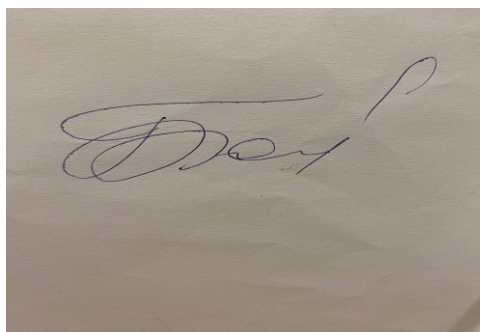


**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**НОВА МОВА ХОРОВОЇ МУЗИКИ А CARPELLA Г.ПЕТРАССІ
(на прикладі циклу «NONSENSE»):
ТЕОРЕТИЧНЕ ОСМИСЛЕННЯ І ВИКОНАВСЬКІ ПІДХОДИ**

Магістерська робота
студентки II курсу (Рівень Магістр)
кафедри хорового диригування
виконавсько-музикознавчого факультету
Макаровської С. С.



Науковий керівник:
доктор мистецтвознавства,
професор кафедри хорового диригування
Батовська О.М.

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших

авторів мають посилання

на відповідне джерело

Макаровська С.С.

Харків 2022

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1 ОСНОВНІ АСПЕКТИ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ ГОФФРЕДО ПЕТРАССІ	8
1.1. Стилєові орієнтири італійської хорової музики ХХ ст.	8
1.2. Хорова творчість Г.Петрассі у контексті розвитку італійського хорового мистецтва ХХ ст.	16
1.2.1. Віхи біографії та творчості Г. Петрассі	16
1.2.2. Типологія хорових опусів Г. Петрассі	25
Висновки до Розділу 1.....	27
РОЗДІЛ 2 НОВА ХОРОВА ТЕХНІКА ЦИКЛУ «NONSENSE» Г.ПЕТРАССІ	30
2.1. Жанрово-стилєові особливості циклу «Nonsense» Г. Петрассі	30
2.2. Принципи фактурної організації в хоровому циклі «Nonsense» Г. Петрассі.	40
Висновки до Розділу 2	44
РОЗДІЛ 3 ЦИКЛ «NONSENSE» Г.ПЕТРАССІ: ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ	46
3.1. Композиційно-драматургічні домінанти хорового циклу «Nonsense» Г. Петрассі	46
3.2. Порівняльний аналіз виконавських версій циклу «Nonsense» Г. Петрассі хорових колективів «Coro da camera della RAI» (диригент Nino Antonellini) та «Musica Quantica» (диригент Camilo Santostefano)	55
Висновки до Розділу 3	63
ВИСНОВКИ	64
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	67

ВСТУП

Актуальність теми. Італійське музичне мистецтво ХХ ст. являє собою дуже складний і неординарний процес, який призвів до значних художніх результатів, створенню вічних цінностей, що відбили становлення і розвиток нової культури століття. Характерною рисою італійської музики ХХ ст., особливістю, загальною для всіх напрямків, є високий рівень техніки письма і звернення до світових і національних традицій.

Одним з яскравих, «знакових», найавторитетніших представників італійської музичної культури ХХ ст. був Гофредо Петрассі (1904-2003) - композитор, педагог і диригент. У творчості Майстра в повній мірі відбилися всі сторони стилю як творчого фактора національної культури Італії. Сильова еволюція Г. Петрассі починається з освоєння загальноєвропейських засобів виразності до «нової простоти» ритуалізованих основ італійської традиції, яка стала для нього символом духовної дисципліни.

У доробку композитора охоплено широкий спектр жанрів сучасного музичного мистецтва. Він – автор двох опер, двох балетів, восьми концертів для оркестру, що є яскравою сторінкою в історії європейської музики, п'яти композицій для хору із симфонічним оркестром, численних камерно-інструментальних та камерно-вокальних творів, музики до фільмів і драматичних вистав. Цінною частиною спадщини композитора є хорові твори, у яких найповніше втілились його етичні ідеали, ставлення до питань буття, важливі аспекти релігійно-філософського світовідчуття.

Багатоплановість і жанрове розмаїття музичної спадщини Г. Петрассі сприяє виникненню дослідницького інтересу в найрізноманітніших вимірах - історичному, жанровому, структурно-драматургічному та ін.

Серед найбільш важливих і менш вивчених проблем музичного мистецтва Італії ХХ ст. - питання вивчення шляхів формування композиторського стилю Г. Петрассі, зокрема у хоровому жанрі, займає важливе місце.

Дана магістерська робота за своєю проблематикою і змістом демонструє бажання автора заповнити «пробіли» у наукових пошуках щодо жанрово-стильових особливостей світської хорової музики а cappella Г. Петрассі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій показав, що дана проблема сьогодні розроблена фрагментарно. Творчість Г. Петрассі не раз привертала увагу дослідників, передусім італійських (праці Ф. Д'Аміко, М. Бортолотто, Е. Рестаньо, Р. Влада, Дж. Вайсманна). Особливо важливими є публікації Л. Пінцауті, Б. Порени, П. Мінарді, К. Темпо.

Хорові композиції досліджено менше. Вони розглянуті у роботах М. Біллі, А. Шейко і статтях українських та італійських музикознавців (О. Батовської, Н. Гребенюк, Г. Савельєвої, Дж. Вайсманна, Ф. Д'Аміко, Л. Пінцауті).

В українському музикознавстві творчість видатного майстра італійської композиторської школи ХХ століття Г. Петрассі вивчено А. Шейко у дисертаційному дослідженні «Хорові твори Гоффредо Петрассі 1930-х-початку 1940-х років у контексті італійської музики першої половини ХХ століття» та науково-популярному виданні «Гоффредо Петрассі. Відлуння Ренесансу». У названих роботах висвітлено основні тенденції розвитку музики ХХ століття, які відбилися в італійському мистецтві; презентовано життєвий й творчий шлях композитора, його морально-етичні християнські цінності; розглянуто духовні хорові твори композитора 1930-1940-х років у руслі панівної в італійській культурі тенденції до відродження музичної спадщини минулих епох.

Щодо специфіки жанру і стильових рис хорової спадщини світського спрямування Г. Петрассі в існуючих на сьогодні наукових дослідженнях, представлений короткий огляд. Таким чином, залишається одна з важливих проблем вивчення творчості композитора, яка у сучасному мистецтвознавстві зовсім не досліджувалися. - питання стильових особливостей світських хорових жанрів.

Мета роботи – визначення новаторських рис музичної мови у хоровій музиці а cappella видатного італійського композитора ХХ ст. Г. Петрассі в аспекті теоретичного осмислення і виконавських підходів.

Названа мета викликала необхідність вирішення наступних **завдань** магістерської роботи:

- окреслити стильові орієнтири італійської хорової музики ХХ ст.;
- виявити світоглядні та стильові орієнтири творчості Г. Петрассі у контексті розвитку італійського хорового мистецтва ХХ ст.;
- сформулювати жанрово-стильові риси хорового циклу «Nonsense»;
- визначити принципи фактурної організації у хоровому циклі «Nonsense»;
- розкрити драматургічні домінанти хорового циклу «Nonsense» Г. Петрассі;
- зробити порівняльний аналіз виконавських версій циклу «Nonsense»

Г. Петрассі хорових колективів «Coro da camera della RAI» (диригент Nino Antonellini) та «Musica Quantica» (диригент Camilo Santostefano).

Об'єкт дослідження – хорова творчість Г. Петрассі.

Предмет дослідження – жанрові і стильові засади, нова мова хорового циклу «Nonsense» Г. Петрассі та його виконавські версії.

Матеріал дослідження: хоровий цикл Г. Петрассі для мішаного хору а cappella «Nonsense» та його виконавські версії хорових колективів «Coro da camera della RAI» (диригент Nino Antonellini) та «Musica Quantica» (диригент Camilo Santostefano).

Методологічну основу магістерської роботи утворюють:

- історико-культурологічний і стильовий аналіз – в осмисленні стильових тенденцій розвитку італійської хорової музики ХХ ст., а також стильових особливостей хорової музики Г. Петрассі;
- хронологічний – у реконструкції життєвого і творчого шляху Г. Петрассі.
- комплексний та хорознавчий – у вивченні хорових творів Г. Петрассі у культурно-мистецькому контексті ХХ ст.

Теоретичною базою дослідження є праці з проблем:

- стилю музичного мистецтва;
- історії музики ХХ століття;
- історії італійської музики епохи Відродження;
- життя і творчості Г. Петрассі;
- хорознавства та хорового виконавства.

Наукова новизна магістерської роботи полягає в тому, що у ній уперше визначено новаторські риси музичної мови у хоровій музиці а cappella видатного італійського композитора ХХ ст. Г. Петрассі в аспекті теоретичного осмислення і виконавських підходів.

Теоретичне значення роботи полягає в тому, що її матеріали, основні теоретичні положення й висновки можуть бути використані в дослідженнях із проблем: історії західної музики ХХ ст., італійської музики цього періоду, жанрово-стильових особливостей хорової творчості Г. Петрассі.

Практичне значення роботи. Зібраний і систематизований у роботі фактаж з історії італійської хорової музики, аналіз хорового циклу «Nonsense» Г. Петрассі будуть корисними у лекційних курсах з історії світової музики, історії західноєвропейської музики, зарубіжної хорової літератури, практичних заняттях з хорового диригування, читання хорових партитур, хорового класу у мистецьких навчальних закладах різних рівнів акредитації.

Структура роботи: магістерська робота складається зі Вступу, трьох розділів, висновку та списку використаної літератури (52 позиції). Загальний обсяг роботи – 71 сторінка.

У РОЗДІЛ 1 «ОСНОВНІ АСПЕКТИ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ ГОФФРЕДО ПЕТРАССІ» було окреслено стильові орієнтири італійської хорової музики ХХ ст. (підрозділ 1.1.); виявлено світоглядні та стильові орієнтири творчості Г. Петрассі у контексті розвитку італійського хорового мистецтва ХХ ст., представлено типологію хорових опусів Г. Петрассі; (підрозділ 1.2.).

РОЗДІЛ 2 «НОВА ХОРОВА ТЕХНІКА ЦИКЛУ «NONSENSE» Г.ПЕТРАССІ» розкриває наступне коло питань: Жанрово-стильові особливості циклу «Nonsense» Г. Петрасці (2.1.), Принципи фактурної організації в хоровому циклі «Nonsense» Г. Петрасці (2.2.).

РОЗДІЛ 3 ЦИКЛ «NONSENSE» Г.ПЕТРАССІ: ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ» присвячений розгляду композиційно-драматургічні доміанти хорового циклу «Nonsense» Г. Петрасці (3.1.) та порівняльному аналізу виконавських версій циклу «Nonsense» Г. Петрасці хорових колективів «Coro da camera della RAI» (диригент Nino Antonellini) та «Musica Quantica» (диригент Camilo Santostefano).

РОЗДІЛ 1 ОСНОВНІ АСПЕКТИ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ ГОФФРЕДО ПЕТРАССІ

1.1. Сильові орієнтири італійської хорової музики ХХ ст.

В Італії початку ХХ століття зацікавленість мистецтвом доромантичної доби визрівала у чотирьох мистецьких напрямленнях:

- футуристичне (Фр. Б. Прателла/Francesco Balilla Pratella і його «Маніфест музикантів-футуристів»/«Manifesto dei musicisti futuristi»; Л. Русоло/Luigi Russolo, з програмою «Мистецтво шумів «L'Art des bruits».);
- постромантичне («Фальстаф» Дж. Верді);
- імпресіоністичне (творчість Ф. Альфано);
- казково-живописне (балети й опери О. Респігі).

А. Шейко, підкреслює, що не менш важливою була ідея повернення до духовних музичних традицій епох Ренесансу та Бароко. Визначною подією став у 1903 році вихід булли¹ папи Пія Х «*Motu proprio*», у якій композиторам було запропоновано повернутися до григоріанського хоралу – своєрідного національного кодексу загальнозначимих інтонацій – і створення хорової музики на основі священних піснеспівів [36].

Найдавніші традиції італійської хорової поліфонії *a cappella* розвиває один із найавторитетніших церковних композиторів Італії, керівник Сікстинської капели, собору Святого Марка у Венеції – Лоренцо Перозі (Lorenzo Perosi, 1872–1956). Літургійні твори композитора 1890-1910-х років одержали високу оцінку Ватикану: меси «*In Honorem Ss. Gervasii et Protasii*» (1895), «*Te Deum Laudamus*» (1897), «*Prima Pontificalis*» (1897), Реквієм (1897), «*Benedicamus Domino*» (1899), «*Missa Secunda Pontificalis*» (1906);

¹ Булла (від лат. *Bulla* - «печать», букв. «Бульбашка») - основний середньовічний папський документ зі свинцевою (при особливих випадках - золотою) печаткою, після XV століття видавався рідше. Буллою в середні століття називали металеву печатку, потім капсулу, в яку полягала друку, скріплювала державний акт; також назва самого акту (імператорського або папського). У пізніші століття буллою стали називати тільки важливі укази і урочисті послання пап [Див.<https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D1%83%D0%BB%D0%BB%D0%B0>].

кантати «In Coena Domini» (1897), «In onore della Beata Cabrini» (1938), ораторії «La Passione di Cristo» (1897), «La Risurrezione di Cristo» (1898), «Transitus Animaе» (1907); мотети.

Після Першої світової війни ідея «воскресіння старовинної національної музики» і пов'язана з нею мета відновлення загальноєвропейської значимості італійського мистецтва стають провідними у хоровому мистецтві Італії. 1917 року у Римі за ініціативи А. Казелла було засновано «Національне музичне товариство» (пізніше – «Товариство сучасної музики»), яке об'єднало навколо себе найактивніших композиторів того часу. Його членами були сам А. Казелла, Дж. Ф. Маліп'єро, І. Піццетті, О. Респігі, В. Гуї, В. Томмазіні, музикознавець К. Перінелло та інші. Почесними президентами товариства стали А. Тосканіні, Ф. Бузоні, Е. Боссі. Серед основних завдань спілки А. Казелла зазначав «виконання найбільш цікавих творів молодих італійців, воскресіння нашої старовинної забутої музики». Пошук у царині старовинної музики надавав молодим композиторам не тільки національну ідейну базу, ментальне джерело музики, а й усвідомлення величі спадщини італійських майстрів XVI – XVIII століть, мистецтво яких панувало на європейському музичному Олімпі в епохи Ренесансу, Бароко та Просвітництва.

