

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

Кафедра хорового диригування

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ
ДУХОВНИХ ХОРОВИХ ТВОРІВ К. ПЕНДЕРЕЦЬКОГО

Магістерська робота
Мельникової Аліни Володимирівни
Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри **Романюк І. А.**

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



Мельникова А.В.

Харків – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ХОРОВОЇ ДУХОВНОЇ ТВОРЧОСТІ К. ПЕНДЕРЕЦЬКОГО.....	8
1.1. Життя і творчість К. Пендерецького: історіографія досліджень.....	8
1.2. Періодизація хорової творчості К. Пендерецького: компаративний підхід.....	12
1.3. <i>Nova musica sacra</i> : характеристика загальних тенденцій розвитку.....	16
1.4. Хоровий стиль як віддзеркалення художнього мислення композитора та жанрові пріоритети духовної хорової творчості К. Пендерецького	20
Висновки до Розділу 1.....	25
РОЗДІЛ 2. КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНІ І ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ «ХЕРУВИМСЬКОЇ ПІСНІ».....	27
2.1. Жанрово-стилістичні риси «Херувимської пісні»	27
2.2. «Херувимська пісня»: досвід композиційно-драматургічного аналізу ...	33
2.3. «Херувимська пісня»: виконавський аспект	39
Висновки до Розділу 2.....	47
РОЗДІЛ 3. «STABAT MATER», «DE PROFUNDIS»: ДОСВІД ВИКОНАВСЬКОГО АНАЛІЗУ	49
3.1. « <i>Stabat Mater</i> ».....	49
3.2. « <i>De Profundis</i> ».....	60
Висновки до Розділу 3.....	71
ВИСНОВКИ	73
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	77
ДОДАТКИ.....	83

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Кшиштоф Пендерецький (23.11.1933, м. Дембиця, Польща – 29.03.2020, м. Краків) – один із найяскравіших композиторів сучасності. Він єдиний у світі композитор, відзначений титулом «найвеличніший із нині живих» [33]. Його духовна хорова творчість в значній мірі продовжує та оновлює традиції сучасної хорової культури. Разом із тим, духовна хорова творчість композитора безпосередньо пов'язана із формуванням сучасних тенденцій хорового мистецтва, що втілюється у напрямі *nova musica sacra*.

Вибір духовної хорової творчості К. Пендерецького в якості предмета вивчення у даній праці зумовлений не тільки її видатним внеском у розвиток сучасної музичної культури, але й тим, що кількість досліджень, присвячених жанрово-стильовим засадам та виконавським особливостям духовних творів різних періодів творчості композитора на сьогодні залишається доволі незначною. Принагідно зазначимо, що в виконавській практиці сьогодення (зокрема в Україні) твори К. Пендерецького для хору є вкрай малопрезентованими в концертно-мистецькому часопросторі. Відтак актуальність теми зумовлена необхідністю вивчення духовних хорових творів К. Пендерецького (в даному випадку, в жанрово-стильовому та виконавському аспектах).

Мета дослідження – виявити жанрово-стильові та виконавські особливості духовних хорових творів різних періодів творчості К. Пендерецького («*Stabat Mater*» (1962), «Херувимська пісня» (1986) та «*De profundis*» (1996) з вокальної Сьомої симфонії «Сім брам Єрусалима»).

Об'єктом дослідження постає хорова культура Новітнього часу, а **предметом** – жанрово-стильові та виконавські особливості духовних творів для хору, створених у різні періоди творчості К. Пендерецького.

Матеріал дослідження – партитури духовних творів для хору *a cappella* К. Пендерецького «*Stabat Mater*» (1962), «Херувимська пісня»

(1986) та «*De profundis*» (з вокальної Сьомої симфонії «Сім брам Єрусалима», 1996).

Заявлена мета потребує вирішення ряду наукових завдань:

- здійснити систематизацію історіографічних джерел, присвячених життєтворчості і дослідженню композиторського стилю К. Пендерецького;
- розробити періодизацію хорової творчості композитора на підставі систематизації наявних відмінних авторських концепцій з даної проблематики (І. Гівенталь [10], Л Кокорева [22], *Cindy Bylander* [58], *Mieczysław Tomaszewski* [59], *Regina Chłopicka* [60], *Wolfram Schwinger* [62]);
- охарактеризувати основні тенденції розвитку напрямку *nova musica sacra*, приналежною до якого є духовна композиторська творчість К. Пендерецького;
- охарактеризувати риси хорового стилю та жанрові пріоритети духовної хорової творчості К. Пендерецького;
- виявити ключові принципи жанру Літургії, до якого відноситься «Херувимська пісня» та їх розуміння композитором в досліджуваному творі;
- здійснити структурно-композиційний та виконавський аналіз духовних хорових творів «Херувимська пісня», «*Stabat Mater*», «*De profundis*» К. Пендерецького.

Методологія дослідження. Концепція магістерської роботи спирається на наукові і спеціальні музикознавчі підходи до досліджуваної специфіки хорової творчості, відтак – були залучені такі **методи**:

- *історичний* – націлений на дослідження творчості К. Пендерецького в контексті розвитку музикознавства останньої третини XX – XXI століть; порівняння опрацьованих досліджень і музикознавчих поглядів на творчість композитора;
- *компаративний* - використовується задля розробки періодизації хорової творчості К. Пендерецького на підставі дослідження розмаїтих авторських концепцій періодизації творчості митця;

- *жанрово-семантичний* – розкриває в кожному творі жанрову модель християнської культури та особливості її композиторської інтерпретації, зумовлені художнім мисленням К. Пендерецького;
- *стильовий* – націлений на виявлення стильових констант духовної хорової творчості К. Пендерецького, як прояву хорового стилю митця;
- *структурно-функціональний*, дозволяє визначити логіко-змістовний смисл твору в єдності драматургічних етапів *ІМТ*;
- *інтерпретаційний* – задіяний для здійснення виконавського аналізу творів, при розробці їх виконавської інтерпретації (виконавські прийоми, стильові, темброво-фактурні, артикуляційні принципи тощо).

Теоретична база. Концепція роботи передбачає освоєння загальнонаукової та спеціальної літератури з питань:

- *історії зарубіжної музики ХХ століття* (Л. Алексєєва [1], А. Бондурянський [5], І. Гівенталь [10], Л. Кокорева [22], Дж. В. Конен [23]);
- *естетики музики, методології пізнання духовної музичної традиції* (Послання Папи Римського [2], І. Гарднер [8], Н. Гуляницька [12], Н. Іванько [18], М. Кушпільова [24], переклад псалма [34], повний православний богословський енциклопедичний словник [37, 38], Протоієрей Г. Разумовський [40], словник католицьких піснеспівів з перекладом [46], Т. Франтова [53], Л. Шаповалова [56]);
- *теорії жанру та стилю в музиці, музичної мови та форми* (Н. Вашкевич [7], Д. Гельмандинов [9], Л. Мазель [26, 27], В. Мартинов [29], В. Медушевський [30], Є. Назайкінський [31, 32], Є. Ручьєвська [43], О. Соколов [47], А. Сохор [48], І. Способін [49], В. Холопова [54], Б. Яворський [57]);
- *історії та теорії хорового мистецтва* (Б. Асаф'єв [3], А. Білогубка [4], В. Живов [15], О. Заверуха [16], К. Пігров [35], Ю. Пучко [42], В. Семенюк [45], О. Торба [50], А. Ушкарьов [51], П. Чесноков [55]).

Окремий інтерес становлять джерела, присвячені творчості *творчому та життєвому шляху* К. Пендерецького, *особливостям його художнього мислення та композиторського стилю* (В. Грабовський [11], О. Дубатовська [13], А. Івашкін [17], Т. Калімуліна [19, 20], С. Лаврова [25], І. Нікольська [33], О. Приходько [39], Я. Савченко [44], В. Федоров [52], С. Bylander [58], М. Tomaszewski [59], R. Chłopicka [60, 61], W. Schwinger [62]).

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що магістерська робота є однією з перших спроб комплексного дослідження духовних хорових творів К. Пендерецького, що створені в різні періоди творчості і увиразнюють звернення митця до православної та католицької традиції богослужбового співу («*Stabat Mater*», «Херувимська пісня» та «*De profundis*»), в контексті наукового осмислення феномена *nova musica sacra* з урахуванням жанрово-стильових та виконавських особливостей.

Практична значимість результатів даного дослідження полягає в можливості їх використання в подальших наукових розробках, присвячених вивченню духовної хорової творчості К. Пендерецького, а також сучасної хорової музики загалом. Результати магістерської роботи можуть бути використані в навчальних курсах для бакалаврів та магістрів вищих музичних закладів України: «Аналізу музичних творів», «Музичної інтерпретації», «Історії та теорії хорового виконавства», «Зарубіжної хорової літератури», «Методика роботи з хором», «Виконавсько-педагогічна майстерність», «Читання хорових партитур», а також у педагогічній та виконавській практиці

Апробація результатів дослідження. Окремі положення магістерської роботи були оприлюднені на Всеукраїнській науково-практичній конференції «Мистецтво і шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (м. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 22-23 березня 2019 р.); III Міжнародній науково-практичній конференції «Актуальні питання богослов'я та історії Церкви» (м. Харків, ХДС імені святого апостола і євангеліста Іоанна Богослова, 5 листопада 2019 р.), а також науково-

практичній конференції «Магістерські читання – 2020» (ХНУМ імені І. П. Котляревського, травень, 2020, в онлайн-режимі). За матеріалами магістерської роботи підготовану наукову статтю («Магістерські читання, 2020», ХНУМ імені І. П. Котляревського).

Структура роботи. Робота складається зі Змісту, Вступу, трьох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел та Додатків. Загальний обсяг роботи становить 90 сторінок, з них основного тексту – 76 сторінки. Список використаних джерел містить 62 найменування.

РОЗДІЛ 1

МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ХОРОВОЇ ДУХОВНОЇ ТВОРЧОСТІ К. ПЕНДЕРЕЦЬКОГО

1.1. Життя і творчість К. Пендерецького: історіографія досліджень

Кшиштоф Пендерецький – класик музичної культури нашого часу, відома постать у світі. Про його творчий та життєвий шлях написано ряд монографій, наукових досліджень та статей.

З метою систематизації історіографічних джерел і музикознавчих поглядів на композиторську спадщину митця, розглянемо основні наукові праці, присвячені життєтворчості митця і дослідженню композиторського стилю, які були задіяні при написанні магістерської роботи.

Л. Кокорева досліджує творчий шлях польських композиторів XX століття у монографії [22]. Пропоновані Нариси присвячені трьом найвидатнішим польським композиторам XX століття (К Шимановський, В. Лютославський, К. Пендерецький), творчість яких розглядається в контексті еволюції польської музичної культури і в контексті естетичних напрямів сучасної музики. Проблеми стилю кожного з митців досліджуються на прикладах основних творів. Аналізи супроводжуються нотними ілюстраціями. Монографія призначена для музикантів-професіоналів, що займаються дослідженням сучасної музики, і може слугувати навчальним посібником для студентів консерваторій та музичних вузів.

Монографія А. Івашкіна «Кшиштоф Пендерецький» [17] – це перша російськомовна монографія, присвячена творчій постаті митця. Автор змальовує життя і творчий шлях музиканта, надає аналіз його найбільш значних творів (часу написання монографії) – «Страсті за Лукою», Перша симфонія, «Утреня», «Космогонія», двох опер – «Дияволи з Людена» і «Втрачений Рай». Монографія А. Івашкіна дає уявлення про багатогранність не тільки композиторської, але і музично-громадської діяльності К. Пендерецького, де головна сфера діяльності митця – це творення музики,

пронизаної імпульсами сучасного світовідчуття, музики, в звукообразах якої постають реалії нашого світу. Автор видання змалював картину творчого розвитку К. Пендерецького, суперечливість, різноспрямованість його творчих пошуків, оцінив його найважливіші творчі досягнення тощо.

Інша монографія «Кшиштоф Пендерецький» музикознавиці І. Нікольської [33] покликана засвідчити багатолікості і індивідуальну своєрідність К. Пендерецького. Властива натурі митця «вибірковість спонукає його не слідувати моді, не керуватися чиеюсь думкою, а зберігати вірність собі, своїм смакам і уявленням», зазначає автор [там само]. І. Нікольська розглядає життєвий та творчий шляхи композитора, витoki, коли митець починав як яскравий експериментатор, пов'язуючи свою творчість з найбільшими подіями ХХ століття. На піку своєї популярності як авангардний композитор, К. Пендерецький відкрив нову віху в своїй творчості, звернувшись до традицій А. Брукнера, Г. Малера, Д. Шостаковича, із реакцією гострої критики музикантів-професіоналів і, водночас, захопленою реакцією шанувальників.

В українській музичній науці творчість К. Пендерецького як цілісний жанрово-стильовий феномен, типовий для музичної культури другої половини ХХ – початку ХХІ сторіччя досліджується у дисертаційній праці Т. Калімуліної «Універсалії культури у творчості Кшиштофа Пендерецького» [21]. Дослідниця розкриває у своїй роботі особливе розуміння програмності у творчості композитора і його обумовленість новими художніми завданнями музики. Як провідна риса стилю митця обговорюється його прагнення до синтезу – на сюжетно-тематичному, жанрово-композиційному і стилістичному рівнях музичної форми.

Твори на текст поеми *Stabat mater* розглядаються як проекція творчої індивідуальності композиторів від О. Лассо до К. Пендерецького у дисертаційній праці М. Кушпільової «Втілення тексту *Stabat Mater* в духовній хорovій музиці: історія і сучасність» [24].

Розкриття соноризму як художнього явища і особливостей його втілення в сучасній польській музиці 60-70-х років, представлено у дисертації С. Путилової «Соноризм як художнє явище в музиці польських композиторів 60-70-х років ХХ ст.» [41]. В цій роботі розглядаються твори К. Пендерецького «Страсті за Лукою» для солістів, читця, трьох мішаних хорів, хору хлопчиків та оркестру (1966), «Трен за жертвами Хіросіми» для 52-х струнних інструментів (1960) як якась універсалія або соносистема.

Творчість К. Пендерецького опосередковано розглядається в дисертаційній праці Д. Малого (в аспекті дослідження специфіки композиторського мислення в музиці ост. третини ХХ – поч. ХХІ ст.). Автор досліджує творчість К. Пендерецького під кутом сонорного типу композиції, що виробився в композиторській практиці 50-х – 60-х років ХХ століття [28].

До розгляду хорової творчості К. Пендерецького звертається О. Приходько у науковій статті «Риси сучасного хорового письма на прикладі «*Stabat mater*» К. Пендерецького» [39]. Автор ставить наукову проблему розуміння змісту поняття «хорове письмо» в контексті сучасного хорового мистецтва. Хорове письмо розглядається як історична категорія. У творі «*Stabat mater*» К. Пендерецького зустрічаються, з одного боку, нові прийоми хорового письма (колористичні, за систематизацією П. Левандо), а з іншого – традиційні прийоми хорового письма, які використовуються в «перебільшеному» вигляді. На прикладі твору польського композитора «*Stabat mater*» О. Приходько демонструє особливості кожного з типів та можливість їх співіснування в стилістиці одного твору.

У статті Я. Савченко «Композиторська та виконавська інтерпретація середньовічної секвенції в кантаті К. Пендерецького «*Stabat mater*» [44], авторка визначає характер відтворення текстової основи середньовічної секвенції в кантаті митця. Дослідниця ставить перед собою задачу встановити специфіку співвідношення традицій церковної музики і новітніх для другої половини ХХ століття прийомів композиторського письма; встановлює специфіку методу синтезу в композиторській та виконавській

інтерпретації кантати К. Пендерецького «*Stabat Mater*», а також досліджує семантико-символічні рівні змісту кантати К. Пендерецького.

Відома дослідниця, професор Академії музики у Кракові Регіна Хлопійська (*Regina Chlopicka*) у статті «Зв'язок музики Пендерецького з польською національною традицією» («*Links between Penderecki's Music and the Polish National Tradition*») [60], розглядає монументальні вокально-симфонічні твори композитора: «Псалми Давида», «Польський реквієм», «Строфи». У статті висвітлена історія написання творів, вказані першоджерела. Наприклад «*Lacrimosa*» з Реквієму була написана в пам'ять про гданських докерів, розстріляних під час повстання проти тоталітарного режиму, а в сорокову річницю героїчного Варшавського повстання проти нацистської окупації написаний «*Dies Irae*». Розглядаються також текстові першоджерела творів та засади композиторського стилю.

Р. Хлопійська також зверталась у своїх дослідженнях до хорової спадщини К. Пендерецького. Йдеться передусім, про наукову статтю «Духовна музика для хору *a cappella* К. Пендерецького» («*Muzyka sakralna na chór a cappella K. Pendereckiego*») [61]. У статті розглядаються Псалом «*Exaltabo Te Domine*» з псалмів Давида, (1958) «*Stabat mater*» з твору «Страсті за Лукою» (1965), *Missa brevis*, призначений для хору *a cappella* в цілому, є найновішою роботою (її перше виконання відбулося у січні 2013 року). Композиції *a cappella* виформовують наскрізні лінії у великих вокально-інструментальних творах, мають свою особливу роль, а не тільки являються частиною фону, або вони написані як самостійні твори, зазвичай присвячені друзям або пов'язані з конкретними подіями.

Ще один польський дослідник М.Томашевський (*Mieczysław Tomaszewski*) розглядав хорову творчість К. Пендерецького у дослідженні «Пендерецький між сакральним і профанним» (*Penderecki między sacrum a profanum*) [59], зокрема, автор розглядає світські і духовні твори композитора. Серед композицій, які він створив за останні півстоліття (понад сто зразків) значна частина має світський характер. Деякі з них, що мають

важливе значення, стали відомі у всьому світі, наприклад «Трен за жертвами Хіросіми». Автор зазначає, з-поміж іншого, що духовні композиції К. Пендерецького, хоч і не такі численні, але також отримали всезагальне визнання. Вони займають своє місце в духовній музиці ХХ століття, а також в історії сучасної Європи як органічно пов'язані з часом і подіями світу.

Т. Калімуліна розглядає творчість К. Пендерецького у праці «Феномен Пендерецького у світі цілісності композиторської поетики другої половини ХХ століття» [20]. Дослідниця розглядає звернення К. Пендерецького до сонорики, пов'язуючи її з смисловою антиномією парадоксу як спорідненої трагічної, надаючи останній з одного боку, універсальний синтезуючий характер, а з іншого – органічно індивідуалізуючи можливості її музичного вираження. К. Пендерецький привносить до трагічного, нарощуючи і розширюючи його естетичну структуру, антиномію сакрального – профанного.

В іншій статті Т. Калімуліної «До проблеми сакральної символіки в музиці : на матеріалі поетики К. Пендерецького» [19] пропонується переклад і аналіз фрагментів лекцій «Лабіринт часу» К. Пендерецького в контексті концепції сакрального тексту П. Флоренського та в проекції на стильові особливості двох культових співів композитора («Пассіони за Лукою» та «Херувимська пісня»). Ставляться питання про стильотворчі семантичні функції сонористичних прийомів в творчості композитора, про нове розуміння музичної форми у відповідності її катарсисному призначенню.

1.2. Періодизація хорової творчості К. Пендерецького: компаративний підхід

Кшиштоф Пендерецький – одна із знакових постатей сучасної композиторської творчості. Його дебют припав на 1950-60-ті роки – час міжнародних фестивалів сучасної музики (зокрема, «Варшавська осінь»). Саме в 1960-ті роки польська музика стає помітним явищем, нерідко іменованим як «польська композиторська школа».

