягненням чистоти інтонування стане однією з ключових труднощів цього твору та полягає в точному та поступенним рухом донизу чи вгору, наприклад партії сопрано, одною з виконавських складностей є чисте інтонуванні хроматизмів, стрибків на широкі інтервали на «р», що вимагає від хористів відчуття високої співочої форманти, опори дихання,

інтонувати рух м.2 до низу та послідуєчий хроматичний рух з відчуттям «підвищення, гостро»:

1. Kyrie

The score shows the vocal entries for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. Each part begins with a whole note on the note 'fa' (F4 for Soprano, F3 for Bass). The piano accompaniment provides a harmonic foundation with chords and moving lines in both hands.

Партія альтів та басів. Теситура партій хору зручна для виконання, у межах центрального діапазону. Будова партії альтів та басів включає спів на одній ноті «фа», що дублює оркестрову педаль в басу, що вимагає від виконавців відчуття високої позиції та опори дихання. Потрібно співати з рухом, застосовуючи динамічну градацію поступового *crescendo*, формуючи фразу.

This section continues the vocal and piano parts. The piano accompaniment's bass line becomes more rhythmic and active, supporting the vocal melody. The dynamics remain *Tutti PP*.

Спів на одному звуці вимагає від партії басів та альтів інтонувати з тенденцією до підвищення, що ускладнюється динамікою на *p* та досягненням унісонного ансамблю.

Під час низької теситури у партії басів, необхідно звертати увагу на щільність звуку, його виразність, у даному випадку визначну роль відіграє особистий слуховий контроль (57 т., 89 -90 т.).

Даний приклад вимагає особливої уваги у роботі над гармонічним строем, зокрема гостроти інтонування квінтового тону у партії тенорів та першої ступені в мажорі повинні звучати стійко (партія басів), III ступінь (мажорна терція) – з тенденцією до підвищення (партія сопрано).

Під час відхилення до *C-dur* через $D^{4/3}$ у 7 т., у роботі над мелодичним строем партії альтів поступенний висхідний рух «a-h-c» вимагає інтонування «сі бекар» з тенденцією до підвищення, оскільки це є ввідним тоном, який розв'язується в тоніку.

Партія тенорів. Зустрічаються назхідні стрибки на ч.4 та ч.5 (19 т., 85 т.), що в свою чергу, вимагає стійкого інтонування та особливої уваги у збереженні високої позиції першого звуку:



Також вокально-хоровими труднощами в «*Kirie*» є високі теситурні умови у партії тенорів та сопрано, що в свою чергу вимагає від диригента слідкувати за прикритістю звуку, уникаючи його форсування, виключаючи пістрявість інтонації.

Також в акордах хорового tutti важливо слідкувати за відчуттям внутрішньодольвої пульсації зі збереженням відповідного тембрального хорового забарвлення, в четвертому номері «*Sanctus*», 3, 6 такти.

Особливу увагу у роботі над вокально-хоровими складнощами слід приділити дикційному ансамблю, у виконанні латинського тексту. Текст написаний на латині. Існують різні методи вимови латини, зокрема римська,

континентальна та англійська вимова. Класичний – римський варіант вимови, наближений до італійської мови.

Труднощі в дикційному ансамблі можуть виникнути в хоровому речитативі, починаючи з 38 такту на слово «*Criste...*», що вимагає точності вимови, зібраного звуку.

Особливості вимови хором тексту полягає у правильно організованій роботі над вимовою голосних та приголосних звуків. Всі голосні максимально проспівувати, а склади в кінці мови переносити на початку наступного. Поширене застосування голосних «*a*», «*e*» повинні бути округлими, особливо в іншомовному тексті. В *Kyrie* ці голосні треба максимально проспівувати, так як присутньо багато розспівів.

Приголосні звуки (*k*, *r*) необхідно вимовляти чітко та підкреслено. Робота над ритмічним та інтонаційним ансамблем вимагає особливої уваги. Перший номер написаний у розмірі 6/8 та в повільному темпі *Larghetto*, що вимагає зосередженості під час вивчення, зокрема у досягненні метроритмічного ансамблю між хором та оркестром шляхом відчуття внутрішньодолевої пульсації.

В октавних унісонах, наприклад, необхідно підкреслювати відмінність у тембровому забарвленні верхньої та нижньої хорових ліній, що створюватиме враження широти та об'ємності звуку, наприклад, між партією басів та тенорів в четвертому номері «*Sanctus*», що ускладнюється складним виразним ритмом в партії оркестру та перемінним ритмом у партії хору (восьма та дві шістнадцятих). Рекомендується під час хорової репетиції в помірному темпі співати розпівки або вправу на матеріалі меси на звук «то», для активізації артикуляційного апарату, опори дихання та, безумовно, чистоти інтонування:

Schubert - Mass No1 in F major D105 - Sanctus

16

p Ple - ni sunt cce - li et ter - ra, glo - ri - a

p Ple - ni sunt cce - li et ter - ra, glo - ri - a

p Ple - ni sunt cce - li et ter - ra, glo - ri - a

p Ple - ni sunt cce - li et ter - ra, glo - ri - a

p

Даний номер у вокально-хоровому плані є складним у зв'язку із застосуванням пауз, які постають як засіб музичної виразності. Важливо слідкувати над збереженням відчуття внутрішньодолевої пульсації, не втрачаючи цільність форми у побудові фразування як її основи.

Тип хору: мішаний. Вид хору: чотирьохголосний.

Діапазон сопрано: від мі першої октави до ля другої октави

Діапазон альтів: ля малої октави до першої

Діапазон тенорів: від фа малої октави до соль першої

Діапазон басів: від фа великої октави до соль малої

Робота над досягненням чистоти інтонування стане однією з ключових труднощів цього твору та полягає в точному інтонуванні хроматизмів, стрибків на широкі інтервали р та поступенним рухом до низу чи вгору, наприклад у партії сопрано, що вимагає від хористів відчуття високої співочої форманти, опори дихання, інтонувати рух м.2 до низу та послідовний хроматичний рух з відчуттям підвищення, гостро:

1. Kyrie

Larghetto *Tutti pp*

Soprano Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

Alto Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

Tenor Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

Bass Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

pp *Larghetto* ($\text{♩} = 60$)

Партія альтів та басів. Теситурні умови зручні. Будова партії альтів та басів включає спів на одній ноті, що вимагає від виконавців відчуття високої позиції та опори дихання. Потрібно співати з рухом, застосовуючи динамічну градацію поступового *crescendo*, будуючи фразу.

Tutti pp

Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

pp

Під час низької теситури у партії басів, необхідно звертати увагу на щільність звуку, його виразність, у даному випадку визначну роль відіграє особистий слуховий контроль (57 т., 89 -90 тт.). Спів на одному звуці вимагає від партії басів та альтів інтонувати з тенденцією до підвищення, що ускладнюється динамікою *p* та досягненням унісонного ансамблю.

Даний приклад вимагає особливої уваги у роботі над гармонічним строем, зокрема гостроти інтонування квінтового тону у партії тенорів та першої ступені в мажорі повинні звучати стійко (партія басів), 3 ступінь (мажорна терція) – з тенденцією до підвищення (партія сопрано).

Під час відхилення до *C-dur* через $D\ 4/3$ у 7 т., «h» (бекар) у роботі над мелодичним строем партії альтів: а-h-с- поступенний секундовий рух вгору вимагає інтонувати з тенденцією до підвищення.

Партія тенорів. Зустрічаються стрибки на ч.4 та ч.5 до низу (19 т., 85 т.), що в свою чергу, вимагає стійкого інтонування та особливої уваги у збереженні високої позиції першого звуку:



Також вокально-хоровими труднощами є високі теситурні умови у партії тенорів та сопрано, що в свою чергу вимагає від диригента слідкувати за прикритістю звуку, уникати його форсування, виключаючи пістрявість інтонації.

Також в акордах хорового tutti важливо слідкувати за відчуттям внутрішньодольвої пульсації зі збереженням відповідного тембрального хорового забарвлення, в четвертому номері, 3, 6 такт.

Особливу увагу у роботі над вокально-хоровими складнощами слід приділити *дикційному ансамблю*. Текст написаний на латині. Існують різні методи вимови латинської, зокрема римський, континентальний та англійський. Класичний варіант вимови, тобто Римський, який наближений до італійської мови.

Труднощі в дикційному ансамблі можуть виникнути в хоровому речитативі, починаючи з 38 такту «*Criste...*», що вимагає точності вимови, зібраного звуку.

Особливості вимови хором тексту полягає у правильно організованій роботі над вимовою голосних та приголосних звуків. Всі голосні максимально проспівувати, а склади в кінці мови переносити на початку наступного. Поширене застосування голосних А, Е повинні бути округлими, особливо в іншомовному тексті. В «Kyrie» ці голосні треба максимально проспівувати, так як присутньо багато розспівів.

Приголосні звуки (к, г) необхідно вимовляти чітко та підкреслено. Робота над ритмічним та інтонаційним ансамблем вимагає особливої уваги. Перший номер написаний у розмірі 6/8 та в повільному темпі *Larghetto*, що вимагає зосередженості під час вивчення, зокрема у досягненні метроритмічного ансамблю між хором та оркестром шляхом відчуття внутрішньодолевої пульсації.

В октавних унісонах, наприклад, необхідно підкреслювати відмінність у тембровому забарвленні верхньої та нижньої ліній, що буде справляти враження широти та об'ємності звуку наприклад між партією басів та тенорів в четвертому номері «*Sanctus*», що ускладнюється складним виразним ритмом в партії оркестру та перемінним ритмом у партії хору (восьма та дві шістнадцятих). Рекомендується під час хорової репетиції в помірному темпі співати на звук «то», для активізації артикуляційного апарату, опори дихання та, безумовно, чистоти інтонування:

Schubert - Mass No1 in F major D105 - Sanctus

16

p

Ple - ni sunt cce - li et ter - ra, glo - ri - a

p

Ple - ni sunt cce - li et ter - ra, glo - ri - a

p

Ple - ni sunt cce - li et ter - ra, glo - ri - a

p

Ple - ni sunt cce - li et ter - ra, glo - ri - a

p

Ple - ni sunt cce - li et ter - ra, glo - ri - a

Даний номер у вокально-хоровому плані є складним у зв'язку із застосуванням пауз, які постають як засіб музичної виразності. Важливо слідкувати над збереженням відчуття внутрішньодолевої пульсації, не втрачаючи цільність форми у побудові фразування як її основи.

Характер звуковедення *legato*, *non-legato*, вимагає від диригента пластичності жесту, «співочої» та «округлої» кисті, відчуття звуку на кінчиках пальців. Характер точки залежить від штриха, що використовується при диригуванні тієї чи іншої музики: в першому номері переважає штрих *Legato* – «точка» найменш виражена, переважають горизонтальні жести. В четвертому номері «*Sanctus*», *non legato* – «точка» більш виражена, кисть активна, переважають вертикальні жести.

Диригується розмір 6/8 повільному темпі на «шість», але всі рухи характеризуються малою амплітудою, перевагою кистьового руху.

Кульмінацією першого номеру можна вважати третій розділ, оскільки композитор розширює оркестровий та хоровий діапазон фактурно, що вимагає від диригента пластичності жесту, емоційного та волевого посилу.

Кульмінацією четвертого номеру є останнє «*Osana*», в якому важливу роль відіграє партія оркестру. Це вимагає від диригента активної роботи правої руки, що заповнює інтонаційне проведення (секстолі) не рахуючи, а інтонуючи сенс, закладений композитором у нотах.

Зняття фермати або її переведення в наступне звучання уявляє найбільшу складність для диригента. Щоб витримати фермату, диригент підносить руку в кінці даного жесту завжди трохи вище, ніж звичайно, немовби привертаючи увагу хористів до своєї руки (М. Колеса: С 134).

Диригенту після вершини кожної фрази слід застосовувати поступове зменшення амплітуди жесту за рахунок спаду м'язового розслаблення (передпліччя та плече) з переходом на кистевий рух (особливо під час оркестрового заповнення тріолями).

В. Завалліш є знаковою постаттю не тільки німецької диригентської школи, але і одним із провідних диригентів другої половини ХХ століття.

Вольфганг Завалліш (26 серпня 1923 – 22 лютого 2013) – видатний німецький диригент і піаніст, чия диригентська кар’єра охоплювала понад шість десятиліть з 1946 по 2013 рр., та протягом якої він виступив на найпрестижніших оперних та симфонічних сценах світу. Його мистецький шлях був позначений не лише високою виконавською майстерністю у ролі диригента та концертмейстера, але й умінням самотужки інтерпретувати музику: Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, Й. Брамса, А. Брукнера, Р. Штрауса, оперних шедеврів В. А. Моцарта та Р. Вагнера, що сприяло його визнанню як одного з найвпливовіших диригентів ХХ століття.

Втім, шлях до вершин диригентського мистецтва розпочався ще в дитинстві, коли майбутній маестро вперше відкрив для себе світ музики. Народився В. Завалліш 26 серпня 1923 року в Мюнхені. Уже в п’ятирічному віці розпочав приватні уроки гри на фортепіано, а в десять років визначив свій життєвий шлях – вирішив, що стане концертуючим піаністом, а у віці 11 років вирішив присвятити себе диригуванню.

Це прагнення вимагало серйозної професійної підготовки, тому під час навчання в школі, а також у період між завершенням середньої освіти в 1942 р. та вступом на військову службу, В. Завалліш займався приватно у викладача з фортепіано Вольфганга Руоффа (*Wolfgang Ruoff*).

Блискуча піаністична підготовка В. Завалліша надалі стане основою його виконавського успіху як диригента. Зі своїх спогадів, у мемуарах В. Завалліш писав про В. Руоффа: «Це було як явище, як він [Руофф] з технічного опанування фрази розвивав музику, як він дав мені зрозуміти, що музика стає іншою, коли техніка інша. У нього я збагнув, що володіння технікою є однією з передумов для якості – одне пізнання, яке для мене стало складовою всієї моєї музичної освіти, у тому числі у диригентському плані.»

[]

В. Руофф (1882–1964) – піаніст та професор, виступав не лише як сольний піаніст, але й як концертмейстер з такими відомими європейськими вокалістами як: колоратурне сопрано Герміна Босетті з Австрії, Йоганнеса Месхарта з Нідерландів, Людвіг Вюльнер та баса Пауль Бендер з Німеччини. У репертуарі переважала класична та романтична музика, а також В. Руоффу була близька сучасна музика. Достатньо плідною була співпраця зі скрипалем Карлом Томанном, концертна діяльність з яким сприяли рекомендації В. Руоффа на посаду викладача спеціалізованого фортепіано в Мюнхенській музичній академії в 1920 році.

Однак навчання В. Завалліша було перерване драматичними подіями епохи – початком Другої світової війни, через службу у вермахті та британський полон в Італії.

Повернувшись із полону, він з новою силою занурився у навчання, обравши класи провідних професорів Мюнхенської музичної академії: клас композиції Йозефа Хааса (*Joseph Haas*) та класі диригування та композиції Вільгельма Георгі (*Wilhelm Georgi*).

У 1946 році В. Завалліш склав екзамени екстерном за один семестр та закінчив Мюнхенську музичну академію.

Йозеф Гаас (*Joseph Haas*) (1879–1960) – це німецький композитор і викладач, вчився у Макса Регі. Маестро Хаас з 1911 року викладав у Штутгартській консерваторії, а з 1921 по 1950 рік викладав у Мюнхенській музичній академії. Йозеф Хаас створював музику до театральних творів (вистав), хорової та вокально-симфонічної музики. Як зазначає в енциклопедичній статті «*Treccani*» про постать Й. Хааса він: «найкращих успіхів досяг у хоровій музиці.» []

Здобуті знання та поради наставників невдовзі знайшли практичне втілення – вже наступного року він розпочав професійну діяльність у театрі. У 1946 році одразу після закінчення Державної музичної школи в Мюнхені В. Завалліш розпочав працювати концертмейстером в Аугсбурзькому оперному театрі. Невдовзі, його талант був помічений і В. Завалліш став

хормейстером, а згодом і оркестровим диригентом, дебютувавши з оперою Енгельберта Гумпердінка «Гензель і Гретель». Паралельно з роботою в театрі В. Завалліш удосконалював свої диригентські навички під орудою директора та головного диригента Аугсбургського оперного театру Ганса Росбауда¹ (*Hans Rosbaud*). Відомо також, що В.Завалліш брав також приватні уроки у диригента і композитора Ігоря Маркевича, який деякий час працював у цьому ж театрі і відвідував одні з відомих в той час майстеркласи з диригування під керівництвом І. Маркевича при Університеті в Зальцбурзі «Моцартеумі» (*Universität Mozarteum Salzburg*).