Для італійських музикантів ХХ століття, які прагнули оновлення стильових засад, нових способів організації звукового, ритмічного, тембрового планів композиції, - справжнім відкриттям у плані логіки музичного розгортання, відсутності обмежень мажоро-мінорної ладо-тональності та фіксованого інструментального складу оркестру чи вокально-інструментального ансамблю, імпровізації під час виконання (у мадригалах), контрапунктичної свободи у розвитку вокальних голосів - стали інструментальні концерти, канцони і мадригали А. Вівальді, К. Монтеверді, Д. Скарлатті, Д. Чимарози, Дж. Ді Веноза [36].

1920-ті роки ХХ століття були відзначені першою хвилею національного музичного оновлення в італійському музичному мистецтві. На

цей час припадає зріла творчість покоління композиторів, яких називають «поколінням 1880-х років», «великою п'ятіркою». Основними представниками були Дж. Ф. Маліп'єро, А. Казелла, І. Піццетті, О. Респігі та Ф. Альфано – митці, які були об'єднані не лише хронологічним фактором, а й спільною метою – створенням сучасного національного музичного стилю, чутливого до нових європейських пропозицій, виведенням італійської музичної культури з «провінційного середовища постверистської мелодрами» [25, с. 4]. У своїй творчості вони відроджували жанри старовинної італійської музики, які були пов'язані з найвищими досягненнями її інструментальної та вокальної культури, майже повністю забутих у ХІХ столітті. Ці композитори виступали також як музикознавці й критики, вели у пресі пропагандистську кампанію, спрямовану на обґрунтування своїх позицій щодо шляхів розвитку сучасного мистецтва та його співвіднесеності з традицією. Мистецька позиція Ф. Альфано й О. Респігі характеризується поміркованістю і спрямована на діалог сучасної італійської оперної традиції та досягнень європейської музики (особливо французького імпресіонізму). Погляди А. Казелли та Дж. Ф. Маліп'єро мають багато спільного у трактуванні впливу докласичного мистецтва на сучасну музику. А. Казелла акцентує увагу на відродженні духу інструментальної музики Ренесансу та Бароко, зокрема, наголошує на природності, свободі її логіки розгортання, поліфонічну дисципліну. Аналогічні думки, тільки з приводу оновлення оперного мистецтва висловлює Дж. Ф. Маліп'єро, - «Недосить відтворити лише форму старої опери, потрібно воскресити і її суть, у якій з такою ж повнотою, як і в старій опері, можна було б передати новий зміст» [цит. за 4, с. 38]. І. Піццетті підкреслює важливість успадкування великої італійської традиції чистого музикування у творчості італійських композиторів Г. Доніцетті, Дж. Верді, які забезпечили неперервність національної музичної традиції від Дж. Палестріни, К. Монтеверді – і до наших днів.

Отже, характерними ознаками неокласичного мистецтва тих часів стали:

- пошук «вільної логіки музики» (А. Казелла);
- «суті», вираженої у старовинній формі (Дж. Ф. Маліп'єро);
- еталону високого професіоналізму творчості (І. Піццетті).

На думку А. Шейко, іншим джерелом універсальної музичної логіки стали вільне розгортання музичного процесу та принципи формотворення епохи Бароко і раннього Класицизму. Композиційні особливості пастічко, пародії, інструментального концерту, інших жанрів інструментальної музики (пасакалії, прелюдії, токати тощо) отримують нове трактування у творчості італійських митців міжвоєнних десятиліть ХХ століття. [37]. Так, наприклад, у Концерті для струнного квартету, Римському концерті для органа з оркестром А. Казелли представлено неокласичне розуміння принципу концертності, притаманного італійській музиці XVII-XVIII століть. На оновлення звуковисотної організації концерту та відродження старовинних ладів спрямовані твори О. Респігі, зокрема, - Григоріанський концерт для скрипки з оркестром, Концерт у міксолідійському ладу для фортепіано з оркестром, Дорійський квартет тощо.

Відновлюються середньовічні містерії – священні вистави (*sacri rappresentazioni*) XV-XVI століть («Священна вистава про Авраама та Ісаака» І. Піццетті, «Франциск Ассізький» Дж. Ф. Маліп'єро, «Марія Єгипетська» О. Респігі); у вокально-хорових творах композитора на тексти Святого Письма (Реквієм для мішаного хору, «*De profundis clamavi*» для мішаного хору, Три твори для хору мисто Мадонны» («*I gioielli della Madonna*»), «Любов-цілителька» («*L'amore medico*»)).

Показовим щодо стильових пошуків італійської музики міжвоєнних десятиліть ХХ століття став Реквієм І. Піццетті для мішаного вокального ансамблю *a cappella* (1922-1923). На стилі Реквієму позначилася типова для ХХ стліття тенденція до камернізації. У його художньому задумі, будові та музичній мові відобразилися неокласичні пошуки. Несподівана для цього

жанру перевага просвітлених, умиротворених настроїв музики, рух від зосереджено сумних до піднесено екзальтованих образів із поступовим витісненням негативної образності, ясність та прозорість хорового голосоведіння, стрункність побудов окремих частин і композиції загалом надають твору класичної врівноваженості на рівнях змісту, форми, принципів розбудови музичної тканини, стилістики, забезпечують гармонічне взаємодоповнення різних елементів задля реалізації художнього задуму. Композитор дотримується принципів свого часу і трепетно ставиться до канонічних текстів. Він наводить священні слова без змін та доповнень, формуючи їх у класично врівноважені форми-структури [37]. Таким чином, у неокласичній спрямованості Реквієму І. Піццетті відобразилися художньо-стильові пошуки у сфері оновлення музичної образності та принципів розбудови композиції. Вони пов'язані з камернізацією задуму і структури, реалізації канонічних текстів у ясних за будовою та логікою формах, застосуванням різностильових барв, які надають старовинним ладам, мотивам і поліфонічним прийомам яскравого сучасного для композитора імпресіоністичного, а часом і пізньоромантичного колориту.

Неокласичні пошуки міжвоєнних десятиліть яскраво втілились у хоровій культовій музиці Дж.Ф. Маліп'єро: містерії «Святий Франциск Ассізький» («San Francesco d'Assisi», 1921), кантаті «Таємна вечеря» («La Cena», 1927), «Страстях» («La Passione», 1935), у яких композитор виступив як видатний майстер ораторіально-кантатного письма. Композитор застосовує надзвичайно широкий спектр джерел вокального письма: від григоріанської псалмодії – до оперного речитативу та аріозних кантилен. У вокальному мелосі творів композитора переважає декламаційність, загострена експресивність у вимовлянні слова – якості, притаманні старовинному італійському мистецтву. Композитор широко застосовує контрапункт хорових голосів, різних оркестрових груп та окремих інструментів.

Творчість композиторів «покоління 1880-х» була одним із найважливіших музичних орієнтирів для італійських композиторів наступного покоління, з іменами яких пов'язана друга хвиля італійського музичного оновлення (1930–1940). Найбільш яскраві митці цього покоління, - Г.Петрассі та Л. Даллапінкола, виступили фундаторами неоренесансної і необарокової течії в італійській музиці – *неомадригалізму*. Захоплення мадригальною поліфонією та голосоведенням, гармонією і ритмом зіграло суттєву роль у формуванні їх індивідуального композиторського стилю [48].

Загальна тенденція у тогочасній італійській музиці до відродження хорових та симфонічно-хорових жанрів, посилена увага до релігійної тематики, вічних тем, а в музичній мові – вплив григоріанського хоралу та ренесансної духовної поліфонії виявилась у масштабних концертно-духовних хорових композиціях Г.Петрассі. Духовну цінність Священного слова композитор осмислює у вокально-хорових творах «Псалом IX», «Магніфікат». Характеристичні особливості пізньоренесансного мадригалу стають своєрідним орієнтиром у творчих пошуках митця. У драматичному мадригалі «Хор мертвих» він зосереджується на застосуванні стилістичних засобів старовинного музичного мистецтва, ладо-тональної, тембрової символіки, виконавських прийомів-знаків давньої вокально-хорової музики [37].

Поколінню композиторів, що виступили у 1930-х рр. ХХ століття, належить заслуга трансформації в італійській музиці нових естетико-стилістичних засад європейської музичної культури.

Першим італійським музикантом, який звернувся до авангардних технік, спираючись у своїх найсміливіших відкриттях на споконвічну традицію і велике мистецтво минулого був Л. Даллапінкола. Його цикл у трьох серіях «Шість хорів на слова Мікеланджело Буонарроті Молодшого» («Sei cori di Michelangelo Buonarroti il giovane», 1933–1936) – це яскравий приклад авангардного відродження мистецтва італійського мадригалу. Цей

цикл композитор присвячує Дж. Ф. Маліп'єро, творчість якого була музичним орієнтиром для Л. Даллап'єркі. Цикл створений для різних виконавських складів. Перша серія (I. «Il coro delle Malmaritate»; II. «Il coro dei Malammogliati») – для мішаного хору, друга (Invenzione «Il balcone della rosa»; Capriccio «Il paravero») – для двох сопрано і двох альтів (або для камерного хору із шести сопрано і шести альтів, бажано хлопчиків) та сімнадцяти інструментів (духових, струнних і фортепіано); третя серія («Coro degli zitti» – Ciaccona; «Coro dei Lanzi briachi», Gagliarda) для хору й оркестру. У вокальних циклах «Грецької лірики» («Liriche greche», 1942–1945) на вірші античних поетів у перекладі С. Квазімодо, у творах зрілого періоду він повномасштабно застосовує додекафонну техніку, органічно сплавляючи її в неповторне ціле різноманітними стилістичними засобами старовинної вокальної музики – мадригалізмами, декламаційністю, чуттєвим сприйняттям слова, характерними інтонаціями. Таке поєднання стане одним із фундаментальних принципів творчої концепції Л. Даллап'єркі [43].

Модернізація музичної мови і пошук свого місця у новій європейській культурі стали основним завданням, яке об'єднувало італійських митців різних поколінь. На зміну старшим майстрам прийшли обдаровані музиканти, які заявили про себе у післявоєнний період.

З початком 1950-х років ХХ століття італійські митці активно долучаються до найбільш передових музичних тенденцій того часу, передусім авангарду. Серед найбільш відомих композиторів цього покоління – Бруно Мадерна (Bruno Maderna, 1920-1973), Альдо Клементі (Aldo Clementi, 1825-2011), Франко Еванджелісті (Franco Evangelisti, 1926-1980), Франко Донатоні (Franco Donatoni, 1927-2000), Сільвано Буссотті (Sylvano Bussotti, нар. 1931), Ніколо Кастільоні (Niccolo Castiglioni, 1932-1996), Джакомо Мандзоні (Giacomo Manzoni, нар. 1932).

У 1970–1980-х заявили про себе композитори, які народились після війни. Яскравий представник неоромантичного напрямку Марко Тутіно (Marco Tutino, нар. 1958) часто звертається до хорових жанрів. У його

хоровій творчості особливе місце посідають твори релігійної тематики, зокрема «Libera me», «Lux Aeterna» (1992) на текст Вінченцо Консоло (Vincenzo Consolo) із колективного Реквієму пам'яті жертв мафії («Requiem per le vittime della mafia»), «Kyrie», «Agnus Dei» для солістів, хору й оркестру (1998). Інший представник цього напрямку - Карло Галанте (Carlo Galante, нар. 1959) також тяжіє до релігійної тематики, найбільш відомий хоровий його твір – цикл для жіночого хору й оркестру на тексти духовної лірики Джорджа Герберта (1593–1633).

Композитори другої половини ХХ століття на чолі з Б. Мадерною, Л. Ноно та Л. Беріо відкривають нові перспективи в італійській музиці. Дослідниця сучасної італійської музики О. Перейма зазначає: «Ці музиканти вже не просто переносять на італійський ґрунт провідні досягнення світової музики, пристосовуючи їх до національної ментальності та наділяючи специфічними рисами (як це було переважно на початку століття, зокрема у композиторів “покоління 1880-х”), а стають співтворцями нового естетичного світогляду, пропонуючи власне оригінальне бачення сучасної їм музики» [26, с. 8].

Італійська хорова музика ХХ століття представляє дивовижне в своєму різноманітті явище. Даний період відзначений справжнім ренесансом італійської музики. Це було обумовлено появою цілої низки значних композиторів, творча спадщина яких сьогодні розглядається в якості найважливішої складової музичного мистецтва післявоєнного періоду. Істотна частина їхньої спадщини представлена хоровими творами.

Пошук нових прийомів звуковидобування спирався на фундаментальні відкриття першої половини ХХ століття в області техніки композиції, буквально підірвали основи функціональної тональності. Особливе значення для італійців мав творчий доробок композиторів нової віденської школи (головним чином, А. Веберна і А. Шенберга), яке тим не менш можна розглядати в якості лише одного з відправних пунктів їх творчої еволюції. Дивовижна здатність італійських композиторів адаптувати чужий досвід до

умов національно-специфічної культурної середовища яскраво проявила себе у діяльності Л. Даллапінкола, - він вперше познайомив композиторів Італії з особливостями серійної техніки. Л. Даллапінкола істотно переосмислив положення цього методу, прийшовши до відкриття нового по суті феномена, вдало названого Л. Кириліною «додекафонним бельканто» [19]. Тенденція до розвитку і часто до переосмислення ідейної спадщини нововіденців проявила себе у творчості Г. Петрассі, який мав дружні стосунки з Л. Даллапінкола, а також у Л. Беріо та Л. Ноно.

1.2. Хорова творчість Г. Петрассі у контексті розвитку італійського хорового мистецтва ХХ ст.

1.2.1. Віхи біографії та творчості Г. Петрассі

Гофредо Петрассі – один з яскравих представників італійської музики ХХ століття. Музичне життя Італії першої половини названого періоду стало основою для формування та розквіту таланту композитора.