Композиторська духовна хорова творчість митця означена певним, свого роду, зухвалим новаторством в царині засобів вираження у поєднанні з відчуттям органічного зв'язку з культурною традицією, строгий аскетизм і класичність в камерних творах і, водночас, прагненням до монументального, «космічного» звучання вокально-симфонічних форм. Твори К. Пендерецького відразу ж привернули до себе увагу самобутністю, яскравими барвами, сильним і безпосереднім темпераментом.

Відкриття композитора стали вираженням пошуків нової звукової реальності. А. Івашкін [17] вважає, що автор прагне проникнути в «Серце» звуку як такого, розширити його мікросвіт зсередини, виявити ще ті можливості, які ще не були використані. В його творчості, звук живе самотійним життям.

Для того, аби виявити розгортання творчого шляху композитора, було опрацьовано роботи декількох дослідників, серед яких: Л Кокорева [22], Cindy Bylander [55], І. Гівенталь [10], Regina Chłopicka [58], Mieczysław Tomaszewski [56], Wolfram Schwinger [59] та ін. У кожного з них своє бачення періодизації творчості К. Пендерецького, щось є спільним, а щось – відмінним. На підставі порівняння трьох зарубіжних авторських концепцій щодо періодизації творчості композитора складена таблиця (див. додаток А).

Творчість композитора можна умовно розділити на кілька періодів. Кожен з цих етапів представлений своїм колом творів, тем і жанрових пріоритетів.

На підставі систематизації і компаративного підходу до розмаїтих авторських концепцій щодо періодизації творчості митця спробуємо виокремити основні періоди хорової духовної творчості К. Пендерецького.

У перший – «експериментальний» – період творчості (кінець 50 – початок 1960 років) К. Пендерецький виступає як авангардист, заперечуючи традиційні жанри і форми. Він використовує новітні прийоми музичної мови – алеаторику (в її основі лежить принцип випадковості) та сонорику (техніка

композиції з використанням невизначених за висотою співзвуч та шумових ефектів), як наголошує С. Лаврова [25]. В центрі уваги митця – інструментальна музика програмного змісту з незвичними назвами. Наприклад, «Міри часу та тиші» для хору, ударних і струнних. Чи «Канон», де гра струнного оркестру поліфонічно поєднується з двома різними його магнітофонними записами. Своєрідним «маніфестом» соноризму стали «Флуоресценції» для оркестру, друкарської машинки, скляних і залізних предметів, електричних дзвінків, пили та інших «інструментів».

Символом раннього стилю композитора, як вважає Д. Гельдмадінов [9], виступає кластер – звукова «пляма», що об'єднує в собі масу дисонуючих звуків, звільнених від тональних зв'язків. При цьому значно зростає роль тембру, з'являються нові види артикуляції та шумові ефекти. В партитурах композитор виписує власні інструментальні прийоми та відповідні їм графічні символи. Публіка неоднозначно реагувала на музику К. Пендерецького. Наприклад, після першого виконання «Анакласіса» для струнних і ударних в Донауешингені диригент Розбауд відчув розгубленість слухачів, а тому виконав твір ще раз, отримавши бурхливі оплески. Одним з найяскравіших зразків цього періоду став твір під назвою «8.37» (час його звучання) для 52 струнних, який згодом автор перейменував у «Плач пам'яті жертв Хіросіми» («Трен»).

Починаючи з 60-х років польський композитор бере активну участь у музично-громадському житті. У багатьох країнах світу він виступає з лекціями про сучасну музику. Викладає композицію в консерваторії м. Ессен (Німеччина), згодом – Йельському університеті (США), очолює Вищу школу музики у Кракові. Результатом роботи в Експериментальній студії Польського радіо у Варшаві стали електронні композиції «Псалом 61» та «Екехейрія».

У всіх опрацьованих роботах вказується майже один проміжок часу, з різницею в один-два роки. Тільки Wolfram Schwinger охоплює найперші твори композитора з 1953 року.

Твори раннього періоду: «Трен пам'яті жертв Хіросіми», «Анаклазіс», «Еманації», «*De natura sonoris*», «Поліморфія», «Строфи» для сопрано соло, хору та 10 інструментів.

Другий період творчості, який Regina Chłopicka назвала «*In search of universal values*» – «В пошуках універсальних цінностей» [58], можемо охарактеризувати поняттям «стильовий синтез» (1960 – початок 70 років). Даний період творчості відкривається кантатою «*Stabat Mater*» (1962) і продовжується в вокально-інструментальних творах: «День гніву», «Страсті за Лукою» і «Космогонії». К. Пендерецький звертається до вічних загальнолюдських проблем: добро і зло, життя і смерть, людина і світ. З'являються твори великої форми – опери, ораторії, балети, концерти. Композитор спирається на традиції минулого та збагачує їх новітніми засобами музичної виразності. Серед кращих вокально-інструментальних творів цього періоду – «Страсті за Лукою», «Космогонія» (на вислови стародавніх та сучасних філософів про будову Всесвіту), «*Dies irae*» (пам'яті жертв нацистського концтабору Освенцим). Увагу музичної громадськості привернули опери «Дияволи з Людена» та «Втрачений рай» (створена на честь 200-річчя проголошення незалежності США). Пропагуючи свою музику, композитор розпочинає активну діяльність як диригент. Ще недавно його концертні виступи були розписані на багато років наперед, але в долі свої плани.

В даних творах інтервальна загостреність тематизму вільно уживається і органічно поєднується з традиційним «мотетним принципом» [33, с. 52], стилізацією жанру пасакалії і відтворенням арії барочного типу.

В оркестрових творах композитор продовжує ретельний відбір засобів сонорного матеріалу, шукає різноманітні шляхи його розвитку, більш уважно вивчає звук як даність і більш детально його «виписує».

Перша симфонія, створена в 1973 році, стає підсумковим і разом з тим рубіжним твором даного періоду. В симфонії, поряд з використанням

сонорної техніки вже з'являються паростки нового неоромантичного стилю композитора.

Третій період творчості (кінець 1970-х – поч. 80-х років) – «неоромантичний», так охарактеризував його І. Гівенталь [10, с. 440]. У музиці К. Пендерецького з'являється більше емоційності, експресії. Композитор повертається до традиційного звучання інструментів. На зміну ударних ефектів струнних і незвичних тембрових фарб приходить співуча кантілена. Зростає роль архаїчних фольклорних мотивів, які стають символами польської нації. До творів цього періоду належать «Польський реквієм», «*Te Deum*» для солістів, хору і оркестру, ораторія «Пробудження Якова», «Херувимська пісня»; скрипковий, альтовий, віолончельний концерти. А в опері «Чорна маска» проявилися риси експресіонізму.

Останній, **пізній період творчості** (кінець 1980-х років – 2020 р.) приходить на час «постмодернізму» і «полістилістики» в музичному мистецтві. Серед найбільш цікавих творчих досягнень – комічна опера «Король Убю», вокальна симфонія – ораторія «Сім брам Єрусалима» (виконана в 1997 році під час урочистого святкування 3000-річчя міста), інструментальні твори (всього у композитора 8 симфоній). К. Пендерецький у наш час знаходився в zenіті слави і був одним з найавторитетніших музичних діячів сучасності. Про це свідчать його численні почесні звання і нагороди.

1.3. *Nova musica sacra*: характеристика загальних тенденцій розвитку

Одним з напрямків розвитку хорового виконавства другої половини ХХ століття є відродження жанрів *musica sacra*, яке отримало назву *nova musica sacra* (термін Н. Гуляницької). Роль К. Пендерецького у формуванні напрямку «*nova musica sacra*» – виняткова, особлива, оскільки митець – один з тих, чия духовна хорова творчість стоїть біля витоків згаданого напрямку в музичній культурі останньої третини ХХ століття

Nova musica sacra об'єднує храмову богослужбову музику і концертну позахрамову музику під спільним першоджерелом духовного змісту, що представлений канонічними чи неканонічними вербальними текстами. Якщо раніше храмова і світська музика були чітко розмежовані, то нині ці грані стають тоншими, але не зникають зовсім

Напрямок *nova musica sacra* означений новою музичною мовою. Йдеться, передусім, про твори на латинські тексти (взірцем стали композиції К. Пендеренського, А. Пярта). Так, у «*Kyrie eleison*» з «Реквієму» В. Рунчака має місце просторова дезінтеграція звукового потоку – виконання відбувається в двох точках залу, що має деяку схожість із Сьомою симфонією К. Пендерєцького (частина духових інструментів розміщується в іншій частині залу). «Меса» В. Польової демонструє зразок сонористичної композиції з вигадливим «розчепленням» слова на фоні колористичних оркестрових плям. В «Реквіємі» та «Месі» М. Шуха поєднуються інтонації григоріанського хоралу, лексичні знаки необароко (багата мелізматика) із медитативним розгортанням музичного часу. Духовні твори О. Гугеля (такі як «*Sanctus - Benedictus - Agnus Dei*») демонструють мінімалістичний тип композиції (музична тканина «стиснена» буквально до кількох елементів) і вагома роль «озвучених» пауз, як і в «*De profundis*» К. Пендерєцького.

Звертання до іншомовних культових текстів не було чимось новим в духовній музиці (згадати хоча б німецькомовні композиції М. Березовського, Д. Бортнянського та твори К. Пендерєцького на старослов'янські тексти), що як наслідок привнесло до світової музичної мови новітні західні музичні «технології» – від сонорики до мінімалізму, збагатило лексичний фонд, жанрову палітру, драматургію. Такий процес відбувався в камерно-інструментальному та симфонічному жанрах. *Nova musica sacra*, слугувала оновленню, передусім уявлень про можливий тип вислову у духовній музиці східно-християнської традиції. І. Вишенський [12] свідчить, що використання окремих ефектних прийомів «останнього зразка» на тлі багатой національної духовно-музичної спадщини вимагає від композитора

особливого такту і смаку – щоб не впасти у «вавилонські страсті музики» не порушити традиційно інтравертивної природи національних молитвоспівів.

Сучасна хорова музика вирізняється надзвичайною різноманітністю, мається на увазі не тільки художнього кругозору. На даний час виконавці вражають технікою виконання, а композитори новою композиційною технікою та своїм «письмом».

П. Левандо, кажучи про колористичні прийоми, згадує «гліссандо, кластер, мелодекламацію, шумові ефекти, і навіть алеаторику» [45, с 23].

У хоровій музиці можна спостерігати «контрольовану або обмежену алеаторику, і так звану квазіалеаторіку» [9, с. 22]. Абсолютна алеаторика, що застосовується в інструментальній музиці, в хорових творах не використовується.

Прийнято вважати, що ХХ століття – складна епоха в розвитку музичного мистецтва, століття контрастів, частих змін, але, не дивлячись на найглибші відмінності, всі авангардистські напрямки з'єднані між собою – у ставленні до звуку. Поступово кристалізувалася абсолютно інша, в порівнянні з традиційною, концепція музичного звуку – не як самостійної, навіть самодостатньої, цінності, а як гідного об'єкта естетичного споглядання. Сонорний звук створює власний світ прекрасного, естетично цінного. Він являється джерелом краси, що вражає уяву незвичайністю і новизною звукових фарб. Також в сонорній музиці немає стереотипів, так як кожен автор є вільним у виборі і сам створює свою систему цінностей, виходячи з власних уявлень про внутрішній і зовнішній світ.

Між тематичними і атематичними сонорними структурами, в нерівнозначному пропорційному відношенні, розвивається новий стилістичний ракурс творчості К. Пендерецького

На межі цих крайніх проявів творчості композитора опинився і «Польський Реквієм».

На початку ХХІ століття композитори продовжують багатовікову традицію написання музики на духовні тексти, призначаючи її для

концертно-сценічного виконання. Такий підхід відкриває для композиторів великі можливості для прояву особистісного творчого начала у сфері духовного. Від кожного композитора, котрий надихається древньо-духовною тематикою, потребує не лише грамотності у богословських питаннях, але й, передусім, чуйності його серця, чуйного ставлення до таких вічних понять, як краса і добро, любов і людяність, співчуття і совість. Доказом цього є велика кількість духовно-музичних творів сучасних композиторів, що привносять світлі й одухотворені почуття, що народжуються у співі хору та унікальних духовно-музичних образах, головним творцем та відтворювачем яких є диригент-хормейстер.

Н. Гуляницька у своєму науковому доробку висловила таку думку, що «жанровий поділ сакральних творів може бути представлений різними віхами:

- за ознаками темброінтонування (класи хорових, інструментальних та мішаних складів);
- за ознаками жанрової орієнтації (наприклад, гімн, псалом, молитва, концерт, тощо.);
- за ознаками малих і великих форм (порівняння піснеспіву і служби);
- належність до різних класів - жанрами оповідальним, драматичним, ліричним (як в літературі)» [12, 301].

Сьогодні перед виконавцями відкрита доволі широка панорама творів з біблійсько-християнської тематики, зокрема творів богослужбового плану, написаних наприкінці XX – початку XXI століття. Щороку більше й більше композиторів пишуть духовну музику, яка отримує своє втілення в живому концертному виконанні. Призначаючи свої композиції для виконання на кліросі, орієнтуючись на музикантів своєї парафії, вони створювали різні цикли духовних творів, втілених в основних жанрах духовної богослужбової музики. Нерідко твори виконуються і хоровими колективами в складі концертних програм. Концертний виступ хорового колективу складається з

двох відділень, в межах яких можуть виконувати духовну чи світську (або фольклорну) музику.

Сучасні композитори шукають в духовній музиці нових можливостей художнього втілення філософсько-містичного світосприйняття. Тож можемо говорити не лише про особливості соціального функціонування творів богослужбового жанру на межі XX-XXI століть, але й про просвітницький характер діяльності композиторів у сфері духовної музики.

I.4. Хоровий стиль як віддзеркалення художнього мислення композитора та жанрові пріоритети духовної хорової творчості К. Пендерецького

Панорама музики XX століття неувяна без творчості Кшиштофа Пендерецького – композитора якого по праву називали живим класиком. Його естетична позиція часто стає предметом суперечок, а слухацькі оцінки його творчості на різних етапах, не завжди однозначні. Яскравий авангардист початку 60-х років, автор відомого «Трену за жертвами Хіросіми», що став хрестоматійним для авангарду, відійшов від авангардної естетики, вважаючи за краще говорити про себе як про продовжувача традицій європейського симфонізму. Саме цей стилістичний перелом і стає предметом суперечок прихильників нової музики з устоями консерватизму.

У творчості композиторів XX–XXI ст. відроджується інтерес до жанру страстей і до духовної тематики в цілому: С. Рахманінов – «Всенощное бдение», «Літургія», К. Пендерецький – «*Dies irae*», «*Stabat Mater*», «*De profundis*», «Херувимська пісня» для мішаного хору на церковнослов'янський текст, «Страсті за Лукою» тощо. Хочеться відзначити «Страсті» композитора, який поклав початок цьому відродженню. У 1965 він пише свої «Страсті за Лукою» – твір, в якому Євангельський текст розглядається зовсім в новій концепції, через призму страждання народу першої половини XX століття. Для драматургії характерний наскрізний

розвиток, заснований на контрасті молитовних, епічних, ліричних та драматичних образів. Цей прийом він успадкував від Баха. У своєму творі автор синтезував традиції хорового співу бахівської епохи (псалмодіювання в унісон) і сучасності (поліфонічний виразний стиль). використовуючи елементи хорового співу, Пан Кшиштоф передав атмосферу богослужіння в костьолі, а також, вдавшись до хорової сонорики, він барвисто ілюстрував Євангельський текст.

Велике місце в композиціях К. Пендерецького займають кластери. При більш детальному розгляді партитур очевидно, що в передачі задуму має значення реєстрове розташування кластера, його широта, об'ємність, щільність звучання, барвистий спектр – тобто участь тембрової фарби, дзвінка динаміка, артикуляція, звуковий рельєф кластера – розширюється або звужується, його спосіб пересуватися в просторі, як свідчить І. Нікольська [33]. Кластери у композитора різноманітні: статичні, вібруючі, пульсуючі, гліссандуючі. Їх комбінації створюють практично невичерпні можливості поєднання звукових мас. Накладення і поєднання різноспрямованих рухів іноді в максимально віддалених регістрах створює цікаву гру просторових ефектів.

У зв'язку з цим необхідно відзначити, що новаторські прийоми були для К. Пендерецького не самоціллю, а засобом вирішення величезної складності художніх завдань, поставлених композитором і стосуються філософських питань етичної та естетичної суспільної значущості музичного мистецтва. Розуміння композитором громадської місії художника, співзвучно позиції кращих музикантів ХХ століття, які бачили велике призначення мистецтва в тому, «...щоб відтворити людину, яка неминуче розщеплена ходом історії на різні спеціальні ролі (професійні, соціальні тощо) в її цілісності і нерозділеності, відтворювати її для самої себе в єдності минулого і сьогодення, у відчутті всього багатства її творчих сил і життєвих проявів» [17, с. 172].

У хоровій сонорній музиці найчастіше застосовується багатоаспектне використання людського голосу, можливості артикуляції (шепіт, крики, бурмотіння тощо), одночасне виконання декількома групами співаків музики на різні тексти, часом на різних мовах. У таких випадках, в більшості партитур окремо розписується палітра нових прийомів і відповідних їм графічних символів. Запис звукових феноменів часом може бути вкрай індивідуальним, що призводить до перевантаження нотації особливими позначеннями. Тим паче, нетрадиційні прийоми виконавства здатні створювати яскраві виразні ефекти.

Музика К. Пендерецького для хору *a cappella* пов'язана, зокрема з духовною сферою. Сам композитор говорив про своє мистецтво: «Моє мистецтво, проникає в глибоке християнське коріння, прагне відновити метафізичний простір людини, розбитого катаклізмами» [6].

Духовна музика композитора, якщо відволіктися від її високих ідеалів, з чисто технічної точки зору несе в собі функції – скріпити форму побудовану на авангардистських прийомах, що поступово розповзається. Твори автора ставали все масштабніше, їх структура – все більш вільною, кількість тембрів зростала в геометричній прогресії – і ціле стало вислизати від сприйняття. В один прекрасний момент митець відновлює в правах традиційну мелодію, гармонію і поліфонію і звертається до канонічних церковних жанрів.

Слова взяті з біблійних та літургійних текстів (східної та західної традицій) бувають різних форм, змісту та характеру (молитви, хваління, моління тощо). У кантатно-ораторіальних творах частини, що виконуються хором *a cappella* мають особливу функцію в драматургії – суб'єктивні емоції людини в кульмінаційний момент або крики (наприклад, в *Stabat Mater* або *Agnus Dei*), дозволяють нам відчувати яскравий зв'язок між музичною традицією та перспективою сучасного світу.

Звук, тембр, ритм, для К. Пендерецького, те ж що глина, камінь для зодчого. Нові «вимірювання» музики композитора тісно пов'язані з

монументальними задумами композитора втілення яких вимагає адекватного лексикону. «Обдарування Пендерецького – монументаліста – нечасте серед композиторів другої половини» [17, с.13].

Хорові твори Пана Кшиштофа зайняли особливе місце в музичній культурі ХХ століття. Створені в різні роки – «*Stabat Mater*» (1962), «Кантата на честь Ягеллонського університету» (1964), «Страсті за Лукою» (1965), «Заутреня», створена на старослов'янський текст (1971), «Космогонія», написана до 25-річчя ООН (1970), «Пісня Пісень» (1973), «*Magnificat*» (1974), «Херувимська пісня» (1986), симфонія № 7 «Сім брам Єрусалима» (1996), «Реквієм» – всі вони свідчать про широкий спектр творчих інтересів композитора, які простягаються від поетичної трактування образів античної та давньої літератури («Пісня Пісень») до втілення в музиці трагедій людства ХХ століття (ораторія пам'яті жертв Освенцима) і філософського осмислення Євангельської притчі («Страсті за Лукою»).