Проте саме становлення В. Завалліша як диригента сформувалось під впливом Г. Росбауда, який помітив в ньому неабиякий талант та допоміг зробити кар'єру від концертмейстера до оркестровому диригенту.

Виняткова майстерність Г. Росбауда знайшла своє відображення у його тісних творчих узаємодіях з Белою Бартоком, Паулем Хіндемітом, чиї твори він не лише виконував, але й часто вперше представляв публіці, активно сприяючи їхній світовій славі. Г. Росбауд співпрацював з такими всесвітньовідомими колективами як: Симфонічний оркестр Південно-Західного радіо Баден-Бадена, Цюрихський Тонхалле-Оркестр, Франкфуртська опера. Значення творчості Г. Росбауда полягає у його винятковій майстерності диригування та інтерпретації творів, як пише Джозеф Стівенсон (*Joseph Stevenson*) у біографії в онлайн-музичній базі даних «*AllMusic*»: «Його стиль диригування був загалом об'єктивним, ритмічно точним та структурно ясним.» Саме ця унікальна комбінація сутісного розуміння сучасної музики, технічної досконалості та плідної співпраці з ключовими композиторами епохи остаточно закріпила за Г. Росбаудом статус одного з найвпливовіших диригентів свого часу. []

¹ Ганс Росбауд (22 липня 1895, Грац – 29 грудня 1962, Лугано) – австрійський та німецький диригент, отримав музичну освіту в *Hoch Conservatory* у Франкфурті. Він працював на посадах капелмейстера в Майнці та Дармштадті, а згодом став провідним диригентом Франкфуртської опери, а пізніше очолив Цюрихський Тонхалле-Оркестр та Симфонічний оркестр Південно-Західного радіо Баден-Бадена.

Ігор Маркевич – видатний диригент та композитор українського походження, здобув освіту в Парижі під керівництвом Надії Буланже – композиторка, диригентка, органістка та видатна викладачка, та Альфреда Корто – піаніст та впливовий викладач. Співпрацював з Жаном Кокто. Був головним диригентом у період з 1952 по 1955 рік у Стокгольмському філармонічному оркестрі, з 1966 по 1968 рік у Лондонському симфонічному оркестрі, з 1957 по 1964 рік у Національному оркестрі Бельгії, з 1967 по 1972 рік в Оркестрі Опери Монте-Карло, з 1970 по 1975 рік у Симфонічному оркестрі Іспанського радіо та телебачення. Окрім цих постійних посад, Ігор Маркевич регулярно виступав як запрошений диригент з різними концертними програмами з видатними оркестрами по всьому світу. З джерал, відомо що залишилися листування з рядом видатних митців таких як: Бенджамін Бріттен, Франсіс Пуленк, Сальвадор Далі, Пабло Пікассо, Леонард Бернстайн, Карл Бем, Герберт фон Караян, це свідчить про непересічну, високоосвідчену, інтелектуальну особистість І. Маркевича як людини та талановитого диригентом.

Виконання твору Луїджі Даллапиккола - "Пісні ув'язнення" (*Canti di prigionia*) принесло І. Маркевичу *Grand prix de l'Académie internationale du disque*, проте не вказується з яким оркестром.

Саме завдяки глибокому аналізу сонат Людвіга ван Бетховена та кантат Йоганна Себастьяна Баха під чуйним керівництвом Н. Буланже, І. Маркевич ще в юності проник у саму сутність музики, зрозумів поліфонічну та сонатну форму. Цей ранній і безцінний досвід став фундаментом для його подальшого глибокого розуміння та майстерної інтерпретації симфоній Л. ван Бетховена, кульмінацією чого стало його монументальне видання цих величних творів. І в період з 1982 по 1985 рр. І. Маркевич здійснив повний запис симфоній Л. ван Бетховена з колективом *Orchestre National de l'Opéra de Monte-Carlo*.

Тому І. Макревич безперечно відіграв значну роль у навчанні В. Завалліша диригуванню та був містком у світ розуміння диригентської професії.

Окрім роботи в театрах, І. Маркевич вів педагогічну діяльність, що проводив майстер-класи в Моцартеумі в місті Зальцбург, де навчав плеяду відомих диригентів і ділився мистецтвом диригування з такими диригентами як: В. Завалліш, Даніель Баренбойм, П'єро Беллуджі, Герберт Бломстедт.

У листі Клода Ростана, авторитетного французького музикознавця, та музичний критик до Ігоря Маркевича читаємо емоційне враження від диригування маестро «Ти легко і природно встановлюєш прямий контакт з публікою, [...], ти більше за інших здатний дати себе зрозуміти їй, дати їй легко зрозуміти складні речі, привернути її увагу конкретним і образним способом, яким ти подаєш свої власні ідеї. [...] виходить, що між тобою і широкою публікою створюється природний зв'язок». [] []

Цей фрагмент листа авторитетного французького музикознавця та критика К. Ростана до І. Маркевича є надзвичайно цінним свідченням виняткового дару диригента. Слова К. Ростана акцентують на рідкісній здатності І. Маркевича встановлювати прямий контакт з публікою, що є фундаментальним аспектом успішного музичного виконання. Йдеться не просто про технічну майстерність, а про харизму та вміння транслювати музичну думку таким чином, щоб вона безпосередньо резонувала зі слухачем. Здатність диригента "дати легко зрозуміти складні речі" свідчить про глибоке розуміння партитури, вміння виокремити ключові моменти, донести їхню важливість та емоційну наповненість до слухачів. Це передбачає не лише чітке та виразне диригування, але й певну педагогічну майстерність, здатність через музику та власну інтерпретацію розкривати зміст та нюанси, особливо якщо мова йдеться про оперну виставу. Лист К. Ростана підкреслює важливість не лише технічної досконалості диригента, але й його здатності бути своєрідним медіатором між композитором, оркестром та публікою.

Аналіз літературних джерел засвідчує листування І. Маркевича зі своєю дванадцятирічною ученицею Мішель Дюваль, в якому він спростовує стереотипні уявлення щодо того, що жінкам не пасує професія диригента, а також порушує питання про ранній вік вивчення диригентської майстерності: «[...]. Диригування – це професія, якій завжди навчаються занадто пізно, і якщо хтось хоче робити це добре, тобто з повною свободою тіла і розуму, потрібно присвятити себе цьому якомога раніше.» []

К. Ростан особливо відзначав комунікативну майстерність І. Маркевича. У передмові до збірки радіоінтерв'ю «Кульмінація» («*Point d'orgue*»), опублікованій на початку 1959 року, музикознавець писав про візуальну силу диригента, навіть на обкладинці платівки: «Силует Ігоря Маркевича раптово постає в кімнаті з дивовижною присутністю, дуже гострою присутністю, під час увертюри. Він нав'язується, з тими основними жестами, які ми добре знаємо [...]. Річ рідкісна і гідна захоплення, жоден із цих жестів не має іншої мети, окрім як бути функціональним. [...] Жест – це жест “твору, що має бути виконаний”. Поезія виникає з майстерності, як прекрасне виникає з корисного [...]». []

Саме досвід, здобутий під керівництвом цих видатних диригентів, став основою для подальшого стрімкого злету В. Завалліша на міжнародній арені. Сольна піаністична кар'єра не стала перевагою В. Завалліша, як він хотів того у дитинстві, проте дар до спільного музикування та концертмєстрєрства проявився у 1949 р., коли він брав участь у Міжнародному конкурсі виконавців «*Concours international d'exécution musicale de Genève*». (Зараз він відомий як «*Concours de Genève*».)

Філіс Вайт Родрігєз-Перальта у монографії «*Philadelphia Maestros: Ormandy, Muti, Sawallisch*» наголошує, що саме як піаніст В. Завалліш вперше привернув всесвітню увагу музикантів на міжнародному конкурсі.

Ф.В. Родрігєс-Перальта (*Phyllis White Rodriguez-Peralta*) – видатна американська освітянка у галузі іноземних мов, народилася в 1923 році в Напервіллі, штат Іллінойс. Її академічна підготовка включала отримання

ступенів бакалавра та магістра в Університеті Іллінойсу. Кар'єра пані Родрігес-Перальта охоплювала різноманітні викладацькі посади, від Університету Іллінойсу до Університету Мічигану, а також керівництво кафедрою англійської мови в Перу, перш ніж зосередитися на Темплському університеті, де вона досягла посади завідувача кафедри іспанської та португальської мов. Окрім викладацької діяльності, вона була плідним автором, зробивши значний внесок у латиноамериканську літературу своїми публікаціями. Її відданість науці та освіті прослідковується через усе її життя, яке завершилося у 2019 році, залишивши по собі спадщину як шанованого педагога та вченого.

У більшості джерел зазначається, що В. Завалліш виграв Першу премію, однак на сайті італійського музиканта Андреа Коті ми бачимо таблицю лауреатів Міжнародного женевського конкурсу з офіційного сайту 1949 року, де зазначено, що В. Завалліш зі скрипалем Зайц Гергардом (*Seitz Gerhard*), німецьким скрипалем, концертмейстером та другом дитинства В.Завалліша, – зайняли Другу премію в номінації дует фортепіано і скрипка, розділивши це місце, з конкурсантами Дебо Марсель (*Debot Marcel*) з Бельгії та Салькін Хебі (*Salquin Heby*) зі Швейцарії, які завоювали його за одноставним рішенням журі. На Конкурсі в Женеві у 1949 році учасники змагалися в таких номінаціях: фагот, віоланчель, дует фортепіано-скрипка, гобой, фортепіано, вокал, музиканти які представляли ці номінації зайняли призові місця. Були учасники з таких держав як: Франція, Югославія, Белгія, Італія, Угорщина, Велика Британія, Австрія.

Успіх на міжнародному конкурсі лише підтвердив його високий рівень і відкрив шлях до найпрестижніших сцен світу. У 1957 році 34-річний В. Завалліш дебютував на Байройтському фестивалі, ставши наймолодшим диригентом цього престижного заходу, що засвідчило його виняткову професійну майстерність. Його дебют відбувся за диригентським пультом опери Ріхарда Вагнера «Трістан та Ізоolda», постановку якої здійснив Вольфганг Вагнер, оперний режисер, директор Байройтського фестивалю та

онук Р. Вагнера. У цьому знаковому спектаклі взяли участь зірки світової оперної сцени, зокрема Біргіт Нільссон (Birgit Nilsson) – Ізольда та Вольфганг Віндгассен (Wolfgang Windgassen) – Трістан.

Завдяки своєму таланту, зокрема, як зазначає рецензія оперного режисера, музикознавця Майка Ешмана (Mike Ashman) у відомому міжнародному журналі та онлайн-виданні, що спеціалізується на класичній музиці та аудіозаписах «*Gramophone*», відзначаючи його "тонкий структурний, і менш 'великооперний', підхід до композитора". В. Завалліш справив враження на оперного режисера, директора Байройтського фестивалю та онука Р. Вагнера – Віланда Вагнера, що сприяло його запрошенню диригувати на Байройтському фестивалі щорічно з 1957 по 1961 рік. Цей період став важливою віхою в його кар'єрі, підкреслюючи його стрімке зростання як одного з найвидатніших диригентів свого покоління.

Блискучі виступи в Байройті відкрили перед В. Заваллішем двері провідних європейських оркестрів та театрів, тому подальша кар'єра В. Завалліша була відзначена низкою важливих призначень диригентом у провідних європейських оркестрах та оперних театрах. У 1961 році він обійняв посаду головного диригента Державного філармонічного оркестру в Гамбурзі, яку займав до 1973 року, як вказує стаття з видання Баварської державної бібліотеки (Bayerische Staatsbibliothek) співробітниці музичного відділу Бібліотеки, музикознавці, Доктора Ута Шаумберг (Dr. Uta Schaumberg): «*DIE NACHLÄSSE DER DIRIGENTEN WOLFGANG SAWALLISCH UND KARL RICHTER*», та за іншими даними – до 1970, як вказує онлайн інтерв'ю з американським радіоведучим, інтерв'юером та продюсером Брюсом Даффі (Bruce Duffie) «Wolfgang Sawallisch Interview».

У 1960-х роках В. Завалліш зайняв місце головного диригента у Віденському симфонічному оркестрі. У 1971 р. В. Завалліша було призначено головним диригентом Оркестру Романської Швейцарії (*Orchestre de la Suisse Romande*) в Женеві, де він працював з 1973 по 1980 рр., ставши наступником Ернеста Ансермета.

Визначальним етапом у його кар'єрі стало керівництво Баварською державною оперою в Мюнхені, яке розпочалося з 1971 року і тривало до 1972 року, понад 20 років. Він обіймав посади генерального музичного директора, а з 1982 року – директора опери, залишаючись на чолі театру до 1992 року. За цей час В. Завалліш провів понад 1100 вистав.

Протягом цього періоду В. Завалліш також регулярно виступав як запрошений диригент, зокрема щороку гастрював у Японії з Симфонічним оркестром Японської телерадіомовної корпорації *NHK (Nippon Hōsō Kyōkai)*, починаючи з 1964 року.

Кульмінацією міжнародного визнання В. Завалліша стало його призначення на посаду музичного директора Філадельфійського оркестру у 1993 році, замінивши Ріккардо Муті. Маєстро здійснив низку гастролей в держави Азії, як сам так і з Філадельфійським оркестром у 1996 та 1999 рр.

Під час туру 1999 р. оркестр відвідав Китай, де виступив у Пекіні, у Великій залі народу. У своїй статті Саймон Вудс пише, про те, що на прослуховуванні з В. Заваллішем помітили тоді ще невідомого піаніста Ланг Ланга, який вразив своєю грою на фортепіано, і це стало запорукою успішної співпраці, хоча організатори й не хотіли брати піаніста, який не мав світового визнання, команді вдалось їх вмовити. І Ланг Ланг з В. Заваллішем зіграли Концерт для фортепіано з оркестром № 1 соль мінор Фелікса Мендельсона.

Його рішення залишити диригентську діяльність у 2003 році зумовлене станом здоров'я, однак він продовжував співпрацю із Філадельфійським оркестром та Симфонічним оркестром NHK у Токіо як диригент-лауреат до кінця життя.

В. Завалліш дотримувався строгої німецької школи диригування, був суворим та вимогливим диригентом. Відзначався чітким, економним диригентським жестом та фундаментальним розумінням музики австро-німецьких композиторів. В. Завалліш завжди орієнтувався на точне відтворення нотного тексту, та прагнув чистого звучання. Його консервативний підхід до відтворення музичного тексту поєднував

об'єктивність, ясність та точність з натхненністю. В. Завалліш не допускав неточностей та експромтів у виконанні, через що деякі критики вважали його стиль дуже досконалим з технічної точки зору, проте дещо нудним. Інші ж відзначали його самовідданість – він служив музиці, пропускаючи композиторів через себе, та служив музиці та людям.

Диригентська спадщина В. Завалліша охоплює численні записи, що відображають його майстерність, працелюбність та дисциплінованість. Він залишив по собі не лише високохудожні інтерпретації творів, а й школу диригентської майстерності, що вплинула на наступні покоління музикантів. Як зазначає Ламберт (Доктор філософії (Ph.D.) з риторики та композиції Університету Техасу в Ель-Пасо.) у біографії В. Завалліша, маестро стверджував: "Музика – це не лише ноти, а й душа, що оживає в кожному звуці", підкреслюючи значення емоційного зв'язку між диригентом, виконавцем і слухачем. Його внесок у розвиток світової музичної культури є беззаперечним і продовжує надихати музикантів і дослідників у сфері виконавського мистецтва. []

У своїй книзі Гектор Берліоз у «*The orchestral conductor : theory of his art*» («Оркестровий диригент : теорія його мистецтва») стверджує, що музика є найвимогливішим із мистецтв, оскільки її адекватне сприйняття залежить від досконалості інтерпретації, яка досягається вкрай рідко. Композитор, на відміну від інших митців, є унікально залежним від великої кількості посередників між ним та аудиторією. Ці посередники здатні як піднести його твір, так і спотворити чи навіть повністю знищити його.