Опрацювавши існуючі джерела стосовно життя і творчості Г. Петрассі [16; 17; 18; 36; 37; 39; 41; 42; 49; 50; 51; 52; 53; 54; 55; 56; 57], узагальнемо основні віхи життя майстра.

Композитор народився 16 липня 1904 року в селищі Дзагарало, поблизу Рима. Крім церковного органа, в Дзагарало не було нічого, хоч якось пов'язаного з музикою. У 1911 році родина композитора переїжджає до Рима. Рим того часу був своєрідною Меккою для музикантів та художників. Нагадаємо, що з 1803 року Паризька академія мистецтв запровадила щорічну премію, яка надавалася молодим митцям – художникам і композиторам, випускникам Паризької консерваторії для подальшого професійного вдосконалення у Римі (тому й стала називатися Римською). Римська премія була заповітною мрією багатьох французьких композиторів. Її свого часу отримали Г. Берліоз, Ш. Гуно, Ж. Массне, Ж. Бізе, К. Дебюссі. Тож Г. Петрассі мав чудові умови для розвитку своїх музичних здібностей.

Початкову музичну освіту Гоффредо Петрассі здобув у співацькій школі (Schola Cantorum di San Salvatore in Lauro). Щодня маленькі хористи співали у капелі Юлія собору святого Петра. За часів навчання Г. Петрассі в репертуарі хору Schola Cantorum були різноманітні твори – від неперевершених композицій Дж. П. Палестріни. Шість років напруженого навчання мали велике значення для подальшого розвитку Г. Петрассі, а імпульс, який дала хорова школа, став визначальним у творчості митця. У 1919 році п'ятнадцятирічний Г. Петрассі починає працювати в музичному магазині, у якому був єдиний на весь Рим відділ із продажу нотної літератури, зокрема збірників творів сучасних композиторів. Композитор згадує: «Я був надто молодий, щоб оцінити її значення. Пам'ятаю, що нашими постійними клієнтами були досить відомі особистості – Альфредо Казелла, Лорд Бернерс, Артуро Онофрі – професори консерваторії...» [53, с. 6]. Серед відвідувачів магазину був композитор Алессандро Бустіні (Alessandro Bustini, 1876–1970). Саме він помітив юнака, який захоплено вивчав сучасні партитури у підсобці музичного магазину. Згодом А. Бустіні стає вчителем і наставником Г. Петрассі. Під його керівництвом Г. Петрассі починає займатися на фортепіано. Високо оцінюючи здібності свого учні, А. Бустіні пропонує йому поступати до консерваторії. Щоб продовжити навчання і вступити до консерваторії, Г. Петрассі вивчає гармонію у Вінченцо де Донато (Vincenzo de Donato). Г. Петрассі пригадує: «Він був надзвичайно доброю та приємною людиною, обожнював своїх учнів. Мої результати були такими приголомшливими, що за півтора року я вже почав вивчати перші елементи контрапункту. Я просувався настільки швидкими темпами, що сам собі дивувався. Незабаром я вже писав маленькі композиції для фортепіано та для голосу й фортепіано» [53, с. 8]. Згодом уроки контрапункту Г. Петрассі брав в іншого викладача – Чезаре Добічі (Cesare Dobici, 1873–1944). У 1928 році Г. Петрассі складає іспит до Римської консерваторії Санта-Чечілія. Протягом майже чотирьох із половиною віків академія Санта-Чечілія стала в Італії провідним осередком музичного професіоналізму. Серед її членів були

К. Монтеверді (1567–1643), Дж. Фрескобальді (1583–1643), А. Скарлатті (1660–1725), Л. Керубіні (1760–1842), Н. Паганіні (1782–1840), Дж. Россіні (1792–18680), Г. Доніцетті (1797–1848), Дж. Верді (1813–1910), Дж. Пуччіні (1858–1924), А. Тосканіні (1867–1957). Нині вона має офіційну назву – Національна академія Санта-Чечілія – і об'єднує власне концертно-філармонічну організацію (симфонічний оркестр і хор), навчальні заклади (академію і консерваторію), музей та одну з найбільших у світі музичних бібліотек. Г. Петрассі продовжує працювати у музичному магазині і водночас навчається у консерваторії. Проте бажання стати композитором, як згадує митець, прийшло до нього тоді, коли він почав писати невеликі навчальні твори для іспитів із композиції.

Творче становлення молодого композитора відбувалося у досить складний період. У вирі різностильових течій поступово формувалися творчі уподобання Г. Петрассі. У цей час в Італії одним із найбільш потужних мистецьких напрямів був неокласицизм. Кожен із композиторів того часу тією чи іншою мірою зазнав його впливу. «Саме “Симфонією псалмів” визначалося моє нестримне захоплення музикою Стравінського. Для мене Стравінський був тим, хто відродив сучасність», – наголошував Г. Петрассі в інтерв'ю з відомим дослідником сучасної музики Е. Рестаньо [53, с. 20].

Цей стиль яскраво виявився у творчості одного з найбільш авторитетних композиторів 1920–1930-х років – Альфредо Казелли. Його різнобічна творча, виконавська, публіцистична, організаторська діяльність не тільки зіграла велику роль у розвитку італійської культури довоєнного періоду, а й стала помітним явищем європейського життя. Його творчі здобутки у композиторській, виконавській та громадській сферах мали неабиякий вплив на творчу молодь. Знайомство Г. Петрассі з А. Казеллою стало вирішальним у подальшому розвитку молодого композитора. «Три хори» з оркестром (1932) Г. Петрассі А. Казелла вперше почув на випускному іспиті й дав високу оцінку цьому твору. З того часу А. Казелла став палким поціновувачем творчості молодого композитора. У своїх

концертах він постійно виконував «Партиту» для оркестру Г. Петрассі, а в 1933 та в 1935 роках зіграв її в Москві та Ленінграді. У 1932 році «Партита» для оркестру одержала високу нагороду на Міжнародному конкурсі з композиції, організованому Національною Спілкою Музикантів Італії. Потім була участь і перемога у Паризькому міжнародному конкурсі та міжнародному конкурсі в Амстердамі. Згодом Г. Петрассі здійснив подорож до Брюсселя та Німеччини, де в Бонні відвідав будинок Л. ван Бетховена. Це був щасливий початок кар'єри ще у студентські роки.

У 1932 р. Г. Петрассі закінчує консерваторію як композитор (клас А. Бустіні), а в 1933 р. – як органіст (клас Ф. Джермані). Надалі молодому композиторові щастило на доленосні знайомства. Він легко знаходив собі друзів та однодумців. Так, на Венеціанському фестивалі 1934 року Г. Петрассі знайомиться з Л. Даллапикколою, Л. Роньоні, Е. Мантеллі. Був серед них і Фердінандо Балло (Ferdinando Ballo, 1906–1959) – відомий італійський музикознавець, який відіграв важливу роль у творчому становленні Г. Петрассі. Композитор згадує: «Разом ми утворили своєрідне братство, яке ґрунтувалося на спільних ідеалах. Головним нашим наміром було створення “спільного фронту” проти тієї італійської музичної традиції, яка встановлювала провінційні обмеження» [53, с. 18].

Практично всі початкові роботи Г. Петрассі були пов'язані з інструментальними жанрами. У ці роки, крім «Партити» для оркестру, яка принесла молодому композитору славу, з'являються Увертюра і Концерт для оркестру (1931), Токата для фортепіано (1933), Концерт для фортепіано з оркестром (1939). У композиторській манері молодого митця помітним є тяжіння до неокласичного стилю європейської музики. Сам Г. Петрассі з вимогливістю критика говорить про це: «У моїх перших композиціях відчутним є вплив Стравінського, з одного боку, та Гіндеміта – з іншого» [53, с. 95].

Наступний етап творчості Г. Петрассі – період створення величних духовних композицій для хору й оркестру. У цих його творах уже

відчувається рука зрілого майстра. Він органічно поєднує традиції італійської старовинної поліфонії з елементами неокласичного стилю. З 1934 по 1936 рік Г. Петрассі пише «Псалом ІХ» для хору, оркестру і двох фортепіано. «Цей твір – не тільки прояв моєї релігійності, – наголошує композитор, – він переплітається зі спогадами про дитинство, коли я зростав поміж римських храмів та соборів; у ньому я стверджую, що людина відповідальна перед Богом» [53, с. 22].

У 1936 році Г. Петрассі отримує звання академіка Санта-Чечілія, а у 1937 році стає директором театру «Ла Феніче» («Teatro La Fenice») у Венеції, - одного із найбільш відомих театрів Європи. На посаді директора театру «Ла Феніче» Г. Петрассі вперше взяв на себе відповідальність за вирішення важливих питань театральної діяльності, зокрема поновлення оперного репертуару і стимулювання творчості сучасних італійських композиторів. Г. Петрассі організував постановки «Електри» Р. Штрауса та інших сучасних італійських авторів, наприклад, опери «Дебора й Іаїль» І. Піццетті.

У 1938 р. Г. Петрассі запрошено до організації фестивалю Бієналле – найвідомішого світового форуму сучасного мистецтва. Бієналле засновано 1890 року як Міжнародну художню виставку у Венеції, а з 1930 р. у його рамках запроваджено Міжнародний фестиваль сучасної музики, театру і кіно. На сьогодні Бієналле є не тільки престижним форумом, а й місцем, де реалізуються найбільш авангардні, навіть епатажні, міжнародні мистецькі проекти. На запрошення Г. Петрассі у Бієналле 1938 року брали участь видатні композитори Європи – А. Онеггер, П. Гіндеміт, Б.Барток [37].

У 1939 р. Г. Петрассі отримує звання професора Римської консерваторії. У 1940 він пише «Магніфікат» для сопрано, хору й оркестру – твір, у якому, на одностайну думку дослідників, яскраво виявився стиль венеціанської хорової школи – однієї з провідних поліфонічних шкіл епохи Відродження. У 1941 році з'являється найпопулярніший твір композитора – драматичний мадригал «Хор мертвих» («Coro di morti») для чоловічого хору, мідних

інструментів, трьох фортепіано та ударних на тексти Дж. Леопарді з «Моральних нарисів» («Діалог Федеріко Рийша з його муміями»). Стосовно популярності цього твору Г. Петрассі зазначає: «“Хор мертвих” набув поширення, ймовірно, тому, що ця музика стала невід’ємною частиною екзистенційного стану, який виник під час війни. Загальне почуття страху в суспільстві ототожнювалось з тим, що було виражено музикою “Хору мертвих”» [53, с. 25].

Професійне становлення Г. Петрассі відбулося при фашистському режимі. Зазначимо, що в Італії тоталітарний режим був дещо м’якшим, ніж у Німеччині чи СРСР, а італійська музика меншою мірою зазнала впливу ідей фашизму, ніж інші галузі культури. Як наголошував Г. Петрассі, його діяльність розвивалася без особливих виявів «покори і пошани», адже він не належав до прибічників правлячого режиму, проте й залишатися осторонь митець теж не міг. У воєнні роки Г. Петрассі разом із прогресивними молодими композиторами засновує товариство «Musica viva», метою якого було виконання сучасної музики. У цей період митець пише Чотири духовних гімни для тенора, баритона й оркестру (1942) (I. «Iesu ducis memoria»; II. «Te lucis ante terminum»; III. «Lucis creator optime»; IV. «Salvete Christi vulnera»), дивертисмент «Скарлаттіана» для фортепіано, Три ліричні твори (1944) для баритона і фортепіано на тексти Джакомо Леопарді, Ніколо Уго Фосколо (Niccolo Ugo Foscolo), Евдженіо Монтале (Eugenio Montale) I. «Io qui vagando»; II. «Alla sera»; III. «Keepsake»), Два ліричні твори для голосу й одинадцяти інструментів (1941) на вірші давньогрецької поетеси Сапфо (переклад С. Квазімодо), «Диво» для баритона й фортепіано на вірші Філіппо де Пізіса [37].

У переломному 1943 році активізується військовий народний опір фашизму, що приводить до падіння фашистського режиму в Італії. У післявоєнні роки Г. Петрассі пише дві одноактні опери: «Кордовано» («Il Cordovano», 1948), прем’єра якої відбулася на сцені театру «Ла Скала» 12 травня 1949 року, та «Смерть у повітрі» («Morte dell'aria», 1950), перше

виконання відбулося в римському театрі «Елізео» (Teatro Eliseo) 24 жовтня 1950 року. У цей же період написано два балети: «Несамовитий Орландо» I («La follia d'Orlando», 1942-1943) і «Портрет Дон Кіхота» («Ritratto di Don Chisciotte», 1945).

Невдовзі після закінчення війни у Мілані відбувається присвячений додекафонічній музиці конгрес, який очолили Ріккардо Маліп'єро (племінник та учень Джана Франческо Маліп'єро) та Луїджі Даллап'єкко. На конгресі були присутніми італійський композитор і музикознавець Роман Влад (Roman Vlad, 1919-2013), композитор і диригент Бруно Мадерна (1929-1973), композитор Маріо Перагалло (Mario Peragallo, 1910-1996). З-за кордону приїхали учні і послідовники А. Шенберга й А. Веберна – композитори Рене Лейбовіц (René Leibowitz, 1913–1972), Альфред Хартман (Erich Alfred Hartmann, 1905-1963), Рольф Ліберман (Rolf Liebermann, нар. 1910) та інші.

На ті часи позиція дещо упередженого ставлення до додекафонії була характерною як для Г. Петрассі, так і багатьох інших композиторів. Однак творче засвоєння цієї техніки поступово дало свої результати. У 1950-ті роки у творчому доробку композитора з'являються композиції, написані в більш радикальній манері – з використанням принципів серійної техніки. У 1950–1951-х роках із використанням цієї техніки Г. Петрассі пише кантату «Темна ніч» («Noche oscura») для мішаного хору й оркестру за поемою іспанського містика Сан Хуана де ла Круса, у творчості якого яскраво втілюються мотиви іспанського бароко і тогочасної літератури. Кантата вперше прозвучала на фестивалі у Страсбурзі під орудою Маріо Россі (Mario Rossi, 1902–1992) і була схвально прийнята критикою [36, 37].