Широкий спектр інтересів, прагнення до «універсальності» у виборі тем творів і пошук «універсальних» коштів їх втілень – характерних риса, притаманна не тільки творчому вигляду К. Пендерецького, але і загальна тенденція, яка об'єднує художні устремління багатьох композиторів ХХ століття.

За останнє десятиліття композитором створено значну кількість творів в різних жанрах. Він один з тих композиторів покоління 60-х, музика яких увійшла в сучасну культуру, в життя сучасної людини. Вона присутня на фестивалях сучасної музики, в різних країнах і містах. В ній багато життя, сили, темпераменту і творчої фантазії. Складність і новизна музичної мови не лякають слухача, так як нові ідеї втілюються в рельєфну форму, в якій композитор спирається на усталені століттями принципи.

Комунікативність, доступність – мабуть, найяскравіша властивість музики К. Пендерецького, композитора, що говорить далеко непростою сучасною мовою. «Величезний успіх творів К. Пендерецького у всьому світі свідчить про те, що ніяка, навіть ультрасучасна мова, не може бути

перешкодою для розуміння музики, якщо вона присвячена дійсно загальнолюдським, загальнозначущим проблемам» [17, с.18].

Композитор працює із жанровими моделями християнської співочої традиції (Східної та Західної) працюючи з канонічними поетичними джерелами і жанрами, священними текстами; митець послідовно і неухильно втілює своє бачення сутності християнської віри, часто виходячи за межі церковно-догматичних обмежень у ширих пориваннях донести до слухача відчуті ним концепти духовного знання. Характерними рисами духовної хорової творчості К. Пендерецького, що виявляють самотність його бачення, є поєднання захопленості образністю й тематикою цієї сфери зі своєрідним проповідництвом, засади якого простежуються в свободі роботи з вербальними першоджерелами, прагненні вибудовувати на їх основі смислові концепції з індивідуальним акцентуванням

З одного боку, К. Пендерецький вникає в багатовікові церковні канони, що збирають віруючих у спільній молитві: від тих, хто співає гімни і духовні пісні, аж до антифону, повтореного віруючими між віршами псалмів. З іншого – це частина музичної традиції великих майстрів минулого: це стосується контрапункту відродження та повного звучання (від Окегема до Палестрини) або барокових молитовних хорів і хоралів (Баха), в яких спрямована краса звуку складних вокальних голосів – царство «святої дійсності».

Твори без супроводу є складовими великих вокально-інструментальних форм або хоровими мініатюрами, незалежні, зазвичай присвячені друзям або пов'язані з конкретними подіями.

Духовні хорові твори митця призначені для концертного виконання. Втім К. Пендерецький у власній композиторській інтерпретації запозичених жанрових моделей не протистоїть усталеним канонам християнської співочої традиції.

Отже, загалом жанрові моделі залучені К. Пендерецьким в духовній хоровій творчості представляють дві основні усталені історичні традиції –

Східну «Заутрення» – як стилізація жанру Літургії, «Страсті за Іоанном», «Слава Святому Даниїлу, князю Московському», «Херувимська пісня») та Західну («*Stabat mater*» «*Te Deum*», частини з Польського реквієму «*Lacrimosa*», «*Dies irae*», «*De profundis*» з Сьомої симфонії «Сім брам Єрусалима»).

Відтак, Розділ 2 магістерської роботи буде присвячений дослідженню зразка жанрової моделі Східної богослужбової традиції у композиторській інтерпретації митця («Херувимська пісня»), а у Розділі 3 запропонований аналіз зразків, що спираються на Західну традицію («*Stabat mater*» та «*De profundis*» з Сьомої симфонії «Сім брам Єрусалима»).

Висновки до Розділу 1

Кшиштоф Пендерецький (1933 – 2020) – видатний польський композитор і диригент нашого часу. Митець, у творчості якого домінує духовна тематика, апелює як до західної («*Stabat mater*», «*Magnificat*», «*Dies irae*», «*De profundis*» та ін.), так і до східної богослужбової традиції співу («Херувимська пісня», «Заутрення»). Духовна хорова творчість автора в значній мірі продовжує та оновлює традиції сучасної хорової культури. Разом із тим, хорова спадщина композитора безпосередньо пов'язана із формуванням тенденцій хорового мистецтва сьогодення, що знайшло своє втілення в напрямі *nova musica sacra*.

Nova musica sacra об'єднує храмову богослужбову музику і концертну позахрамову музику під спільним першоджерелом духовного змісту, що представлений канонічними чи неканонічними вербальними текстами. Якщо раніше храмова і світська музика були чітко розмежовані, то нині ці грані стають тоншими, але не зникають зовсім. Як композитор ХХ – ХХІ століття, К. Пендерецький звертається до стилізації музики минулих епох, вносячи власну енергетику та нові духовні образи.

Еволюція стилю композитора в контексті спрямування творчих пошуків є доволі показовими. Так, ранні твори митця відзначені сонорикою,

(«Плач за жертвами Хіросіми», «*De natura sonoris*»). Кінець 1950–60-х рр. для К. Пендерецького – час пошуку нової музичної мови та сміливих експериментів. В середині 1970-х років митець відходить від сонорики до пізньоромантичної стилістики. Композитор повертається до традиційного звучання інструментів. Відтак митець відновлює в правах традиційну мелодію, гармонію і поліфонію, і звертається до канонічних церковних жанрів («Херувимська пісня», «*De profundis*», «*Sanctus*»).

Духовна тематика залишається актуальною і для композиторів нашого часу, які нерідко звертаються до канонічних текстів. Цю традицію продовжує і Кшиштоф Пендерецький, який звертався до піснеспівів з богослужіння різних духовних конфесій.

РОЗДІЛ 2

КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНІ І ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ «ХЕРУВИМСЬКОЇ ПІСНІ»

2.1. Жанрово-стилістичні риси «Херувимської пісні»

Божественна Літургія, що дає можливість людині стати ближчою до Бога, у християнській традиції означає, що Божий народ бере участь у «ділі Божому» [38].

Слово «літургія» (з грецької *λίтурγια* – «спільне діло») первісно означало «публічне діло», «служба, виконувана народом або для народу».

Так, жанровий зміст храмової Літургії визначається її духовним змістом, призначенням і умовами виконання. Вони відрізняються наступними ознаками: 1) вимогами духовної єдності всіх присутніх на богослужінні, тобто соборності; 2) взаємодією трьох основних елементів богослужіння: священнодійства, читання і співу.

Н. Гуляницька [12] вбачає, що у музичній композиторській творчості концертна галузь літургії (як вияв паралітургійної творчості) здійснюється у формі емоційно-художнього впливу музичного твору (авторського літургійного циклу) через виконавців (артистів хору, на відміну від кліросних співаків на богослужінні) на слухачів.

Специфіка жанрового стилю кожної з двох галузей літургії визначається характером виразних засобів або компонентів музично-богослужбової структури, найбільш повно відповідаючи змісту і функції жанру. У творах, написаних для богослужіння, дотримання відповідності тексту до музики особливо важливо, оскільки це утримує авторське волевиявлення в рамках молитовно-споглядального характеру літургії.

В літургійних творах, призначених для концертного виконання, виникає більш широке поле асоціативного сприйняття слухачами духовного сенсу того чи іншого піснеспіву, допустимо наявність стилістичних компонентів церковного «шару», опора на уставні розспіви і прийоми їх

гармонізації, а також використання традиційних богослужбово-співочих форм та антифонного співу.

Таким чином, всі дослідники сходяться на думці, що жанрова модель (її зміст і стиль) визначається призначенням, адресатом, особистісним фактором, її становищем в комунікативній системі «автор – виконавець – слухач» [31, с. 123].

На наш погляд, теза про відповідність дотримання духовного твору змістом богослужбового тексту потребує роз'яснення і уточнювання. Безліч творів різних авторів, написаних на один текст, мають відмінне один від одного втілення, що не укладається в рамки єдиного жанрового стилю духовної музики. Композиції, що призначенні для концертного виконання, лише тоді відповідають своїй суті, коли автор отримує можливість для проявлення особистісного начала.

Божественна літургія, складається переважно з незмінних пісень, які співають на кожному богослужінні.

Проаналізувавши статтю доктора мистецтвознавства, професора Шаповалової Л. В., ми погоджуємося з її думкою, що «...Літургія ставить людину в умови особистого зусилля, подвигу <...> дає розуміння, що створення музики не є справою тільки людини: культове мистецтво (*musica sacra*) створено над, вірою і молитовним предстоянням незліченної множини анонімних півчих» [56, с 95].

Божественна літургія має три частини: проскомідія; літургія оглашених; літургія вірних.

Проскомідія (з грец. «принесення»). У давнину віруючі самі приносили все потрібне для Таїнства: хліб і вино. Хліб має назву просфори, що означає приношення.

Літургія оглашених – прийняття святого хрещення, оглашенні, а також ті, що каються, відлучені за гріхи від причастя, повинні були вийти в притвор храму і молитися на літургії вони могли тільки до перенесення Дарів з жертовника на престол.

Літургія вірних – починається після виходу оглашених в притвор храму. Співаються дві малих ектенії, а за ними «Херувимська пісня».

Як зазначається в енциклопедичному видані, під час Херувимської пісні відбувається перенесення приготованих для освячення Дарів з жертovníка на престол [37].

Шаповалова Л. В. вважає, що «в літургії оглашених система співів знаходиться навколо людини, то літургія вірних починається безпосередньо з співу ангелів «Херувимської»» [56, с. 110].

Проблему співвідношення жанрового змісту і стилю в духовній музиці доцільно проілюструвати на прикладі «Херувимської пісні». Вибір обумовлюється тим, що цей піснеспів не відноситься до числа змінюваних (гласових), він має багато різних варіантів. Вона послужила «матеріалом» для втілення нових ідей в середині XVII століття.

Науковець А. Сохор з цього приводу висловлює такі думки: «... специфіка концертної музики проявляється тоді, коли вона служить «Духовним автопортретом» свого творця» [48, с. 123]. При цьому відбувається неузгодженість жанрового змісту з жанровим стилем духовного твору.

Багато жанрів проходять тривалий шлях розвитку у духовній музиці, починаючи своє життя в області церковно-співочого мистецтва, зазнаючи різних стильових перетворень в ході еволюції, і в XIX – XX століттях переходять в групу концертних жанрів. Проблема полягає в тому, що, змінюючи умови свого існування і функцію, вони змінюють свою сутність. При цьому жанрові моделі духовно-концертної музики зберігають зв'язок з первинними (за висловом Н. Гуляницької, онтологічними) жанрами, набуваючи велику свободу вираження, емоційну насиченість і стильову індивідуальність. У той же час духовні жанри накладають певні обмеження на свободу творчого самовираження автора, вважає Н. Гуляницька [12], зобов'язуючи його зберігати найрізноманітніші ознаки жанрової моделі і зв'язок з генетичним першоджерелом.

Композитори XX століття, усвідомлюючи факт індивідуалізації жанрової моделі, використовують різні прийоми розширення жанрового змісту, залучення широкого кола жанрових асоціацій і додаткових смислів, створюючи змістовні шари другого і третього планів (підтексти, гіпертексту). Нове відношення до жанрового змісту породжує розширене тлумачення жанрового стилю богослужбових співів.

У XVII – XVIII століттях сформувалися базові віхи Херувимської пісні, які послужили певними, зразками для співів пізнішого часу. Центральним якорем для Херувимської пісні використовувалася модель канта. На цей факт вказують Степан Смоленський, Іван Гарднер, а в сучасних дослідженнях Олександр Ковальов.

Жанровий зміст Херувимської пісні визначається як її місцем в драматургії служби, так і змістом тексту, який можна розділити на дві складові частини. У першій з них розповідається про небесні сили і ангелів, що присутні на службі, і звучить заклик до пастви про уподібнення херувимам. У другій частині співається хвала Всевишньому. Відповідно до змісту тексту, образно-емоційний стан в піснеспівах розподіляється наступним чином. У першому розділі панує споглядальний, відчужений, зворушливий настрій, тоді як у другому розділі емоційний тонус змінюється на більш яскравий і динамічний.

Жанровий стиль Херувимської пісні, що склався в VI – VII століттях, створювався за допомогою установчих, типізованих засобів виразності. У першому розділі Херувимської використовувалися мелодії невеликого діапазону з поступовим його заповненням, в плавному русі, з частим включенням мелодичних формул «кружляння», тобто оспівування опорних звуків, в повільному темпі. Для гармонізації застосовувалися акорди терцевої структури з доволіно розвиненим голосоведенням в усіх партіях, утворюючи підголосково-поліфонічний склад. У другому розділі «Яко да Царя» в більшості прикладів мелодичний матеріал не змінюється, але вноситься динамічний і темповий контраст.

На структуру і характер Херувимської пісні в кінці XII – XIII століттях суттєвий вплив зробили провідний жанр партесної музики – духовний концерт. Використання канта як мелодичного джерела призвело до появи танцювальних та пісенних інтонацій в духовних співах. Характер музики змінюється – переважає стан сентиментальної лірики і урочистості. Поряд з мелодіями світського походження в спів проникають прийоми концертування, тобто зіставлення *tutti* і ансамблевих фраз, контраст динаміки і регістрів. Фактурне викладення спирається на триголосокий рух пари верхніх голосів, що співаються в терцію, з функціональним басом, іноді з фігурним рухом. У чотириголосному Обіході, функції голосів зберігаються, а в четвертому голосі зазвичай розміщується педаль (немов гармонічний тон, якого не вистачає).

У творчості Д. Бортнянського, стиль якого сформувався під впливом класицизму, «Херувимська пісня» набуває двочастинної форми з контрастним зіставленням розділів А (a1a2). У першому розділі зберігаються образи споглядальні, ліричні, сентиментальні або зворушливі, тоді як у другому розділі, відповідно до хвалебного змісту тексту, вводяться величальні, урочисті інтонації стилю панегіричних кантів» [8, с. 128].

Духовна музика К. Пендерецького для хору без супроводу поєднує в собі усталені ознаки музичної духовної традиції з композиторською майстерністю творця нашого часу. У світі, повному хаосу через слово і звук створює музичну сферу відображення і молитовного споглядання, керуючись нашою уявою в напрямку «священної реальності». «Херувимська пісня» К. Пендерецького написана на церковнослов'янський текст.

Яким чином людина наближається до Бога: розумом або серцем? Звичайно шляхом серця, одним розумом людина не може багато чого досягти в спілкуванні з Богом.. Молитва є звернення душі людини до Бога. Наша душа має три сторони: розум, серце і волю. Розум – світло, який опромінює шлях життя до Бога. Серце – теплота, з якої душа переживає своє земне існування. Воля – це сила, енергія, повинностей то розуму, то серцю або ж і

розуму, і серця. Молитва і спів – одні з головних засобів вираження духовних почуттів.

Багато що в цьому творі задано жанровими особливостями, прийнятими в православній традиції, відповідно до якої спів має повільним. Короткий текст розспівується досить довго. Зазвичай «Херувимська пісня» ділиться на дві частини. Одна дуже повільна і протяжна, інша – на ту ж мелодію, але в більш швидкому темпі. Спів займає значне місце в богослужінні. У ньому люди, які стоять в храмі, символічно зображують херувимів, що несуть над собою і прославляють Царя Небесного, а тому призиваються до особливого увазі.

«Херувимська пісня» як музичний жанр має в православ'ї давню традицію. Це і стародавні пісні різних розспівів, і композиторські версії. Є «Херувимська пісня» у творчому доробку Сергія Рахманінова, Петра Чайковського, Павла Чеснокова та інших композиторів. «Херувимська пісня» К. Пендерецького була написана порівняно недавно, в той період, коли композитор вже перестав вважати себе авангардистом, відкриваючи нові шляхи в музиці, спрямовані на освоєння традицій і, перш за все, традиції ХІХ століття.

«Херувимська пісня» – тонка і ускладнена стилізація, створена за зразком православних церковних творів. Але це не просто наслідування. Авангардні прийоми не зникли, однак вони майже непомітні.

2.2. «Херувимська пісня»: досвід композиційно-драматургічного аналізу

«Херувимська пісня» – один із трьох творів, присвячених Кшиштофом Пендерецьким своєму другові Мстиславу Ростроповичу. На відміну від двох інших творів, «Пер Слава» і «Ларго», цей подарунок до 60-річчя великого музиканта означав для віолончеліста «слухати», а не грати. Подарунок К. Пендерецького його російському другові був також даниною російській православній культурі – композиція для хору, з якої через 15 років

після «Заутрени», він повернувся в своїй музиці до східної літургійної традиції, що пізніше перейде в «Гімн Святому Данилові» і давньохристиянських традицій – «*De Profundis*» з Сьомої симфонії «Сім брам Єрусалима». І. Нікольська [33] наголошує, що митець зробив на цей раз набагато більш «єкуменічним» способом, ніж, як це було у випадку другої частини «*Lauds – syncretic*», пишучи фантазію про церковну музику. Літургійний текст гімну на честь Святої Трійці, він створив згадавши пісні, які він чув під час свого перебування в Сербії. Мабуть, пісня херувимів повинна була стала початком так званої «сербської меси», але композитор так і не створив її.

Створена «Херувимська пісня» у 1986 році для чотириголосного мішаного хору з восьмиголосним викладенням SS AA TT BB. Подібно до його «Заутренней» викликає відчуття древньої церкви, хвальної атмосфери. Цей твір – гімн хвали Херувимів¹.

Коротко викладемо концепцію Т. Калімуліної яка присвятила декілька статей творчості польського майстра. Так авторка пише «...Слово для К. Пендерецького – вихідна форма структурування смислу, «праформа», семантичний архетип, і саме тому йому притаманна символічна глибина. Увагу до форми (як словесної, так і музичної) композитор пояснює тим, що створюваний нею порядок дозволяє проявитися духовним структурам, причому поза особистісного загальноісторичного значення» [19, с. 74].

Т. Калімуліна вважає, що «поетика К. Пендерецького виявляє спорідненість до естетичних позицій І. Стравінського. Однак, якщо Ігор Стравінський втілював свої уявлення в симфонічних та вокально-симфонічних жанрах, то у К. Пендерецького знаходимо втілення формотворчих законів музики на різних рівнях. Для композитора дуже важливим є «момент народження звуку як музичного» [20, с. 73].

¹ Один з вищих ангельських чинів, які прославляють Всевишнього біля Престолу Божого після Серафимів.

Жанрові традиції як музично-акумульований досвід європейської культури надихали композитора на власну інтерпретацію. Нарешті, важливим є вираження часових закономірностей музики: масштаб композиції, пропорції її частин.

Стосовно аналізу Херувимської пісні важливою є думка Т. Калімуліної «...з пошуком символічних значень музичного формоутворення зв'язане музичне прочитання канонічних молитовних текстів».

У Херувимській вираження молитовного стану засобами сонористики як специфічно-музичного способу композиційного письма. Дослідниця наголошує, що «...Сонористичні прийоми слугують задля...

а) виділення одного вигуку, б) експресивному завершенню строфи, в) створення генеральної кульмінації всього піснеспіву (в даному випадку на словах «ангельськими невидимо дориносима чинми»)). У ставленні до звуку в цілому, як вимовному і інтонованого, в Херувимській виявляється дві полярні тенденції: 1) мова «без дихання» – уривчаста, майже *staccato*, різка і напружена (так починається рядок «Будь-яке нині житейська»), 2) дихання як вільний вдих і видих «без мови» - вищий ступінь свободи вокалізації, пов'язана саме з сонористичним трактуванням» [20, с. 75].

Досить складно говорити про певні тональні орієнтири в «Херувимській пісні» оскільки, незважаючи на переважаючу діатонічність ладогармонії, у творі послаблено функційні зв'язки. Переважають контрастні, колористичні співставлення тризвуків, гра мажорних та мінорних співзвуч, нашарування секунд, кластери. Активне залучення перемінних розмірів у творі (5/4; 6/8; 3/4, 2/4; 3/8, 7/8 та ін.) свідчить про те, що визначальною для композитора є роль слова (як носія смислу твору).