На думку автора, «найбільш грізним та небезпечним посередником» є не співак, а диригент. Якщо поганий вокаліст може зіпсувати лише власну партію, то некомпетентний диригент руйнує виконання в цілому. Його згубний вплив неможливо подолати: найкращий оркестр стає паралізованим, видатні співаки — спантеличеними й невиразними, наприклад, якщо диригент задає неправильний темп, допускає розбіжність між хором та

оркестром або перериває соліста. Втрачається енергія та єдність виконання, найсміливіші авторські задуми виглядають безглуздими, а натхнення «насилено спускається на землю». Геніальний твір під керівництвом такого диригента постає перед слухачем як щось хаотичне та недолуге.

Диригент має бачити й чути, бути активним, знати партитуру, характер і діапазон інструментів, а також мати особливі таланти, що дозволяють встановлювати невидимий зв'язок з музикантами; без цього він стає лише «відбивачем часу», втрачаючи вплив і керівництво.

Диригент повинен передавати виконавцям свої почуття та розуміння твору, щоб його внутрішнє натхнення і енергія заряджали оркестр. Його завдання складне: він має не лише виконувати твір у душі автора, з яким музиканти вже знайомі, а й вводити нові композиції, допомагаючи їх освоїти, виправляти помилки під час репетицій та ефективно організовувати наявні ресурси. Механічна сторона диригування включає точне відбивання часу та чітке розуміння головних моментів і характеру твору, щоб визначати темпи частин відповідно до задуму композитора; для цього слід орієнтуватися на метроном, зберігаючи живу, гнучку виразність виконання.

Якщо диригент не має вказівок автора, щодо метронома, що часто трапляється у старовинних творах, він змушений покладатися на розпливчасті вказівки щодо темпу, та на власне відчуття стилю композитора, яке часто виявляється недостатнім і оманливим. На думку Г. Берліоза композитори повинні вказувати метрономні позначки, а диригенти ретельно їх вивчати.

У нотному тексті меси Ф. Шуберта написано італійські позначення темпу, проте відсутні вказівки метронома, у зв'язку з цим диригент обирає сам темп, враховуючи та відштовхуючись від історичних та виконавських традиційних. Відтак, основа нашого інтерпретаційного аналізу В. Завалліша, ми спиратимемося на загальновідомі значення темпів та

традиційні підходи, порівнюючи їх із тими, що були обрані у межах темпових позначок Ф. Шубертом.

Диригентська концепція виконання Меси F-dur Ф. Шуберта В. Заваллішем:

Ми будемо аналізувати студійний запис Меси № 1, F-dur Ф. Шуберта для мішаного хору, солістів, оркестру та органа у виконанні Симфонічного оркестру та хору Баварського радіо під керівництвом В. Завалліша, (<https://www.youtube.com/watch?v=4wwElmSQhoU>), проте першоджерело - дискографія, присвячена духовій та світській хоровій музиці Ф. Шуберта, яку записували 4-7 березня та 14-18 грудня 1981 р. в концертному залі «Herkulesaal», в Мюнхені. Вона була закінчена всього за 8 днів – 18 грудня 1981 р. та має назву: «Шуберт: Духовна та світська хорова музика» (*«Schubert: Das geistliche & weltliche Chorwerk Sacred & Secular Choral Work»*) – це видання стало першим повним аудіозаписом усіх хорових творів Ф. Шуберта — як сакральних, так і світських.

Такий результат є свідченням виняткової диригентської майстерності В. Завалліша. Ефективна організація репетиційного процесу, висока виконавська дисципліна, чіткість інтерпретаційних рішень і злагоджена робота всіх учасників під його керівництвом демонструють надзвичайну трудоздатність, працелюбність, організованість і дисциплінованість, що загалом притаманно німецькій виконавській школі. Ці риси, поєднані з глибокою любов'ю до музики, становлять взірець для сучасних і майбутніх диригентів.

Серед солістів провідні європейські виконавці такі як: сопрано Гелен Донат (*Helen Donath*), сопрано Лучія Попп (*Lucia Popp*), мецо-сопрано Бріжітта Фассбендер (*Brigitte Fassbaender*), тенор Петер Шраєр (*Peter Schreier*), баритон Дітріх Фішер-Діскау (*Dietrich Fischer-Dieskau*). А також Хор і Симфонічний оркестр Баварського радіо, під керівництвом одного з

найгеніальніших німецьких диригентів: В. Завалліша (*Chor & Symphonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks, Wolfgang Sawallisch*)

джерело:

Один з сучасних записів виконання Меси № 1 *F-dur* Ф. Шуберта здійснений Мартіном Берманом (Martin Behrmann) з «Шпандауський кантатний хор, Берлін» (*Spandauer Kantorei Berlin*) та «Бах-колегіум Берлін» (*Bach Collegium Berlin*).

Також ми прослухали й багато записів створених іншими видатними диригентами та колективами, проте одні з найуспішніших найяскравіших та наближених до композиторського задуму записів на нашу думку виявились, такі диригенти та колективи як: Джордж Бараті (*George Barati*) з Академічним камерним хором Відня (*Vienna Academy Chamber Choir*) й Оркестром Віденської державної опери (*Vienna State Opera Orchestra*)², Бруно Вайль (*Bruno Weil*) з Віденським хором хлопчиків (*Wiener Sängerknaben*), Хором «Вієнненсіс» (*Chorus Viennensis*) та Оркестром епохи Просвітництва (*Orchestra of the Age of Enlightenment*)³, Мартін Берхман з Берлінським хором Шпандау (*Spandauer Kantorei Berlin*) та оркестром «Берлінський колегіумом Баха» (*Bach Collegium Berlin*)⁴.

Але ми обрали запис у виконанні Симфонічного оркестру та хору Баварського радіо під керівництвом Вольфганга Завалліша.

² Mass No. 1 in F Major for Soloists Choir and Orchestra, D.105: I. Vienna Academy Chamber Choir · Vienna State Opera Orchestra George Barati Laurence Dutoit Rose Bach Kurt Equiluz Kunikazu Ohashi · Xaver Mayer. YouTube. URL:

https://www.youtube.com/watch?v=feCpsKWw42o&list=OLAK5uy_kxv6pTGPf8kYp3fSbHsR8ch1HO0_HJMjA&index=2 (accessed: November 29, 2024).

³ Mass in F Major for Solo Voices, Mixed Chorus, Orchestra and Organ, D 105: Kyrie. Larghetto · Bruno Weil · Orchestra Of The Age Of Enlightenment · Franz Schubert · Jörg Hering · Kurt Azesberger · Georg Leskovich · Alexander Nader · Harry van der Kamp · Arno Hartmann · Wiener Sängerknaben · Chorus Viennensis Schubert: Mass in F Major, D 105; Mass in G Major, D 167. YouTube. URL:

https://www.youtube.com/watch?v=6KfN4SHch9g&list=OLAK5uy_m3hH0zwb5IcI2HaMMj1Vy2j9iJ-WBYjOo&index=1 (accessed: November 29, 2024).

⁴ Mass No. 1 in F Major, D. 105: I. Kyrie · Eva Csapó · Yasko Nagata · Cornelia Berger · Peter Maus · Karl-Ernst Merker · Gerhard Faulstich · Christian Schlicke · Spandauer Kantorei Berlin · Bach Collegium Berlin · Martin Behrmann · Franz Schubert · Schubert: Masses, Vol. 1. YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=OPu7-AWnZ3o&list=OLAK5uy_mRqoHgS8_oa9hFKX2s1L4Nwbwy1RVJAQc&index=10 (accessed: November 29, 2024).

Ми будемо аналізувати принципи диригентської організації та диригентської концепції В. Завалліша над твором Ф. Шуберта Меса F-dur, а саме: темпо-ритм, форма, артикуляція, туше, фактурно-тембровий комплекс, динаміка, інтонацію, дотримання чи навпаки відхилення від тексту. За виключенням мануальної техніки, тому що відеозапису виконання твору немає, доступний лише аудіозапис.

Таблиця 1. Диригентська концепція виконання Меси F-dur Ф. Шуберта у трактуванні В. Завалліша в метро-ритмічній та темповій ретроперспективі.

Частини	Темп в партитурі	Тактовий розмір	Приблизні метрономічні позначення у В. Завалліша	timing	Приблизні метрономічні позначення для написаного темпу
I. Kyrie	Larghetto	6/8	 = 72	7 хв. 43 с.	повільніше, ніж largo. 60-66 ударів на хвилину (далі уд/хв), 1950 р. – уд./хв., сучасний електронний метроном (СЕМ) – 60 уд/хв
II. Gloria	Allegro vivace		 = 100	1 хв. 57 с.	Allegro швидкий,

					яскравий, 84-144 уд/хв, метроном Мельцеля 120 уд/хв, 1950 р. - 116 уд/хв, СЕМ 120-160 уд/хв. Vivace швидкий, жвавий 140 уд/хв, метроном Мельцеля 144 уд/хв, 1950 р. 126 уд/хв. Vivace
Gratias	Andante con moto	3/4	$\text{♩} = 78$	3 хв. 22 с.	темп ходьби, 56-88 уд/хв, або 76-108 уд/хв, метроном Мельцеля 69 уд/хв, СЕМ 80-100 уд/хв. Con moto – з рухом, швидше
Domine	Adagio	C	$\text{♩} = 71$	2 хв.	Повільно,

Deus				57 с.	але не так повільно як largo. 58-97 уд/хв, 66-76 уд/хв або 48- 66 уд/хв. Метроном Мельцеля 60 уд/хв. 1950 р. 54 уд/хв. СЕМ 70 уд/хв.
Quoniam	Allegro	C	$\text{♩} = 126$	43 с.	Allegro швидкий, яскравий, 84- 144 уд/хв, метроном Мельцеля 120 уд/хв, 1950 р. - 116 уд/хв, СЕМ 120-160 уд/хв.
Cum sancto Spiritu	Allegro vivace	C	$\text{♩} = 120$	3 хв. 23 с.	Allegro швидкий, яскравий, 84- 144 уд/хв, метроном Мельцеля

					120 уд/хв, 1950 р. - 116 уд/хв, СЕМ 120-160 уд/хв. Vivace швидкий, жвавий 140 уд/хв, метроном Мельцеля 144 уд/хв, 1950 р. 126 уд/хв. Vivace
III. Credo	Andantino	3/4	$\text{♩} = 78$	8 хв. 38 с.	трохи повільніше, ніж анданте, але іноді трохи швидше, ніж адажіо (метроном 1950 року пропонує 66 ударів за хвилину).
IV. Sanctus	Adagio maestoso	c	$\text{♩} = 50$	2 хв. 20 с.	повільний, але не такий повільний, як Ларго 58-

					97 уд/хв, або 66-76 уд/хв, або 48-66 уд/хв) (метроном Мельцеля 60 уд/хв) (1950 р. 54 уд/хв) (СЕМ пропонує 70 уд/хв) Maestoso.
V. Benedictus	Andante con moto	3/4	$\text{♩} = 74$	4 хв. 27 с.	темп ходьби, 56-88 уд/хв, або 76-108 уд/хв, метроном Мельцеля 69 уд/хв, СЕМ 80-100 уд/хв. Con moto – з рухом, швидше
VI. Agnus Dei	Adagio molto	C	$\text{♩} = 46$	2 хв. 43 с.	повільний, але не такий повільний, як Ларго 58- 97 уд/хв, або

					66-76 уд/хв, або 48-66 уд/хв) (метроном Мельцеля 60 уд/хв) (1950 р. 54 уд/хв) (СЕМ пропонує 70 уд/хв). Molto – дуже.
Dona nobis pacem I	Andante	6/8	♩. = 48	4 хв. 54 с.	темп ходьби, 56-88 уд/хв, або 76-108 уд/хв, метроном Мельцеля 69 уд/хв, СЕМ 80-100 уд/хв.
Dona nobis pacem II	Allegro moderato	6/8	♩. = 79	5 хв. 43 с.	Allegro швидкий, яскравий, 84- 144 уд/хв, метроном Мельцеля 120 уд/хв, 1950 р. - 116

					уд/хв, СЕМ 120-160 уд/хв. Moderato – помірний.
--	--	--	--	--	--

Аналіз метрономічних позначень у записі В. Завалліша показує, що інтерпретація має темпово-логічну структуру.

У виконанні твору вирізняються три основні темпи:

- швидкий: *Gloria*, де половинна дорівнює 100, *Quoniam* ♩=126, *Cum sancto Spiritu*, де половинна дорівнює 120, *Dona nobis pacem II* ♩. = 79;
- помірні: *Gratias* ♩= 78, *Credo* ♩= 78, *Domine Deus* ♩=71, *Benedictus* ♩= 74, *Dona nobis pacem I* ♩. = 48;
- повільний: *Kyrie* ♩ =72, *Sanctus* ♩=50, *Agnus Dei* ♩= 46.

Попри різницю метричного розміру між частинами утворюється темпова спорідненість: половинна в «*Gloria*» лише трохи коротша за четвертну «*Kyrie*». Невелика різниця у співвідношенні не сприймається слухачем як різкий контраст; навпаки — створює органічний перехід від повільного прохального характеру «*Kyrie*» до більш світлого, променистого – «*Gloria*». Таким чином, диригент будує єдину темпову дугу, логічно її розвиваючи.

У частинах «*Gratias*» і «*Domine Deus*» диригент створює ліричне розширення від ♩= 78 до ♩=71 відповідно. А далі повертається у швидкий тем, створюючи контрастний темповий злам у «*Quoniam*», повільно готуючи кульмінаційний злет темпу у «*Cum sancto Spiritu*» ♩ =120, відповідно до настигу піднесення, прославляння. Логіка всередині «*Gloria*» — не статична, а рельєфна: диригент формує темпову драматургію частини.

«*Gratias*» і «*Credo*» мають один розмір $\frac{3}{4}$ і однаковий темп ♩= 78, створює «симетрію між частинами» та підкреслює молитовну структуру меси.

У «*Sanctus*» темп *Adagio* $\text{♩} = 50$ забезпечує контраст заради сакрального піднесення. При цьому диригент не знижує темп до крайності: відчувається метро-ритмічна пульсація, що не руйнує загальну динаміку меси.

Така структуризація демонструє не випадковість темпів, а продуману архітектоніку: швидкі частини формують контрастні кульмінації, середні забезпечують зв'язність швидких і повільних темпів, а повільні — створюють молитовний характер. Таким чином, у виконанні В. Завалліша темпові «пропорції» не представлені як строгі математичні відношення, але вони є чітко впорядкованими і взаємопов'язаними при, що підтверджує його цілісну концепцію драматургії твору.

У «*Benedictus*» $\text{♩} = 74$ диригент повертається практично до темпу в «*Credo*» $\text{♩} = 78$. В «*Agnus Dei*» $\text{♩} = 46$ створює зосередженість перед кульмінацією в «*Dona nobis pacem I*» $\text{♩} = 48$ і «*Dona nobis pacem II*» $\text{♩} = 79$.

У частинах «*Gratias*» і «*Benedictus*», що написані в тактовому розмірі $\frac{3}{4}$, і в одному темпі *Andante con moto*, В. Завалліш інтерпритує по різному: «*Gratias*» грається на $\text{♩} = 78$, а «*Benedictus*» на $\text{♩} = 74$, що пояснюється специфікою внутрішньої драматургії та семантичної структури музики. «*Gratias*» має більш декламаційний, структурно спрямований характер, що природно тяжіє до дещо активнішого руху. Натомість *Benedictus* традиційно пов'язується з м'якішою, кантиленною манерою викладу, яка вимагає розширенішого фразування. З позиції виконавської інтерпретології, темп не є абсолютно фіксованою величиною; він функціонує як засіб музичної комунікації та інтерпретації, через який диригент передає внутрішню логіку та смислові акценти твору.