У 1950-ті роки, крім кантати «Темна ніч», хорового циклу «Нонсенс», у доробку композитора з'являються й інші твори, зокрема Другий та Шостий концерти для оркестру. Але вже у 1956–1957 роках Г. Петрассі зовсім відмовляється від серійної техніки, мотивуючи свою відмову так: «Хто не жив у той час, той не зможе зрозуміти, чому для деяких митців було дуже

важливо стати додекафонічними композиторами. Пам'ятаю, як на додекафонічному конгресі в Мілані, я почував себе як бідний родич, тому що я ще не володів цією технікою. Я не знав, що робити культурна агресія та тиск додекафонії були занадто сильними. Я застосував її, але мої роботи завжди були автономними, у них помітним був передусім мій стиль. Я не перейшов на техніку 12 звуків тому, що зрозумів одну річ: ця техніка була даниною певному часу в музиці» [53, с. 31].

У пізній творчості Г. Петрассі все більше домінує релігійна тема – у творах «Промови Алена» (1960) для баритона і дванадцяти інструментів, «Страсні мотети» для хору а cappella (1965), «Три духовні хори» (1980–1983) для хору а cappella. У «Заповідях блаженства» (1968) для баритона (баса) і п'яти інструментів композитор звертається до дуже близьких йому роздумів про місію людини в суспільстві, її моральні принципи. Цей твір композитор присвячує духовній особі, афро-американському політичному діячу Мартіну Лютеру Кінгу, убитому в Мемфісі (штат Теннессі) 4 квітня 1968 року.

У 1975 році Г. Петрассі створює останню із п'яти масштабних вокально-симфонічних робіт – «Молитву Христа» для мішаного хору й альтів, віолончелей, мідних духових інструментів У музичній драматургії твору композитор яскраво відтворює образи страстей – страждань і смерті. У цьому творі втілено христологічну тематику. Г. Петрассі зазначає: «“Молитви Христа” – один із найбільш вистражданих моїх творів. Я написав його в період душевного занепаду, у нелегкий для мене час. Цей стан страждання і труднощів відображається насамперед у виборі тексту, зокрема останніх слів Христа» [53, с. 49]. Привертає увагу яскраво виражений духовний характер хорової творчості митця, утіленням якого стали твори релігійного змісту і композиції, які не є власне сакральними, але сповнені елементами, що нагадують про духовність Автора.

Дивовижні грані таланту митця розкривались поступово: спочатку Г. Петрассі зарекомендував себе як композитор, потім розгорталась його педагогічна та диригентська діяльність. Чимало студійних записів він

здійснює з хором та оркестром Суспільно-правової радіокомпанії Італії (RAI) як диригент. Записи концертних акцій під орудою Г. Петрассі захоплюють експресією та відкритою емоційністю, напруженістю внутрішньої пульсації, «залізним ритмом». Велику частину свого творчого життя композитор присвятив педагогічній діяльності. З 1940-го року по 1960 він викладав у Римській консерваторії СантаЧечілія, а з 1960-го замінив І. Піццетті на кафедрі підвищення кваліфікації Римської Академії Санта-Чечілія і працював там до 1978 року. За сорок років викладання у Г. Петрассі було багато учнів, серед яких – видатні імена: композитор Альдо Клементі (Aldo Clementi, 1925-2011), композитор, піаніст Маріо Бертончіні (Mario Bertoncini, нар. 1932), відомий дослідник сучасної музики Борис Порена (Boris Porena, нар. 1927), композитори Вольфганго Далла Веккія (1923-1994), Ада Джентіле (Ada Gentile, нар. 1947), Франко Донатоні (Franco Donatoni, 1927-2000), Енніо Морріконе (Ennio Morricone, нар. 1928). Серед іноземних учнів Г. Петрассі – уже згадувані англійські композитори Пітер Максвелл Девіс (Peter Maxwell Davies, 1934–1916), Корнеліус Кардью (Cornelius Cardew, 1936– 1981), американський Карл КORTE (Karl Korte, нар. 1928) і Річард Тейтельбаум (Richard Teitelbaum, нар. 1939), португальський Жоржи Пейшинью (Jorge Peixinho, нар. 1940), іспанський Кармело Бернаола (Carmelo Alonso Bernaola, 1929–2002), бельгійський Раймонд Баервоетс (Raymond Vaervoets, 1930–1989) [36, 37].

1980-ті роки стали завершальним творчим етапом митця. Досліджуючи вікові аспекти композиторської життєтворчості, Н. Савицька підкреслює виняткову значущість останнього життєвого етапу, який приносить із собою «не лише сум прощання та тяжкі фізичні недуги, а й завершеність особистісної світоглядної самототожності. Вичерпавши внутрішню потребу у надмірному суб'єктивізмі, чуттєвості, благословенний вік у мистецтві прагне філософського рівня інтерпретації буттєвих реалій. Останні твори (*opus summum*) – це сповіді, елегії, прощальні монологи особистості, що осягнула вершини духовності» [29, с. 384]. Останніми творами Г. Петрассі були

«Молитва» (1984) для мідних інструментів та «Kyrie» (1986) для хору і смичкових інструментів (1986). Отже, надзвичайно широкий спектр релігійної образності, до якої звертається композитор, є закономірним наслідком тривалої творчої еволюції митця, показником його невпинного духовного вдосконалення протягом довгого творчого життя.

Помер Г. Петрассі 3 березня 2003 року, не доживши всього один рік до свого вікового ювілею. Його постать утілює цілу епоху в сучасному італійському мистецтві, його справедливо називають патріархом італійського авангардизму.

Хорова творчість митця знаходилася у центрі знакових подій, що відбувалися у італійському музичному мистецтві ХХ століття. Магістральна тенденція була позначена пошуком нових прийомів звуковидобування. Особливе значення для італійців мав творчий доробок композиторів нової віденської школи (головним чином, А. Веберна і А. Шенберга), який можна розглядати в якості лише одного з відправних пунктів їх творчої еволюції. Тенденція до розвитку і часто до переосмислення ідейної спадщини нововіденців проявила себе в творчості Г. Петрассі.

1.2.2. Типологія хорових опусів Г. Петрассі

Інтерес до хорової музики можна визнати симптоматичним для італійських композиторів, - саме вони протягом століть були законодавцями не тільки основ вокальної композиції, а й методики вокального навчання. На думку О.Рижинського, - «Унікальність цих композиторів в контексті історії музики ХХ століття полягає перш за все в їх глибокій увазі до розкриття воістину необмежених потенційних можливостей людського голосу. При зовнішній традиційності інтересу італійських композиторів післявоєнного покоління до вокальної музики початкова установка їх творчості полягала не стільки в дотриманні класичних норм і правил поводження з вокалом, скільки в прагненні до винаходу та впровадження арсеналу нових технічних прийомів, метою яких було максимальне розширення тембрової палітри голосу» [28, с. 176]. Увага до людського голосу в творчості Г. Петрассі

багато в чому пов'язана і з бажанням композитора донести до слухача конкретні етичні, релігійно-філософські ідеї у словесному вираженні.

Хорові опуси Г. Петрассі умовно можна розділити на наступні три групи:

1. Хорові цикли a cappella, об'єднані вибором текстів певного автора:

«Nonsens» (1952) на вірші Е.Ліра для мішаного хору a cappella, «Sesto Non-Senso» (1964) на вірші Е.Ліра для мішаного хору a cappella.

2. Кантатно-ораторіальні, музично-драматичні твори за участю хору:

«Tre cori con orchestra». «Три хори з оркестром» (1932), «Coro di morti madrigale drammatico» (1940-1941), на текст з твору італійського поета Джакомо Леопарді «Діалог між Федеріко Рейшем та його муміями» з «Моральних нарисів», драматичний мадригал для чоловічого хору, мідних інструментів, трьох фортепіано й ударних; «Noche oscura» (1950-1951) за поемою іспанського містика Сан Хуана де ла Круса кантата для мішаного хору і оркестру.

3. Духовно-концертні хорові твори:

«Salmo IX» «Псалом IX» для хору, оркестру і двох фортепіано (1934–1936), «Magnificat» «Магніфікат» (1939-1940) для сопрано, мішаного хору й оркестру «Mottetti per la Passione» [Tristis est anima mea Improperium Tenebrae factae sunt Christus factus est] (1965) для мішаного хору a cappella Orationes Christi [I. Pater venit bora; II. Paters si vis – Pater mei] «Молитва Христа» (1974-1975) для мішаного хору мідних духових інструментів, альтів, віолончелі. «Три духовні хори» (1980–1983) для хору a cappella, «Кугіе» для хора і струнних (1986).

За тематичним аспектом, хорові твори Г. Петрассі мають три основні лінії: *соціально-політичну, гумористично-побутову і релігійно-етичну.* Домінуючою може бути названа остання лінія, що характеризує цілий ряд творів композитора протягом усього його творчості: від «Псалому IX» (1934) - до «Кугіе» (1986). За словами А. Шейко, - «Квінтесенцією католицького світогляду Г. Петрассі стали п'ять вокально-хорових

композицій – фундаментальних узагальнень концептуальних пошуків митця. «Псалом ІХ», «Магніфікат» і «Хор мертвих» написані у ранній період творчості. У них відображено активні пошуки власної індивідуальності у вирі домінуючої традиції та відродження естетики й манери майстрів докласичної доби. Граничним твором між раннім та середнім періодами стала кантата «Темна ніч», написана у новій, авангардній дванадцятитоновій техніці. У «Молитвах Христа» – показовій композиції останніх років – митець зосередився на темброво-сонорних пошуках, які найбільш властиві його пізній творчості» [37, с. 80].

Що стосується перших двох тематичних ліній, то вони пов'язані з пошуками певних періодів творчості композитора. Так, у хоровому циклі «Nonsens» (1952) на вірші Е. Ліра успадковано давні традиції англійської літератури – шекспірівський комізм і гротеск. У творі композитор застосовує широкий спектр прийомів некласичного вокалу: сонорний спів, артикуляцію на основі акустичних особливостей фонем, сонорно-шумові звуки – свист, шепіт, випереджаючи численні авангардні пошуки у царині хорової музики 1960-1970 рр. ХХ століття.

Отже, хорова музика Г. Петрассі представляє дивовижне в своєму різноманітті явище, відзначене справжнім ренесансом італійської старовинної музики.

Висновки до Розділу 1

Основні особливості становлення мистецьких засад хорової музики ХХ століття яскраво відбилися в італійському музичному мистецтві. Визначальними у розвитку хорового мистецтва Італії даного періоду стали дві тенденції: неокласична і авангардна.

Перша тенденція пов'язана з відродженням давніх пластів хорової музики починаючи з епохи Відродження та її інтенсивного освоєння і стильового переосмислення. Найбільш важливими чинниками цих процесів стали ініціативи католицької церкви, спрямовані на активізацію уваги

композиторів і виконавців до григоріанського хоралу і традицій ренесансної вокальної поліфонії.

Друга тенденція була пов'язана з авангардними тенденціями, новою технікою композиції, радикальним оновленням стилістичних засад і модернізацією музичної мови. У царині хорової музики це проявлялося у пошуку і введенні нових засобів вокального інтонування та способів викладу хорових голосів, використання позамузичних компонентів. Специфічною рисою було шанобливе ставлення до вокальних голосів і хорового звучання, що сприяло збереженню самодостатньої краси бельканто, інтонаційної гнучкості і вокальної виразності навіть у серійних творах.

Велике значення у формуванні і розквіті творчої особистості Гофредо Петрассі відіграла активна діяльність композиторів «великої п'ятірки» (Дж. Ф. Маліп'єро, А. Казелла, О. Респігі, І. Піццетті, Ф. Альфано), яка стала міцним ґрунтом для відродження потужного національного духу італійського хорового мистецтва у новому контексті розвитку італійського хорового мистецтва ХХ століття.

У довгому творчому шляху Г. Петрассі можна виокремити три періоди. Перший період – *неокласичний*, орієнтований на духовні та стильові канони старовинного італійського мистецтва, пропущені крізь призму світогляду митця ХХ століття («Псалом ІХ» для хору, оркестру і двох фортепіано, «Магніфікат» для сопрано, хору й оркестру, «Хор мертвих» для чоловічого хору, мідних інструментів, трьох фортепіано й ударних на тексти Дж. Леопарді). Другий період – *додекафонічний*, пов'язаний з експериментами та засвоєнням дванадцятитонові техніки. У цей час з'являється кантата «Темна ніч» для мішаного хору й оркестру за поемою іспанського поета Сан-Хуана Де Ла Круса, концерти для оркестру, цикл «Нонсенс» для мішаного хору а *carrella*. Третій період – *синтезуючий*. Засвоївши серійну техніку, Г. Петрассі, досить обережно поєднує нову музичну мову з уже апробованими у своїх творах неокласичними засобами, вдається також до темброво-сонорних пошуків, завдяки чому його стиль набуває особливої своєрідності.

Починаючи з 1960-х рр., у творчому доробку композитора з'являються переважно твори духовно-релігійної тематики: «Промови Алена» для баритона і дванадцяти інструментів, «Страсні мотети» для хору а cappella, «Заповіді Блаженства» для баритона (баса) і п'яти інструментів (присвячений Мартіну Лютеру Кінгу), «Три духовні хори» для хору а cappella, «Молитви Христа» для мішаного хору й оркестру. Останніми творами композитора були «Молитва для 12 мідних» та «Кугіе» для хору і смичкових.

Видатний італійський композитор-новатор, талановитий педагог Римської консерваторії, Г. Петрассі крізь усю творчість проніс величну гуманістичну ідею глибокої віри у світлі й непорушні християнські істини та їх духовну міцність, здатність бути опорою і житті і творчості людини.

РОЗДІЛ 2 НОВА ХОРОВА ТЕХНІКА ЦИКЛУ «NONSENSE» Г. ПЕТРАССІ

2.1. Жанрово-стильові особливості циклу «Nonsense» Г. Петрасці

У 1952 році Г. Петрасці створює хоровий цикл «Nonsens» (I. «There is a Young Lady whose nose»; II. «There was an Old Man with a flute»; III. «There was an Old Man of Cape Horn»; IV. «There was a Young Lady whose chin»; V. «There was an old person of Stroud») для мішаного хору a cappella.