Хоровий діапазон, в творі досить широкий, досягає двох з половиною октав $F - a^2$, причому верхнє «ля» доручається лише першим сопрано, а нижнє «фа» третім басам. Досягнення мелодичної вершини у творі відповідає кульмінації на фразі тексту, що містить глибокий контраст «**Яко да царя всех подыдем**» («Друга частина Херувимської пісні говорить про те, заради чого

ми повинні відмовитися від життєвого: «Яко да Царя всіх піднімемо», щоб прийняти Царя всіх. Професор Микола Дмитрович Успенський, розбираючи дієслово «піднімемо», приходять до висновку, що найбільш точний переклад його – приймемо Царя всіх.), дванадцятиголосне викладення, Гармонії починають вільно переміщатися, і ритм втрачає свої лідируючі позиції, коли звучання стає все більш дисонантними.

Херувимська увиразнює рівність, фізичну енергію молитви, її стихійність і архаїчну емоційну жорсткість. Їй властива особлива інтонаційна жестикулярність – на кордоні музичного та позамузичного, як художнього і позахудожнього, рафінованості мистецтва і стихійної потуги самого життя.

Відкривається твір проникливою темою у тридольному метрі на динамічному нюансі *P* в партії альтів, широка кантилена спочатку вона вимовляється у вигляді своєрідного вступу-інтради (на першому тетрахорді тональності *F-dur*), вона виділена синкопованими ритмами та послідовними мелізмами. на якому партія альтів затримується, зупиняється, а потім вже влітається в повну розгорнуту фразу що переплітається тайно, містично, що обумовлено наслідуванням текстової основи.

«*Иже Херувимы тайно образующе*», що можна зрозуміти так: «*Мы, таинственно изображающие херувимов*». Ми чуємо «пісню ангелів», і повторюємо тричі, як священний гімн Животворящої Трійці. Тема стрімко розвивається від тональних устоїв до атональності. Проведені статті(цілі ноти у старослов'янському письмі) і силабічно виражений *parlando* бас – є найбільш прямими посиленнями композитора на східно-православні хорові традиції.

В кінці проведення першої фрази альти залишаються на статті, що робить центральним розгорнутий фон для партії сопрано, що накладається і йде ніби контрапунктом. Далі знову лунає початкова тема, але на цей раз у чоловічих голосах – в партії тенорів на словах «*И животворящей Троице, тайно образующе*», що підкреслена низьким речетативним гармонічним оспівуванням в басах: «... і до життєдайної Трійці і тричі святому співу».

швидко повторювані молитовні формули, які є першими прикладом псалмодіювання глибокими басами. Невелика частна кульмінація в проведенні усіх 4 голосів направляє нас до другого розділу.

Другий розділ першого розділу починається на словах «*Всякое ныне житейское*» змінюється розмір та темп з *Lento* на *piu mosso*. Це зумовлено змістом вербального тексту: смисловою зміною в змалюванні переходу від духовного до мирського на цих словах. Мелодична лінія преривається коротким диханням на паузах (четвертні і восьмі тривалості), але цілісність фрази від цього не втрачається. Можна припустити, що саме ці паузи призводять нас до нагадування віруючим, щоб вони тепер залишили будь-яку думку про мирське, уявляючи собі, що вони, подібно до херувимів, знаходяться поблизу Бога, на небі, і як би разом з ними співають Йому Трисвяту пісню – хвалу Богові

Весь перший рядок проходить на органному пункті *g*, що остінатно повторюється в партії басів, в той час як в інших проростають підголоски в комплементарній ритміці до ключового мелодичного голосу – перших тенорів. Вибір чоловічого складу хору в даному фрагменті, є не випадковим, адже багато часу жінкам не дозволялося співати у церквах, тому на словах «*Всякое ныне житейское*» чоловічий склад хору, ніби відсилає нас до тогочасної традиції співу. Цей фрагмент є прикладом тональної музики з тональним центром соль мінор.(але тільки до вступу жіночих голосів) Крім того, на початку другого такту при збереженні басу *g*, утворюється контур соль-мінорного секстакорду.

Партія альтів влітається у мелодичну канву проникливо і повторює ритмічний і мелодичний рисунок партії других тенорів, але на терцію нижче, ніби поступове введення жіночих голосів у церковний спів. Так прокреслена в музичній тканині альтів і других тенорів лінія паралельного терцевого руху, змушує згадати характерний стиль партесних концертів, в яких часто використовується мелодико-гармонічна структура канта.

Партія сопрано повністю повторює мелодичну лінію першого тенору на початку другого розділу. При звучанні 6-голосного хору, на словах «Житейское отложим» раптом звучить чоловічий хор на динаміці *p* «Яко...» наче відлуння десь вдалині повторюється два рази, що готує нас до другого розділу твору.

Другий розділ «Херувимської пісні» розпочинається *attacca* і на *f* в усіх голосах. Образний стрій даного розділу є більш схвилюваним (постійна зміна метру як в чоловічих так і в жіночих голосах). Гармонічні особливості характеризуються появою більш складних співзвучь, що утворюються прохідним рухом за рахунок поступенних ходів у різних голосах. Рухомим стає і партія баса (у порівнянні з усталеним органом пунктом в партії баса у першому розділі)

Розпочинається фраза з квартекстакорду тональності *Es-dur*. Хорові партії поступово переростають у суцільні псалмодіювання-речитації «Ангельськими дориносима». Тут також спостерігається вплив жанру духовного концерту: антифонність співставлення жіночих і чоловічих груп хору.

Спів сприймається ідеєю оспівування, і ми чуємо останні рядки в стилі Православної Церкви. Гармонії починають вільно переміщатися, і ритм слабшає, коли гармонії стають все більш дисонантними – «Щоб ми могли хвалити Царя всіх».

Настрій даної частини більш схвилюваний, постійна зміна метру, як в чоловічих так і в жіночих голосах. Динаміка зростає на *f* і не змінюється. Бурхливий хоральний рух стає щільніше, і поступово розширюється до повного проведення всіх дванадцяти голосів, в атмосферу подвійного хору, заснований на сильному динамічному збільшенні і розширенні темпу. В екстатичному звучанні усього хору перші та другі тенора проводять свою світлу тему, в пишній чуттєвості звуку, радісного настрою. Попередні сльози (усвідомлення, що Ісус Христос скоро покладе себе на вівтар жертвовності) раптом зникають.

Так модальні висловлювання для тонального маскуванню використовуються для включення їх власної, заточеної гармонії, яка в невеликих інтервалах щільно упакована хроматикою, плавним загальним потоком хорового руху

В кінці розділу залишаються одні тенори, повертаючись до початкового темпу, на словах «*Всех подыдем*» без вказаного розміру. Велика відповідальність полягає на партію тенорів, хоча голосоведення даного фрагменту являється плавним, але складність становить спів в унісон, при динаміці *p*.

Перед другим розділом є однотактна зв'язка, що проходить у партії сопрано, альтів і тенорів. *Poco rubato* «*Ангельськими невидимо дориносима*» - «невидимо супроводжуемого, словно телохранителями, воинствами Ангелов» [8, с. 195] у тональності *Es-dur* при динаміці *pp*, приводить нас до останнього розділу «*Аллилуя, аллилуя, аллилуя!*».

Заклучна «Аллилуя» є зовсім не панегіричною, як усталено, а подана у зовсім несподіваному образному ключі. У містичній «Аллилуя» повторюються теми з попередніх розділів в партії сопрано і тенора, басовій партії знову відведений органний пункт на устої F. «Аллилуя» – заключний розділ хваління «завмирає» в ще більш спокійний темп *Ancara meno mosso*: деякі голоси наспівують, поступово стихаючи. Треті альти співають F з закритим ротом; глибокі басы пошепки, як останнє слово знову «Аллилуя» - як ілюзорна таємниця. В самому кінці композитор вводить дуже глибокий контра-F, що доручається третім басам, і всі дванадцять голосів сходяться в унісон та розчиняються.

2.3. «Херувимська пісня»: виконавський аспект

Складні процеси відбуваються сьогодні у сучасному хоровому письмі.

Під «хоровим письмом» нами розуміється визначення, запропоноване О. Заверухою в дисертаційному дослідженні, присвяченому розробці даного поняття в аспекті музичної комунікації. Так, автор пропонує «дефініцію

хорового письма як ієрархічної комунікативно-знакової системи, що відбиває універсальний механізм музичного спілкування – від композитора через виконавця до слухача» [16, с. 7].

У час творчих пошуків та швидкоплинності змін другої половини ХХ – початку ХХІ століть руйнуються стереотипи та стандарти дійсності, корінним чином змінюється традиційне поняття хорової техніки письма з її усталеними традиціями та специфічними ознаками. Відбувається пошук нової системи хорового мислення, перехід до нового типу тематики та принципово інших виражальних музичних засобів. Означена тенденція спричиняє певні складнощі, оскільки розвиток музичних принципів нерозривно пов'язаний з їх втіленням та відображенням в практичному, нотованому вигляді, що призводить до оновлення традиційної хорової нотації (зокрема, маємо на увазі такі новітні для ХХ століття техніки письма як: пуантилізм, сонорику, алеаторику, додекафонію тощо).

Таким чином, перед виконавцями виникає досить важлива проблема, яка полягає у вмінні «читати» та «розшифровувати» сучасну хорову партитуру.

Втім, складнощі пов'язані не лише з «читанням» сучасної хорової нотації, але й з численними акустичними питаннями, що пов'язані перш за все з новим підходом до усвідомлення музичного звуку як художнього явища композиторами другої половини ХХ – початку ХХІ століття. У даний період формується принципово новий підхід до усвідомлення композиторами музичного звуку. «Інтенсивний розвиток параметру звуку, – стверджує В.Холопова – призвів до виникнення *сонорики* – музики тембрів, де темброві ефекти стали основою музичної композиції» [54, с. 263]. Відтак, сонорний ефект зачіпає різні складові музичної мови, в тому числі, сонорики набувають й певні види гармонічних співзвуч – так звані кластери, які складаються з півтонів і чвертьтонів.

Незважаючи на те, що мислення К. Пендерецького репрезентоване, в тому числі, у сонорній техніці письма (як наскрізної стильової константи

творчості), в досліджуваному нами творі композитор дуже тонко оперує сонорикою. Звідси досягається особлива аскетична сонорність звучання в «Херувимської пісні». Таке рішення продиктовано молитовним літургійним образним строєм твору. Ось, що говорить сам композитор:

«...я обрав текст староцерковний, тому що мені здавалося, що перш за все я знаю цю традицію і вона мені дуже близька. Якби я написав якийсь твір з фанфарами для оркестру, то це був би твір, який міг бути написаним, але не обов'язково. Я думаю, що традиція православної музики тут багата, Звичайно, це не був твір в староцерковному стилі, це була моя музика на засадах староцерковної традиції. Без будь-яких цитат» [6].

Поділ на дванадцять голосів у кульмінаційних точках розвитку драматургії твору викликає у співаків і диригента певні складнощі. З цієї точки зору твір є складним для виконання хоровим колективом.

Так, від виконавців твору вимагається спів з якомога меншим використанням вібрато для досягнення тембрального ансамблю (особливо при унісонному співі, див. додаток Б, приклад 1)

Після проведення основної теми в партії альтів на початку твору вступає партія сопрано. У цьому невеликому фрагменті темброва диференціація між жіночими партіями повинна бути ледь вловимою. Вказаний прийом спричинений, як вбачається, втіленням соборності молитовного передстояння, закладеного в художній концепції твору. Відтак, однакові теситурні умови (див. додаток Б, приклад 2) становлять виконавські складнощі: там де сопрано звучать легко і непримусово, альти звучатимуть важко, тому при репетиційній роботі цьому фрагментові потрібно приділити особливу увагу. Водночас, в кульмінаційних моментах тембральне забарвлення кожної партії повинно прослухуватися.

Атака звуку початку твору – м'яка, спостерігається легкий, ледь вловимий, «завуальований» початок співу, що характеризується м'яким зближенням голосових зв'язок. При використанні твердої атаки (на словах «Всякое ныне...» – мелодична лінія розмежується переривчастими паузами)

хормейстеру необхідно уважно спостерігати за тим, щоб у співака не виникло моменту перемикання зв'язок, що виражається у скутості звуку, та неприємного горлового відтінку.

Композиція «Херувимська пісня» в цілому вимагає насиченості, наповненого тембрального звучання, для того, щоб увиразнити глибоко-духовний зміст твору.

Хорова партія відносно складна: великий загальний діапазон (майже три октави, якщо не враховувати останнє контр F в партії третіх басів). Досить складно говорити про певні тональні орієнтири, оскільки, незважаючи на переважаючу діатонічність ладогармонії, у творі послаблено функційні зв'язки. Переважають контрастні, колористичні співставлення тризвуків, гра мажорних та мінорних співзвуч, нашарування секунд, кластери, що спирається не стільки на гармонічні співставлення, скільки на гнучкий лінійний рух кожної партії, роблять цей твір зручним для виконання, тільки при гарній репетиційній роботі.

Значно складніша сторона композиції з точки зору виконавства – метроритмічна, оскільки в творі немає постійного метру (відповідно до часокількісного віршування, що використовується в старовинних молитовних текстах) і величина такту підпорядковується розміру фрази. Активне залучення перемінних розмірів у творі (5/4; 6/8; 3/4, 2/4; 3/8 та ін.) засвідчує провідну роль слова у творі як носія художнього смислу.

Ритмічна організація мелодії також впливає на темп. Пунктировані ноти, дрібні нотні дроблення, мелізми вимагають уповільнення темпу. Як казав Ф. Крейслер: «Там, де ноти довгі і їх мало, темп не уповільнюється, а там де багато коротких нот, не поспішайте» [41, с. 167]. Цей вислів дуже гарно ілюструє ситуацію при вступі партії басів. Низькі теситурні умови, короткі тривалості, та силабічний спів (нота – слог), можуть призвести до прискорення темпу. Темпова свобода виконання нерозривно пов'язана з ритмічною. Так, якщо агогічні розтягування тривалостей поширюється на ряд ритмічних долей, то виникає відчуття сповільненості руху, і навпаки. В

такому разі, диригент повинен взяти такий початковий темп, який би відповідав виконавським навичкам хористів. Перший розділ співається спокійно, другий – рухливо і в кінці уповільнення. Хору необхідно стежити за рукою диригента, щоб не розходитися в темпі, особливо це важливо при зміні темпів. А диригенту, тому, необхідно точно показати швидкість кожного темпу і перехід від одного до іншого рельєфним, значимим ауфтактом.

На словах «*Всякое ныне житейское*» змінюється розмір та темп з *Lento* на *piu mosso*, що зумовлено змістом вербального тексту (втілення смислового переходу від духовного до мирського). Мелодична лінія переривається коротким диханням на паузах, але цілісність фрази при цьому не втрачається.

Диригентський жест зобов'язаний бути чітким та зрозумілим. У цьому фрагменті використовується затриманий ауфтакт, він не тільки підсилює динаміку акцентуємих звуків, але і сприяє їх загостренню. Гострота одиничного звуку коли не потрібно посилення динаміки, повинна бути показана легким рухом однієї кисті, причому не особливо різким, щоб не викликати *crescendo*. Повинен використовуватися економний і рівномірний видих.

Особливо доречний в даному фрагменті затриманий ауфтакт коли йому передуює штрих легато. «Затриманий ауфтакт, застосовуваний після легато, – знак, що попереджає про початок іншого характеру звуковидобування – уривчастого, але не «рваного»» [15 с. ,98].

Другий розділ «*Яко да Царя...*» розпочинається *attacca* і на *f* в усіх голосах. Характерною ознакою другого розділу являється хвилеподібність мелодії: чергування висхідних та низхідних ходів. Під час кульмінації мелодична лінія досягає апофеозу «*Яко да Царя...*», композитор відзначив цей фрагмент поділом хору на 12 голосів (SS, AAA, TTTT, BBB).

Образний стрій є дещо іншим і визначається більшою схвильованістю характеру звучання. Рухомою стає і партія баса (у порівнянні з усталеним

органним пунктом у першому розділі). Хорові партії поступово переростають у суцільні псалмодіювання-речитації («*Ангельськими дориносима*»).

Динаміка цього твору контрастна: від *pp* до *ff*. Динаміка першого розділу не голосніше *mf*. Кульмінація, яка проходить у другому розділі, проводиться на *ff*.

Від кожної партії слід домагатися одночасної кульмінації і рівнозначних динамічних відтінків, при яких жодна з партій не буде виділятися зі складу та буде вслухатися в звучання інших. Необхідно враховувати поділ на 12 голосів в кульмінаційному моменті. При співі на *pp* слід уникати млявого, безтембрового співу. Дихання повинно бути активним, дикція – чіткою і виразною.

Складнощі також викличе дикційний ансамбль, так як поділ на 12 голосів та різночитання, не сприяє гарному слову. Необхідно досягти чіткого, одночасного і, саме головне, осмисленого промовляння літературного тексту. Перша технічна задача хору в роботі над дикцією – відпрацювання правильної і одночасної вимови слів хорового поєднання. Необхідно розставити логічні наголоси у всіх фразах.

Для досягнення гарної дикції потрібно: 1) юбіляції співати прикритим округлим звуком, аби не було строкатості (*аллилуа*); 2) чітко вимовляти закінчення слів, не виштовхуючи та не викрикуючи їх. Усі приголосні в кінці слів чітко та безперечно замикає (*отложим, подыдем, песнь*); 3) відпрацювати вимову свистячих і шиплячих приголосних, їх потрібно вимовляти коротко та обережно (*образующе. припевающе, попечение, чинми*); 4) приєднувати останню приголосну з першою голосною наступного слова (*подыдем-Ангельскими*).

Заключна «*Алиллуя*» подана у зовсім несподіваному образному строї – «містичному» (у порівнянні з усталено-звичним панегіричного характеру). Тут повторюються теми з попередніх розділів в партії сопрано і тенора, у басовій партії знову звучить органний пункт на устої *f*. Заключний розділ

хваління «завмирає» у ще більш спокійному темпі *Ancara meno mosso* з поступовим стиханням окремих голосів.

Для виконання твору потрібно не тільки безумовне володіння технічними навичками, а й високий вокальний і загальнокультурний рівень.

Для розкриття цілісного художнього образу твору, його змісту, необхідно розглянути смислові точки, до яких треба підійти. У творі чітко проглядається фразування, динаміка, яка найчастіше включає в себе рух до вершини фрази і спад розвитку. Такий хвильовий принцип підкреслює основне слово, думку, до якої потрібно прийти.

Увесь другий розділ прагне до кульмінації твору. Це виражено в темповому, теситурному, динамічному зсуві і розширенні партитури. У тактах 47-53 (див. додаток Б, приклад 3) мелодична лінія доручена партії сопрано, що виправдано: їх високий світлий голос асоціюється з духовною чистотою, благодаттю, а хор як би показує шлях, куди рухається душа.

У тактах 55-60 (див. додаток Б, приклад 4) настає довгоочікувана кульмінація твору, наростаюче напруження, а саме очікування Божого світла, який ось-ось проллється на тих, хто молиться. У ній є все: і висока теситура всього хору і динамічний вибух, і молитовні слова.

Емоційне напруження цієї кульмінації настільки сильне, що може привести до форсування. Даний твір не сприймає крику, тут немає пристрастей, тут співається про високе духовне піднесення. Душа не кричить Богу – вона просить.

Кожен звук, кожна фразу, кожне слово, загальний настрій в творі потрібно своєчасно підказати хору диригентові, своїм жестом, мімікою.