«*Gloria*» та «*Cum sancto Spiritu*» також мають однакове темпове позначення *Allegro vivace*, та написані в різаному розмірі, або *alla breve*, що не дивно, тому що знаходяться в одному другому розділі *Gloria*, та ніби обрамляють цю частину, проте В. Завалліш виконує їх в різному темпі «*Gloria*» $\text{♩} = 100$ та «*Cum sancto Spiritu*» $\text{♩} = 120$. Така різниця свідчить,

що диригент не прагне буквального семантичного повторення темпу, а використовує позначення *Allegro vivace* як загальний стильовий та характерний орієнтир. І в межах цього характеру він створює динамічний розвиток: «*Gloria*» звучить ширше й святковіше, тоді як «*Cum Sancto Spiritu*» набуває підсиленого імпульсу та рухливості, виконуючи функцію кульмінаційної всього розділу.

В. Завалліш приділяє особливу увагу переходам між фразами — логічному завершенню попередньої музичної думки та органічному початку нової, а також ретельній організації дихання. У п'ятій частині «*Benedictus*» після фермати й подальшого повтору слова «*benedictus*» наявна восьма пауза у всіх солістів перед словами «*qui venis*». Диригент та солісти витримуть цю паузу якомога довше — настільки, наскільки це дозволяє музичний текст і виконавська традиція, — попри те, що над паузою у солістів не передбачено фермату, а оркестрова партія продовжує рух без пауз. Таке довге дихання, практично фермата дозволяє слухачеві «перейти» від попередньої інтонаційної сфери до іншої, слугуючи природним «вдихом» для солістів. Витримана пауза солістів створює ефект об'ємності звучання: сольний голос нібито «виринає» з оркестрової фактури, посилюючи драматургічну напругу фрази. В. Завалліш, спираючись на традицію виконання, використовує паузу як засіб підсилення філософсько-духовного характеру цієї частини.

У першій месі Франца Шуберта існує друга версія «*Dona nobis pacem*», яка в шубертології іноді класифікується як *D 185*. Ця альтернативна частина додана в додаток до партитури основної меси 26 квітня 1815 р., тоді як меса була написана 1814 р., що свідчить про те, що Ф.Шуберт розглядав її як реальну альтернативу до первинного фіналу «*Agnus Dei*».

Крім того, у дослідженнях музикознавця Райнхарда ван Гурікса (*Reinhard Van Hoorickx*) «*Schubert and the Bible*» підкреслюється, що поява другого «*Dona nobis pacem*» може бути пов'язана не лише з музичними експериментами, але й із релігійною та богослужбовою функцією твору: така альтернатива давала гнучкість для виконання меси в різних контекстах, а

також відображала глибший символічний сенс прохання про мир. Як зазначає сам композитор в партитурі – це повійний «*Dona nobis pacem*».

В. Завалліш виконав перший і другий «*Dona nobis pacem*», одже ці дві частини інтерпритуються диригентом як невід’ємні частини твору, а не як варіативність виконання.

У «*Kirie*» В. Завалліш під час вступу хору бере повільніший темп, ніж у вступі духових інструментів перші 2 такта.

Форма

В. Завалліш виявляє виняткову чутливість до формотворення як на рівні цілісної композиції, так і щодо внутрішньої організації окремих її розділів. У другій частині «*Gloria*» після спокійного хоралу «*Et in terra...*», він із відчутним імпульсом повертає розвиток у динамічну сферу, переходячи до енергійного «*Laudamus dei*». Особливо показовим є трактування паузи після слова «*voluntatis*»: четвертна пауза у швидкому темпі та в умовах «різаного» розміру становить значну виконавську складність у точному прорахунку. З огляду на це В. Завалліш застосовує своєрідний диригентський прийом — робить «дихання» перед вступом «*Laudamus dei*». Але після дихання цю паузу заповнює партія басів, що унеможливорює те, що хор та оркестр не вступить, або вступить не разом.

В. Завалліш підкреслює аріозний характер тенорового соло на слова «*Qui propter nos homines*» у третій частині «*Credo*». Завдяки його інтерпретаційним рішенням – темпоритмічному веденню, врівноваженій динаміці та прозорому оркестровому балансуванню – вокальна лінія набуває виразної кантилени.

Динаміка

Виконавська інтерпретація Вольфганга Завалліша демонструє уважне ставлення до авторського письма, водночас пропонуючи певні акцентуаційні корективи, формуючи таким чином драматургічну логіку фрази.

У виконанні В. Завалліша «*Kyrie*» набуває особливої динамічної пластики, хвилеподібного руху, які формують фрази. Початкові дев'ять тактів, позначені композитором як *pp*, диригент трактує з м'яким фразувальним напруженням: *crescendo*, передбачене Ф. Шубертом у восьмому такті, у В. Завалліша виникає вже в сьомому такті, що формує ширшу динамічну арку.

У 10 такті флейта й гобой вступають у *p*, тоді як інші групи залишаються в *pp*, створюючи делікатний тембровий рельєф. Перед шістнадцятим тактом у струнних з'являється підготовче *crescendo*, після якого у шістнадцятому та сімнадцятому тактах духові позначені *fz*. Завалліш акцентує ці короткі форцанди як риторичні сплески, що контрастують із загальною стриманістю.

На останню долю сімнадцятого такту повернення до *p* у духових та *pp* у струнних у трактуванні В. Завалліша сприймається як швидке «стихання» емоційного імпульсу й відновлення початкового молитвенного звучання.

У вступі «*Credo*» тромбонів, а далі й валторн практично не чути, хоча у Ф.Шуберта написана динаміка *pp*, В. Завалліш робить *ppp*, а то й тихіше. Ця виконавська традиція склалась історично – валторни і тромбони не були як сольними інструментами в духовній музиці початку XIX ст., а були призначені для підтримки гармонічної вертикалі та підтримки хорову. Тобто мідні духові функціонують як приглушена темброва основа, а не як яскравий оркестровий шар. Ф. Шеберт пише динаміку для всього оркестру однаково, спираючись на традицію віденських класиків, проте зрозуміло, що у мідних духових буде щільніше *pp*, ніж у струнних, і саме диригент повинен коригувати цю динаміку. В.Завалліш в своїй інтерпретації прагне підкреслити молитовність вступу *Credo*, зберегти прозорість фактури, та відійти від «масивного» звучання духових, характерного для мес Й. Гайдна й раннього В. А. Моцарта.

Велику увагу В. Завалліш приділяє контрастній динаміці у «*Credo*», у переході від *f* до *p* в оркестрі та хорі, роблячи невелике *diminuendo* до слова

«*venturi*» та позначення *mezza voce*. Завдяки ретельно вибудованому динамічному балансу оркестр у цьому епізоді не перекриває хор, а делікатно її підтримує його: ледь окреслені фанфари дерев'яних духових створюють м'який тембровий акцент, тоді як рух восьмими поступовий або по звуках акордів у струнних формує плавне гармонічне підґрунтя. Така інтерпретаційна деталізація підсилює драматургічну виразність фрагмента, увиразнюючи його духовно-змістові акценти.

Фразування, дикція

В. Завалліш приділяє значну увагу тексту меси: хорові та сольні партії вимовляють слова зразково чітко, особливо у квазі-речитативних та хоральних епізодах, зокрема в третій частині «*Credo*». Після завершення фрази, позначеної комою, весь хор бере дихання одночасно, що вирізняється від нашої виконавської традиції застосовувати так зване «кільцеве дихання».

У розділі «*Gloria*» у фузі «*Cum Sancto Spiritu*» не звично для української хорової школи, орієнтовану на кантиленність саіву – В. Завалліш підкреслює другу ноту в широких стрибках на в.6, та одночасно на останні склади в словах: De-i, Spiri-tu, через те що у фузі пріоритетом є: контрапунктична чіткість та ритмічний імпульс. Тобто ритмічний акцент і структурна важливість нот не завжди збігаються з природним наголосом слова.

У частині «*Agnus Dei*» В. Завалліш, продовжуючи закладену самим Ф.Шубертом практику гнучкого ставлення до латинського літургійного тексту, свідомо змінює завершальну фразу. Замість оригінального «*miserere nobis*», який у Ф.Шуберта звучить в останньому такті, диригент вводить текст «*qui tollis peccata mundi*». Це зумовлює необхідність локальної ритмічної корекції: у передостанньому такті четвертна тривалість трансформується у дві восьмі, що дає змогу природно розмістити додаткові склади нової фрази. Таке рішення можна пояснити кількома музично-естетичними та виконавськими чинниками: фраза «*qui tollis peccata mundi*»

має виразно риторичний характер і у контексті «*Agnus Dei*» підсилює семантичний акцент прохання та звернення Пробчення гріхів; це звернення створює додаткову драматургічну спрямованість до кульмінаційного моменту заключних частин.

Жести диригента вказують головні поділи такту, його акценти, а іноді й підподіли та напівакценти.

На думку Г. Берліоза у його трактаті «*The orchestral conductor : theory of his art*» («Оркестровий диригент : теорія його мистецтва») диригентський жест має бути чітким, але мінімальними, щоб уникнути запізнення в темпі, зайвої втоми диригента та надмірної театральності, що відволікає увагу слухачів.

У повільних темпах тридольний і чотиридольний такти слід підрозділяти: замість трьох чи чотирьох жестів диригент має робити шість або вісім, щоб уникнути розходжень у ритмі серед виконавців, які в довгих інтервалах між ударами залишаються без орієнтиру. Підрозділ здійснюється лише кистю, без участі всієї руки. У масштабних творах виконавці не можуть розраховувати на власне відчуття метроритму, тому що навіть у професійних музикантів він може бути різним, хтось поспішає, хтось заповільнює, у таких творах диригент та колектив повинні йти до досягнення спільного результату – успішного виконання твору, тому диригент бере на себе відповідальність і веде за собою колектив, вказючи темп. І навіть, якщо колектив гарно зіграний, знає напам'ять твір, виконавці не зможуть збитися чи відволіктись, уникнувши помилки.

У дуже повільних складних розмірах (6/4, 6/8, 9/8, 12/8 тощо) підрозділ є ще більш необхідним, адже тут важливу роль відіграє потрібний ритм.

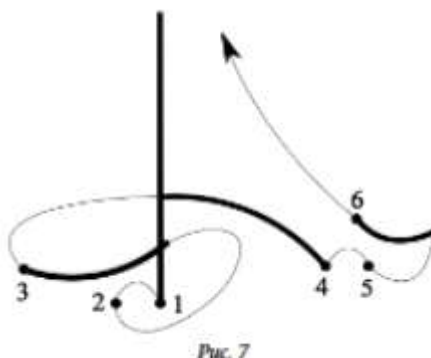
Також у повільних темпах (*adagio*, *largo assai*, *andante maestoso*) потрібно показувати всі вісімки або комбінації чверті з вісімкою залежно від мелодії та переважаючого оркестрового малюнка.

До повільних розділів Меси належать: «*Kirie*», «*Domine Deus*» та «*Agnus Dei*». Попри те, що «*Domine Deus*» *Adagio* та «*Agnus Dei*» *Adagio molto* не тридольні, а написані у розмірі С, у недосвідчених диригентів нерідко виникають труднощі з витримуванням повільного темпу *Adagio*, *Adagio molto*. У такому разі постає необхідність диригувати не на 4, а на 8, дроблячи кожен доль та показуючи восьмі рухом кисті. Подібний підхід є особливо практичним на початкових репетиційних етапах, коли хор, солісти та оркестр ще недостатньо знають свої партії.

В європейській виконавській традиції значну увагу приділяють точному дотриманню вказівок композитора, зокрема й вибору диригентської схеми відповідно до позначеного в партитурі розміру. Тому, якщо темп твору не є дуже повільним і допускає зручне прочитання у розмірі, який написав композитор, доцільно віддавати перевагу саме тій схемі, яка відповідає авторському задуму.

Перша частина «*Kirie*» написана у розмірі $\frac{6}{8}$ в темпі *Larghetto* диригується на 6. В. Завалліш як геній німецької диригентської школи, вірогідно спирався на німецьку схему диригування, де виділяється сильна та відносно сильна доля, на відміно від італійської, де переважає плавність, баркарольність.

Приклад . 3 підручника



У помірних чи швидких темпах достатньо позначати основні долі, як у відповідно простих розмірах: $\frac{6}{8}$ *allegretto* та $\frac{6}{4}$ *allegro* — як дводольний; $\frac{9}{8}$ *allegro* — як тридольний; $\frac{12}{8}$ *moderato* чи *allegro* — як чотиридольний.

До таких частин Меси належать: «*Gloria*» *Allegro vivace* у розмірі С, «*Dona nobis pacem I*» *Andante* у розмірі 6/8, «*Dona nobis pacem II*» *Allegro moderato* 6/8. У цих частинах застосовується подібна дводольна диригентська схема, проте метрична одиниця, яка припадає на одну долю жесту, відрізняється. Так, у «*Gloria*» одна диригентська доля охоплює дві четвертні, що відповідає природі простого чотиридольного розміру, зведеного до двох великих метричних пульсацій на сильну та відносно сильну долю. Натомість у «*Dona nobis pacem I*» та «*Dona nobis pacem II*» на одну долю припадають три восьмі.

В інших частинах вибір схеми співпадає з розміром, що написав композитор.

Ще однією з виконавчих труднощій може стати поєднання подвійних і потрійних ритмів. Досвідчені виконавці можуть орієнтуватися без змін у показу метру, але більшість виконавців у момент зіткнення ритмів губляться й шукають допомоги диригента. У такому разі він має непомітно позначати тридольний ритм легкими жестами для тих, хто його виконує, не збиваючи інших, що грають у дводольному метрі. Це дозволяє зберегти обидва ритми.

У Месі Фа мажор Ф. Шуберта зустрічається накладення накладення різних метроритмічних шарів, а саме накладаються секстолей на дуолі в четвертому номері «*Sanctus*» у другому розділі «*Pleni sunt coeli*», хоча секстолі і граються на одну долю, але перша та четверта нота секстолі повинна співпадати чітко з двома восьмими.

Водночас неприпустимо застосовувати цей прийом там, де насправді немає накладання метрів, а є лише синкопи: тоді диригент, позначаючи акценти замість долей, руйнує ефект синкопованого ритму, замінюючи його на ілюзію зміни метру, що суперечить задуму композитора.

Ф. Шуберт, продовжуючи традицію В. А. Моцарта, широко використовує синкопи, вони зустрічаються практично в кожній частині твору, формуючи характерну для Ф. Шуберта живу, імпульсивну й водночас витончену ритмічну мову.

У трактаті Г. Берліоза наголошується на необхідності виваженого застосування внутрішнього поділу тривалостей у диригуванні. Додаткові жести, що роздрібнюють довгі метричні одиниці, можуть бути корисними для окремих оркестрових груп, які виконують дрібні ритмічні фігури, особливо, якщо вони вступають на слабку долю, однак їх використання має бути строго узгоджене з фактичною ритмічною організацією твору. Зокрема, недоцільним є застосування такого поділу у випадках появи триольних структур, оскільки надмірна жестикуляція здатна порушити природне відчуття внутрішнього тридольного пульсу та спричинити метричну дезорієнтацію виконавців. Особливо важливо уникати дроблення такту безпосередньо перед вступом триольного руху, щоб не сформувати у музикантів хибних метричних очікувань.

У контексті вибору диригентської схеми на 8 у частині «*Benedictus*» вирішальним є не лише повільний темп *Adagio*, а й фактура акомпанементу: струнні виконують восьмі, причому баси — на сильні долі, тоді як інші струнні — на «і», що зумовлює потребу в чіткішому і стабільнішому метричному веденні, дроблячи кожен доль.

Проте застосування внутрішнього дроблення в умовах одного метру може бути недоречним, оскільки поділення долей ризикує порушити формотворчу логіку та драматургічний розвиток твору. У зв'язку з цим подібна техніка допустима лише для достатньо підготовлених диригентів або може використовуватися виключно з дозволу та під контролем викладача з диригування.

Якщо музиканти не стежать за диригентом, наприклад під час педального звуку, пауз, або у поліфонічних творах, вони не зможуть досягти єдності у виконанні твору. Тому диригент повинен розташовуватися так, щоб бути видимим усім, зазвичай на спеціальній підвищеній платформі; при цьому повинно бути видно обличчя, бо вираз обличчя підсилює виразність виконання.