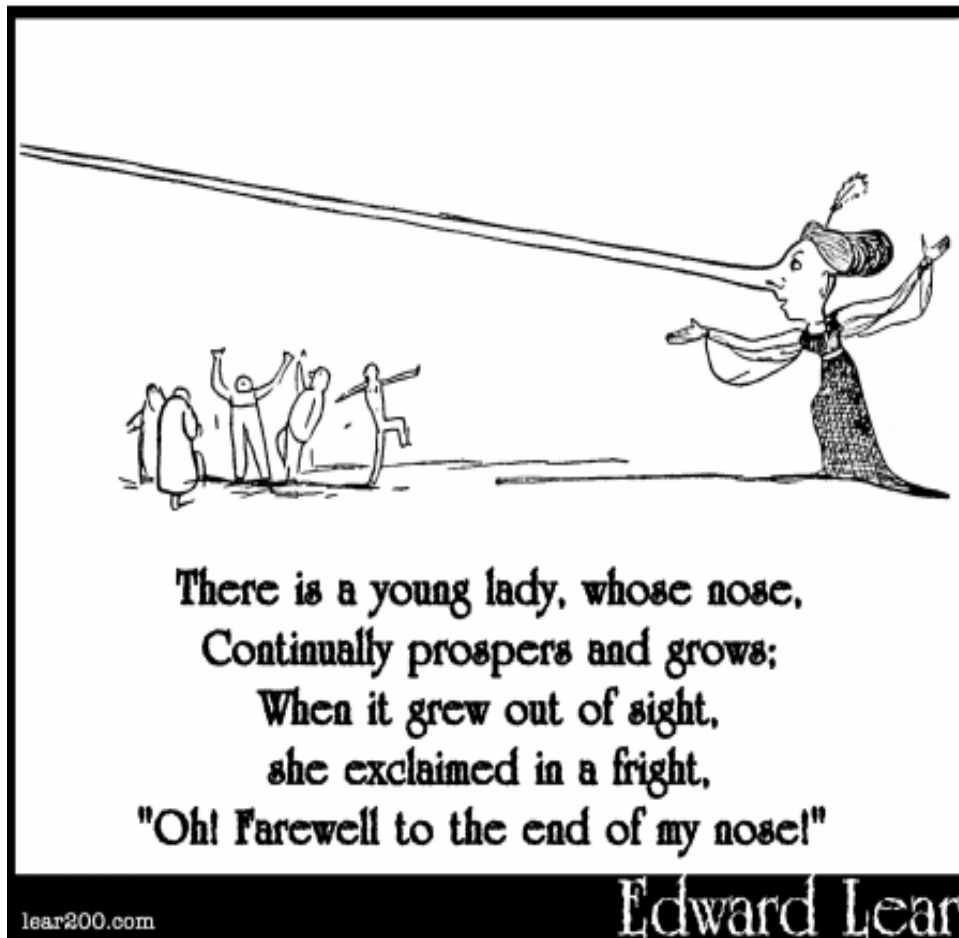
У якості поетичного тексту композитор використав вірші зі збірки *Nonsense Songs and Stories* (1871) Едварда Ліра (англ. Edward Lear; 1812-1888) – англійського художника і поета, одного з основоположників «поезії нісенітниці» (англ. nonsensical poetry), автора численних популярних абсурдистських *лімериків*², у яких успадковано давні традиції англійської літератури – шекспірівський комізм і гротеск.

Лімерики Е. Ліра - це кумедні історії про нарочиті вчинки вельми екстравагантних ліричних героїв і героїнь, що мають певні місця проживання. Герої Е. Ліра були природним продовженням низки дивакуватих персонажів народного англійського фольклору [2]. Лімерики в Європі були тим же самим, чим були в Росії частівки - пустотливий сплав нісенітниці і здорового глузду. Нонсенсом захоплювалося багато англійських письменників (Хогарт, Коупер, Гілберт, Л. Керролл, Р. Кіплін та ін.). На початку ХХ століття лімерик перекочував на сторінки журналів, газет, в рекламні видання [5]. Форма лімериків використовувалася як для політичної сатири, так і для актуальних спостережень і серйозних філософських одкровенень. До цього дня в багатьох англійських країнах влаштовуються жартівливі змагання любителів лімериків [38].

Невигадлива, доступна за сприйняттям і гумором поезія Е. Ліра знайшла своє друге народження у творчості Г. Петрасці. Хоровий цикл складається з 5 частин, написаних на тексти лімериків, різних за характером.

² Лімерик - віршований жанр англійського походження, п'ятивірш абсурдистського змісту.

І частина циклу «There is a young lady whose nose» розповідає про леді, у якої був дуже довгий ніс.



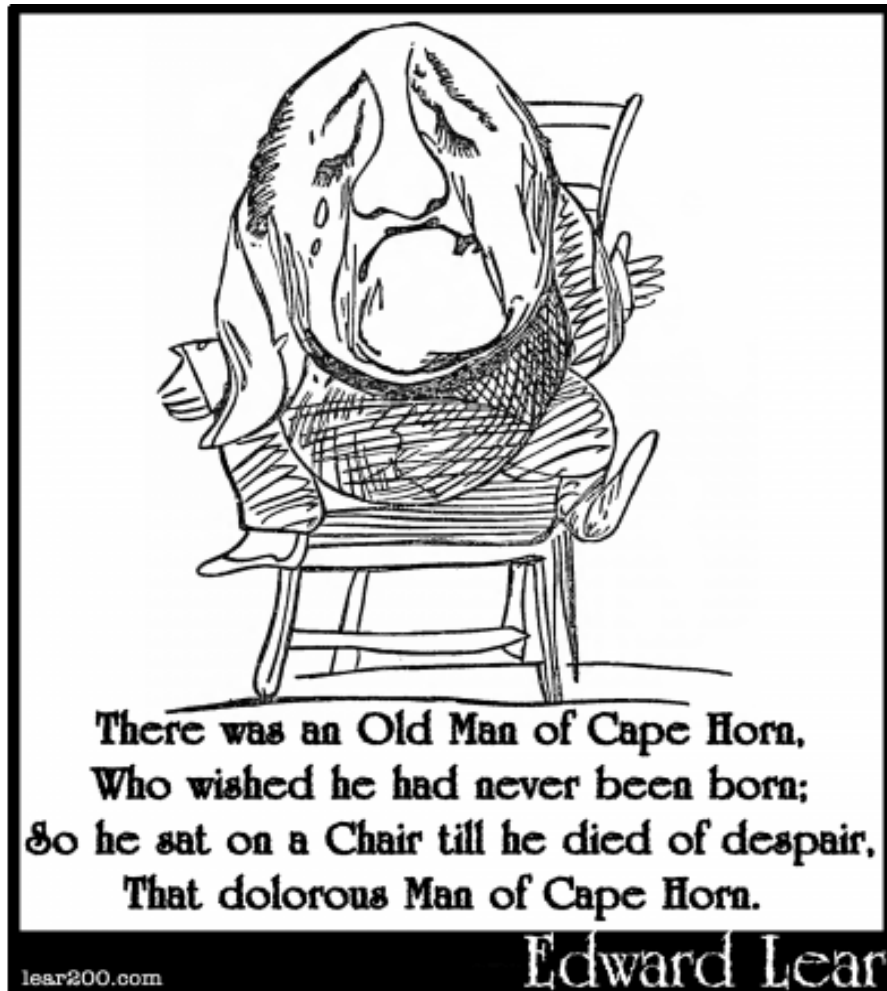
Є молода леді, чий ніс,
Безперервно процвітає і росте;
Коли він зник з поля зору, вона злякано скрикнула:
«О! Прощай, кінчик мого носа!»

У II частині «There was an Old Man with a flute» розповідається про чоловіка з флейтою.



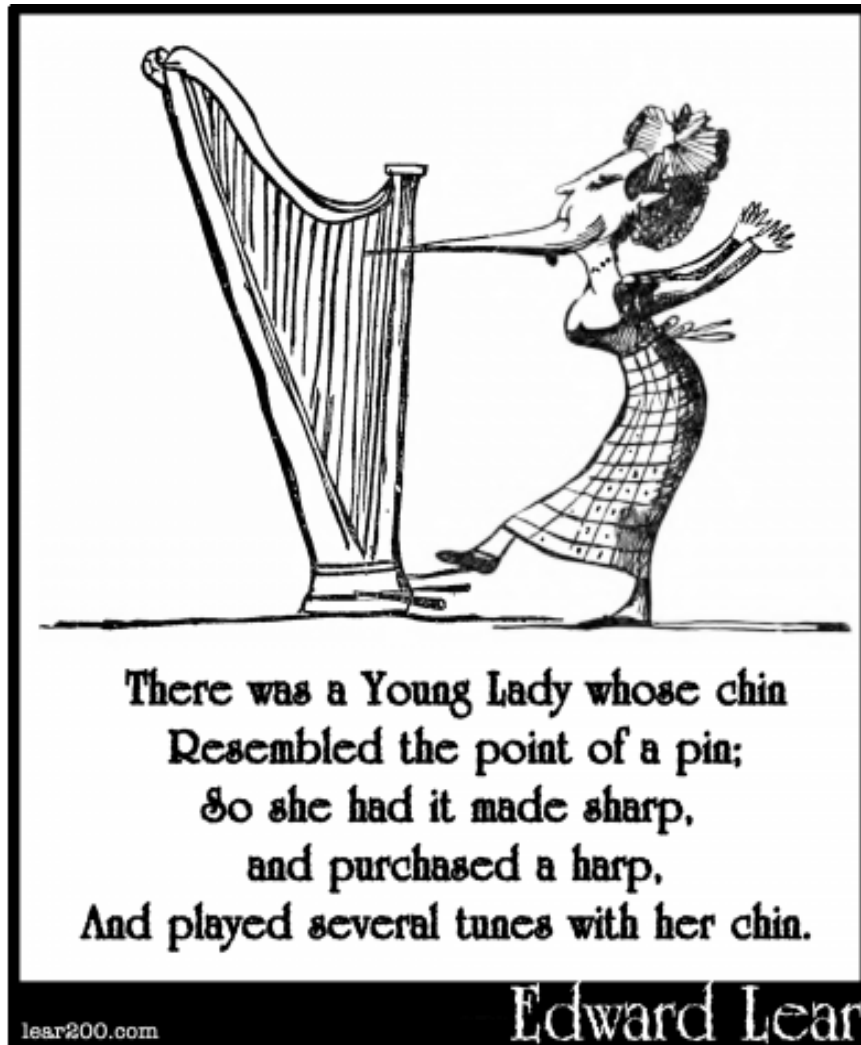
Жив старий з флейтою, -
 в його чобіт заповз «сарпінт»!
 Але він грав день і ніч, поки «сарпінт» не полетів,
 І уникнув цієї Людини з флейтою.

III частина «There was an Old Man of Cape Horn» розповідає про старого Кейп-Корна, який дуже незадоволений своєю появою у світ.



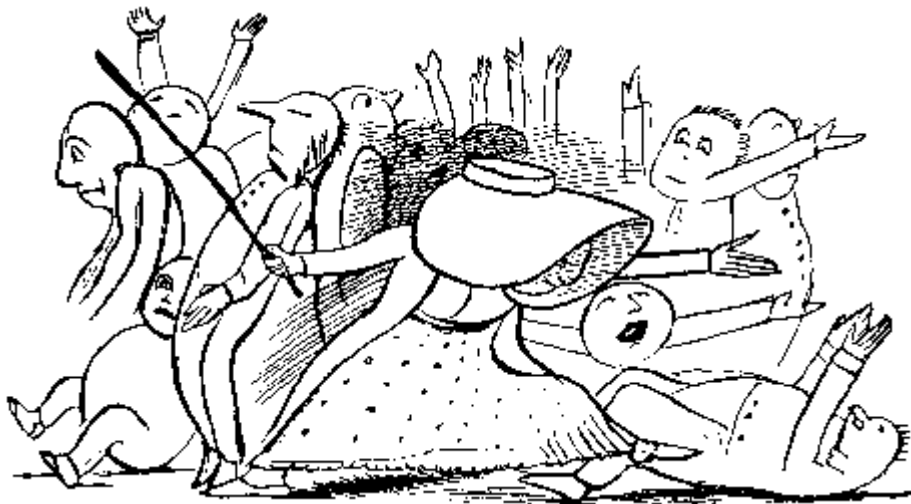
**Був Старий Кейп-Хорна,
 який хотів, щоб він ніколи не був народжений;
 Тому він сидів на стільці, поки не помер від розпачу,
 Цей жалюгідний чоловік з мису Горн.**

У IV частині «There was a Young Lady whose chin» йде розповідь про Леді з дуже гострим підборіддям як шпилька.



Була молода леді, підборіддя якої
 нагадував вістрі шпильки;
 Тому вона зробила це гостро, і купила арфу,
 І зіграла кілька мелодій з її підборіддям.

У частина «There was an old person of Stroud» змальовує жах літньої людини, яка попала у натовп.



**There was an old person of Stroud,
Who was horribly jammed in a crowd;
Some she slew with a kick,
Some she scrunched with a stick,
That impulsive old person of Stroud.**

**Був старий чоловік Страуд,
який був жахливо затиснутий у натовпі;
Деяких вона вбила ударом,
Деяких вона стиснула палицею,
Цей імпульсивний старий Страуд.**

Відповідно до літературної основи, структура хорового циклу побудована за принципом контрасту.

З точки зору *сюжетної лінії*, при втіленні тексту у хоровому творі, Г.Петрассі строго витримав порядок утримання лімерика, - 1-й рядок представляє героя чи героїню і, як правило, закінчується назвою міста, села,

країни, звідки той (та) родом, з якими потім і римується 2-й та 5-й рядки. Таким чином, останній рядок повертає пам'ять слухача до 1-го рядка, повторюючи його в дещо зміненому вигляді

На *жанровому рівні* композитор також дотримується жанрових рис лімерика, який відноситься до художніх текстів малого жанру. Хоровий цикл складається з п'яти мініатюр.