Перш ніж приступити до роботи з хором, диригент самостійно вивчає твір, «виношує» його, виробляє диригентський жест, що відображає музичний задум твору. Коли починається розучування, працювати з колективом потрібно окремо над кожною частиною. Необхідна сольмізація, а потім сольфеджування по голосам на основі пульсації, працювати над чистотою інтонування в особливо проблемних місцях з точки зору вокальної

техніки, а також ритму. Якщо в кожному розділі окремо звучання унісону в інтонаційному, тембровим, ритмічному ансамблі відповідає задуму диригента, можна приступати до роботи над ансамблем, строєм в цілісному хоровому звучанні. Наступний етап роботи - розучування з літературним текстом. Звернути увагу на труднощі в підтекстовки, працювати над грамотною дикцією (за всіма раніше згаданим законам вокального вимови тексту). Необхідно вибудовувати фрази, враховувати агогіку, темпові зміни, осмислити характер твору, виразно провести кожен музичну думку і весь твір загалом відповідно до жесту диригента.

Для створення духовного образу диригентові необхідно бути дуже точним у своїх жестах: точно показувати вступ хорових голосів, завершення звучання, дихання, точно і виразно передавати всі динамічні відтінки. Жест повинен бути акуратним, чітким, зібраним. Особлива чіткість має бути присутня у відтінку *pp*. В жесті диригента також має відображатися мелодичний малюнок партій. Для активного і гарного дихання учасників хорового колективу, потрібно підготовленість, чіткість вступів і знять, що досягаються осмисленням фразування, композиційного ладу і зрозумілими ауфтакти.

Роль ауфтактів тут особливо велика – зокрема, в точному показі вступу голосів, а також в кінці фраз на приголосних звуках. Диригентові важливо визначити роль кожного голосу в загальнохоровій фактурі, тільки в деяких моментах потрібно дати можливість прозвучати конкретної партії, щоб її не заглушають інші, так у першому розділі це партія тенорів проводить свою лінію «*Іже ...*», а жіночий хор витримує ісон. Також декламаційні фрагменти в партії басів при низькій теситурі, повинні прослуховуватися.

Проаналізувавши церковну композицію К. Пендерецького, можна виявити індивідуальні риси його композиторського почерку: втілення ритміки старовинних церковних текстів за допомогою перемінних розмірів; використання поліакордів, які підкреслюють ефект, властивий акустиці

храмів. В інших духовних творах – застосування різних виконавських складів (в тому числі, інструментальних), що дозволяється канонами християнства.’

Написаний твір для мішаного хору *a cappella*. Це гімн Святій Трійці. Херувими – одні з дев’яти ангельських служителів неба, світлі постаті охоронці і посланники Бога.

Підсумовуючи вище зазначене, вкажемо на основні музично-стилістичні ознаки «Херувимська пісня» К. Пендерецького з урахуванням виконавських особливостей. Хорова партія твору є відносно складною: широкий загальний діапазон (майже три октави), нівелювання діатонічної основи гармонії, домінування поступенного руху голосів, що спирається на гнучкий лінійний рух кожної партії. У цілому констатуємо оперування композитором авангардними прийомами, які залучені доволі стримано й органічно. Проте, значно складніша сторона композиції з точки зору виконавства – зокрема, метроритмічна, оскільки в творі відсутній усталений метр і величина такту підпорядковується розміру фрази. Поділ на дванадцять голосів у кульмінаційних епізодах спричиняє певні складнощі (виконавського і диригентського рівня). З цієї точки зору твір є доволі складним для виконання хоровим колективом.

Композиторська інтерпретація «Херувимської пісні» К. Пендерецького засвідчує прагнення митця без прямих музичних цитат увиразнити аскетичність звучання і молитовність, властивих богослужбовим канонічним зразкам православної Літургії. Хор *a cappella* «Херувимська пісня» є тонко-«прописаною» і ускладненою стилізацією, створений за зразком православних богослужбових піснеспівів як приналежний напрямку *nova musica sacra* музичної культури сьогодення.

Висновки до Розділу 2

«Херувимська пісня» К. Пендерецького написана на церковнослов’янський текст. Багато що в цьому творі задано жанровими особливостями, прийнятими в православній традиції, відповідно до якої це

спів має бути не довгим. Короткий текст розспівується досить довго. Зазвичай «Херувимська пісня» ділиться на дві частини. Одна повільна і протяжна, інша – на ту ж мелодію, але в більш швидкому темпі. Композитор комбінує різні підходи до традиційного тексту, але ключовими рисами є домінування псалмодії і домінування юбіляцій, хоча принцип «склад – звук», у другому розділі першої частини також присутній; переважання узагальненої трактовки тексту, коли різні за змістом фрази звучать однаково, хоча деякі ключові слова-поняття все ж виділяються.

Виявлено індивідуальні риси композиторського почерку: втілення ритміки старовинних церковних текстів за допомогою перемінних розмірів; використання поліакордів, які підкреслюють ефект, властивий акустиці храмів.

Неможливо не помітити особливу мелодійність у творі К. Пендерецького, тісну взаємодію гармонії та мелодики. Часто зміна гармоній відбувається за рахунок лінійного руху мелодії в окремих голосах. Кожна з хорових партій відрізняється індивідуальністю, але при цьому не виділяється з загального контексту, не форсує. Зокрема, спостерігається у проведенні основної мелодії часте використання оспівування, поступеневий рух голосів, прохідні та допоміжні неакордові звуки. Ці мелодичні фрагменти мають спільні риси з поспівками знаменного співу, що підтверджує звернення композитора до древніх розспівів.

Твір має двочастинну структуру, але поділ на чотири розділи зумовлений текстом. Композитор уважно ставиться до тексту, поєднуючи принцип узагальненої трактовки та деталізованої. Так у другому розділі другої частин є фрази, що звучать містично, з використанням відхилення у мінорну сферу, хоча в тексті драматичні образи відсутні. В той же час яскраво забарвлює композитор панегіричні рядки другої частини твору з образами радості, тріумфу, насичені мажорними устоями – *Es-dur*, а також рельєфними співставленнями динаміки *pp-ff*

Виконавські складнощі пов'язані не лише з читанням сучасного хорового письма, але й з численними акустичними проблемами, що пов'язані перш за все з новим підходом до усвідомлення музичного звуку як явища композиторами XX –XXI століття.

РОЗДІЛ 3

«*STABAT MATER*», «*DE PROFUNDIS*»: ДОСВІД ВИКОНАВСЬКОГО АНАЛІЗУ

3.1. «*Stabat Mater*»

«*Stabat Mater*» – твір, в якому один з найдраматичніших сюжетів з Євангелія.

Автором тексту вважають монаха Якопоне да Тодді, який написав поему «*Stabat Mater dolorosa*». Однак до сих пір дослідники сперечаються про автора тексту і називають чимало інших авторів, серед яких найбільш ймовірними суперниками Я. да Тоді вважають папу Інокентія III і Григорія XI.

Історія складання тексту овіяна легендами. Один з найосвіченіших людей свого часу, Якопоне да Тоді, горюючи через загибель юної дружини, в розквіті сил пішов в монастир. Франтова Т. [53] наголошує, що у своїй творчості він неодноразово звертався до образу Мадонни, а незадовго до смерті створив свою знамениту поему. Поет не стільки склав новий текст, скільки зібрав його з фрагментів своїх більш ранніх творів, що і послужило приводом для сумніву в його авторстві.

Поема *Stabat Mater* «написана в хореїчному метрі, розділена на 10 віршів, що складаються з рядків, організованих за схемою ааБ ссБ. Вірш розділений на 2 половини (терцин), кожна з яких має 2 рядки по 8 складів і один рядок з 7 складів. Коротким рядком закінчується кожна терцина» [53, с. 176].

Ця схема метра є основою для втілення гнучкої ритміки, а постійне порушення метричної схеми надає вільного висловлювання, відчуття схвильованої, невимушеної розмови. В структурі поеми виділяються два змістовних розділи: у першому описується горе Матері Божої, що бачить смерть своєї дитини. Другий – це благання грішника до Ісуса та його Матері.

Поема використовувалася в Римській літургії і як секвенція, і як гімн, була внесена в офіційну римську месу для виконання в П'ятницю Страсної седмиці. Як зазначено в Апостольському посланні *Marialis Cultus* [2] – «*Stabat Mater*» була допущена в богослужіння в 1727 році з благословення Папи Бенедикта, і з тих пір виконується в свято Семи скорбот Богородиці.

Існують дві версії поеми: *Analecta i Vatican*. Перша версія була опублікована в *Analecta hymnica mediæævi*. Друга версія стала офіційною з 1908 року і більш поширена в наші дні [там само].

У поемі *Stabat Mater* багато ознак проповідницької мови. Це цитування слів і виразів Священного писання, і сердечна віра автора, і використання методів сугестивного впливу, звернень, закликів. «Текст *Stabat Mater* є риторичним за глибинним єством, – зазначає М. Кушпільова. – Такий текст прагне перетворитися в окреме «велике слово» із загальним єдиним значенням, яке завжди є троп, фігуру по відношенню до звичайного, нехудожнього мовлення» [24, с. 8].

Поетичний текст позначений яскравою силою художнього виразу, глибокою емоційністю, змальовуючи справжні людські почуття і переживання – біль і співчуття, гнівний протест, прийняття горя й надію на спасіння душі.

Більшість символів має філософськи-релігійний, а не образотворчий характер. Всі вони звернені до різних образів молитви, духовного і душевних переживань віруючого християнина.

Богословські ідеї, образи, втілені через особливу знакову систему фарб або звуків. Саме майстерність втілення текстових символів, точність розташування приваблює композиторів для написання творів з цими текстами.

Спочатку в співі *Stabat Mater* в якості інтонаційної основи застосовувався григоріанський хорал. Мелодії були адаптовані до богослужбового тексту, але зберігали при цьому свій мелодичний контур, наголошує Іванько Н. [18], переважав поступеневий, стриманий рух без

різких скачків. Найбільш важливі моменти тексту підкреслювалися довгими тривалостями, опорним тоном звукоряду.

Взаємодія канону і стилю в різні періоди мало свої особливості: або композиторський стиль домінує в церковному творі, що притаманне концертному виконанню, або підпорядковується молитовності, для виконання в храмі.

В авторських творах з'являється особисте ставлення до втілюваного образу, живе почуття тексту, значна свобода висловлювання. У деяких випадках ясно відчувається прагнення відтворити в музиці саму ауру богослужіння, оздоблення храму, набожність, особливості співу і навіть дзвону. Через знайомство з традиціями, а також багато в чому завдяки геніальній творчій інтуїції композитори тонко передають не тільки саме звучання храмового співу, а й внутрішню наповнену молитовну тишу, з якої і народжується вся нескінченна різноманітність звернень до Всевишнього.

«*Stabat Mater*» особливий твір. Так сталося, що він визначив переломний момент як у творчій біографії композитора, так і в музичній естетиці «Нової польської школи» в цілому, про що свідчить ц своїй роботі Л. Кокорева [22]. Написаний для трьох мішаних хорів *a cappella* і вважається початком періоду в якому К. Пенедерцький відходить від авангарду і намагається синтезувати сучасне і традиційне: нові методи соноризації, і в той же час засоби поліфонічного письма епохи Відродження. Після своєї «музики нових вимірів» лідер польського авангарду 1950-х - 1960-х рр. Відкрив для себе і для польської музичної культури другої половини XX ст. епоху нової духовної музики (*nova musica sacra*), яка тягнеться і залишається актуальною до і сьогодні.

Він спирався на давню традицію духовної музики: григоріанський спів, музику Палестрини та Баха. Також в духовній музиці він створює нову перспективу: центральною точкою відліку вже є не Бог, а людина. Саме його індивідуальні переживання і емоції викликають драматичне напруження.

Через декілька років після написання «*Stabat Mater*» стане окремою частиною в вокально-симфонічному полотні «Страсті за Лукою».

«Текстовою основою твору став скорочений варіант латинського тексту, де композитор залишив 6 терцин з 20. Використовуються лише строфи 1, 5, 9, 10, 19 і 20 «ватиканської» версії» [13, с. 6].

Твір К. Пендерецького відзначений лапідарністю розмірів, мінімізацією виконавських засобів, відносною простою і привабливою природністю музичної мови, що, однак, не відняв його емоційної відкритості і експресії, які так дивували сучасників. Істотно, що при використанні канонічного тексту і опори на музичні алюзії до древньої григоріаники, «*Stabat Mater*» має концертно-сценічну спрямованість, що не раз підтверджував сам композитор: «Це музика, яка є духовною за змістом, а не по функції» [18, с. 23].

Центральний образ твору – *Mater Dolorosa* трактовано композитором як узагальнений символ, який має свій філософський фундамент, пов'язаний з роздумами автора про трагедії людського життя і драматичних події історії ХХ ст. Перш за все він спрямований до потрясіння глибин людської духовності і моралі: «Чи були у вашій історії зрадники? – запитували в одному зі інтерв'ю К. Пендерецького. – А скільки мільйонів російських, польських, українських, єврейських матерів стояли біля труни убитих своїх синів? І якщо в хорі лунає крик натовпу, не можуть не здригнутися люди: Перед ними мати біля труни убитого сина, якого зрадили» [6].

Особливу пишність образу-символу Богородиці чітко надає тонке драматургічне рішення кантати, яке розкриває творчий талант автора не тільки як композитора, а й як «режисера музичних емоцій». «Для того, щоб у слухача виник емоційний відгук на євангельські події, міркує композитор, – потрібно не розповідати йому про них, не створювати «програму» за допомогою тексту, а ввести його в ситуацію повну напруженості і драмаполітизму» [44, с. 171]. У музичному тексті це вирішено в постійній зміні ступеня «С» - стосовно двох образних сфер, перша з яких пов'язана з

Mater Dolorosa, а друга уособлює рух і настрої суєтного натовпу. Мелодична лінія центральної теми повільно обертається навколо основної ноти. Це доповнюється засобами музичної мови твору, де композитор спирається на взаємодоповнюючий контраст «архаїчної» (яка наближена до зразків григоріанського співу) і сучасної (сонорної) звукових основ.

За логікою зіставлення двох символічних планів твору, «в кантаті можна виділити два розділи» [39, с. 205].

Перший розділ відрізняється загальної емоційною стриманістю, внутрішньою статикою тонну вираження, які, ніби, передають об'єктивний погляд спостерігача ззовні, переважає поступенневий рух, що характерно для григоріанської мелодики. Скачки зустрічаються вкрай рідко, в основному в кульмінаційних моментах. Саме тут відбувається психологічно напруження роз'єднаних образно-символічних планів кантати. Наступний, останній розділ – це поступове «збирання» двох сфер, які в кінці об'єднуються в загальній славі – *glori'i*. Ранні молитовні мотиви повертаються і приводять до заключення на словах «*Paradisi gloria*» з потужним, чітким акордом *D-dur*, яка несе символічне послання надії.

Відповідно з середньовічною традицією ні основний темп, ні його зміна композитором не вказані. Це означає, що «диригент-хормейстер повинен орієнтуватися на середньовічну традицію, згідно з якою швидкість руху музики визначала вербальна складова» [44, с. 178].

Ольга Дубатовська [13] у своїй статті виділяє перший розділ з 1 по 56 такт. І умовно ділить його на три частини з трьох хорів. Першу частину відкриває заспів тенорової партії першого хору. Це є своєрідним зачином, в якому стисло і лаконічно в терцовому діапазоні мелодичного матеріалу, виражається основна думка всього твору. Заспів написаний в традиції григоріанського співу – одноголосного чоловічі голосами з ярко вираженою монодією, яка має в основі хроматичний рух (див. додаток Б, приклад 5). Потім монодійний спів партії тенора зміщується вступі басів на одному звуці «А», утворюючи ритмічне остинато в унісон.

На тлі взаємодії цих партій вступає партія альтів усіх трьох хорів в низькій теситурі, які підхоплюють звучання остинатного унісону басової партії, тим самим розширюючи діапазон звучання, а наявність низьких звуків не сприяє диференціації голосів, утворюючи сонорність звучання

Друга частина (28-49 тт.) Починається зі вступу партій S трьох хорів на звуці *es* інтонацією питання *Quis* (який?), і продовжується партії тенорів першого хору, що написано в алеаториці. Створюється ефект тональної невизначеності, проте партія баса першого хору рухається по звуках сі-бемоль мажорного тризвуку (тт. 32-36, див. додаток Б, приклад 6). Вступ жіночих голосів двох хорів привносить яскраве, майже мажорне, забарвлення, опорним тоном якої є звук «*h*». «Основним принципом організації звукової тканини у другому розділі стає контрастна поліфонія. В її основі лежать декламаційні вигуки, Далі послідовний вступ голосів різних хорів призводить до звучання акорду (*es-e-f-g*)» [39, с. 207].

Третій частина першого розділу (50-56 тт.) Починається різким динамічним контрастом (*ff* змінюється *p*) і типу хорової фактури. Путилова С. [41] свідчить, що основним принципом організації хорової тканини стає алеаторика, вибудована за принципом імітації, використання декламаційного способу звуковидобування в партії альтів усіх трьох хорів, угруповання синкопованих залігованих восьмих тривалостей. Зі вступом інших партій часовий проміжок проведення тим в різних голосах скорочується, темп стає більш швидким темпу (*poco a poco accelerando*) створювати ефект «Безмовного крику» на словах *in tanto supplicio?* (В таких муках?).

Таким чином, символ-образ *Stabat Mater Dolorosa* нібито стоїть над людськими переживаннями, а потім в них же і розчиняється – в тому натовпі, заради якого й існує.

У другому розділі композитор переключає подібний план в сферу узагальненого образу численного натовпу, рух і хвилювання якого динамічно

розростаються і призводять до свого апогею в драматичному, повторюваному жалібному крику «*Christe*», кульмінації в третьому розділі.

Другий розділ (58-117 тт.) також має тричастинну будову будова. Перша частина відкривається темою в партії альту першого хору, що повторює музичний матеріал звучала партії тенора першого розділу першої частини. Друга фраза починається, як вважає О. Дубатовська [13], з проведення теми в партіях тенора, потім альту, баса і сопрано, де тема (пропоста) та її дзеркальне відображення (ріспоста) також проводяться канонічним принципом. Зі вступом другого та третього хорів діапазон розширюється до трьох октав, що призводить до сонорності звучання.

Закінчується цей розділ дванадцятитоновим викриком акордом (*a-d-g-c-f-b-es-gis-cis-fis-h-e*) на слові *Christe* в динаміці *ff* . Можна провестися аналогію з «Іже Херувими» де в кульмінації усього твору композитор використовує звучання дванадцятиголосного хору.

Для другої частини (86-89 тт.) домінує вербальний тип фактури. У цій частині композитор виписує свою ремарку - *quasi una litania* (подібно літанії). У цій частині використовується прийом псалмодіювання – що характеризується одночасним промовлянням тексту і чітко структурується по фразам, що підтверджується наявністю пунктирних тактових рис і написання тексту навпроти кожного нотоносця, відповідного своїй хоровій партії. У цій частині музичне втрачає свою домінуючу функцію. На перший план виходить вербальний фактор.

Початок третьої частини (90-117 тт.) Будується на проведенні теми першого розділу, тим самим виконуючи функцію закінчення (коди). Дубатовська Ольга [13] свідчить, що починається ця частина потужним вступом партій сопрано трьох хорів, потім імітаційно з'являється басова партія, продовжуючи динамічний розвиток музичної тканини. Мелодія з інтонаціями малих секунд у партіях альту та тенора, що вступають одна за одним, схожа на матеріал з першої частини. Поступове нашарування голосів з інтонаціями полутонів розширюють об'єм звукової матерії. Провідну роль

музичного начала на початку цієї частини та, її втрати з появою вербального типу фактури, де текстова складова стає першорядним з її фонічною і семантичною стороною і займає домінуюче значення в розгортанні матеріалу.