Г. Берліоза зазначає, що використання палички чи ноги як метраному для відрахування темпу є неприйнятним і вважається «варварством»; винятком є ситуації в театрі, коли хору неможливо бачити паличку через сценічні рухи — тоді дозволяється ледь помітний удар по пюпітру для синхронізації, хоча й бажано уникати цього.

Недосвідчені диригенти, з флегматичним темпераментом, часто не володіють достатньою майстерністю, щоб утримувати узгоджений темп, і досвідчений, головний диригент змушений уважно слідкувати за цим. Наприклад, проблеми можуть виникнути з швидкими темпами: *allegro* поступово може сповільнюватися до *moderato*, а *largo* або *andante* прискорюватися до *moderato*, що руйнує характер, стиль та художній задум твору.

Як згадує Г. Берліоз, при виконанні хору 6/8 *allegretto* хормейстер поступово сповільнював темп, роблячи виконання недоречним та виконавськи непридатним. Оркестровий диригент вирішив втрутитись, та попросив співаків імітувати марш, що відповідало ритму твору, і це дозволило зберегти єдність та темп.

Помічники диригента та концертмейстери дуже корисні у великих колективах: вони повторюють сигнали головного диригента для тих виконавців, які його не бачать, і повинні безперервно стежити за правою рукою, за тактуванням. Г. Берліоз надає приклад фестивалю у Парижі з 1200 учасниками застосування чотирьох хорових диригентів і двох піддиригентів забезпечило ідеальну синхронізацію та єдність виконання. Така ж сама задача стоїть і перед концертмейстерами оркестру.

Помічники та концертмейстери не лише можуть тактувати, але й дають виконавцям поради щодо нюансів та підказують момент повторного вступу після пауз. У напівкруглому амфітеатрі один диригент може вести багато виконавців, але за умови великого приміщення, рівного розташування хору, або розтягненого розташування оркестру його вплив слабшає. Що стосується положення диригента, сидячи він зменшує свій контроль і не може повністю

передати весь характер твору, тоді як стоячи зберігається сила впливу, передається характер твору, хоча це й більш виснажливо.

Диригенту слід тримати партитуру перед собою на репетиціях, дає змогу оперативно перевіряти помилки будь-якого виконавця на репетиції. Навіть, за умови досконалого знання партитури напам'ять у європейській традиції прийнято розміщувати її на пульті для додаткової впевненості — на випадок, якщо під час концерту, у стані хвилювання або через великий обсяг програми, диригент може забути певний фрагмент.

Кожен твір або концертна програма потребує індивідуального вирішення просторової організації оркестру, що зумовлено специфікою акустики залу, композиторським задумом та тим звуковим ефектом, якого прагне досягти диригент.

Якщо хор розташований перед оркестром, жінки мають сидіти, а чоловіки стояти, щоб голоси тенорів і басів звучали вільно, не заглушуючи та не перекриваючи жіночі партії. Якщо ж хор не потрібен у певному епізоді, диригент повинен прибрати його з переду сцени, оскільки велика кількість людей зменшує гучність і яскравість звучання оркестру. Твір, виконаний за таких умов, втрачає силу та баланс звучання.

Диригент повинен бути уважним, щоб уникати ритмічних збоїв в оркестрі. Ударні, розташовані на задніх рядах, часто сповільнюють темп: ударник, запізнюючись із першою долею, далі множить похибку, руйнуючи єдність ритму. Єдиний вихід — попросити заздалегідь порахувати удари, не дивитися в ноти й стежити лише за паличкою диригента. Подібне уповільнення трапляється і в духових, які беруть дихання під час паузи перед швидким пасажом і тим самим мимоволі продовжують її, запізнюючись, що псує злагодженість звучання всього оркестру.

Щоб уникнути таких похибок, диригент має заздалегідь попередити виконавців і, у вирішальний момент, глянути на них та трохи випередити вступ, давши зрозумілий та чіткий ауфтакт.

Водночас, прискорення або уповільнення темпу потрібно здійснювати поступово, рівномірно, без ривків — інакше музика втрачає характер і стиль. Надмірне підкреслення нюансів, помилковий “ентузіазм” лише спотворить задум композитора.

Також диригент має боротися з поширеними зловживаннями, як-от недбале виконання тремоло у струнних: замість дрібних, рівних рухів смичка вони часто грають повільні повтори, уникаючи фізичного зусилля, чим спотворюють задум композитора.

Г. Берліоз засуджує звичку деяких контрабасистів спрощувати свої партії через лінощі або страх перед технічними труднощами. Таке спрощення збіднює звучання оркестру та суперечить задуму композитора. У сучасних творах партії складніші, але їх цілком можна виконати, тому диригент повинен вимагати від оркестрантів сумлінного виконання, або замінити тих, хто не здатен грати на належному рівні.

Флейтисти часто самовільно транспонують партії на октаву вище, порушуючи авторський задум. Це стає можливим лише через неухважність або недостатню підготовку диригента, досвідчений або достатньо підготовлений диригент визначить це і виправить.

Серед оркестрантів також поширена недисциплінованість: під час пауз вони не рахують такти, сподіваючись на інших, через що порушується точність вступів і цілісність звучання, послаблюється загальний ефект звучання. У професійних колективах Г. Берліоз пропонує штрафувати цілий ряд виконавців. Кожен артист повинен рахувати паузи, або орієнтуватися на цифри, літери позначенні в партитурі, щоб запобігти недоречному повторенню частини твору на репетиції, яке втомлює виконавців, та запобігти помилок на концерті.

Г. Берліоз наголошує: «Оркестр, інструменти якого не налаштовані окремо та один з одним, — це чудовисько...», тому диригент повинен суворо стежити за точністю настроювання. Неприпустимо також розігруватись або

настроюватись в присутності публіки, адже шум між діями є ознакою низької культури оркестру та порушує концертний етикет.

Водночас сучасна оркестрова практика демонструє певну гнучкість щодо цього аспекту. Остаточне настроювання нерідко відбувається безпосередньо на сцені перед концертом — після появи концертмейстера і подачі ноти «ля» гобоєм вже стала ритуалом. Такий підхід зумовлений прагненням виконавців адаптуватися до акустичних особливостей конкретного залу, в якому виконавці, звичайно повинні вже були провести репетиції, а також забезпечити організований початок концерту без передконцертного хаосу за лаштунками. Цей ритуал водночас виконує комунікативну функцію, символізуючи готовність колективу до спільного музикування та запрошує гостей до прослуховування та споглядання.

Виконавці повинні дотримуватися авторських вказівок щодо вибору строю інструментів: заміна інструмента на зручніший (наприклад, постійне використання кларнета *in B*) спотворює задум композитора й позбавляє музику тембрового різноманіття.

Г. Берліоз засуджує шкідливу звичку валторністів, які після запровадження механізму ротарних (мають здебільшого всі сучасні валторни, вентильний механізм) та поршневих (якими оснащені труби, помповий механізм) вентилів почали виконувати звуки «відкрито», тоді як композитори передбачали «закрите» звучання за допомогою руки в растрібі. Також валторна зазвичай використовується *in F* виконавцями, не зважаючи на стрій, зазначений автором, що призводить до спотворювання тембру твору.

Г. Берліоз критикує практику театрів та філармоній економити на тому, що тарілки та великий барабан грає один музикант: приладнані до барабана тарілки, що призводить до появи грубого, неконтрольованого шуму, що спотворює тембровий баланс і завдає шкоди художньому задуму твору.

Г. Берліоз висловлює занепокоєння через погану організацію репетицій, коли хор і оркестр готуються масово без окремого пропрацювання

партій. Це призводить до численних помилок, які закріплюються у виконанні й знижують якість виконання музичного твору.

Як зазначає Р. С. Стрінгем, меси Ф. Шуберта, попри відмінності у характері, загалом «як релігійна музика вирізняються витонченістю й шляхетністю, а як музика загалом — життєвою силою та міцністю». У виконанні В. Завалліша ці риси особливо помітні: шляхетність проявляється у витонченому балансі між хоровим і оркестровим звучанням, тоді як внутрішня сила підкреслюється чіткою динамікою й драматичним розгортанням кульмінаційних моментів. [с. 571]

Методичка: на досвіді Завалліша ми бачимо постійне самовдосконалення та навчання. Якщо темп написаний композитором, або є традиція виконання твору – треба дотримуватися чітковизначеного позначки темпу метраному, якщо ні – винайти свою концепцію, спираючись на загальновідомі принципи. Які це принципи? Як вибирати темп, якщо немає метрономом?

Додаток

Haas J. Joseph Haas – Biography. Schott Music official website. URL: <https://www.schott-music.com/en/person/joseph-haas> (accessed: 08.11.2025).



Deutsche Fotothek. Engelbert Humperdinck (1854–1921), Komponist. Fotografie – Objekt 70244665. URL:

<https://www.deutschefotothek.de/documents/obj/70244665> (Zugriff: 08.11.2025).



Rosbaud, H. Portraitpostkarte mit eigenh. Unterschrift auf der Bildseite. IberLibro.

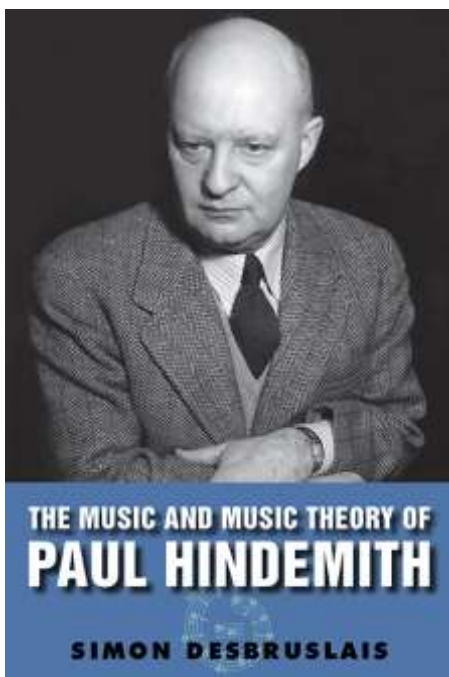
URL: https://www.iberlibro.com/paper-collectibles/Portraitpostkarte-eigenh-Unterschrift-Bildseite-Rosbaud-Hans/32021675908/bd?utm_source (Zugriff: 08.11.2025).



Anonymous. *Bela Bartok portrait 1927* [Photography]. RomArchive. URL: https://www.romarchive.eu/en/collection/bela-bartok-portrait-1927/?utm_source=chatgpt.com (accessed: 09.11.2025).



Desbruslais, Simon. *The Music and Music Theory of Paul Hindemith* [Book cover image]. Cambridge University Press. URL: <https://static.cambridge.org/content/id/urn:cambridge.org:id:book:9781787441835/resource/name/9781787441835i.jpg> (accessed: 09.11.2025).



Голинська О. Музична історія Ігоря Маркевича. mus.art.co.ua. URL: https://mus.art.co.ua/muzychna-istoriia-ihoria-markevycha/?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 08.11.2025).



Auerbach, E. *Nadia Boulanger conducting an orchestra at the Free Trade Hall, Manchester, 27 February 1963* [Фотографія]. Hulton Archive / Getty Images.
 URL: <https://www.gettyimages.it/detail/fotografie-di-cronaca/french-composer-conductor-and-teacher-nadia-fotografie-di-cronaca/2634159> (accessed: 09.11.2025).



Author unknown. *[Image of unidentified subject]* [Photograph]. Treccani Images.
 URL: <https://images.treccani.it/ext->

[tool/extra/thumbs_medium/8/86/86dd4f1d8dbf3b6fd0a9f8ff1588c43a.jpg](https://www.geneanet.net/extra/thumbs_medium/8/86/86dd4f1d8dbf3b6fd0a9f8ff1588c43a.jpg)

(accessed: 09.11.2025).

Alfred Cortot



Rostand, Claude [Image]. Geneanet. URL: <https://geneacdn.net/bundles/geneanetgeneastar/images/celebrities/200px/rostandclau.jpg> (consulté: 09.11.2025).



Concours International d'Execution Musicale de Genève : веб-сайт. URL: <http://www.andreaconti.it/ginevra2.html> (accessed: 28.02.2025).

1949

Allard Maurice	1949	Bassoon	France	1st Prize unanimously
Hongne Paul	1949	Bassoon	France	2nd Prize

Dorner Mirko	1949	Cello	Yugoslavia	2nd Prize unanimously
Debot Marcel	1949	Duet piano-violin	Belgium	2nd Prize unanimously
Salquin Hedy	1949	Duet piano-violin	Switzerland	2nd Prize unanimously
Sawallisch Wolfgang	1949	Duet piano-violin	Germany	2nd Prize
Seitz Gerhard	1949	Duet piano-violin	Germany	2nd Prize
Pierlot Pierre	1949	Oboe	France	1st Prize unanimously
Tipo Maria	1949	Piano	Italy	1st Prize
Weisz Robert	1949	Piano	Hungary	1st Prize unanimously
Herscovici Selma	1949	Piano	France	2nd Prize
Smith Ronald	1949	Piano	Great Britain	2nd Prize
Capecchi Renato	1949	Voice	Italy	2nd Prize unanimously
Martinis Dragica	1949	Voice	Yugoslavia	2nd Prize unanimously
Ruzdjak Vladimir	1949	Voice	Yugoslavia	2nd Prize unanimously
Matheis Elsamaria	1949	Voice	Austria	2nd Prize unanimously

Tristan und Isolde – 1957 – Sawallisch – Windgassen, Nilsson, Hoffman, Hotter – Bayreuth [Electronic resource]. Wagner Discography. URL: <https://www.wagnerdiscography.com/discography/tri/tri57sawallisch.htm> (date accessed: 09 November 2025).

Tristan und Isolde
 "Live recording in mono from
 Festspielhaus Bayreuth"
 "August 21, 1957"
Conductor: Wolfgang Sawallisch
Tristan Wolfgang Windgassen
Isolde Birgit Nilsson
Brangäne Grace Hoffman
Kurwenal Hans Hotter
Marke Arnold van Mill
Melot Fritz Uhl
Ein Hirt "Hermann Winkler"
Ein Seemann "Walter Geisler"
Ein Steuermann "Egmont Koch"
 Chor und Orchester der
 Bayreuther Festspiele

Golden Melodram, GM 1.0020 "4 CDs" "ADD"
4211 4212
 Find any errors?

Wagner: Tristan und Isolde [Sawallisch 1957] Windgassen, Nilsson, Hoffmann, Hotter [Video]. Operazaile operazaile. Youtube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=14ZiHl1CKeM> (date accessed: 09 November 2025).

<https://www.youtube.com/watch?v=14ZiHl1CKeM>

Blood B. Music Theory – Lesson 5: Intervals. URL:
<https://www.dolmetsch.com/musictheory5.htm> (accessed: 16.10.2025).

1

Table of Tempo Markings

We mentioned in **lesson 2** that musical notation is an example of **proportional notation**. The relationship between **notes** and **rests** is formalised but the duration or **time value** of any particular **note** is unquantified. Until the invention of a mechanical device called the **metronome**, the performance speed of a piece of music was indicated in three possible ways:

- through the use of tempo marks, most commonly in Italian;
- by reference to particular dance forms whose general tempi would have been part of the common experience of musicians of the time;
- by the way the music was written down, in particular, the choice of **note** for the **beat** and/or the **time signature** employed.

The most common tempo related marks are listed below with, in some cases, suggestions as to the number of beat per minute equivalent to those markings.