Як і для давніх майстрів, ключову роль для Г.Петрассі відіграє текстова першооснова. «Дихання» поезії і музики органічно узгоджуються між собою, кожний колористичний ефект, гармонічний комплекс, засіб голосоведення, гострота, насиченість і неповторність окремих деталей музичної мови є наслідком глибокого й різнобічного «прочитання» композитором тексту» [37].

Даний твір по суті, є інструментальною музикою для хору. Це мініатюрний спектакль, гра, театр. Такі вистави розігрувалися на площах європейських міст і викликали непідробний захват глядачів. Тому музичні рішення, перебільшені, умовно театральні, підкреслюють характерність персонажів. Дуже важливо при виконанні цього твору враховувати, те що інструментальність впливає на ретельну увагу до вокальної вимови, штрихів, нюансів, динамічних контрастів, способів артикуляції.

Домінуюча роль театрального компоненту спричинила за собою ще більший відступ від вокальної природи мелодики. Це повністю відповідало авторському задуму і знайшло яскраве втілення у віртуозності хорових партій. Інструментальність знаходить своє вираження не тільки в тяжінні до сонорики, але й у проекції на хорову фактуру прийомів, властивих симфонічному листу, а також у використанні жанрів, пов'язаних з різними типами руху - скерцо, етюд, прелюдія.

У циклі також простежуються ознаки концертного хорового стилю, які Г. Григор'єва фокусує у місткому понятті «узагальнена концертність» [7, с. 20.]. Принцип узагальненої концертності у хоровому циклі проявляється, перш за все, у розгалуженій фактурі, що включає *divisi* партій і виділення

solo (див. у Нотному додатку с. 6, 7, 10, 19) поліфонічної техніки (див. у Нотному додатку с. 5, 9, 11-12, 15-16, 19), чергуванні постійного і змінного багатоголосся (див. у Нотному додатку с. 3, 7, 9, 13, 18), частій зміні типів фактури (див. у Нотному додатку с. 5, 8-9, 15), темброво-хоровій діалогічності (див. у Нотному додатку с. 3, 5, 7, 10, 13, 17).

Не менш важливим при цьому виявляється драматургічний профіль твору - образна контрастність і особливий характер, кульмінації-спалахи обумовлюють динамічне трактування форми.

Цикл побудований на яскравих контрастах - звучанні одного голосу і змішаного хору, груп хору (див. у Нотному додатку с. 3, 7-8, 15, 17-18), гранично гучної динаміки і приглушеної (див. у Нотному додатку с. 3-6, 7-8, 13), часто змінюваних штрихах: від *staccato* до *legato* (див. у Нотному додатку с. 3, 8-9, 13), прозорих гармонійних вертикалей і диссонантних співзвуч (див. у Нотному додатку с. 9, 13).

Особливістю твору є різноманітне використання виразних можливостей змінних розмірів і ритмів (крім III частини), що в поєднанні з гнучкою мелодією інструментального характеру обумовлює надзвичайну пластику і виразність сказаного слова. Адже прагматична спрямованість лімерика націлена на те, щоб розвеселити адресата. Лімерик займає особливе місце серед комічних текстів, його відрізняє нестандартність форми і незвичайність змісту.

Вищесказане наводить на думку, що для створення гумористичного ефекту, який досягається непередбачуваністю дій персонажів, грою слів, тоном вірша, характерних для лімериків, Г. Петрассі застосовує принципи і види хорового концертування, зокрема, - використання солістів, почергове музикування окремих груп хора та виконавців з однієї партії, контрастні темброві і динамічні зіставлення, тобто, - діалогічність. При чому, у діалог вступають розділи форми, типи мелодійного руху, ритмічні структури.

Двоїстість природи хорової фактури (її обумовленість законами вертикалі і горизонталі) передбачає почергове домінування того чи іншого її

типу - хоральної, поліфонічної, гетерофонії. Ці властивості хорової фактури також містять передумови концертності, а максимальне використання фактурних, динамічних, реєстрових ресурсів хору підсилює її віртуозно-кolorистичні якості.

Отже хорове концертування, засноване на синтезі принципів «віртуозності» і «кolorитності» (багатстві тембрового фонізму), - проявляється в нетрадиційному трактуванні хору, пов'язаної з інструменталізацією хорової фактури і підкресленою роллю фонізму (збагачення тембрового і гармонійного кolorиту, а також ускладнення інтонаційності).

Все це обумовлено домінуванням у циклі естетики гри і уявлення, - ігровий початок, дух експериментування, винахідливість пронизує всю музичну тканину циклу. Є. Назайкинський підкреслює, що логіка концертування - це ігрова логіка, логіка зіткнень різних компонентів музичної тканини, різних ліній поведінки. Цю ж думку підтверджують слова Ю. Паісова про особливий тип концертності в сучасному варіанті існування хорового жанру. На думку автора, концертування виражається в драматургії тембро-акустичних, висотних, фактурних контрастів, просторово-акустичному зіставленні виконавських груп (діалогічність), вираженні контрастних емоцій і станів і якомога повнішому використанні віртуозних можливостей виконавців (репрезентативність). Значна роль відводиться віртуозно-кolorистичному концертуванню, спрямованому на максимальне розкриття виконавських можливостей.

Таким чином, прояв концертності зводиться до репрезентативності, що виявляється у тембро-кolorистичних, динамічних, фактурних контрастах і віртуозності виконання.

Принципи музичного мислення визначають характер тематизму в усіх номерах циклу. У всіх частинах велике значення мають мелодика і інтонації інструментального типу, які не «зручні» для співу, але яскраво виразні і

гостро-характерні. Виняток становить III частина, де переважає мелодика пісенного типу, здебільшого діатонічна.

При усій своєрідності кожної частини циклу, при всій їх неповторності, - явно відчущаються, ті особливості хорового письма, які, можуть бути названі константними для Г. Петрассі. Перш за все, мова йде про звукозображальність, яскраво представлену практично у всіх частинах циклу.

Звукозображальність гармонійно поєднує в собі зовнішній пластичний знак і психологічно точну передачу внутрішнього стану в той чи інший момент. Показовою є V частина, у якій тематичне ядро являє собою зіставлення терцових комплексів (велика терція) між групами жіночих і чоловічих партій хору. Вони представляють два пласта: перший в жіночому хорі розкриває зміст вірша («Був старий чоловік Страуд, який був жахливо затиснутий у натовпі»), а другий пласт в чоловічому хорі виконує образотворчу функцію - малює картину штовханини (див. у Нотному додатку с. 17-18). Це зримо ілюструє текст і в той же час передає стан внутрішньої розгубленості, страху і напруженого очікування похилої людини.

У I та II частинах звукозображальність проявляється на різних рівнях: по-перше, на рівні озвучування окремих слів тексту різними партіями хору (див. у Нотному додатку с. 4-5, 8). Можна почути глузливі «співчуваючі» зітхання (див. у Нотному додатку с. 3-4, 6, 8), звуки флейти (див. у Нотному додатку с. 9), як повзе змія та її шипіння (див. у Нотному додатку с. 7, 10), меланхолійні схлипування (див. у Нотному додатку с. 11-12), гру арфи (див. у Нотному додатку с. 15-16), - передані барвистими поєднаннями різних септ-, нонаккордов і целотонових співзвуч.

Звідси - глобалізація сонорно-колористичного чуття образу й відмова від тонально-гармонічних функціональних стереотипів мислення. Відзначимо прийоми музичного висловлювання, які використовує композитор: хорова мелодекламаційність, вокалізація (на голосний звук,

закритим ротом); хорове гліссандо; звукозображальні прийоми; дисонансі хорові педалі-пласти, мовна декламація.

Вплив симфонічного жанру проявився у використанні засобів зображальності (звукобарвисті ефекти, гра тембрів, різноманітність манер звуковибудування - крик, шепіт, гліссандо, артикуляція, форма будови складів і вимовляння слів), у контрастних співставленнях, зокрема штрихів і нюансів; використання широкої динамічної шкали.

Музична мова характеризується мелодикою інструментальної природи, ритмічною витонченістю і винахідливістю у поєднанні з метричною свободою, що призводить до більш точного і тонкого озвучення лімерика; гармонійна барвистість залишається стильовою прикметою всіх частин циклу.

2.2. Принципи фактурної організації в хоровому циклі «Nonsense» Г. Петрасці

Незалежно від використання певної техніки композиції, цикл Г. Петрасці характеризуються рядом особливостей, які можна назвати відмінними ознаками його нової хорової мови.

Зупинимося на деяких з них:

1) Використання поспівкових структур в мелодиці. Більшість мелодійних ліній в своїй основі містять поступовий рух переважно в діапазоні кварта-квінти. Характерна інструментальність мелодії (див. у Нотному додатку с. 3-5, 9-10, 13, 15, 19-20).

2) Переважна більшість лінійного мислення у фактурном вирішенні. Використання ресурсів поліфонії призводить до самостійності кожного голосу фактури, в рамках якої вертикальні утворення носять в більшості випадків результуючий характер. Епізоди гармонійної організації, утворені моноритмічною організацією хорових голосів, зумовленою єдністю складового ансамблю, вводяться композитором насамперед для розмежування розділів форми. Звернемо увагу на один унікальний для свого часу випадок появи багатотембрового (політембровою) горизонталі, що

охоплює 2,5 октави і заснованої на імітації одного мотиву по діагоналі від високих до низьких голосам фактури (див. у Нотному додатку с. 7).

3) Використання ресурсів музичної зображувальності. Нюанси змісту вербального ряду знаходять своє відображення на рівні інтонаційного, фактурного, тембрового рішення мініатюр циклу. Особлива увага до словесного змісту, прагнення до детального відтворення предметів і образів, відображених у літературному тексті, перегукується зі стилем К. Жанекена з характерною для нього музичною деталізацією змісту словесного тексту.

Зупинимось детальніше на основних принципах фактурної організації в хоровому циклі Г. Петрассі.

Композитор вдається до поєднання різних видів хорової фактури, вибір яких обумовлений завданнями передачі смислового і емоційного змісту словесного тексту, а також, як уже було сказано вище, жанровими орієнтирами. Розглянемо особливості використовуваних *фактурних видів*.

1. *Імітаційно-поліфонічна фактура*. Головним чином, композитор використовує кананообразную фактуру з інтонаційно-змінними лініями. Інтонаційні лінії вельми лаконічні, часто вступають у висхідному напрямку (рідше - в низхідному). У якості інтервалу вступу використовується терція і секунда (див. у Нотному додатку с. 9, 11-12, 15). У пріоритеті використання ресурсів канонічної фактури, що призводить у серійних творах до першорядної уваги до принципів горизонтальної додекафонії, що виходить і з тематичного трактування ряду (див. у Нотному додатку с. 13-16).

2. *Гармонійна (акордова фактура)*. Гармонійну фактуру композитор використовує як найважливіший засіб консолідації всіх ліній голосів в передачі єдиного словесного тексту (див. у Нотному додатку с. 4, 14, 18, 20). Характерною особливістю більшості творів стає завершення поліфонічних побудов з темами-висновками в гармонійному викладі (див. у Нотному додатку с. 16). Подібне чергування, поряд з необхідним виділенням важливих строків тексту, дозволяє яскравіше виявити зв'язок з мадригальною традицією,

для якої характерні використання фактурних контрастів поліфонічної і гармонійної організацій музичного тексту.

3. *Діагональна фактура*. Діагональна фактурна організація виявляється багато в чому спорідненою з фактурою канону. Її відмінність - обмеження поліфонічного розгортання коротким мотивом, експонуються в висхідному або низхідному русі. Дане фактурне рішення характеризується яскравим колористичним ефектом, що досягається за допомогою швидкого чергування різних хорових тембрів (див. у Нотному додатку с. 5, 10, 19).

4. *Політемброва монодія*³. Даний тип викладу, типовий для цілого ряду творів ХХ століття. Для неї характерне засередження уваги на послідовному тембровому перетворенні цільної мелодійної лінії. Композитор використовує *divisi* для ущільнення хорових вертикалей, що стає одним з дієвих засобів фактурного варіювання (див. у Нотному додатку с. 7, 13, 19). Г. Петрассі використовує прийом поділу одного слова у виконанні декількох хорових партій (див. у Нотному додатку с. 7-8).

Гармонічна мова циклу Г. Петрассі демонструє домінування у музичній мові серійних структур. Специфіка побудови серійного матеріалу будується на «чіткому тональному налаштуванні» [15, с. 99]: серія зазнає сегментацію по три звуки, в рамках якої кожен з сегментів представляє свою тональну сферу: перший орієнтований на звукоряд *cis moll*, другий на звукоряд *e moll*, третій на звукоряд *d moll* (див. у Нотному додатку с. 11).

Відштовхуючись від властивого для серійного листа А. Шенберга тяжіння до тематичного трактуванні ряду, Г. Петрассі відмовляється від навмисного уникнення консонантних інтервальних послідовностей, в ряді випадків вибудовуючи ряд за певним ладовим принципом (див. у Нотному додатку с. 19).

³ Термін Рижинського О.С.: «Політемброва монодія - комбінована мелодійна лінія великого діапазону, розвиток якої реалізується за допомогою послідовного приєднання партій в висхідному, або низхідному порядку» [27, с. 8].

У циклі композитор практично не використовує класичні види викладу музичного матеріалу (унісон, гармонійну, гомофонно-гармонічну та ін. фактури). Їх місце займають як фактурні різновиди, введені композиторами першої половини ХХ століття (наприклад, діагональна і пуантілістична фактури, перенесені в вокальну музику з інструментальної), так і унікальні способи викладу музичного матеріалу, народжені за допомогою використання техніки *Klangfarbenmelodie*⁴.

Таким чином, основним засобом вираження у циклі є *нова мова хорової музики*. Оперування особливими тембробарвистими звучності - *сонорами* - у цілому характерно для музики ХХ століття. Сонорика Г. Петрассі включає ряд нових засобів музичної виразності, передаючи конкретні персональні характеристики. Музика гранично широко розсовує просторово-акустичні кордони звучання. Глибоко розроблена сфера музичної мови включає в себе артикуляцію, особливим чином організовану мелодію, ритміку, способи звуковидобування. Ця музична система включає інтонації ритмізованої, інтонованої мови пошепки (див. у Нотному додатку с. 10). Розширення акустичних кордонів діапазону по вертикалі виразилося у використанні крайніх регістрів басів і альтів (див. У нотному додатку с. 7-10, 14-16, 19-20).