Виконання цього твору вимагає великої майстерності як з боку хорового колективу так і з боку хормейстера. Виконавська інтерпретація твору потребує від хорового колективу найвищого професіоналізму, безумовної «чистоти» інтонування.

Змінний метр, використання *divisi*, велика кількість хористів (три хори) вимагає від хормейстера чіткої координації рухів, майстерним володінням диригентською технікою. В цілому ж робота диригента з хоровим колективом повинна бути спрямована на адекватне втілення авторського задуму.

Цілісність і безперервність розвитку, як основа виконання, дозволяє найбільш точно розкрити образний зміст твору. Диригенту необхідно подолати деяку фрагментарність викладу. Якщо не прагнути до цього, твір може розпастися на ряд епізодів, (особливо після кульмінаційного моменту, коли усі три хори викрикують слова «*Christe*», див. додаток Б, приклад 7) межі яких підкреслюються паузами, виразними закінченнями фраз. Натхненне прочитання диригентом партитури – основа успішної інтерпретації. Але цього не достатньо. Необхідно розібратися в конкретних задачах диригента – виконавця.

Переконливість інтерпретації, логіка розвитку матеріалу залежать від багатьох факторів. Диригент повинен сам знайти відповідний темп виконання, спираючись на середньовічні традиції, так як на початку кантати композитор не робив ніяких темпових вказівок. Зберегти відповідну швидкість руху, не надто повільну, але і неквапливу, потрібно до кінця першого розділу до *rosso a rosso accelerando* Такий темп дуже виразний. Неквапливий характер руху повинен зберігатися протягом всього твору.

Текстовий і музичний зміст хору – визначає основну тенденцію в розробці виконавської плану.

Фразування музичного твору підпорядковане текстовому розвитку. Середина є кульмінаційною. Для виконання даного твору перед диригентом ставиться ряд складних завдань, пов'язаних з показами вступу і зняття звучання хором: плавний жест, в кантиленних фрагментах, і точний «ударний» жест в кульмінаційних викриках. Короткий вдих на опорі; з керуванням динамікою; з показами стрибків у різних хорових партіях, штриха *legato*, *marcato* та *non legato*. Від диригента потрібна особлива виразність і точність в жесті.

Розмір – перемінний (4/4, 2/4, 5/8, 3/4, 3/8), оскільки в творі немає постійного метру (відповідно до часокількісного віршування, що використовується в старовинних молитовних текстах) і величина такту підпорядковується розміру фрази, що і засвідчує провідну роль слова у творі як носія художнього смислу. Вибраний вид тактового розміру пов'язаний з особливостями духовного тексту, а також сприяє метро-ритмічній організації, яка в оригіналі взагалі не ділиться на такти. За виключенням деяких синкоп (А 114т, S 122т. тощо), ритм хорів в цілому рівний.

Значення темпу надзвичайно велике, тому що характер музичного образу відтворюється у правильно вибраному темпі. Не може *Stabat Mater Dolorosa* виконуватися у швидкому темпі, тому що це суперечить закладеному образу. Для середньовічної секвенції (на традиції якої спирається композитор) не природне чітке метричне визначення темпу, тому і авторських ремарок, щодо стосуються темпової структури у партитурі небагато:

- 28 такт *piu mosso*, обумовлюється першою частковою кульмінацією твору; висока теситура партії S при динаміці *f* на словах «*quis*».

- 58 такт *tempo prima* повертаємося до скорботного образу матері, партія А в середній теситурі, що є зручним для виконання.

Твір з точки зору художнього втілення важкий, від співаків потребується правильне виконання емоційного стану, а саме, спочатку зосередженість, внутрішня стриманість, в кульмінації – протилежність попереднього стану – буря емоцій, що виникає в молитовному викрику «*Christe*». Для хорового твору наявність такої кількості контрастів, велика кількість хорового складу (три хори) штрихів, різних ритмів, – величезна складність. Від диригента так само потрібна ретельна робота над жестом. Часто поєднуються два різнохарактерних жесту. Наприклад, 28 такт (див. додаток Б, приклад 8), партія S звучить емоційно, на *f*, в цей час партія тенорів сухо, стримано повторює цей текст «*Quis*», але при динаміці *p*. Диригент повинен володіти «сильними» жестом, який зможе висловити силу, головний сенс кульмінації. Так само, диригентові необхідно чітко показати *staccato* вступ, коли хори мелодекламують на словах «*in tanto suplicio*» (у таких муках), що має свій метроритмічний малюнок. Важливу роль у таких фрагментах має затриманий ауттакт. Він відрізняється швидким замахом з затримкою руки перед падінням. Такий технічний прийом створює у виконавців відчуття концентрації енергії перед вступом, привертає їхню увагу і налаштовує на правильне виконання.

Велике значення у роботі на твором займає – досягнення ансамблю. Хоровий спів несе в собі задачу злиття індивідуальностей, вміння кожного хориста чути свою партію і хор в цілому, прирівнювати, підкоряти свій голос загальній звучності, обумовлювати свої дії з діями інших співаків. Нерідко у хоровій творчості зустрічається таке розташування акорду, при якому теситурні умови в різних партіях неоднакові, і тому досягти рівноваги звучання між голосами буває досить складно. Штучний ансамбль потребує додаткової уваги хормейстера щодо динамічного вирівнювання акорду. Наприклад у кульмінації на словах «*Christe*» при динаміці *f* в партії сопрано си-бемоль другої октави, у зв'язку з цим усі інші голоси повинні співати *ff*, аби акорд прозвучав точно.

Велику увагу потрібно приділити дикції. Хоровий спів є мистецтвом об'єднуючим музичне та літературно-поетичне начало. Тому в створенні хорової звучності істотну роль грає дикція – грамотна і виразна вимови літературного тексту в співі, пов'язана з особливостями самого тексту, а також з характером його втілення в творі. Щоб донести до слухача зміст і характер твору, необхідно попрацювати над дикцією. При помірному темпі можна чітко і ясно проспівати все слова. Голосні звуків потрібно проспівувати, розтягувати. Вимова приголосних має бути чітким і коротким

Найбільш частим недоліком є нечітка вимова закінчень слів: *stabat, mater, quis, ardeat* тощо. Недостатня увага до цього ускладнює розуміння тексту. Інший досить поширений недолік – низьке інтонування пригослених, в результаті чого у виконанні виникають «підїзди», на початку звуку. З метою досягнення чіткої дикції керівник вимагає перебільшеного вимови пригослених. Однак не слід втрачати розпівність і кантилену.

На якість вимови тексту впливають теситурні умови і сила звуку. У високій теситурі слова вимовляти важче, ніж в середній. Правильної вимови слів ще не досить, потрібно розкривати зміст тексту.

Дихання повинно бути пружним, гнучким відносно штрихів і відтінків. В хоровому співі одночасність дихання – основа одночасності вступу. Дихання повинно проводитися точно усіма співаками у встановлених і відмічених в партіях моментах. Вдих повинен проводитися безшумно, під час вдиху брати стільки повітря, скільки потрібно для виконання музичного твору.

Потрібно відзначити, що всі партії в хорі рівноправні, так як всі вони несуть смислове навантаження. Партія сопрано має в хорі мелодичну лінію. Тенорам притаманне рухливе, легке звучання. Іноді вони виконують роль провідної партії, виконують мелодію самотійно, як наприклад на самому початку твору, або у другій частині, другого розділу.

Партія басів є фундаментом хору, його основою. Вона характеризується силою, міццю і в той же час їй притаманна м'якість

звучання. Тільки в партії басів зустрічаються низхідні стрибки на В7, що надає викликає складність при недостатній репетиційній роботі.

Партія альтів також несе певне навантаження. Вона особливо відрізняється своїм оксамитовим, м'яким звучанням, при вступі соло в II розділі «*Eia mater*».

Для того, щоб домогтися виразного і яскравого виконання всього твору, потрібно пояснити співакам принцип виконання кожної музичної фрази. Кожна фраза має свій розвиток: початок, кульмінацію і спад. Музичне фразування можна порівняти з виразною промовою. Виразно-художнє виконання завжди пов'язане з живим емоційним ставленням до того, про що співаєш, і досягається це завдяки точній розстановці відтінків. Володіти фразуванням – значить вміти осмислено виконувати окремі музичні побудови, такі як фразу, мотив, речення. Музика, позбавлена мелодії, нагадує живопис без малюнка чи поезію без певного сенсу. Це головний, але не єдиний елемент музичної мови.

Для досягнення гарного виконання кантати необхідно виразне виконання інтонацій, фраз, ясне відчуття руху. При співі всі голосні повинні бути щільно пов'язані між собою. Протягом всього твору, необхідно зберегти ритмічну пульсацію, так як може з'явитися прагнення до прискорення, нерівність в темпі. Тому диригент повинен яскравіше показувати сильні долі, чіткіше давати вступ кожної партії.

Труднощі для хору викликає виконання *a cappella*, при великому кількісному складі У «*Stabat Mater*» з його масштабністю використовуються модуляції, відхилення, зміна темпів і розмірів, і неправильне осмислення нової тональності, може привести до зниження звуку. Тому диригент насамперед, ніж приступити до вивчення цього твору з хоровим колективом, повинен сам ретельно вивчити його. Проаналізувавши твір, потрібно відзначити, що його може виконувати тільки підготовлений хоровий колектив, який володіє всіма навичками вокальної техніки.

3.2. «*De profundis*»

Хор *a cappella* «*De profundis*» К. Пендерецького є III частиною з вокальної Симфонії № 7 (або, за авторським жанровим визначенням – ораторії) «Сім брам Єрусалима» («*The Seven Gates of Jerusalem*»)². Твір написаний на замовлення мерії Єрусалима до 3000-річчя міста (1996).

В багатовіковій професійній музичній спадщині існує понад 40 композиторських інтерпретацій псалма «*De profundis*». Серед композиторів, які створювали музику на текст 129-го псалма, такі імена, як Ж. Депре, О. Лассо, Д. Палестрина, Ж. Б. Люллі, К. Глюк, Ф. Ліст, Ш. Гуно та ін. В XX столітті цей псалмовий текст надихнув на створення музичних творів композиторів різних стильових уподобань і національних шкіл: А. Онеггера (1946), А. Шенберга (1950), А. Пярта (1950), С. Губайдуліної (1978), Д. Раттера, (1985) А. Радвіловіча.

Закономірним постає питання, чому для композиторів протягом багатьох століть залишається актуальним звернення до тексту саме цього псалма? По-перше, композиторів привертає композиційна цілісність, зміст псалма, його емоційна наповненість: прямий заклик від покайної душі до Бога, остання надія на порятунок. По-друге, можемо констатувати, що вагому роль у виборі тексту псалма «*De profundis*» відіграє його популярність як богослужбового тексту (різних релігій). Так, в іудаїзмі вказаний псалом фігурує як молитва про позбавлення від бід та для одужання. Він читається в ранковій молитві в дні між Рош Ха-Шана і Йом-Кіпур («Десять днів каяття»). Псалом включений в похоронну службу, а також у молитву, що читається під час засухи. У Православному богослужінні він читається перед співом стихир на «Господи, воззвах». У католицизмі даний псалом задіюється як похоронна молитва.

² «Сім брам Єрусалима» вперше було виконано 9 січня 1997 року Симфонічним оркестром Баварського Радіо під керуванням Лорина Маазеля (мовою оригіналу). Відомим є факт залучення у творі спеціально сконструйованого (за участю самого композитора) вражаючого габаритами тубафона. У Росії твір вперше виконано в 2001 році в Санкт-Петербурзі під керуванням автора, в Україні – минулого року, 03.12.2019 року в Одесі під керівництвом самого композитора.

Як відомо, 150 псалмів складають Книгу Псалтир, значна частина яких (116 – 150) мають заголовки або «написи». Написи грають важливу роль у тлумаченні текстів: одні кажуть про автора псалма, інші – про його жанр, треті вказують на музичний інструмент або групу інструментів, четверті – на привід, з нагоди якого писався псалом. Також є псалми з богослужбовими вказівками.

Назва Книги Псалтир являє собою точну фонетичну транскрипцію давньогрецького слова *псалтіріон*.³ Всі псалми Книги Псалтир були написані саме для співу. Свідчення тому можна зустріти в тих поетичних текстах, що були вкраплені в частини Старого Завіту.

Книга Псалтир створювалася не один рік і не однією людиною. Серед авторів, які створювали псалми, відомі такі імена: Мойсей, Давид, Соломон, Асаф, Ємон і Етан, сини Корееві. «Дуже часто Книгу Псалмів називають Книгою царя Давида» [40, с. 4]. Сучасна бібліїстика погоджується з тим, що Давид дійсно зіграв велику роль в історії єврейської духовної лірики. З огляду на те, що більшість псалмів пов'язано з Давидом, так як талант його був різноманітний і великий, наступні автори намагалися наслідувати його як в змісті псалмів, так і в зовнішній формі викладу.

Покаянна молитва *De profundis* (129 (130) псалом), яка, згідно зі свідомством древніх і новітніх тлумачень, була у толкуванні іудеїв, полонених у Вавилоні, останні в цій молитві, будучи пригнічені рабством, моляться про Божественну допомогу і всю надію порятунку покладають на Бога.

Це зі скорботою усвідомлювали ізраїльтяни; тому їм перш за все потрібно було смиренно молити Господа, щоб Він простив гріхи їхні і по великому Своєму милосерддю не піддаючи б їх ще більшим покаранням, за те зло, що вони накоїли.

Даний біблійний псалом у Псалтирі входить у серію під назвою «Пісні сходження», або «Пісні ступенів» (псалми 119-133). Таку назву ці

³ Так називався музичний інструмент, під акомпанемент якого співали псалми.

псалми отримали тому, що вони були написані в той момент, коли ізраїльський народ після 40-літніх пошуків після Вавилонського полону перебував у пошуках Землі Обітованої. «При цьому надається і переносне значення: ці псалми наставляють людину на правильний шлях, читаючи їх людина підвищує свій духовний рівень, тобто як би «сходить» [40, с. 685].

Псалом 129(130) був складений невідомим автором⁴ після одного з найбільш трагічних подій в історії ізраїльського народу, безпросвітності. Текст псалма передає стан відчаю і безвиході у надії на допомогу Божу. Адаптований російськомовний переклад церковнослов'янського тексту псалма є таким: *«Из глубины воззвах к тебе, Господи; Господи, услыши глас мой. / Да будут уши твои внимлюще гласу моления моего. / Аще беззакония назириши, Господи, Господи, кто постойт? / Яко у тебе очищение есть имене ради твоего потерпех тя, Господи, / Потерпе душа моя в слово твое; упова душа моя на Господа»* [34]. За змістом це – покайнна молитва. Такими тоді були молитви всього Ізраїлевого дому, коли у дні суспільного покайння у «пості, і, з попелом на головах своїх сповідалися перед Богом у гріхах своїх» [40, с. 694].

Вокальна симфонія «Сім брам Єрусалима» була написана К. Пендерецьким на честь відзначення 3000-ліття Єрусалима. Йдеться про брами Єрусалима, які залишаються відкритими і вдень і вночі, в очікуванні приходу Месії. Особливу роль відіграє сьома брама (в місті таких брам значно більше, але цифра сім має символічне значення, як відзначав сам композитор). Символіка цифри сім визнавалася всіма близькосхідними

⁴Деякі з новітніх дослідників створення псалма пов'язують з Неемією та іудеями, які повернулися з Вавилону та з їх скарженням на лукавство та утиски з боку ворожих народів, які посилювалися перешкодити їм при відновленні стін Єрусалима [40, с. 693]. Прот. Г. Разумовський зазначає, що насправді перешкодою при бажаному відновленні стін Єрусалима постала втрата духовних усталених засад, від якої застерігали після полону Ізраїлю його тодішні вчителі і керівники [там само]. Це усвідомлювали ізраїльтяни; тому їм перш за все потрібно було смиренно молити Господа про прощення гріхів. Саме таку молитву представляє собою псалом 129 (130). У ньому достеменно відчувається вся глибина втрати Ізраїлю, який заслуговує гніву і покарання Божого. В псалмі підноситься молитовне звернення до Господа, щоб Він не був строгим Суддею і карателем злочинів ізраїльтян, а заради обіцяного помилування грішників, що каються, Дарував їм прощення гріхів.

культурами (Старий і Новий Завіт, Талмуд). Це один із символів цілісності, достатку, досконалості. Число сім має свою семантику у творі, тому не випадково це – саме Сьома симфонія, що складається з семи (!) частин. (Прикметним у даному контексті є той факт, що Шосту симфонію композитор створив хронологічно пізніше).

Звернімося до історії створення твору, спираючись на розповідь самого митця (з інтерв'ю 2004 року): «Майже десять років тому мер Єрусалима запитав мене, чи не зможу я написати що-небудь до 3000-річчя міста. До речі, замовлення тоді отримали відразу кілька композиторів <...> Завдання виявилось не таким вже й простим. Єрусалим – священне місто для трьох релігій (християнство, іудаїзм, іслам). Але я ніколи не мав справу з ісламською традицією, не стикався близько з мусульманської музикою. Тому я сконцентрувався на тому, що мені було більш знайоме – християнстві ... для ораторії я взяв канонічні тексти зі Старого Заповіту. Значна частина – це Псалми Давидові. У заголовок виніс «Сім брам Єрусалима». У творі йдеться про те, що ворота міста відкриті для кожного і вдень, і вночі. Для мене брама – образ світу. Ораторія написана в середині 90-х років. В ту пору я жив надією, що на землю Єрусалима прийде мир. Сьогодні це моя мрія, що мир і спокій прийдуть на цю Святу Землю» [6].

Прикметно, що структура Сьомої симфонії К. Пендерецького «Сім брам Єрусалима» представлена саме сімома частинами, про що свідчить І. Нікольська [33]:

1. *Magnus Dominus et laudabilis nimis* (Псалом 48 латиною)
2. *Si oblitus fuero tui, Jerusalem* (Псалом 137)
3. *De Profundis* (псалом 130)
4. *Si oblitus fuero tui, Jerusalem* (Псалом 137)
5. *Lauda Jerusalem* (псалом 147)
6. *Facta es super me manus Domini* (текст – з Книги Єзекіїля)
7. *Haec dicit Dominus* (текст – з Книги Єзекіїля і Книги Даниїла)

«*De profundis*» К. Пендерецького – хор *a cappella*, що вражає своєю художньою парадоксальністю. Спектр засобів виразності, якими оперує композитор, тяжіє до класичного стилістики. Тим не менш, техніка стильових взаємодій, властива творчості К. Пендерецького загалом, виформовує складне полістилістичне полотно, «виткане» з нетрадиційних прийомів музичного розвитку. Основним формотворчим елементом в «*De profundis*» є власне тематизм. Тобто, на відміну від класичних принципів формоутворення, не форма передбачає наявність певних прийомів музичного розвитку, а навпаки – тема «виформовує» композицію.

В основі вербального тексту Сьомої Симфонії К. Пендерецького. – псалми Священного Письма, які виконується латиною. Окрім того, в одній з останніх частин (шоста частина) наявне читання тексту читцем на івриті (не в усіх виконаннях твору, наприклад в Польщі ця частина виконувалась на польському, а в Україні – Одеса (2019), виконувалась на івриті), що надає образному строю твору відчуття зв'язку з древністю. Читець наслідує виконавську традицію (схвилювану і порою грізну у своїх пророцтвах) магідів – єврейських проповідників, голос якого перебуває на межі речитативу та співаного тексту. Особливість вокальної симфонії в її органічності, написанні ніби «на одному подиху», а також просторових якостях – ефекті стереозвучання, що досягається завдяки розміщенню оркестру (частина духових інструментів розміщується в іншій частині залу).

Стереотипне сприйняття мажоромінорних співвідношень показових розділах може ввести в оману, що це спокійний, світлий твір, особливо, при недостатньо детальному знайомстві з перекладом канонічного тексту. (Принагідно вкажемо, що композитор використовує неповний текст псалма латиною – не залучає два останні рядки).