Tempo Markings	Definition	Beats per minute (bpm)
Italian		
setting the tempo We thank Tanya Tintner for correcting the spelling of Maelzel		
grave	very slow and solemn	40 bpm or slower (a 1950 metronome suggests 44 bpm)
larghissimo	extremely slow	40 bpm or slower
lentissimo	extremely slow, but not as slow as larghissimo	
adagissimo	extremely slow, but slower than largo	
largo	broad, very slow and dignified	42-66 bpm (a nineteenth-century Mälzel (or Maelzel) metronome suggests 40 bpm) (a 1950 metronome suggests 46 bpm) (a modern electronic metronome suggests 50 bpm)
larghetto	less slow than largo	60-66 bpm (a 1950 metronome suggests 50 bpm) (a modern electronic metronome suggests 60 bpm)
largamente	broadly	
adagio	slow but not as slow as	58-97 bpm (some sources suggest

	largo	66-76 bpm while others suggest 48-66 bpm) (a nineteenth-century Mälzel (or Maelzel) metronome suggests 60 bpm) (a 1950 metronome suggests 54 bpm) (a modern electronic metronome suggests 70 bpm)
adagietto	slow, but less slow than adagio	
lento	slow	52-108 bpm (a nineteenth-century Mälzel (or Maelzel) metronome suggests 52 bpm) (a 1950 metronome suggests 52 bpm)
lentamente	slowly	
andantino	a little slower than andante but sometimes a little faster than adagio	(a 1950 metronome suggests 66 bpm)
andante	moving along - walking pace	56-88 bpm (some sources suggest 76-108 bpm) (a nineteenth-century Mälzel (or Maelzel) metronome suggests 69 bpm) (a modern electronic metronome suggests 80-100 bpm)
con moto	with movement, or a certain quickness	
moderato	moderate speed	66-126 bpm (some sources suggest 120-168 bpm) (a nineteenth-century Mälzel (or Maelzel) metronome suggests 84 bpm) (a 1950 metronome suggests 80 bpm) (a modern electronic metronome suggests 110 bpm)
allegretto	pretty lively	(a nineteenth-century Mälzel (or Maelzel) metronome suggests 100 bpm) (a 1950 metronome suggests 100 bpm)
vivace	quick and lively	~140 bpm (a nineteenth-century Mälzel (or Maelzel) metronome suggests 144 bpm) (a 1950 metronome suggests 126 bpm)
allegro	quick, lively and bright	84-144 bpm (a nineteenth-century Mälzel (or Maelzel) metronome suggests 120 bpm) (a 1950 metronome suggests 116 bpm) (a modern electronic metronome

		suggests 120-160 bpm)
allegramente	quicker	
presto	very quick	100-152 bpm (some sources suggest 168-208 bpm) (a nineteenth-century Mälzel (or Maelzel) metronome suggests 160 bpm) (a 1950 metronome suggests 144 bpm) (a modern electronic metronome suggests 180 bpm)
allegro	very quick, between presto and vivacissimo	
vivacissimo	very quick, faster than vivace	
prestissimo	very quick - as quickly as possible	(a nineteenth-century Mälzel (or Maelzel) metronome suggests 184-240 bpm) (a 1950 metronome suggests 184 bpm) (a modern electronic metronome suggests 200 bpm)
rapido	rapid	
veloce	with velocity, speedily	
changing the tempo		
doppio movimento	twice as fast	
accelerando, accel.	getting steadily faster	
stringendo	getting faster	
affrettando	to increase speed gradually	
incalzando	to increase speed gradually	
meno mosso	slower	
ritardando, rit. , ritard.	getting gradually slower	
rallentando, rall.	getting gradually slower	
tardando	getting gradually slower	
slentando	getting gradually slower	
slendendo	slowing down	
strascinando	getting gradually slower	
allargando, allarg.	getting slower, and maybe also louder	
calando	getting slower as well as softer	
deficiendo	getting slower as well as softer	
mancando	getting slower as well as softer	
morendo	getting slower as well as softer	
eminuendo	getting slower as well as	

	softer	
smorzando	getting slower as well as softer	
ritenuto, <i>rit.</i> , <i>riten.</i>	holding back tempo - sometimes suddenly taking a slower tempo	
più mosso	take the new section at a faster steady pace than the preceding section	
più moto	take the new section at a faster steady pace than the preceding section	
veloce	take the new section at a faster steady pace than the preceding section	
ritenuto	take the new section at a slower steady pace than the preceding section	
meno mosso	take the new section at a slower steady pace than the preceding section	
meno moto	take the new section at a slower steady pace than the preceding section	
a tempo	returning to a previous tempo	
tempo primo	returning to tempo at beginning	
lunga pausa	a long pause	
l'istesso tempo	the same tempo but where the meter changes, for example from 2/2 to 6/4	
rubato	a direction related to rhythmic shape rather than tempo - the overall tempo remains unchanged but the rhythmic division within one or more bars is freer than the notes as they are notated	
German		
belebt	animated	
breit	broad	
breiter	broader	
geschwinder	more rapid, swift	
grossem	large, big	
klagend	lamenting	
langsam	slow	
langsamer	slower	
mässig	moderate	

rasch	quick	
schnell	fast	
schneller	faster	
French		
animé	animated	
grande	large, great	
grave	slow, solemn, deep slow	
gravement	gravely, solemnly	
lent	Slow	
vif	lively	
vite	Fast	
Reference: • <i>Metronomo</i> from which some of these metronome markings have been taken		

Franz Schubert: The complete Masses. Leinfelden-Echterdingen: Carus-Verlag. URL: <https://www.carus-verlag.com/en/music-scores-and-recordings/franz-schubert-the-complete-masses-4090100.html> [Accessed 21.09.2025].

Меса Фа мажор *D 105 (2 Ob, 2 Clt, 2 Fg, 2 Cor, 2 Tr, 3 Trb, Timp, 2 Vl, Va, Vc, Cb, Org)*.

Меса Соль мажор *D 167 [2 Tr, Timp], 2 Vl, Va, Vc/Cb, Org*.

Меса До мажор *D 452 (2 Vl, Vc/Cb, Org, [2 Ob (Clt), 2 Tr, Timp])*.

Меса Мі бемоль мажор *D 950 (2 Ob, 2 Clt, 2 Fg, 2 Cor, 2 Tr, 3 Trb, Timp, 2 Vl, Va, Vc, Cb)*.

Дата випуску всього диску: 8 серпня 2011 року, Каталожний номер: 0284742, Видавець (Label): Warner Classics, Тривалість: 12 hours 50 minutes
 Franz Schubert. Das geistliche & weltliche Chorwerk.
 Wolfgang Sawallisch, Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks.
 Label: Warner Classics, 2011. 12 CD.
<https://www.prestomusic.com/classical/products/8001272--schubert-das-geistliche-weltliche-chorwerk#about>.

Schubert: Das geistliche & weltliche Chorwerk Sacred & Secular Choral Works
 Helen Donath, Lucia Popp (sopranos), Brigitte Fassbaender (mezzo), Peter
 Schreier (tenor), Dietrich Fischer-Dieskau (baritone)

Chor & Symphonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks, Wolfgang Sawallisch

Release date: 8th Aug 2011

Label: Warner Classics

Catalogue number: 0284742

Length: 13 hours 1 minute

Genres: Lieder, Choral, Madrigals & Partsongs, Masses, Anthems &
 Motets, Magnificat & Nunc dimittis settings, Hymns

Contents and tracklist

Твори, записані на диск:

[Schubert: Kyrie in B flat major, D45](#)

[Schubert: Kyrie in D minor, D49](#)

[Schubert: Mass in F major D105](#)

[Schubert: Mass No. 2 in G major, D167](#)

[Schubert: Mass in B flat major D324](#)

[Schubert: Deutsches Salve Regina in F, D379](#)

[Schubert: Stabat mater, D383](#)

I. Jesus Christus schwebt am Kreuzel (Chor)

Track length 3:02

II. Bei des Mittlers Kreuze standen (soprano)

Track length 2:33

III. Liebend neiget er sein Antlitz (Chor)

Track length 1:39

IV. Engel freuten sich der Wonne, jener Wonne (soprano / tenor)

Track length 3:33

V. Wer wind Zähren sanften Mitleids (Chor)

Track length 5:19

VI. Ach, was hätten wir empfunden (tenor)

Track length2:25

VII. Erben sollen sie am Throne (Chor)

Track length1:43

VIII. Sohn des Vaters, aber leiden (bass)

Track length4:20

IX. O du herrlicher Vollender (Chor)

Track length2:45

X. Erdenfreuden und ihr Elend (soprano / tenor / bass)

Track length3:33

XI. Daß dereinst wir, wenn im Tode (soprano / tenor / bass / Chor)

Track length4:07

XII. Amen, amen, amen! (Chor)

Track length3:14

Schubert: [Salve Regina in B flat major, D386](#)

Schubert: [Mass No. 5 in A flat major, D678](#)

Schubert: [Mass in C major D452](#)

Schubert: [Mass No. 6 in E flat major, D950](#)

Schubert: [Mass No. 6 in E Flat Major, D950 - IV Sanctus](#)

Schubert: [Mass No. 6 in E flat major, D950](#)

Schubert: [Tantum ergo in E flat major D962](#)

Schubert: [Offertorium 'Intende voci', D963](#)

Schubert: [Kyrie in D minor, D31](#)

Schubert: [Kyrie in F major, D66](#)

Schubert: [Salve Regina in B flat major, D106](#)

Schubert: [Offertorium 'Totus in corde langueo' in C major, D136](#)

Schubert: [Stabat Mater in G minor, D175](#)

Schubert: [Offertorium 'Tres sunt' in A minor, D181](#)

Schubert: [Gradual in C major, D184](#)

Schubert: [Offertorium 'Salve Regina' in F major, D223](#)

Schubert: [Tantum ergo in C major, D461](#)

Schubert: [Tantum ergo in C major, D460](#)

Schubert: [Magnificat in C major, D486](#)

Schubert: [Auguste jam coelestium in G major, D488](#)

Schubert: [Salve Regina in A major, D676](#)

Schubert: [Six Antiphons for the Blessings of Branches on Palm Sunday, D696](#)

Schubert: [Psalm 23 'Gott ist mein Hirt', D706](#)

Schubert: [Tantum ergo in C major, D739](#)

Schubert: [Tantum ergo in D major, D750](#)

Schubert: [Salve Regina in C major, D811](#)

Schubert: [Deutsche Messe, D872](#)

Schubert: [Psalm No. 92 D953](#)

Schubert: [Hymne, D964](#)

Schubert: [Lazarus \(Der Feier der Auferstehung\) D689, Erste Handlung](#)

Work length51:23

Schubert: [Lied im Freien, D572](#)

Schubert: [Die Bürgschaft D435 \(1997 Digital Remaster\): No. 13, Räuberlied](#)

Schubert: [Die Advokaten, D37](#)

Schubert: [Trinklied D148 \(Castelli\)](#)

Schubert: [Wilkommen, lieber schöner Mai D244](#)

Schubert: [Fischerlied, D364](#)

Schubert: [Trinklied D267 \(anonymous\)](#)

Schubert: [Trinklied, D356](#)

Schubert: [Bergknappenlied D268 \(anonymous\)](#)

Schubert: [Ruhe, schönsten Glück der Erde D657](#)

Schubert: [Trinklied im Winter, D242](#)

Schubert: [Gott in der Natur D757 \(Kleist\)](#)

Schubert: [Naturgenuss D422 \(Matthisson\)](#)

Schubert: [Der Schnee zerrinnt\), D130](#)

Schubert: [Frühlingsgesang D740 \(Schober\)](#)

Schubert: [Trinklied im Mai, D427](#)

Schubert: Frühlingslied D243

Schubert: Widerspruch D865 (Seidl)

Schubert: Mondenschein, D875

Schubert: Nachtmusik, D848

Schubert: Gold'ner Schein, D357

Schubert: Frühlingslied D914

Schubert: Nachtgesang im Walde, D913

Schubert: Der Gondelfahrer, D809

Schubert: Die Nacht, D983c

Schubert: Nachthelle, D892 (Seidl)

Schubert: Die Nachtigall, D724

Schubert: Lacrimoso son io, D131

Schubert: Der Entfernten D331 (Salis-Seewis)

Schubert: Mailed, D129

Schubert: Zum Rundetanz, D983b

Schubert: Wein und Liebe D901

Schubert: Geist der Liebe D747 (Matthisson)

Schubert: Liebe säslein die Blätter D988

Schubert: Andenken, D423

Schubert: Nächtliches Ständchen D635

Schubert: Widerhall, D428

Schubert: Lacrimoso son io, D131

Schubert: Gesang der Geister über den Wassern, D714

Schubert: Nur wer die Sehnsucht kennt D656

Schubert: Im Gegenwärtigen Vergangenes, D710

Schubert: Bootgesang D835 (Scott / Storck)

Schubert: Bardengesang, D147

Schubert: Trinklied aus dem 16. Jahrhundert D847 Op. post. 155

Schubert: La Pastorella, D513

Schubert: Klage um Ali Bey D140 (Claudius)

Schubert: Schlachtlid, D912

Schubert: Der Geistertanz D494 (Matthisson)

Schubert: Ständchen 'Zögernd leise', D920 / 921

Schubert: Das Dörfchen, D641

Schubert: Mailied D202

Schubert: Trinklied, D75

Schubert: Dreifach ist der Schritt der Zeit, D69

Schubert: Vorüber die stöhnende Klage, D53

Schubert: Unendliche Freude durchwaltet das Herz D51

Schubert: Hier strecket der wallende Pilger, D57

Schubert: Dessen Fahne Donnerstürme wallte D58

Schubert: Hier umarmen sich getreue Gatten, D60

Schubert: Unendliche Freude, D54

Schubert: An den Frühling, D338

Schubert: Frisch atmet des Morgens lebendiger Hauch, D67

Schubert: Punschlied D253 (Schiller) Capella Bavariae (vocal ensemble), *Wolfgang Sawallisch (piano)*

Schubert: Selig durch die Liebe, D55

Schubert: Ein jügendlicher Maienschwung, D61

Schubert: Thronend auf erhabnem Sitz, D62

Schubert: Majestät'sche Sonnenrosse, D64

Schubert: Wer die stelle Sternenbahn D63

Schubert: Liebe, D983a

Schubert: Die zwei Tugendwege, D71

Schubert: Dreifach ist der Schritt der Zeit, D43 (Text: Schiller)

Schubert: Lützow's wilde Jagd, D205

Schubert: Einsiedelei D337

Schubert: Totengräberlied, D38

Schubert: Mailied, D199

Schubert: Flucht, D825b

Schubert: [Der Morgenstern, D203](#)

Schubert: [Coronach, D836](#)

Schubert: [Wehmut, D825](#)

Schubert: [Grab und Mond, D893](#)

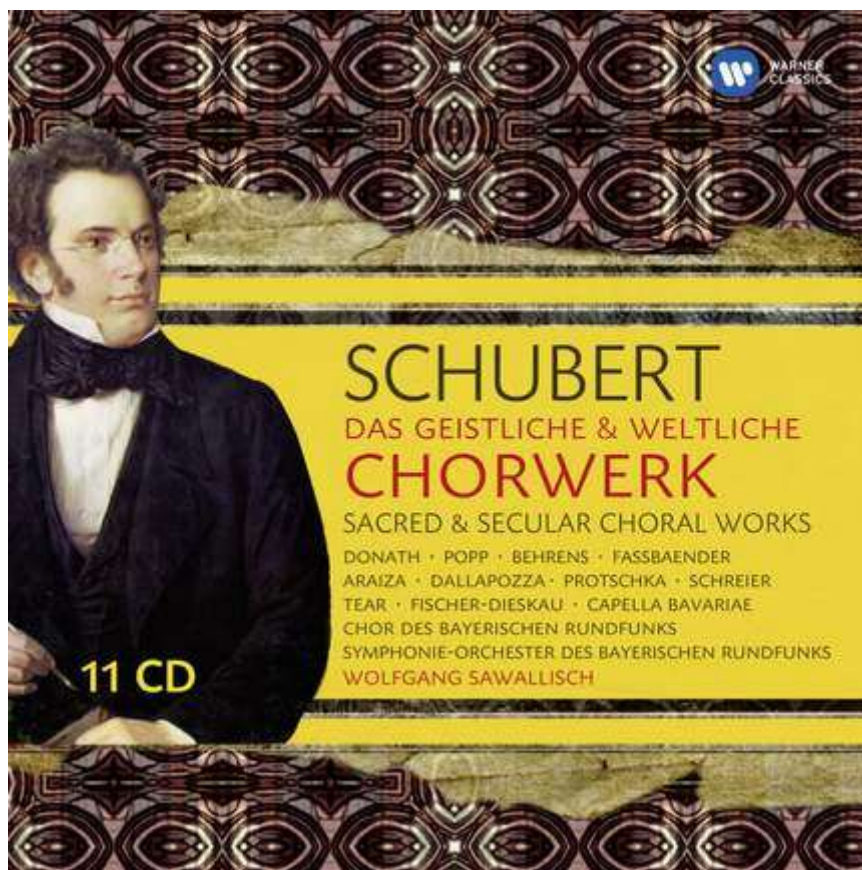
Schubert: [Ewige Liebe D825b](#)

Schubert: [Zur guten Nacht, Op. 81 No. 3 D903](#)

Schubert: [Mirjams Siegesgesang, D942](#)

Schubert: [Jünglingswonne D983a](#)

Schubert: [Das stille Lied, D916](#)



Виділене **држжшн** зеленим не видаляти:

Список використаних джерел

1. Александрова О. Духовно-семантичний підхід до вивчення музичного твору. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / ХДУМ ім. І. П. Котляревського / ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. Харків : Вид-во ТОВ «С.А.М.», 2018. Вип. 46. С. 154–165.
2. Александрова О., Шаповалова Л. Формування мислення сучасного виконавця в системі інтегральних зв'язків теорії музики та інтерпретології. 2020. Т. 30, № 1. С. 143–150.
3. Бензюк О. О. «Відкрита інтерпретація» : до постановки проблеми. Вісн. нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2014. № 4. С. 46–49.
4. Бермес І. До питання про теоретичне осмислення проблем хорознавства. Актуальні питання гуманітарних наук, 60(1), 2023. С. 41–46.
5. Белік Н. А. До проблеми інтерпретації хорового твору в класі з диригування. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 6, 2001. С. 192–198.
6. Белік Н. А. До проблеми гармонійного розвитку студента диригентсько-хорового факультету в класі з фаху. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків. Вип 4, 1995. С. 8–11.
7. Бутенко Л. М. Оперно-хорове виконавство. ОДМА, 2006.
8. Вороновська О.В. Музичний жест у науково-поняттєвій системі музики: історія та сучасність. Музичне мистецтво і культура. Одеса. 30(1), 2020. С. 57–63.