Отже, у проаналізованому циклі риси авангардного напрямку проявляються у наступних ознаках: опора на поліфонічну техніку письма у поєднанні із сонористикою; монологізм висловлювання; особливості викладу тематичного матеріалу - поступове додавання до лінійно викладеної на початку теми все нових тембрових фарб і фактурних пластів, тобто принцип поступового ущільнення звукової тканини.

Хорова музика Г. Петрассі справила величезний вплив на розвиток вокально-хорової композиції в Італії другої половини ХХ століття. Вивчення

⁴ *Klangfarbenmelodie* (в перекладі з німецької означає «мелодія звуку і кольору») - це музична техніка, яка включає в себе поділ музичної лінії або мелодії між декількома інструментами, а не призначення тільки одного інструменту (або набору інструментів), додаючи тим самим колір (тембр) і текстуру на мелодійну лінію. Цю техніку іноді порівнюють з «пуантилізм», технікою живопису неоімпрессионистів [44].

творів ренесансних поліфонічних шкіл в сукупності з глибоким інтересом до нововіденських експериментів в області музичної композиції дозволили композитору створити дивовижний феномен нової італійської хорової музики, яка за своїм композиційним виглядом близька як до авангардних, так і до неокласичних творів першої половини ХХ століття. Сміливість інтонаційної, ладогармонічної і тембрової організації творів демонструють органічне поєднання традицій старовинного контрапункту з новітньою технікою додекафонії і містить у собі багатющий потенціал для подальших експериментів в творчості молодших сучасників композитора.

Підводячи підсумок опису деяких новацій, що зустрічаються у хорових опусах Г. Петрассі, можна помітити одну цікаву особливість, - питання тембріки, яка завжди є актуальною для композитора. Фактурна своєрідність цієї музики в синтезі з традиціями великих майстрів минулого робить хорові твори Г. Петрассі привабливим об'єктом як для дослідників, так і для виконавців.

Висновки до Розділу 2

Аналіз жанрово-стильових особливостей циклу «Nonsense» Г. Петрассі дає підстави до наступних висновків.

1. У циклі «Nonsense» Г. Петрассі засобами музичного висловлення майстерно втілює риси англійського гумору притаманні жанру лімерик. Серед них: широкий контекст, що дає можливість різних тлумачень; парадоксальність - гра зі словами, де сенс «вивертається», перевертається і миттєво знову повертається на місце; здатність бачити абсурд життя і посміхатися йому; наскрізний характер - гумор переливається з однієї форми в іншу: то м'яка іронія, то тонкий натяк, то смуток або багатозначне замовчування, то різкий поворот [2].

2. Проаналізований цикл є прикладом експресивно-психологічного напрямку (за і. Гулеско) хорової музики. На це вказує мовна декламаційність, темброво-інтонаційні комплекси інструментального характеру, основна

виразна функція тембро-інтонації (поряд із ритмо-фразовою артикуляцією, варіантністю й остинатністю).

3. Сміливість інтонаційної, ладогармонічної і тембрової організації твору демонструє органічне поєднання традицій старовинного контрапункту з новітньою технікою додекафонії і містить у собі багатющий потенціал для подальших експериментів в творчості молодших сучасників композитора.

4. Підводячи підсумок опису деяких новацій, що зустрічаються у хоровому циклі Г. Петрассі, можна помітити одну цікаву особливість, - питання тембріки, яка завжди є актуальною для композитора. Фактурна своєрідність цієї музики в синтезі з традиціями великих майстрів минулого робить хорові твори Г. Петрассі привабливим об'єктом як для дослідників, так і для виконавців.

РОЗДІЛ 3

ЦИКЛ «NONSENSE» Г. ПЕТРАССІ: ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ

3.1. Аналітичне моделювання виконавського аналізу хорового циклу «Nonsense» Г. Петрассі

Аналіз хорових партитур є однією із вагомих складових самостійного вивчення диригентом хорового твору. В процесі багаторічного досвіду кращих диригентів і педагогів доведено, що аналіз хорового твору є обов'язковою умовою підготовки диригента до роботи з хором. Вимоги аналізу хорових партитур, сформульовані корифеями хорового мистецтва - П.Чесноковим, М.Даніліним, висуваються так само і в відомих працях Г.Дмитревського, О.Єгорова, К.Пігрова, К.Птіци, В.Соколова та ін.

Цінну інформацію для розробки аналітичної моделі хорового циклу «Nonsense» Г. Петрассі представляють праці В. Живова «Хоровое исполнительство : теория, методика, практика» [17] та «Теория хорового исполнительства» [16], де автор, узагальнюючи багаторічний досвід практичної діяльності в якості диригента професійних, аматорських і навчальних хорів, підходить до хорової педагогіки з позиції «музиканта-художника, інтерпретатора, «режисера-постановника» музичного твору» [16, с. 8].

Не менш важливими є праці, у яких розроблені важливі для хорового виконавства питання, пов'язані з проблемами: *Звуку*, - О. Соколов «Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества» [33]. *Фактури*, - «Хоровая фактура» П. Левандо [21], «Заметки о хоровой фактуре» В. Семенюк [30], *Тембру*, - «Тембр хора. Тембро-интонационные нюансы в искусстве хорового пения» Л. Думбляекайте [14], «Тембр как специфическое качество хорового унисона» Ю. Кузнецова [20].

При аналітичному моделюванні виконання хорового циклу Г. Петрассі ми взяли за основу чотирьохетапну систему виконавського аналізу хорового твору, розроблену В. Живовим.

Перший етап - історико-стилістичний, літературний і музично-теоретичний аналіз має на меті осягнення задуму композитора і поета і змісту твору. На цьому фундаменті будується *другий етап*, який полягає в знаходженні виконавських засобів реалізації авторського задуму. У свою чергу *третій етап* ґрунтується на аналізі виконавських засобів виразності і на оцінці художньо-образних засобів твору, так як його завдання - визначити специфічні диригентські прийоми реалізації створеного на другому етапі виконавської художнього образу. В результаті перерахованих трьох етапів диригент створює «ідеальний» задум інтерпретації, здійснити який можна тільки за умови врахування технічного стану його «інструменту» - хору, тобто того, наскільки хор буде збудований, вирівняний, рухливий. Аналіз умов, в яких буде відбуватися практична реалізація виконавської задуму, різноманітних технічних труднощів (вокальних, ансамблевих, інтонаційних, дикційних, диригентських), специфічних особливостей хорового колективу тощо, становить *четвертий етап* аналізу.

При такій послідовності не порушується логіка становлення задуму інтерпретації на основі осягнення художньо-образного строю хору.

Отже, В.Живов пропонує виконавський аналіз хорового твору проводити у наступній послідовності:

1. Історико-стилістичний аналіз: характеристика основних рис творчості поета і композитора; типові риси хорового письма композитора.

2. Аналіз поетичного тексту: оцінка змісту вірша, його ідеї та основних художніх образів; аналіз структури вірша, визначення меж частин; виявлення головних слів і понять, що визначають зміст.

3. Аналіз музично-виразних засобів, за допомогою яких втілюється зміст: цілісний художньо-образний аналіз мелодики, гармонії, ритму і метру, темпу, динаміки, тембру, фактури; визначення меж частин музичного твору, структури кожної з частин, фіксація і аналіз каденцій у зв'язку зі структурою тексту; зіставлення музично-тематичного матеріалу і визначення глибини контрасту або, навпаки, тематичної єдності; визначення форми цілого;

жанровий аналіз; виявлення лінії розвитку кожного голосу; визначення кульмінацій в кожній партії; порівняння хвиль наростання і убуття гармонійної яскравості з хвилями мелодійними, ритмічними, темповими, динамічними; зіставлення кульмінацій частин і знаходження головної, центральної кульмінації твору, характеристика співвідношення форми тексту і музики, музичної фразування з фразами тексту.

4. Аналіз виконавських засобів виразності: аналіз прийомів, за допомогою яких художньо-образний зміст твору можна донести до слухача найбільш яскраво і переконливо; аналіз використання темпових коливань, динамічних відтінків, тембрових фарб, різних способів ведення звуку і штрихів, артикуляції, фразування в залежності від необхідного характеру образу, емоційно-виразних або формотворчих завдань.

5. Аналіз диригентських виконавських засобів і прийомів: обґрунтування використання тієї чи іншої диригентської «площини», важчого або більш легкого жесту, більшого або більш дрібного, плавного або уривчастого в залежності від характеру музики, конкретних вимог музичного розвитку, динаміки, темпу, тембру, фактури, фразування, характеру ведення звуку і штрихів; аналіз способів диригентської передачі логічного зв'язку між фразами, виявлення приватних і загальної кульмінацій.

6. Технічний вокально-хоровий аналіз: обґрунтування та оцінка інтонаційних, ансамблевих, дикційних, ритмічних та інших технічних труднощів, пов'язаних зі специфікою хорового «інструменту», і знаходження шляхів їх подолання.

7. Розробка плану репетиційної роботи: визначення основних завдань в роботі з хором над розучуванням твору, облік складних і більш простих моментів; знаходження доцільних прийомів, що прискорюють процес розучування; розрахунок репетиційного часу [13].

Після того, як ми перерахували основні положення і стадії виконавського аналізу⁵, перейдемо до конкретної реалізації цих принципів у хоровому творі. Музичним матеріалом для цього послужить цикл «Nonsense» Г. Петрассі для мішаного хору a cappella

У циклі «Nonsense» Г. Петрассі ключовою при розробці та втіленні виконавської моделі диригентом хору домінуючою є театральний компонент та жанрова специфіка англійської поетичної форми – лімерик. Названі позиції зумовили відступ композитора від вокальної природи мелодики у бік інструментальності та підвищення ролі віртуозності у хорових партіях. Інструментальність знаходить своє вираження у використанні жанрів, пов'язаних з різними типами руху – скерцо (№ 1, № 4), п'єса (№ 2), етюд (№ 5), прелюдія (№ 3), тяжінням до сонорики, мобільністю хорової фактури та використанню прийомів, властивих симфонічному письму, у хоровому оркеструванні багато цікавих знахідок.

Форма хорового циклу відрізняється новизною. Незважаючи на те, що твір складається з 5 частин, основним принципом формоутворення є варіантно-варіаційний. Найменшою конструктивною одиницею є мотив, що у варіантному розвитку дає розвиток формі загалом. Тут важливо наголосити на її особливості: плавність переходів від одного розділу до іншого, плинність музичної тканини, багатомотивний склад фактури. Для диригента форма такого плану створює складність в інтерпретації та виконанні твору.

Через особливості форми хорового циклу диригент має бути особливо уважним до вказівок темпу, який у Г. Петрассі є вельми мобільним і залежить не тільки від форми, а й від характеру того чи іншого номеру.

Необхідно враховувати примхливість хорового оркестрування. Воно відрізняється винятковою мінливістю. Що стосується хорового звукопису можна говорити про індивідуалізацію тембрів, оскільки тембр кожного

⁵ Історико-стилістичний аналіз, аналіз поетичного тексту, аналіз музично-виразних засобів, ми розглянули у 1 та 2 розділах магістерської роботи.

голоса хорової партії однаково важливі у загальній хоровій фактурі, особливо коли хорова партія, виконує мотив.

За суттю даний твір є інструментальною музикою для хору а cappella. Це мініатюрний спектакль, гра, театр. Тому музичні рішення у циклі перебільшені, умовно театральні, підкреслюють характерність персонажів. Дуже важливо при виконанні цього твору враховувати, те що інструментальність впливає на ретельну увагу до вокальної вимови, штрихів, нюансів, динамічних контрастів, способів артикуляції.

У циклі кожен тембровий мотив однаково значущий. Тому в цьому творі постає проблема звуковидобування. Різноманітність штрихів, ритмічна вибагливість мотивів у незвичайному хоровому інструментуванні вимагають особливого поведіння зі звуком, використання інших прийомів виконання хорової партитури. Вищевказана ритмічна вибагливість у хоровій фактурі містить у собі багато труднощів і ставить перед диригентом хору особливу мануальну проблему техніки. Диригент повинен точно визначити для себе, яку диригентську схему вибрати, де її можна дробити, а де це недоцільно.

Звернемо увагу на наступні позиції, які допоможуть при аналітичному моделюванні виконання хорового циклу «Nonsense» Г. Петрассі:

1. Як відомо, важливим засобом виразності музиці є *темп*. В даному творі темп - це певна сфера образів, емоцій, нерозривно пов'язана з цілісним сприйняттям музики, її характером. У кожній частині циклу темп створює той чи інший настрій, - швидкі темпи: легкість, жвавість, палкість і поривчастість; повільні темпи говорять про спокій, неквапливість, філософські роздуми; середні темпи - про урочистості і розміреність. Тому слід уважно відноситись до вибору відповідного темпу у кожній частині хорового твору.

2. Сама назва – «Nonsense» – зумовила добір виражальних засобів. Ігровий початок, дух експериментування, винахідливість пронизує всю музичну тканину циклу. Програмний ряд – гострі, з абсурдним змістом лімерики, різні за характером і змістом (№ 1 «There is a young lady whose

nose» розповідає про леді, у якої виріс дуже довгий ніс; № 2 «There was an Old Man with a flute» розповідається про чоловіка з флейтою, в чобот якого заповз «сарпінт»; № 3 «There was an Old Man of Cape Horn» розповідає про старого Кейп-Корна, який дуже незадоволений своєю появою у світ; IV частині «There was a Young Lady whose chin» йде розповідь про Леді з дуже гострим підборіддям як шпилька, яким вона може грати на арфі; № 5 «There was an old person of Stroud» змальовує жах і трагедію літньої людини, яка попала у натовп).