Тематизму «*De profundis*» властива деталізація. На початку композиції невелике (3-4 тт.) тематичне зерно, розвиваючись, набуває мотивного дроблення, при виконанні яких виникає небезпека порушення цілісності драматургічної лінії, особливо при погляді на текст. В якості прикладу

вкажемо на наступний фрагмент (тт.. 1-5, див. додаток Б, приклад 9): *De profundis clamavi ad te, Domine, Domine, exaudi vocem meam. /Из глубины воззвах к тебе, Господи; Господи, услыши глас мой.* Господь Бог, як всезнаючий, всюди може чути і бачити, але людина гріхом своїм настільки видаляє себе від Бога, що Він може і не слухати його молитви, як би навіть не слухати її. Звертаючись із самої глибини серця, з повним і щирим визнанням своєї гріховності, співець благає, щоб Господь почув голос його і, звернув увагу на його молитву.

Твір має форму наскрізного розвитку. Специфікою тематизму К. Пендерецького є його несиметричність будови. Звідси і неквадратні структури форми. Незважаючи на її тяжіння до певного типу, у «*De profundis*» переважає принцип наскрізного розвитку. Це втілюється і в принципах розвитку тематизму, і в тональних співвідношеннях, і в конструюванні форми загалом.

Фактура композиції – змішана, прослідковуються наявні риси прихованої поліфонії. Часто по вертикалі утворюються чисті квінти і кварта через октаву, що переходять в сексти, терції. Характерно затримання дисонансів з переходом їх в недосконалі консонанси. В імітації використовується прийом протидії руху. В деяких фрагментах поліфонія змінюється акордовим складом письма. На словах «*Si iniquitates*» (*Аще беззакония*) імітації поступаються місцем тихому скандуванню з включенням тріолей, що проходять по басовим і теноровим голосам трьох хорів, при чому в басовій партії основою являється дисонуючий звук, про що свідчить І. Нікольська [33]. Кожен виконавець повинен через «себе пропустити» текст псалма, співати з великою смиренністю, про відпускання гріхів і помилування, ніби ставити себе самого на суд Божий і каже, що на суді де, не тільки справи, а й найщиріші думки людей будуть видні і протиставлені правді Божій, про самовиправдання будь-якій людині годі й думати.

Звідси – паритетність усіх партій в хорі, причому кожна з них дотримана в рамках власних теситурних можливостей. Основними прийомами хорового викладу у К. Пендерецького є унісоми окремих партій (35-37 тт.), октавне дублювання (частіше S і T), строге чотириголосся. Зустрічаються і фрагменти суто поліфонічного складу (81-90 тт.).

Зупинимось більш детальніше за розгляді окремих засадничих положень, пов'язаних із виконавською специфікою твору. Досить частими є зіставлення груп голосів, що потребують від виконавців майстерного володіння і тонкого відчуття ладу та ансамблю. Відповідний підхід диригента до вибору робочого темпу і відчуття співаками внутрішньодольової пульсації зведуть до мінімуму роботу над ансамблем у подібних фрагментах (39-42 тт., див. додаток Б, приклад 10).

В цілому ж, завдяки знанню композитором особливостей звучання всіх голосів хору, проблема ансамблю загалом стосується лише ритмічного і динамічного його аспектів. Виразність звучання хору багато в чому залежить від тембрового забарвлення співочих голосів. Для «*De profundis*», як і для багатьох класичних духовних творів, характерний прийом *non vibrato*. Також дуже важлива темброва паритетність усіх партій. Відтак, найменша наявна «строкатість» в звучанні хору повністю зруйнує образний стрій твору. Те ж стосується нюансування – всі зміни повинні проводитися дуже тонко, без форсування і надмірної емоційності.

Строгість в звучанні хору взагалі характерна для творчості К. Пендерецького. Звуковидобування в творі тяжіє до класичних традицій, тут практично виключена придихова атака, а також слід звернути особливу увагу на те, що штрих *staccato* у К. Пендерецького означає не стільки уривчастий спів, скільки активну, гостру артикуляцію приголосних. У більшості ж випадків основним переважаючим штрихом є *tenuto*.

Підхід до використання тональностей у творі у композитора є дуже своєрідним. Так, доволі часто зустрічаються співвідношення далеких ступенів споріднення. Модуляції, (а частіше контрастні зіставлення),

здійснюються за допомогою медіант (див. додаток Б, нотний приклад 11, 24-27 тт.)

Композитор також залучає діатоніку, легко замінюючи очікувану тональність однойменною, однотерцевою або паралельною. Таким же чином використовуються будь-які побічні ступені основних тональностей (див. додаток Б, нотний приклад 12, 51-52, тт.)

Вочевидь, при виборі тональностей автор керується певною логікою їх залучення, яка пов'язана із наростанням драматизації музичного розвитку (пов'язану із особливостями музичної драматургії твору). Так, кульмінаційні моменти композиції підкреслені різкими тональними зрушеннями. Наприклад, у даному фрагменті (100-103 тт.) на словах *exaudi vocem teat* («Услыши глас мой») чуємо живе звернення до Господа (див. додаток Б, приклад 13).

Таким чином, чинник зміни тональності має допомогти диригентові у визначенні кульмінацій і вибудовуванні драматургії циклу згідно з тональним планом.

Внутрішньо-мотивне інтонування виконавців в жодному випадку не повинно ігноруватися, однак першорядною при цьому повинна стати логіка більших побудов. Стежити за цим повинен, в першу чергу, диригент. Проте й від виконавців також залежить дуже багато (47-49 тт., див. додаток Б, приклад 14).

Складними для виконання є фрагменти (15-18 тт.), де основним засобом виразності є незмінність динаміки незалежно від теситурних умов, стрибків і т.д. Особливо важко зберегти незмінну милозвучність при досить широкому розгортанні теми. Тут виникає й інша проблема – динамічна стабільність не повинна означати відсутність музичного руху (див. додаток Б, приклад 15).

Основні штрихи, які зустрічаються в творі – це *legato* та *non legato*. В окремих фрагментах *legato* межує з *non legato* (т. 24) – жест диригента повинен бути легким, невагомим, точка долі в схемі є виразною. Жести,

схеми стають більш вертикальними, незалежно від того, на яку долю вони припадають. Чим яскравіша динаміка, тим більш активними стають жести, використовується вся система виразних засобів щодо техніки диригування – яскравість, конкретність точки, позиція рук, амплітуда жестів, використання системою жестів рухомих та нерухомих нюансів, участі ведучої лівої руки, реагування всім єством диригента – поставою, мімікою, корпусом, очима – на загальний музичний розвиток драматургії твору від початку до кульмінації.

Перемінний розмір, багато витриманих нот, повільний темп, все це потребує від диригента дуже точний відлік долей, чіткі ауфтаки і зняття. У творі багато «озвучених» пауз. Для того щоб вони залишалися такими, диригент повинен точно їх вираховувати. Жест диригента має передавати характер і образний стрій як кожного речення тексту, так і твору в цілому. Акцентування диригента повинно залежати не від порядку розподілу такту на сильні і слабкі теоретичні доли, а від логіки смислових наголосів.

У творі превалює «тиха» динаміка – *p*, *f* зустрічається рідко, тому великого значення в творі набувають нюанси – *cresc.* і *dim.* За рахунок цього мелодична лінія стає більш виразною, живою. на початку твору виконання теми на *p* у альтів і басів має бути фізично вільним, з чіткою дикцією. При нюансах – *cresc.* і *dim.* головне не порушити прогресію посилення динаміки, зробити перехід від одного рівня звучання до іншого строго пропорційно і логічно. Необхідно досягти динамічного ефекту, наближення і віддалення, при цьому зберігаючи єдиний помірний темп твору. Складність викликає майже постійний спів на *piano*. При репетиційній роботі потрібно відпрацювати аби спів на *piano* був озвучений і при цьому в кульмінаційних моментах не було крику.

Неприрівність музичного розвитку, самотійність мелодичних ліній – все це заставляє обдумати диригентський жест. Диригент повинен весь час уявляти собі хорове полотно, для того щоб постійно керувати нею, попереджувати і направляти.

Аналізуючи основні вокально-хорові труднощі, слід зупинитись на

використанні глибокого, спокійного дихання для кожного виконавця і ланцюгового дихання для хору. Цьому може допомогти спеціальні вокальні вправи, які виконуються на підготовчому етапі, безпосередньо перед роботою над твором.

Для досягнення темпового ансамблю велике значення має ритм. У практиці хорового виконання є негативна тенденція скорочувати великі тривалості і збільшувати короткі, від чого порушуються характер і стиль виконання.. Дуже часто співаки намагаються проспівати повільніше короткі тривалості у швидкому темпі, особливо це помітно в пунктирному ритмі, тоді порушується не лише темповий і ритмічний ансамбль, а й утрачається характер твору. Тривале збереження незмінного темпу залежить передусім від диригента, а для хору виконання такого твору є великою ансамблевою складністю. Відхилення від темпу виникають і в момент виконання тривалих рухливих нюансів < >. Підсилюючи звучання, деякі співаки в хорі мимовільно починають прискорювати темп, а зменшуючи силу звука, розслабляються й уповільнюють темп. Якщо на рухливому нюансі не вказана автором темпова зміна, то збереження єдиного темпу викликає особливу ансамблеву трудність.

Мелодична складова «*De profundis*» характеризується вузьким діапазоном на початку твору, що заповнюється секундами і розростається у подальшому звучанні твору, рівномірні половинні та четвертні тривалості в басовій партії апелюють до ренесансної поліфонії. Характерні прийоми хроматичного руху голосів, що утворюють звучання різного ступеня дисонантності, природно переходять в досконалі консонанси – квінти і октави.

У «*De profundis*» для трьох хорів *a cappella* який слугує прикладом напряму *nova musica sacra* на канонічний вербальний текст, композитор досягає легкості сприйняття музики слухачем, незважаючи на дисонуючі гармонії, несиметричність побудов, нетрадиційність тональних співвідношень. Типово класичні прийоми (контрастної зміни динаміки), які

«працюють» на втілення поступової драматизації образної сфери твору за рахунок й інших засобів художньої виразності утворюють парадоксальне, але надзвичайно гармонійно єдине ціле.

Загалом, торкаючись питання специфіки хорового письма К. Пендерецького, слід відзначити, що митцю властиво вміле оперування й залучення усього розмаїття технічних можливостей кожної партії. Хорове письмо К. Пендерецького як «ієрархічна комунікативно-знакова система, що відбиває універсальний механізм музичного спілкування – від композитора через виконавця до слухача», згідно з визначенням О. Заверухи [16, с. 7], характеризується особливою багатогранністю. Володіючи техніками композиторського письма різних епох, митець легко поєднує різновимірні засоби виразності.

Висновки до Розділу 3

Проаналізувавши жанрово-стильові та виконавські особливості творів К. Пендерецького «*Stabat mater*» та «*De profundis*» приходимо до висновку, що:

- у творі «*Stabat mater*» майже не має скачків, превалює поступеневий мелодичний рух, голосоведіння плавне. У творі немає темпових ремарок автора, що відповідає середньовічній традиції (приклад напряду *nova musica sacra*). Так як у середньовіччі також не вказувався темп, то швидкоплинність співу визначалася за допомогою тексту, це означає, що диригент-хормейстер повинен орієнтуватися на ці правила.
- відносна простота та приваблива природність художньої мови, яка, однак, не залишає своєї емоційної відкритості та виразності. Використовуючи канонічний текст і спираючись на музичні алюзії на древнє григоріанський спів, *Stabat mater* має принципово концертно-сценічну спрямованість, як сам композитор неодноразово підтверджував: «Музика є духовною за змістом, а не за функцією» (наприклад кіл-й склад 3 хори).

- перший розділ характеризується загальною емоційною стриманістю, внутрішньою статикою тону висловлювання, які ніби передають об'єктивний погляд спостерігача ззовні. У другому розділі композитор перемикає образний план у сферу узагальненого зображення великого натовпу, рух і хвилювання якого динамічно зростають і досягають драматичної кульмінації у третьому розділі. Саме тут відбувається психологічно напружене розділення образних та символічних планів. Наступний, останній розділ - це поступове «збирання» двох сфер, які з часом зливаються у спільну славу – *Gloria*. Таким чином, символ-образ Скорботної Божої Матері нібито піднімається над людськими переживаннями, а потім розчиняється в них – у натовпі, для якого він існує.

- «*De profundis*», як і багато інших творів композитора, зачіпає вічну тему страждання і людського болю, твору властиві суворі пропорційність і врівноваженість, тематичну єдність і добре прописана тональна логіка при загальному переважанні модальності.

- є виконавські труднощі в яких важливо поєднувати рівну статичну динаміку із глибинним та проникливим вербальним текстом пасла. Композитор слідує за кожним словом псалма і музично озвучує текст, підкреслюючи важливі, ключові слова *Clamavi ad te Domine, in vocem deprecationis meam*.

- Мелодична складова «*De profundis*» характеризується вузьким діапазоном на початку твору, що заповнюється секундами і розростається у подальшому звучанні твору. Характерні прийоми хроматичного руху голосів, що утворюють звучання різного ступеня дисонантності, природно переходять в досконалі консонанси – квінти і октави.

ВИСНОВКИ

Кшиштоф Пендерецький – один із найяскравіших композиторів-класиків сучасності. Панораму музичної культури нашого часу не можна уявити в повноті без творчості митця. Розмаїта духовна хорова творчість композитора безпосередньо пов'язана із формуванням сучасних тенденцій хорового мистецтва. Досліджувані у магістерській роботі творі приналежні до напрямку *nova musica sacra* – напрямку сучасної духовної музики, витoki якого пов'язані з постаттю К. Пендерецького – втілюють нове бачення канонічних жанрів, взаємодію композиторської творчості та Традиції.

У праці на підставі здійсненої систематизації історіографічних джерел щодо життєтворчості і дослідженню композиторського стилю К. Пендерецького у дослідженні надано періодизацію хорової творчості.

У ранній – «експериментальний» – період творчості К. Пендерецький постає як авангардист, заперечуючи традиційні жанри і форми, спираючись на новітні прийоми музичної мови: алеаторику та сонорику (твори раннього періоду: «Псалми Давида», «Строфи»). Другий період творчості, який доцільно охарактеризувати поняттям «стильовий синтез», відкривається кантатою «*Stabat Mater*» (1962) і продовжується в вокально-інструментальних творах: «День гніву», «Страсті за Лукою» і «Космогонії». К. Пендерецький звертається до вічних загальнолюдських проблем (добро і зло, життя і смерть тощо). Композитор спирається на традиції минулого та збагачує їх новітніми засобами музичної виразності. Третій період – «неоромантичний», означений збільшенням експресії, а також зростанням ролі архаїчних фольклорних мотивів (до творів цього періоду належать «Польський реквієм», «*Te Deum*», «Пробудження Якова», «Херувимська пісня»). Останній, пізній період творчості підпадає на час «постмодернізму» і «полістилістики» в музичному мистецтві. Серед найбільш цікавих творчих досягнень – комічна опера «Король Убю», вокальна симфонія – ораторія «Сім брам Єрусалима».

Духовна хорова композиторська творчість К. Пендерецького пов'язана з напрямом *nova musica sacra*, що втілює нове бачення канонічних жанрів, взаємодію композиторської творчості та традицій. К. Пендерецький – авангардист початку 1960-х років, автор знаменитого «Трену за жертвами Хіросіми» твору, що став хрестоматійним для авангарду 1960-х, поступово відійшов від авангардної естетики як продовжувач традицій європейського симфонізму. Традицію звернення митців до канонічних текстів (духовна тематика), що залишається актуальною і для композиторів нашого часу, продовжував у своїй творчості К. Пендерецький. Композитор звертався до богослужбових піснеспівів різних конфесій.

У дослідженні охарактеризовано хоровий стиль як віддзеркалення художнього мислення композитора та жанрові пріоритети духовної хорової творчості К. Пендерецького, що увиразнюють звернення митця до Східної та Західної християнської традиції, актуалізуючи звичаї хорового співу у поєднанні з модерновими техніками письма на засадах міжстильового синтезу. За більш ніж тисячолітню історію існування духовний хоровий спів змінювався під впливом історичних епох і стилів: національних і регіональних композиторських, виконавських шкіл тощо. Водночас, духовна музика продовжує залишатись цілісним музично-стильовим феноменом.

Безпосередньому розгляду процесів у цій сфері передувало комплексне вивчення ознак духовних хорових творів К. Пендерецького, самобутності у філософсько-естетичних і світоглядно-релігійних засадах. Визначено домінування проблематики духовності, етичність у втіленні авторського бачення сутності буття. Художні концепції духовних творів К. Пендерецького синтезують численні ідеї різних епох, релігій і конфесій, при цьому митець часто постає як проповідник загальнолюдських цінностей і наповнює свої твори глибинною символікою, в якій поєднуються типологічні риси християнської західної і східної духовної традиції.

В магістерській роботі було розглянуто три духовні хорові твори композитора, створені у *ранній, зрілий і пізній* періоди творчості («*Stabat*

mater», 1962; «Херувимська пісня», 1986; «*De profundis*», 1996) в аспекті жанрово-стильових та виконавських особливостей.

У дослідженні виявлено ключові принципи жанру Літургії, до якого відноситься «Херувимська пісня» та їх розуміння композитором в досліджуваному творі. Жанровий зміст Херувимської пісні визначається як її місцем в драматургії служби, так і змістом тексту, який можна розділити на дві складові частини. Відповідно до змісту тексту образно-емоційний стан в піснеспівах розподіляється наступним чином. У першому розділі панує споглядальний, відчужений, зворушливий настрій, тоді як у другому розділі емоційний тонус змінюється на більш яскравий і динамічний.

Хорова композиція *a cappella* «Херувимська пісня» написана на церковнослов'янський текст для чотириголосного мішаного хору з восьмиголосним викладенням SS AA TT BB. На підставі здійсненого аналізу виявлено індивідуальні риси хорового стилю К. Пендерецького: втілення ритміки старовинних церковних текстів за допомогою перемінних розмірів; використання поліакордів, які підкреслюють ефект, властивий акустиці храмів. У Херувимській образний молитовний стан втілений засобами сонористики як специфічно-музичного способу композиційного письма.

Кантата «*Stabat mater*» написана 1962 році для трьох мішаних хорів *a cappella* і вважається початком періоду в якому К. Пендерецький відходить від авангарду і намагається синтезувати традиційне з сучасним, зокрема, у творі нові методи сонористики поєднуються із засобами поліфонічного письма доби Відродження. Після своєї, так званої, «музики нових вимірів» лідер польського авангарду 1950-х – 1960-х рр. відкрив для польської музичної культури другої половини XX ст. епоху нової духовної музики (*nova musica sacra*), яка залишається актуальною до і сьогодні.

Центральний образ твору – *Mater Dolorosa* трактовано композитором як узагальнений символ глибокого філософське значення, пов'язаного з роздумами автора про трагедії людського життя і події історії XX ст.

Виконавська інтерпретація твору потребує від хорового колективу найвищого професіоналізму, безумовної «чистоти» інтонування.

«*De profundis*» є III частиною монументальної вокальної Симфонії № 7 для трьох хорів і симфонічного оркестру під назвою «Сім брам Єрусалима». Йдеться про брами Єрусалима, які залишаються відкритими і вдень і вночі, в очікуванні приходу Месії. Твір був написаний на замовлення мерії Єрусалима до 3000-річчя міста у 1996 році. В Україні прем'єра твору відбулася у грудні минулого року в Одесі під керівництвом самого композитора.