9. Гайденко А. П. Інструментознавство та основи теорії інструментування. Харків: Майдан, 2010. 156 с.
10. Давидов М. Виконавське музикознавство : енцикл. довідник. Луцьк : Волинськ. обл. друкарня, 2010. 400 с.
11. Димченко С. С. Диригування (Методика викладання) : навч. посібник. Ч. II. Рівне : РДК, 1997. 141 с.
12. Дідич Г.С. Історія західноєвропейської музики. Ч.I. Кіровоград, 2005. 226 с.
13. Драч І. С. Художня індивідуальність композитора. Харків: ФОП Тимченко, 2010. 106 с.
14. Канерштейн М. Питання диригентської майстерності. Київ : Музична Україна, 1980. 200 с.
15. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): Дослідження. Київ, 2000. 90 с.
16. Кириленко Я. О. Теоретичні та практичні засади диригентської підготовки : навч. посіб. Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2020. 108 с.
17. Класична музична література XVII - першої половини XIX ст [Текст] : навч. посіб / Іванова І, Мізітова А, Некрасова Н. – К. : ДМЦ НЗКІМ, 2003. – 306 с.
18. Клебанов Д. Лекції з інструментування : навч. посіб. Ред і доп. Турнеєв С., пер. Романюк І. Харків : «Естет Принт», 2019. 80 с.
19. Ковалик П. А. Деякі питання розвитку професійної освіти хорового диригента (на матеріалі НМАУ). Проблеми загальної і професійної педагогіки : зб. наук. пр., Харків, 2000. С. 43-49.
20. Колесник О. Художня інтерпретація як феномен культури : дис. ... д-ра культурології : 26.00.01 — теорія та історія культури. Київ, 2014. 430 с.
21. Коломоєць О. М. Хорознавство: навч. посібник. Київ: Либідь, 2001. 168 с.

22. Костенко Л. В. Методика викладання хорового диригування : навчальний посібник. Ніжин : 2012, 145 с.
23. Кучерук В. Ф., Кучерук, Н. П. Оркестрове диригування : методичні рекомендації. Вежа-Друк. Луцьк, 2016, 16 с.
24. Лошков Ю. І. Оркестрове диригентське виконавство: теорія та практика : посібник. Вінниця : Нова Книга, 2014. 128 с.
25. Макаренко Г. Виховання оперно-симфонічного диригента: досвід останніх десятиліть. Вісник Львівської академії мистецтв. Вип. 13. Львів, 2002. С. 50-62.
26. Макаренко Г. Г. Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри : монографія. Київ : Факт, 2005. 328 с.
27. Макаренко Г. Творчість диригента: естетична цінність гармонії Київське музикознавство : зб. ст. Київ, 2007. Вип. 23. С. 160—170.
28. Макаренко Г. Утвердження нового способу диригування: досвід “після- вагнерівської п’ятірки”. Зб. статей. Київське музикознавство, вип. 9. Київ, 2003. С. 134-142.
29. Москаленко В. Г. До визначення поняття «музичне мислення». Українське музикознавство : зб. ст. Київ : НМАУ, 1998. Вип. 28. С. 48–53.
30. Москаленко В. Г. Про специфіку музичної інтерпретації. Київське музикознавство : зб. ст. Київ, 1999. Вип. 2. С. 4–14.
31. Москаленко, В. Г. (2013). Лекції з музичної інтерпретації: навчальний посібник. Київ.
32. Мурза С. А. Диригентський жест як інструментально-виконавський феномен: компаративно-технологічний підхід : дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса : ОНМА імені А. В. Нежданової, 2021. 196 с.

33. Мурза С. М. Диригентський жест як об'єкт семіотичного аналізу. Науковий вісник. Одеська держ. муз. акад. імені А. В. Нежданової. Вип. 29, кн. 1, 2019. 42–51.

34. Ніколаєв В. І. Становлення диригентської школи. Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва : мистецтвознавство, педагогіка та виконавство : матеріали міжвуз. наук.-метод. конф. професорсько-викл. складу, 19-20 12. 2001 р. Харк. держ. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2001. Вип. 3. С. 56-58.

35. Ніколаєвська Ю. В. Homo interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть : монографія. ХНУМ імені І.П.Котляревського. Харків: Факт, 2020. 576 с.

36. Ніколаєвська Ю. В. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості XX – початку XXI ст.) : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2021. 38 с.

37. Очеретовська Н. До проблеми взаємодії змісту та форми музичного твору. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2012. Вип. 34. С. 183–194.

38. Очеретовська Н., Цицалюк Г. Поліфонія: навчальний посібник для студентів вищих спеціальних музичних навчальних закладів III-IV рівня акредитації. Х. : Водний спектр «Джі-Ем-Пі», 2017. 164 с.

39. П'ятницька-Позднякова І. Музичне мовлення в семіотичному дискурсі сучасності. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2015. Вип. 42. С. 22–35.

40. Пастушок Т. В. (2021) Формування комунікативної культури диригента оркестрового колективу у процесі творчої діяльності. International Journal of Innovative Technologies in Socian Science. 2(30) P. 25 – 29.

41. Плужніков В. Диригування: Авторська програма для вищих навчальних закладів культури і мистецтв III-IV рівнів акредитації, напрям 6.020204 – Музичне мистецтво, спеціалізація “оперно-симфонічне диригування”, освітньо-кваліфікаційний рівень бакалавр / ХДУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2011.

42. Плужніков В. М. «Професія диригента та шляхи її формування в західноєвропейській театральній-концертній практиці XIX століття // Давидов М. Виконавське музикознавство. Енциклопедичний довідник. – Луцьк, 2010. С. 255-256.

43. Проблеми історії музики: від бароко до сьогодення : до ювілею Марини Романівни Черкашиної-Губаренко [ред.-упоряд. І. Є. Копоть ; упоряд. І. С. Драч]. Житомир : Волинь, 1998. 78 с.

44. Пясковський І. Б. Поліфонія: навч. посібник. К. : ДМЦНЗКіМУ, 2003. 242 с.

45. Ракочі В. О. Оркестр у музичному просторі Європи XVII-XXI століть. Витоки. Трансформації. Концепції : монографія. Київ: КМAM 115 імені Р.М.Глієра. Ніжин. Чернігівської обл.: ПП Лисенко М. М., 2020. 352 с.

46. Савельєва, Г. В. (2021). Методика роботи з хором. Курс лекцій з дисципліни. Ч І. Харків.

47. Савельєва, Г. В. (2021). Методика роботи з хором. Курс лекцій з дисципліни. Ч II. Харків.

48. Савченко, Г. (2022). Обґрунтування специфіки оркестрового мислення: теоретичний аспект. Музичне мистецтво і культура, 2 (34), С. 80–92.

49. Самітов В. Специфіка інтерпретаційного мислення музиканта- виконавця (психофізіологічний аспект) : монографія. Київ : ДАКККіМ, 2007. 200 с.

50. Самойленко О. І. Музичне мислення як інтерпретативний феномен та предмет музикознавчої герменевтики. Музичне мистецтво і

культура : науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової. Одеса: Друкарський дім. 2017. Вип. 25. С. 206–214.

51. Сирятська Т. О. Виконавська інтрепретація в аспекті психології особистості музиканта-артиста : автореф. дис. ... канд. мист-ва. Харків, 2008. 18 с.

52. Сирятська Т. Предмет і матеріал виконавської інтерпретації та відтворення в них історичних відзнак музичної культури. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : Зб.наук.праць. Вип. 12 «Г. Берліоз та світова культура». Харків, 2003. С. 251–261.

53. Смирнова, Т. А. (2018). Хорознавство (історія, теорія, методика): Навчальний посібник. Видання третє, доповнене. Харків: ХНПУ, «Федорко».

54. Сокол О. Стилїстика музичного мовлення та термінологічні ремарки : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 1996. 27 с.

55. Стахевич, О. Г. (2020). Основи вокальної педагогіки. Ч. І.: Природно-наукові теорії сольного співу. Курс лекцій: Навч. пос. для студ. дир.-хор. фак. муз. та пед. вузів. Харків-Суми. ХДАК - СумДПУ ім. А. С. Макаренка.

56. Супрун-Яремко Н. Поліфонія : посібник для студ. вищих навч. муз. закладів. Вінниця : Нова Книга, 2014, 512 с.

57. Тимофєєва К. В. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного мистецтва) : автореф. дис.. ... канд. мист-ва. Харків, ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2009. 20 с.

58. Тиц М. Д. «Про тематичну і композиційну структуру музичних творів» ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І МУЗИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ УРСР КИЇВ 1962. 265 с.

59. Українське хорове виконавство. (2004). Довідник. Ч. І. : Хори / Автор- упорядник Бурбан М. І. Дрогобич. Вимір.

60. Фекете О. Формування виконавської концепції музичного твору : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 17 с.
61. Харнонкурт Н. Музика як мова звуків. Науково-популярне видання. Суми : Собор, 2002. 184 с.
62. Хащеватська С.С. Інструментознавство. Підручник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв III-IV р. а. Вінниця: Нова книга. 2008. 256 с.
63. Цицалюк Г. Обернений контрапункт : Методичні рекомендації для студентів з курсу поліфонії. Х. : ХІМ. 1990. 21 с.
64. Чеботарян Г. Хрестоматія з поліфонії. – Єреван, 1982.
65. Шаповалова Л. В. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. Вип. 206. С. 218–228.
66. Шаповалова Л. В. Проблеми жанрової типології. Музика. № 3. 1984. С. 3-4.
67. Шаповалова Л. Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. 31 с.
68. Шаповалова Л.В. Інтерпретологія як інтегративна наука. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики. Когнітивномузикознавство: зб. наук. статей ХНУМ ім. І. П. Котляревського [відп. секретар – доктор мистецтвознавства, проф. Л. В. Шаповалова]. Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2017. Вип.46. С. 289–300.
69. Шаповалова Л.В. Формування мислення сучасного виконавця в системі інтегральних зв'язків теорії музики та інтерпретології. Modern culture and art history: an experience of Ukraine

and EU: Collective monograph. Riga : Izdevnieciba "Baltija Publishing", 2020. P. 1-20. (колективна монографія; співавтор – О.О.Александрова).

70. Шаповалова, Л. (2014). Духовна реальність музичного твору і методи її пізнання. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. У Шаповалова, Л. (Ред.), Когнітивне музикознавство. (Вип. 40, С.. 11-32). ХНУМ імені І. П. Котляревського.

71. Шаповалова, Л. (2017). Інтерпретологія як інтегративна наука. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 11, С. 160–169.

72. Шаповалова, Л. (Укл.). Магістерські читання (2006–2020) : матеріали науково-практичної конференції. ХНУМ імені І.П. Котляревського.

73. Шип. С. Музична форма: від звуку до стилю. Одеса, 2000. 342 с.

74. Шумська, Л. Ю. (2017). Хорове диригування : навч. посіб. 2-ге вид., доповн. та перероб. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя.

75. Шумський М. О. (2022) Розвиток виконавської культури оркестрових диригентів у процесі магістерської підготовки. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. 3. С. 220-225.

76. Якуб'як Я. Нотний текст твору: оцінка, аналіз, інтерпретація. Київське музикознавство : зб. наук. пр. Київ, 2001. Вип. 7. С. 27–34.

77. Ярошенко, І.В., Серганюк Ю. М. (2020). Концептуальні особливості методики роботи з хором: Навчальний посібник. Київ. Видавництво «Білий Тигр».

78. Adenot, P. (2021). The orchestra conductor. Transposition [Online], 5 | 2015, Online since 22 November 2015, connection on 30 July

2019. DOI : 10.4000/transposition.1296
<http://journals.openedition.org/transposition/1296>

79. Adler S. (2002). The study of orchestration. 3rd ed. New York: Norton.

80. Berlioz H. Treatise on Instrumentation. New York : Edwin F.Kalmus. 1991. 432 p.

81. Biasutti, M. Orchestra rehearsal strategies: Conductor and performer views. *Musicae Scientiae*. 2013. 17(1), P. 57–71. DOI: 10.1177/1029864912467634
<https://www.researchgate.net/publication/258173330>

82. Brindle, Reginald Smith, The New Music. Oxford University Press, London, 1975.

83. Brelet G. L'interprétation créatrice; essai sur l'exécution musicale. Vol. 1 : L'exécution et l'oeuvre. Paris, 1951. 242 p.

84. Casella, A., Mortari, W. (2004). The Technique of Contemporary Orchestration. Translation with contemporary Applications by T.

85. Concours International d'Execution Musicale de Genève : веб-сайт. URL: <http://www.andreaconti.it/ginevra2.html> (accessed: 28.02.2025).

86. Cope, David, New Music Composition, Schirmer Books, New York, 1977.

87. Danuser Hermann. Musikalische Interpretation. Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Band 11. Laaber-Verlag; First edition, 1992. 469 p. (Neues Handbuch der Musikwissenschaft).

88. Dreyfus L. Beyond the Interpretation of Music // Dutch Journal for Music Theory (2007). URL: https://www.academia.edu/265369/Beyond_the_Interpretation_of_Music.

89. Hinrichsen Hans-Joachim. Musikalische Interpretation und Interpretationsgeschichte. Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und

Perspektiven / Ed. Michele Calella, Nikolaus Urbanek. Verlag J. B. Metzler Stuttgart Weimar, 2013. P. 184–200.

90. In Jolanta Kloc, Zbigniew Brenda, Samoilenko Oleksandra Ivanivna, & Osadcha Svitlana Viktorivna (Eds.), *Modern culture and art history: an experience of Ukraine and EU* (pp. 1-20). Izdevnieciba "Baltija Publishing".

91. Interpretation. *Harvard Dictionary of Music* by Willi Apel. Second Edition, Revised and Enlarged. Belknap Press. Cambridge. Massachusetts, 2000. 935 p.

92. Nattiez J.-J. *Faits et interprétations en musicology*. URL: <https://www.erudit.org/en/journals/hphi/1997-v7-n2-hphi3185/801042ar/>

93. Nikolayevska Yu. *Communicative Mechanisms of the 21st Century Music Interpretation*. *Music science today: the permanent and the changeable : Scientific Papers*. 1 (9). Daugavpils University Academic Press Saule, 2017. P. 29–34.