Число сім має свою семантику у творі, тому не випадково це – саме Сьома симфонія, що складається з семи (!) частин, написані на канонічні тексти із Старого Завіту, які виконується латиною. Прикметним у даному контексті є той факт, що Шосту симфонію композитор створив хронологічно пізніше.

«*De profundis*», написаний для трьох хорів *a cappella*, є III частиною даної вокальної Симфонії (або, за авторським жанровим визначенням – ораторії), що вражає своєю художньою парадоксальністю. Спектр засобів виразності, якими оперує композитор, тяжіє до класичного стилістики. Тим не менш, техніка стильових взаємодій, властива творчості К. Пендерецького загалом, виформовує складне полістилістичне полотно, «виткане» з нетрадиційних прийомів музичного розвитку. Основним формотворчим елементом в «*De profundis*» є власне тематизм. Тобто, на відміну від класичних принципів формоутворення, не форма передбачає наявність певних прийомів музичного розвитку, а навпаки – тема «виформовує» композицію.

Узагальнюючи здійснений виконавський аналіз творів, пропонуємо наступні положення. Сучасна хорова партитура вимагає від співаків розвиненої вокальної техніки: поряд з кантиленою – «ламана» мелодика, з музично-інтонуємим вокальним звуком – декламація. Тому виникає необхідність введення спеціальних вправ, в яких велика увага приділяється

пружною чіткою артикуляцією, вмінно швидко переходити з одного регістра в інший, точному взяття звуку, високою вокальною позицією.

Специфіка хорової музики вимагає особливої уваги до дикції і слова. Слід пам'ятати, що вимова приголосних має бути короткою і чіткою; твори на латинський текст, вимагають ясності і грамотної подачі тексту, особливо коли звучить різночитання у трьох хорів.

Складна інтонаційна мова К. Пендерецького ставить перед виконавцями проблеми інтонування ладу. Незвичайні політональні співзвуччя, кластери, що виникають внаслідок розвитку мелодичних горизонтальних ліній, раптова зміна тональностей і акордів вимагає від учасників хору розвиненого інтонаційного мислення в поєднанні з тим, гармонічними співзвуччями. Важливість інтонаційних опор виникає в зв'язку ослабленням тоніки, значною кількістю раптових і різких тональних зрушень, несподіваних зіставлень. Над інтонаційно складними місцями слід працювати в повільному темпі, поза ритмом, досягаючи спочатку осмисленого чистого звучання в окремих партіях і спираючись на інтонаційно-інтервальні зв'язки окремих мелодичних утворень, лише потім вибудовувати їх у вертикаль.

Твори натхнені сферою духовного займають важливе, і навіть провідне, місце у творчості К. Пендерецького. Серед євангельських цінностей першість включає необхідність любові та взаємоповаги між людьми, особливо серед послідовників різних релігій. Натхненням для композитора слугувала духовна традиція різних християнських конфесій.

Таким чином, обраний науковий ракурс дослідження дозволив висвітлити жанрово-стильові та виконавські особливості трьох різножанрових духовних хорових творів К. Пендерецького, що увиразнюють звернення митця до Східної та Західної християнської традиції, актуалізуючи усталені засади хорового співу у поєднанні з модерновими техніками письма на засадах міжстильового синтезу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеева Л. Зарубежная музыка XX века. М. : Знание, 1986. С. 131 – 137.
2. Апостольское послание Marialis Cultus Его Святейшества папы Римского Павла VI ко всем епископам, поддерживающим мир и общение с апостольским престолом, «О правильном устройении и развитии почитания Пресвятой Девы Марии» [Электронный ресурс]. Ватикан, 1974. 31 с. Режим доступа : <http://agnuz.info/app/webroot/library/43/25/> (дата звернення: 3.12.2018)
3. Асафьев Б. В. О хоровом искусстве : Сб. статей. Сост. и коммент. А. Павлова-Арбенина. Л. : Музыка, 1980. С. 202 – 213.
4. Білогубка А. Співвідношення слова і музики в хорових творах як виконавська проблема. Українське музикознавство. Вип. 10. К., 1975, С. 203-204.
5. Бондурянский А. История зарубежной музыки. XX века. М. : Музыка, 2005. 572 с.
6. Варгафтик А. В гостях Кшиштоф Пендерецкий [Электронный ресурс]. Режим доступа : <https://echo.msk.ru/programs/beseda/12453/> (дата звернення: 12.03.2019)
7. Вашкевич Н. Семантика музыкальной речи. уч. пособие. Тверь. 2006, 76с.
8. Гарднер І. А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви. Том І. Сущность, система и история. М. : Православный Свято-Тихоновский Богословский институт, 2004. 498 с.
9. Гельмандинов Д. А. Соноризм в музыке К. Пендерецкого : опыт исследования. Искусство глазами молодых. Красноярск, 2016. С. 23 – 25.
10. Гивенталь И. Музыкальная литература зарубежных стран. Вып. 7. М. : Музыка, 2000. С. 432 – 448.
11. Грабовський В. Феномен особливості (до 80-річчя Кшиштофа Пендерецького). Музыка, 2013. №5. С. 12 – 15.

12. Гуляницкая Н. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М. : Языки славянской культуры, 2002. 432 с.
13. Дубатовская О. Эволюция хоровой ткани в «Stabat Mater» К. Пендерецкого. Питанні мистецтва, етнології і фальклористики: сб. наук. прац.; Мінск: «Беларуская навука», 2013. Режим доступу : <http://elib.bspu.by/handle/doc/10497> (дата звернення: 25.09.2019)
14. Евтушенко Дмитро. Мастер-класс Кшиштофа Пендерецкого в Вюрцбурге. Нова Польща, 2009, № 4 (107), С.70 – 71.
15. Живов В. Исполнительский анализ хорового произведения. М. : Музыка, 1987. 95 с.
16. Заверуха О. Л. Сучасне хорове письмо: генеза і функціонування : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства. Харків, 2013. 25 с.
17. Ивашкин А. Кшиштоф Пендерецкий: Моногр. очерк (Предисл. М. Тараканова). М. : Сов.композитор, 1983. 126 с.
18. Іванько, Н. Г. Stabat mater в богослужении и композиторском творчестве : автореф. дисс. на соиск. уч. степени доктора искусств. Ростов-на-Дону: Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, 2006. 26 с.
19. Калимулина Т. К проблеме сакральной символики в музыке : (На материале поэтики К. Пендерецкого). Муз.мистецтво і культура: Наук. Вісник Одес. Консерваторія. Одеса, 2001. Вип. 2. С. 68 – 75.
20. Калимулина Т. Феномен Пендерецкого в свете проблемы целостности композиторской поэтики второй половины XX века. Науковий вісник : Зб. Ст. НМАУ ім. П. І. Чайковського. К, 2003. Вип. 48. С. 125 – 134.
21. Калімуліна Т. А. Універсалії культури у творчості Кшиштофа Пендерецького» автореф. дис. на здоб. наук. ступеня канд. мистецтвознавства / Одес. держ. муз. акад. ім. А.В.Нежданової / спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса, 2003. 17 с.

22. Кокорева Л. Музыкальная культура Польши XX века. Кароль Шимановский. Витольд Лютославский. Кшиштоф Пендерецкий: Очерки. М. : (Моск. Гос. Конс. Им. П. И. Чайковского), 1997. 161 с.
23. Конен В. Очерки по истории зарубежной музыки. М. : Музыка, 1997. 640 с.
24. Кушпилева М. Претворение текста Stabat Mater в духовной хоровой музыке: история и современность : автореф. дис. на соиск. уч. степени канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2006. 21 с.
25. Лаврова С. Кшиштоф Пендерецкий и «повороты судьбы» новой музыки. Musicus. Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 2007. № 9. С. 14—15.
26. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. М., 1960. С. 195- 210.
27. Мазель Л. Статьи по теории и анализу. М. : Музыка, 1982. 351 с.
28. Малий Д. М. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини XX – початку XXI століть : дис. на здоб. наук. ступеня канд. мистецтвознавства / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського / 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків, 2018. 218 с.
29. Мартынов В. И. Время и пространство как факторы музыкального формообразования. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Д., 1974. С. 238 – 248.
30. Медушевский В. Духовный анализ музыки. М. : Композитор, 2014. 632 с.
31. Назайкинский Е. В «Стиль и жанр в музыке» Гуманит. изд. центр Владос. 2003, С. 45, 156.
32. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М, 1982. 319 с.
33. Никольская И. И. Кшиштоф Пендерецкий. Инструментальная музыка. Симфонии. Оперы. Очерки. М. : «Композитор», 2012. 300 с.
34. Переклад 129(130) псалма [Електронний ресурс]. Режим доступу : <https://classes.ru/all-latin/dictionary-latin-russian-proverb-term-525.htm> (дата звернення: 17.02.2020)
35. Пигров К. «Руководство хором». Музыка. Москва 1964. С. 84.

- 36.Поліщук Т. Кшиштоф Пендерецький «В молодости я поставил музыку на голову, а теперь стараюсь перевернуть ее опять на ноги» [Електронний ресурс]. Режим доступу : https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/kshishtof-pendereckiy-v-molodosti-ya-postavil-muzyku-na-golovu-teper-starayus?md_switch_to=main (дата звернення: 26.04.2019)
- 37.Полный православный богословский энциклопедический словарь слово Херувимська. СПб. : Издательство, П.П Скойкима. 1913. С. 985.
- 38.Полный православный богословский энциклопедический словарь слово Літургія. СПб. : Издательство П.П Скойкима. 1913. С. 278.
- 39.Приходько О. В. Риси сучасного хорового письма на прикладі Stabat mater К. Пендерецького. Київське музикознавство : зб. ст. НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2013. Вип. 46. С. 203–209.
- 40.Протоиерей Г. И. Разумовский. Объяснение священной книги псалмов. 1914. 992 с.
- 41.Путилова С. «Соноризм как художественное явление в музыке польских композиторов 60-70-х годов XX века» : автореф. дис. на соиск. уч. степени канд. искусствоведения. Москва, 2011. 27 с.
- 42.Пучко Ю. Сучасна хорова музика: до питання інтерпретації. Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство. К., 2007. Вип. №23. С.184,188 – 189.
- 43.Ручьевская Е. Слово и музыка. Л. : Музгиз, 1960. 59 с.
- 44.Савченко Я. Композиторская и исполнительская интерпретация средневековой секвенция в кантате К. Пендерецького «Stabat Mater». Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2015. Вип. 44. С. 174 – 184
- 45.Семенюк В. О. Хоровая фактура. Проблемы исполнительства. М. : ООО Издательство «Композитор», 2008. 328 с.
46. Словари и песнопения Православной и Католической служб с переводом их на русский язык тексты. Сост. .В. Жукова. Новополюцк : Изд-во ПГУ, 1995. 100 с.

47. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Нижний Новгород, 1994. 218 с.
48. Сохор А. Музыка как вид искусства. Москва : Музгиз, 1961. 133 с.
49. Способин И. В. Музыкальная форма. М., 1962. С. 264 – 280.
50. Торба О В. Слово і музика в хорових творах. Київське музикоз. 36. ст. КВДМУ. К., 2004. Вип. 13. С. 203.
51. Ушкарев А. Основы хорового письма. Москва : Музыка, 1982. 232 с.
52. Федоров В. Инструментальные сочинения К.Пендерецкого 60-х годов. Проблемы музыки XX века. Горький, 1977. С.292 – 319.
53. Франтова Т. Религиозное начало в современном композиторском творчестве. Музыкальное искусство и религия. М., 1994. С. 174 – 179.
54. Холопова В. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. 2-е изд., испр. СПб. : Издательство «Лань», 2001. 496 с.
55. Чесноков П.Г. «Хор и управление им». Государственное музыкальное издательство, издание третье. Москва, 1961. 151 с.
56. Шаповалова Л. В. Литургия как «архетип» творчества homo credens. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: 2010. Вип. 28. С. 91 – 111.
57. Яворский Б. Строение музыкальной речи. Материалы и заметки. Л., 1911. 38 с.
58. Cindy Bylander. Krzysztof Penderecki: A Bio-Bibliography (Bio-Bibliographies in Music), 2004. 306 с.
59. Mieczysław Tomaszewski Penderecki między sacrum a profanum. Akademia Muzyczna, Kraków, 2013. С. 111 – 121.
60. Regina Chłopicka. Links between Penderecki's Music and the Polish National Tradition, Kraków, 2004. 15 с.
61. Regina Chłopicka. Muzyka sakralna na chór a cappella. Krzysztofa Pendereckiego. Akademia Muzyczna, Kraków, 2013. С. 275 – 290.
62. Wolfram Schwinger. Krzysztof Penderecki: His Life and Work : Encounters, Biography and Musical Commentary. Schott, 1989. 290 с.

ДОДАТКИ

Додаток А. Таблиця

Порівняння трьох авторських концепцій щодо періодизації творчості
К. Пендерецького

<i>Regina Chłopicka</i> (Kraków, 2000)	<i>Mieczysław Tomaszewski</i> (Kraków, 1994)	<i>Wolfram Schwinger</i> (Princeton, 1998)
		Preludes to explosions – from Sonata for violin and piano to Fluorescences (Від сонати для скрипки і фортепіано – до «Флуорісценцій») 1953-1963
`In search of an individual language (В пошуках індивідуальної мови) 1958 – 1963	Entry – Psalms of David stage (Початок – Псалми Давида) 1958 – 1960	Від « <i>Stabat Mater</i> » до «Пробудження Іакова» 1963 – 1977
	Time of trials and experiments (Час випробувань та експериментів) 1960 – 1966	
В пошуках універсальних цінностей 1963 – 1975	Прорив і перший синтез – «Страсті за Лукою» 1966 – 1972	
	Проміжні роки до « <i>Magnificat</i> » 1972 – 1976	
Сфера неоромантизму 1975 – 1981		Від концерту для скрипки № 1 – до симфонії № 2 1977 – 1981

<i>Regina Chłopicka</i> (Kraków, 2000)	<i>Mieczysław Tomaszewski</i> (Kraków, 1994)	<i>Wolfram Schwinger</i> (Princeton, 1998)
	Етап «Втрачений Рай». Час спілкування зі «знову відкритим» минулим 1976 – 1985	
В пошуках національної ідентичності 1981 – 1985	Поріг нового синтезу «Чорна маска» (етап) 1985 – ...	Від « <i>Agnus Dei</i> » 1981 – ...
В пошуках нових областей досвіду 1987 – 1992		
В пошуках «класичної краси» 1992 – 1996		
В пошуках «Grand Synthesis» 1996 – ...		

Додаток Б. Нотні приклади

Приклад 1

Lento

a

p

- ze chie - ru-wi- - my

Приклад 2

s

p

i ży-wot - wo-rja - - szcej Trój-

a

taj - no ob - ra - zu - ju -

Приклад 3

(50)

s

a

t

b

nie-wi- - di- mo do-ri- no- - si- ma czin-

nie-wi- - di- mo do-ri- no- - si- ma czin-

nie-wi- - di- mo do-ri- no-si- ma

nie-wi- - di- mo do-ri- no-si- ma

nie - wi- - di- mo do-ri- no-si-

-ski - mi nie - wi- di- mo do-ri- no-si- ma

-ski - mi nie - wi- di- mo do-ri- no-si- ma

Приклад 4

Largamente

- mi, ja - - ko da

- mi, ja - - ko da

czin - mi, ja - - ko da

czin - mi, ja - - ko da

- ma czin - mi, ja - - ko

- ma czin - mi, ja - - ko

- ma czin - mi, ja - - ko da

- ma czin - mi, ja - - ko da

czin-mi, ja - - ko da

czin-mi, ja - - ko da

Приклад 5

Sta-bat Ma-ter do-lo-ro-sa

Tenor

p

Приклад 6

[illegible]

Приклад 7

[illegible]

Приклад 8

Quis 8 4

f *mp*

Quis est ho-mo

p

This musical score is for a vocal part. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff has a vocal line with a forte (*f*) dynamic, followed by a mezzo-piano (*mp*) section. The second staff has a piano (*p*) section. The lyrics 'Quis est ho-mo' are written above the notes. There are measures with rests of 8 and 4 beats indicated above the staff.

Приклад 9

p

De pro - fun - dis cla - - ma - vi ad te, _____

p

This musical score is for a vocal part. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff has a vocal line with a piano (*p*) dynamic. The lyrics 'De pro - fun - dis cla - - ma - vi ad te, _____' are written below the notes. The second staff has a piano (*p*) section.

Приклад 10

si in - i - qui - ta - tes Do - mi - ne, Do

si in - i - qui - ta - tes Do - mi - ne, Do

Do

si in - i - qui - ta - tes ob - ser - va - ve - ris, Do

si in - i - qui - ta - tes ob - ser - va - ve - ris, Do

This musical score is for a vocal part. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff has a vocal line with a piano (*p*) dynamic. The lyrics 'si in - i - qui - ta - tes Do - mi - ne, Do' are written below the notes. The second staff has a piano (*p*) section. The third staff has a vocal line with a piano (*p*) dynamic. The lyrics 'si in - i - qui - ta - tes ob - ser - va - ve - ris, Do' are written below the notes. The fourth staff has a piano (*p*) section. The fifth staff has a vocal line with a piano (*p*) dynamic. The lyrics 'si in - i - qui - ta - tes ob - ser - va - ve - ris, Do' are written below the notes. The sixth staff has a piano (*p*) section.

Приклад 11

23

S. au - res tu - ae,

C. am au - res tu - ae,

T. au - res tu - ae,

B. ant au - res, au - res tu - ae,

This musical score is for a vocal part. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff has a vocal line with a piano (*p*) dynamic. The lyrics 'au - res tu - ae,' are written below the notes. The second staff has a vocal line with a piano (*p*) dynamic. The lyrics 'am au - res tu - ae,' are written below the notes. The third staff has a vocal line with a piano (*p*) dynamic. The lyrics 'au - res tu - ae,' are written below the notes. The fourth staff has a vocal line with a piano (*p*) dynamic. The lyrics 'ant au - res, au - res tu - ae,' are written below the notes. The fifth staff has a piano (*p*) section.

Приклад 12

47 $\frac{3}{2}$ $\frac{4}{2}$ $\frac{3}{2}$

S. Do - mi - ne, Do - mi - ne, quis sus - ti - ne - bit, sus - ti - ne - bit, sus - ti - ne - bit.

C. Do - mi - ne, Do - mi - ne, quis sus - ti - ne - bit, sus - ti - ne - bit, sus - ti - ne - bit.

T. Do - mi - ne, Do - mi - ne, quis sus - ti - ne - bit, sus - ti - ne - bit, sus - ti - ne - bit.

B. Do - mi - ne, Do - mi - ne, quis sus - ti - ne - bit, *fp* quis sus - ti - ne - bit.

Приклад 13

100

S. - au - di vo - cem me - am. *f* Sus - *fp* (b. ch.)

C. - au - di vo - cem me - am. *f* Sus - *fp* (b. ch.)

T. - au - di vo - cem me - am.

B. - au - di vo - cem me - am.

Приклад 14

S. Do - mi - ne, Do - mi - ne, quis sus - ti - ne - bit, sus - ti - ne - bit, sus - ti - ne - bit.

C. Do - mi - ne, Do - mi - ne, quis sus - ti - ne - bit, sus - ti - ne - bit, sus - ti - ne - bit.

T. Do - mi - ne, Do - mi - ne, quis sus - ti - ne - bit, sus - ti - ne - bit, sus - ti - ne - bit.

B. Do - mi - ne, Do - mi - ne, quis *fp* sus - ti - ne - bit, quis sus - ti - ne - bit.

Приклад 15

S. *p* cla - ma - vi ad te, Do - mi - ne, ex - au - di vo - cem

C. *p* cla - ma - vi ad te, Do - mi - ne, ex - au - di vo - cem

T. *p* ad te, Do - mi - ne, fi - ant

B. *p* ad te, Do - mi - ne,