94. Nikolayevska Yu. *Contonation and communicative strategies as mechanisms of the 21st century music analysis*. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики. Когнітивне музикознавство : зб. наук. статей ХНУМ ім. І.П.Котляревського [відп. секретар доктор мист-ва, проф. Л. В. Шаповалова]. Харків : ХНУМ ім. І.П.Котляревського, 2018. Вип.49. С. 36–46.*

95. Partch, Harry, *The Genesis of Music*, Da Capo Press, New York, 1973.

96. Piston W. *Orchestration*. London: Victor Gollancz LTD. 1969. 477 p.

97. Reti, Rudolph, *The Thematic Process in Music*, Macmillan, New York, 1951.

98. Rousselot Mathias. *Interpréter et improviser. Regard herméneutique et esthétique sur l'exécution musicale*. URL: [//](http://demeter.revue.univ-lille3.fr/lodel9/index.php?id=754)

99. Scholes R. Semiotics and Interpretation. New Haven; London : Yale Univ. Press, 1983. 162 p.
100. Seleskovitch D., Lederer M. Interpréter pour traduire. Didier érudition, 1996. 311 p.
101. Serhaniuk L., Shapovalova L., Shehda L., Kazymyryv K., Kolubayev O. Portraits and self- portraits of composers at the musical work. AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research – Magnanimitas. 2021. XVII, 10-11. <http://www.magnanimitas.cz/10-02>
102. Serhaniuk, L. I., Shapovalova, L. V., Nikolaievskaya Yu.V. Kopeliuk, O. O. Genre in the music communication system and the artist's mission. Linguistics and Culture Review, 5(S4), 218-233. <https://doi.org/10.21744/lingcure.v5nS4.1575/>
103. Shapovalova L. Spiritual reality of the musical Composition and Methods of its Cognition. Music Science Today: the permanent and the changeable : abstracts of the 10th International Scientific Conference. Daugavpils University Academic Press «Saule», 2015. PP. 16–18.
104. Taruskin R. Oxford History of Western Music. In 6 Vols. Oxford University Press, 2005.
105. The History of Orchestration by Adam Carse. Dover Publications, Inc., New York. 2012. 368 p.
106. The New Grove Dictionary of Music and Musicians [online-version]. Stenly Sandy redactor, 2004. URL: Oxford Music Online.
107. Trythall H. G. Eighteenth century counterpoint. Madison, Wisconsin : Brown & Benchmark ; Dubuque, Iowa : Brown Communications, 1993. 298 p.
108. Turner E.O. The interpretation of Music: a Theory of Communication. The Musical Quarterly, Volume XXX, Issue 3, July 1944, P. 297– 306, <https://doi.org/10.1093/mq/XXX.3.297>.
109. V. Fraschillo. Milan: Ricordi.

110. Votto A. (2016). Il direttore d'orchestra, il didatta. Palazzo Roncioni – Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa.

111. Votto, A. (2021). Il direttore d'orchestra, il didatta. Palazzo Roncioni – Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa.

По темі, про Вольфганга Завалліша:

1. Bayerische Staatsbibliothek. Bibliotheksmagazin 1/2018. URL: https://www.bsb-muenchen.de/fileadmin/pdf/publikationen/bibliotheksmagazin/BM2018_1.pdf (accessed: February 7, 2025).

Schaumberg U. (2018). DIE NACHLÄSSE DER DIRIGENTEN WOLFGANG SAWALLISCH UND KARL RICHTER. *Bibliotheksmagazin* 1/2018, Bayerische Staatsbibliothek. URL: https://www.bsb-muenchen.de/fileadmin/pdf/publikationen/bibliotheksmagazin/BM2018_1.pdf (accessed: 07.02.2025).

2. Bayerische Staatsbibliothek. Nachlass des Dirigenten und Pianisten Wolfgang Sawallisch an der Bayerischen Staatsbibliothek. URL: <https://www.bsb-muenchen.de/article/nachlass-des-dirigenten-und-pianisten-wolfgang-sawallisch-an-der-bayerischen-staatsbibliothek-2055/> (accessed: February 7, 2025).

Bayerische Staatsbibliothek. (2017, September 11). *Nachlass des Dirigenten und Pianisten Wolfgang Sawallisch an der Bayerischen Staatsbibliothek*. URL: <https://www.bsb-muenchen.de/article/nachlass-des-dirigenten-und-pianisten-wolfgang-sawallisch-an-der-bayerischen-staatsbibliothek-2055/> (accessed: 07.02.2025).

3. Carlos Kleiber: *I am lost to the world*. URL: <https://video.alexanderstreet.com/watch/carlos-kleiber-i-am-lost-to-the-world>

Wübbolt G. (Director), Fleischer B. (Producer). (2010). *Carlos Kleiber - I Am Lost To The World* [Film]. C Major Entertainment. URL:

<https://video.alexanderstreet.com/watch/carlos-kleiber-i-am-lost-to-the-world>.

4. Hykrdová Jitka, *Bakalářská diplomová práce: Teorie a praxe v dirigování*.

URL: https://is.muni.cz/th/o917x/Bakalarska_prace.pdf (accessed: November 29, 2024).

Hykrdová J. (2015). *Bakalářská diplomová práce: Teorie a praxe v dirigování*. URL: https://is.muni.cz/th/o917x/Bakalarska_prace.pdf (accessed: 29.11.2024).

5. Q&A Special: Conductor Wolfgang Sawallisch on Strauss and Wagner. The Arts Desk. URL: <https://www.theartsdesk.com/classical-music/qa-special-conductor-wolfgang-sawallisch-strauss-and-wagner> (accessed: November 29, 2024).

Nice D. (2013, March 3). Q&A Special: Conductor Wolfgang Sawallisch on Strauss and Wagner. *The Arts Desk*. URL: <https://www.theartsdesk.com/classical-music/qa-special-conductor-wolfgang-sawallisch-strauss-and-wagner> (accessed: 29.11.2024).

6. Rodríguez-Peralta, P. W. (2006). *Philadelphia Maestros: Ormandy, Muti, Sawallisch*. URL: https://books.google.it/books?hl=uk&lr=&id=bxOQhipExo4C&oi=fnd&pg=PT7&dq=Wolfgang+Sawallisch&ots=Qt7KQWHWmb&sig=aiPc3nY5CIOZEhnh1Qdzg7f333g&redir_esc=y#v=onepage&q=Wolfgang%20Sawallisch&f=false (accessed: 29.11.2024).

7. SAWALLISCH, Wolfgang di Lorenzo Tozzi, *Enciclopedia Italiana* – V *Appendice* (1994). URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/wolfgang-sawallisch_/ (accessed: November 29, 2024).

Tozzi, W. di L. (2016). Sawallisch, Wolfgang. *Enciclopedia on line*. Treccani. URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/wolfgang-sawallisch_/ (accessed: 2025-04-01).

8. *The Montclarion, September 29, 1967.* (1967). *The Montclarion*. URL: <https://digitalcommons.montclair.edu/montclarion/67> (accessed: 29.11.2024).
9. *The Parthenon, "The Parthenon, February 5, 1964"* (1964). *The Parthenon*. 1387. URL: <https://mds.marshall.edu/parthenon/1387> (accessed: November 29, 2024).
Marshall University. (1964, February 5). *The Parthenon, 1387*. URL: <https://mds.marshall.edu/parthenon/1387> (accessed: 29.11.2024).
10. Duffie B. Wolfgang Sawallisch Interview. URL: <https://www.bruceuffie.com/sawallisch.html> (accessed: 11.04.2025).
11. *Wolfgang Sawallisch Biography by RJ Lambert*. AllMusic. URL: <https://www.allmusic.com/artist/mn0001794209> (accessed: November 29, 2024).
Lambert R. J. (n.d.). *Wolfgang Sawallisch Biography*. AllMusic. URL: <https://www.allmusic.com/artist/mn0001794209> (accessed: 29.11.2024).
12. *Wolfgang Sawallisch, master conductor, dies at 89*. The Guardian. URL: <https://www.theguardian.com/music/2013/feb/24/wolfgang-sawallisch> (accessed: November 29, 2024).
Stearns D. P. (2013, February 24). Wolfgang Sawallisch, master conductor, dies at 89. *The Guardian*. (Classical music, Obituary). URL: <https://www.theguardian.com/music/2013/feb/24/wolfgang-sawallisch> (accessed: 29.11.2024).
13. Concours International d'Execution Musicale de Genève : веб-сайт. URL: <http://www.andreaconti.it/ginevra2.html> (accessed: 28.02.2025).
14. Ashman M. *Wagner Tristan und Isolde Sawallisch – review*. *Gramophone*. URL: <https://www.gramophone.co.uk/review/wagner-tristan-und-isolde-sawallisch> (дата звернення: 01.04.2025).
15. Wolfgang Sawallisch: Im Interesse der Deutlichkeit. Hamburg 1988, S. 22.
16. H-stt. *Wolfgang Ruoff*. URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Wolfgang_Ruoff, 2020. (accessed: 16.07.2024).

Berlinerberus. *DER DIRIGENT WOLFGANG SAWALLISCH ALS PIANIST - LUDWIG VAN BEETHOVEN*. YouTube. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=ApTVmdA0214> Maximilian Björklund. *Auf der Bruck | Fischer-Dieskau | Sawallisch | Schubert*. YouTube. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=f-bNWu1Epjc> Documentary Collection. *Grandi direttori d'orchestra: Wolfgang Sawallisch | Documentario in italiano*. YouTube. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=HBXDK4qOWiU> Luca Chierici. *Sawallisch - Intervista (in italiano) - Chierici L ,Napoli E - 19-01-1984 Milano*. YouTube. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=efVj0KA1Y-E> SP's score videos. *Franz Schubert - Mass No. 1 in F major, D 105 (with score)*. YouTube. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=4wwElmSQhoU>

По темі, про Шуберта і мєcy:

1. Austin, G.L. The Life of Franz Schubert. URL: <https://books.google.it> (accessed: 24.11.2024).
2. Baltzel, W.J. History of Music. URL: <https://books.google.it> (accessed: 24.11.2024).
3. Benson, M.L. A Comparative Study on the Published Completions of the Unfinished Movements in Franz Schubert's Sonata in C Major, D. 840 ("Reliquie"). ProQuest Dissertations & Theses, 2008. 3320611. URL: <https://www.proquest.com> (accessed: 24.11.2024).
4. Black, L. Franz Schubert: Music and Belief. URL: <https://books.google.it> (accessed: 24.11.2024).
5. Bodley, L.B., Horton, J. (ред.). Rethinking Schubert. URL: <https://books.google.it> (accessed: 24.11.2024).
6. Clark, S. Analyzing Schubert. URL: <https://books.google.it> (accessed: 24.11.2024).
7. Clive, P. Schubert and His World: A Biographical Dictionary. URL: <https://books.google.it> (accessed: 24.11.2024).

8. Damschroder, D. Harmony in Schubert: Harmonic progression;
Line progression; Common practices.
URL: <https://books.google.it> (accessed: 24.11.2024).
9. Davies, J. Interpreting the Expressive Worlds of Schubert's
Late Instrumental Works. St Hugh's College University of Oxford.
URL: <https://ora.ox.ac.uk> (accessed: 24.11.2024).
10. Devaney, J., Fujinaga, I. An empirical study of the influence of
musical context on intonation practices in solo singers and SATB
ensembles. URL: <https://escholarship.mcgill.ca> (accessed: 24.11.2024).
11. Gibbs, C.H. (ред.). The Cambridge Companion to Schubert.
URL: <https://books.google.it> (accessed: 24.11.2024).
12. Gibbs, C.H. Vida de Schubert.
URL: <https://books.google.it> (accessed: 24.11.2024).
13. Grove, G. Beethoven - Schubert – Mendelssohn.
URL: <https://books.google.it> (accessed: 24.11.2024).
14. Gülke, P. Franz Schubert und Seine Zeit. Laaber-Verlag.
URL: <https://doc1.bibliothek.li> (accessed: 24.11.2024).
15. Hellborn, H.K. Franz Schubert.
URL: <https://books.google.it> (accessed: 24.11.2024).
16. Hinrichsen, H.-J. Franz Schubert.
URL: <https://books.google.it> (accessed: 24.11.2024).
17. Kavanaugh, P. Spiritual Lives of the Great Composers.
URL: <https://books.google.it> (accessed: 24.11.2024).
18. Kramer, L. Franz Schubert: Sexuality, Subjectivity, Song.
URL: <https://books.google.it> (accessed: 24.11.2024).
19. Letellier, R.I. The Bible in Music.
URL: <https://books.google.it> (accessed: 24.11.2024).
20. Lindmayr-Brandl, A. Franz Schubert: das fragmentarische
Werk. URL: <https://books.google.it> (accessed: 24.11.2024).

21. Messing, S. Schubert in the European Imagination, Том 2. URL: <https://books.google.it> (accessed: 24.11.2024).
22. Montgomery, D. Franz Schubert's Music in Performance: Compositional Ideals, Notational. URL: <https://books.google.it> (accessed: 24.11.2024).
23. Newbould, B. (ред.). Schubert Studies. URL: <https://books.google.it> (accessed: 24.11.2024).
24. Newbould, B. (ред.). Schubert Studies. URL: <https://books.google.it> (accessed: 24.11.2024).
25. Newbould, B. Schubert: The Music and the Man. URL: <https://books.google.it> (accessed: 24.11.2024).
26. O'Shea, J.G. Franz Schubert's Last Illness // Journal of the Royal Society of Medicine. 1997. Т. 90. С. 291-292. URL: <https://journals.sagepub.com> (accessed: 24.11.2024).
27. Reul, B.M., Bodley, L.B. (ред.). The Unknown Schubert. URL: <https://books.google.it> (accessed: 24.11.2024).
28. Ribeiro, R.A.O.d.S. Romantismo: Contextualização histórica e das artes. Dezembro 2010. URL: <https://repositorio.ipcb.pt> (accessed: 24.11.2024).
29. Sablich, S. L'altro Schubert. URL: <https://books.google.it> (accessed: 24.11.2024). (Про Заваліша).
30. Schmidt, T. The Expression of Silence in Franz Schubert's «Mein Traum». URL: <https://riviste.unimi.it> (accessed: 24.11.2024).
31. Schroeder, D. Our Schubert: His Enduring Legacy. URL: <https://books.google.it> (accessed: 24.11.2024).
32. Schubert, F. Manuskripte. URL: <https://schubert-online.at> (accessed: 24.11.2024). (Манускрипт партитура).
33. Schubert, F. Werke. URL: <https://books.google.it> (accessed: 24.11.2024).

34. Stories Behind the World's Great Music.
URL: <https://books.google.it> (accessed: 24.11.2024).

35. Szöcs, K. Schubert Operáinak és Zongoradarabjainak Zenei Kapcsolatai: Докторська дисертація. URL: <https://apps.lfze.hu> (accessed: 24.11.2024).

36. The Aubrey Singers. An Evening of German Works by Schubert, Brahms and Mendelssohn.
URL: <https://theaubreysingers.com> (accessed: 24.11.2024).

37. Vande Moortele, S., Pedneault-Deslauriers, J., Martin, N.J. (ред.). Formal Functions in Perspective: Essays on Musical Form from Haydn to Adorno. URL: <https://books.google.it> (accessed: 24.11.2024).

Почитати:

10.Devaney, J., Fujinaga, I. An empirical study of the influence of musical context on intonation practices in solo singers and SATB ensembles.
URL: <https://escholarship.mcgill.ca> (accessed: 24.11.2024).

19.Letellier, R.I. The Bible in Music.
URL: <https://books.google.it> (accessed: 24.11.2024).

Nafziger, K.J. The Masses of Haydn and Schubert: A Study in the Rise of Romanticism. ProQuest Dissertations & Theses.
URL: <https://www.proquest.com> (accessed: 24.11.2024).

36.Stringham, R.S. The Masses of Franz Schubert: Дисертація. Cornell University, 1964. URL: <https://www.proquest.com> (accessed: 24.11.2024).