Номери циклу сповнені яскравих контрастів, створюються композитором за рахунок використання багатой палітри гармонічних фарб та їх чергування. Звідси - глобалізація сонорно-колеристичного чуття образу й відмова від тонально-гармонічних функціональних стереотипів мислення. Цикл побудований на яскравих контрастах - звучанні одного голосу і змішаного хору, груп хору (див. у Нотному додатку с. 3, 7-8, 15, 17-18), гранично гучної динаміки і приглушеної (див. у Нотному додатку с. 3-6, 7-8, 13), часто змінюваних штрихах: від *staccato* до *legato* (див. у Нотному додатку с. 3, 8-9, 13), прозорих гармонійних вертикалей і диссонантних співзвуч (див. у Нотному додатку с. 9, 13).

Відзначимо прийоми музичного висловлювання, які використовує композитор:

- хорова мелодекламаційність (на слово);
- широка шкала штрихів і нюансів;
- широкий діапазон фактурних прийомів викладу (гармонічна (див. у Нотному додатку с. 4, 14, 18, 20), імітаційна, поліфонічна (див. у Нотному додатку с. 9, 11-12, 15), а також використання ресурсів канонічної фактури, що призводить у серійних творах до першорядної уваги до принципів горизонтальної додекафонії, що виходить і з тематичного трактування ряду (див. у Нотному додатку с. 13-16); діагональна (див. у Нотному додатку с. 5, 10, 19); політемброва монодія (див. у Нотному додатку с. 7, 13, 19).

- серед тембральних коштів можна назвати: загальнохорове звучання (№№ 1, 3, 4); неповний склад хору (№№ 2-4); викладення окремими голосами (№№ 2-3); викладення окремими партіями (№№ 2-4); *divisi* (№№ 1, 4).

- засоби зображальності (звукобарвисті ефекти, гра тембрів).

3. У циклі також простежуються ознаки концертного хорового стилю, так звана «узагальнена концертність» (за Г. Григор'євою) [7, с. 20.]. Її принцип у хоровому циклі проявляється у розгалуженій фактурі, що включає *divisi* партій і виділення *solo* (див. у Нотному додатку с. 6, 7, 10, 19) поліфонічної техніки (див. у Нотному додатку с. 5, 9, 11-12, 15-16, 19), чергуванні постійного і змінного багатоголосся (див. у Нотному додатку с. 3, 7, 9, 13, 18), частій зміні типів фактури (див. у Нотному додатку с. 5, 8-9, 15), темброво-хоровій діалогічності (див. у Нотному додатку с. 3, 5, 7, 10, 13, 17).

4. На особливу увагу заслуговує «інструментальна мелодія», яка є найбільш чужою традиціям хорового інтонування. Вона тяжіє до «неспівучої» манери виконання і відзначена суто інструментальними рисами:

- опорою на інструментальні жанрові ознаки;
- використанням співу на фонічні склади;
- ускладненням фактури за рахунок використання сонорних прийомів і ефектів, оновленням засобів хорової виразності та розширення темброфонічних можливостей.

5. Сонорика Г. Петрассі підпорядкована завданню характеристики конкретних персонажів. Ця музична система включає інтонації ритмізованої, інтонованої мови пошепки (див. у Нотному додатку с. 10). Розширення акустичних кордонів діапазону по вертикалі виразилося у використанні крайніх регістрів басів і альтів (див. У нотному додатку с. 7-10, 14-16, 19-20).

Хоровий цикл «Nonsense» Г. Петрассі відзначений різноманітністю емоційних станів. Тому, перше завдання інтерпретатора при роботі над твором, уявити темпову, метроритмічну, тембральну, динамічну функції кожного з названих засобів виконавської виразності.

У циклі добір диригентських прийомів виразності буде направлений на наступні позиції:

1. З огляду на те, що даний твір є прикладом сучасного хорového письма, - вибір диригентських засобів виразності, у порівнянні із класичним та романтичним диригентським стилем, зовсім іншим. Форма номерів циклу будується з дрібних деталей, які збираються згідно «архітектурному» плану, тобто вона конструюється з блоків. Тому, більш доречним буде застосування експресіоністичної диригентської техніки. Інтерпретація буде зводитися до акустично і ритмічно точного відтворення нотного тексту, який виключає імпровізаційність. Диригування здійснюється цільнофіксованою рукою, з вільним плечовим і злегка фіксованим кистьовим і ліктювим суглобами. Помах прямолінійний, з переважанням вертикалі, точка дотику до площини зосереджена в пальцях.

2. Перемінні розміри, що зустрічаються у даному циклі потребують від диригента особливої уваги. Темпоритмічні особливості №№ 1, 2, 4 полягають в змінних розмірах - від складних змішаних до простих (2/4, 3/4, 6/8, 5/8, 9/8). При зміні розміру диригенту треба швидко і впевнено змінювати схему в залежності від розміру. Дуже важливо при цьому дотримуватися принципу графічної ясності диригентської сітки. Розмір 6/8, 5/8 треба диригувати за дводольною схемою, 9/8 – за тридольною. Необхідно домагатися того, щоб окремі четвертні жести тривали однаково довго як в першому, так і в інших розмірах. Ритмічна пульсація повинна бути організована вже в початковому змаху. Зокрема, перший афтакт вступу повинні містити в собі дві рівні восьмі, тобто дві рівні фази (1: 1). Це забезпечить хору впевнене відчуття темпу і пульсу.

4. Найважливішим моментом фразування є показ кульмінації, логічність і закономірність затвердження якої пов'язані з тим, наскільки витримана прогресія поступового підходу до неї. Кульмінація залежить від показу безпосередньо попередньої її частки. Випереджаючи кульмінацію

енергійним замахом, диригент не повинен робити на ньому акцент, так як після поштовху слідує природна розрядка напруги.

5. У зв'язку з різноманітністю ритмічної, динамічної і фактурної організації, необхідно уважно підійти до вибору диригентської «аплікатури» - ауфтаки, штрихи, покази вступів і знятть. В даному циклі застосовуються двофазні, однофазні, контрастний ауфтаки.

6. При показі акцентів диригенту слід застосовувати наступний прийом: рука спрямовується до «точки» різко прискорює рухом, як би прагнучи пробити диригентську площину. Стикаючись з нею, рука зупиняється, «грузнучи» в ній. З огляду на те, що в даному прикладі використовується штрих *marcato* і доля залігована цілий такт, фази, які готують цей звук, завершуються крапкою «стоп».

7. При роботі над динамікою диригенту необхідно стежити за адекватним відображенням жестами різних відтінків, поступових і раптових динамічних змін. Щоб відобразити жестами динамічні відтінки в даному хорі, потрібно розрахувати амплітуду і обсяг жестів. Наприклад, у № 1 при диригуванні на контрастній динаміці (*f – p*) та швидкому темпі (*Allegretto mosso*), слід застосовувати малі, короткі жести. Не варто забувати і про досить важливі для досягнення відповідної динаміки засобах - очах, обличчі, положенні голови і корпусу. Добре володіючи ними, диригент зможе посилити і поглибити динамічні ефекти, яких він уже досяг за допомогою рук.

Отже, у даному підрозділі магістерської роботи здійснена спроба виконавського моделювання хорового циклу «Nonsense» Г.Петрасці. З прикладу виконавського розбору даного твору яскраво видно, що цей етап самостійної роботи диригента над партитурою є важливою ланкою підготовки диригента хору до інтерпретації твору.

3.2. Порівняльний аналіз виконавських версій циклу «Nonsense» Г. Петрассі хорових колективів «Coro da camera della RAI» (диригент Nino Antonellini) та «Musica Quantica» (диригент Camilo Santostefano)

Область дослідження та аналізу інтерпретацій є надзвичайно великою та цікавою. У вітчизняному музикознавстві робіт, присвячених проблемам виконання, сьогодні досить багато. Значно меншою мірою представлена література про виконавський аналіз творів для хору а cappella. Найбагатша спадщина світового хорового виконавства досі не вивчена повною мірою. Проблема музичної інтерпретації загалом, зокрема питання трактування творів для хору а cappella, як і раніше, залишаються актуальними. Особливо це стосується італійської музики ХХ століття, - століття експериментів, творчих шукань, епохи, що зосередила у собі величезну кількість музичних напрямків та стилів.

У музикознавстві досі не порушена проблема інтерпретації хорової музики а cappella Г. Петрассі. Тим часом вірне відчуття його стилю – ключ до інтерпретації музики ХХ століття, оскільки творчість композитора багато в чому визначила напрямок музичної думки цього століття.

Музика Г. Петрассі як об'єкт хорового виконавства мало досліджена область. Через її неоднозначність, багатогранність, таємничість вона представляє величезний простір для фантазії диригентів хору, для виявлення глибинних смислів у ній, для висвічування колористичних, тембрових знахідок, штрихів і нюансів, а також її тимчасової організації. Це визначило актуальність дослідження магістерської роботи та завдання даного підрозділу.

Щоб проникнути у проблемне коло інтерпретації хорового циклу Петрассі, ми методологічно спиралися на два блоки літератури, докладний опис яких включено до вступу.

«Інтерпретація» та «виконання» – основна проблема, яка розділяє сучасних виконавців на два, здавалося б, абсолютно протилежні табори. Виникла вона в результаті суперечок: де головне – у нотах чи між нотами. Справжнього трактування немає. Виконавець повинен прагнути ідеального

виконання, але кожен має право своє розуміння істинного виконання. З одного боку, необхідно повно розкрити і донести авторський задум, з іншого боку - виявити ті риси сучасності, які можуть бути співзвучні даному твору чи самому виконавцю.

Отже, трактування хорового твору виникає на перетині композиторських та інтерпретаторських ідей та двох часів – часу автора та часу виконавця. Важлива також і психологічна дистанція між часом створення твору та часом виконання. Авторське виконання містить «час у собі». Інтерпретація, навпаки, міститься у часі. У цій взаємодії композиції та інтерпретації поєднуються наш час (процес виконання) і «вічний час», укладений у творі. Не можна не звернути увагу на те, що якщо не може бути двох однакових інтерпретацій у виконавців-сучасників, то якою є велика різниця трактування між виконавцями різних епох. Саме тому, наприклад, не вщухають суперечки з приводу виконання барокової музики, темпів у творах І.С. Баха та багатьох виконавських проблем інших композиторів, з'являються різні редакції творів, у яких змінюється і концепція твору.

Згодом змінюється і психологія сприйняття слухача. Виникають гостріші життєві колізії, які змушують дивитися на образи творів з інших позицій, - по-новому сприйняти їх та осмислити. Тут завданням інтерпретатора стає вміння відповідно до психології, запитами часу розкрити ті споконвічні проблеми, які закладені у творах. Залишається тільки здогадуватися про те, що чекає на сучасну музику через сторіччя. Цей процес є ні що інше, як еволюція інтерпретації.

Зазначимо основні моменти у новаторському хоровому циклі Петрассі, які є важливими для диригентів щодо інтерпретації його музики.

На відміну від класичної та романтичної музики з чіткістю форми, фактури та темпів – основного чинника у виконанні – у хоровому циклі Г. Петрассі неможливо оперувати поняттям чіткість. Його творчість надає чималий простір для роздумів та ставить більш складні завдання диригента хору.

Нюанси у Петрассі різноманітні та мінливі, як і темпові зміни. Це спричиняє необхідність зовсім іншого звукоутворення у хорі, що є окремою темою для роздумів.

Тембр. В області хорового колориту Петрассі зробив найбільший переворот. Він дав поштовх новому хоровому мисленню. Після Петрассі, здається, не можна розглядати тонально-гармонічні питання у відриві від фактурних. Новаторське використання тембрів хору та їх співвідношень ставить перед диригентами багато проблем. Наприклад – знайти вірне співвідношення фону та мелодійної лінії у фактурі хору, які найчастіше пронизують подібні мотиви. Особливу увагу диригента вимагає фактурний малюнок партій хору, який, по суті, є оркестровим.

Перед диригентом стоять проблеми *ритмічної організації* хорової музики Г. Петрассі. З поліритмією ми зустрічаємося в хоровому циклі композитора неодноразово.

Розглянемо завдання диригента у хоровому циклі Г. Петрассі. Перше та головне з них – музичне втілення жанрових особливостей лімерика.

Наступна диригентська проблема у цьому хоровому циклі – *співвідношення музики та слова*. Нове і складне у творі Г. Петрассі – переважна роль тексту. Композитор відсуває у хоровій партії власне музичний елемент на другий план і зводить вокальну інтонацію до речитативно-декламаційної. Виходячи з вищесказаного, проблемою для диригента хору є вибудовування балансу пластів хорової партитури. Це завдання можна вирішувати по-різному:

1) існування тієї чи іншої хорової партії чи групи хору як загального фону для сценічної дії та акомпанементу для хорової партії, у якій провідний тематичний матеріал;

2) диференціація тембрів хору, рельєфний показ мотивів, кожен із яких несе певний сенс.

Диригенту хору необхідно точно слідувати динамічним вказівкам композитора. Різноманітна палітра динамічних віддіноків від *pp* до *ff* вимагає

від артистів хору особливого звуковедіння, використання усіх видів атаки звуку (м'якої, придихальної, іноді твердої).

Найважливішою проблемою для диригента є *темпорит хорової партитури*, тобто співвідношення форми і темпу. Тільки від диригента залежить, чи буде побудова драматургії твору затягнутою або метушливою, або органічною та виправданою. Найтонші нюанси темпу та агогіки у Петрассі таять у собі величезний потенціал виразних можливостей. Відмінною особливістю агогіки, на наш погляд, є відхід від метричності, природний, вільний рух хорової фактури. Виходячи з цього, - у хоровому циклі не можна пропускати жодної темпової та агогічної ремарки композитора. На особливу увагу заслуговують терміни *rubato*, *cédez*, *mouvement*, а *tempo* (вільно, гнучко, з рухом, у темпі), що зустрічаються дуже часто в хоровому циклі Петрассі.

Отже, виходячи з вищевикладеного, серед критеріїв порівняльного аналізу музично-виконавських версій хорового циклу Петрассі нами були обрані наступні: аналіз нотної записі і живого звучання (відповідність до темпу, нюансів, форми), порівняння зі смисловим трактуванням двох виконавських версій, цілісний підхід до виконавської задачі, ступінь емоційної насиченості хорового виконання.

У процесі порівняльного аналізу, перш за все, звернемо увагу на темпові співвідношення, на розгортання хорового циклу в цілому, на динаміку, наповненість хорового звучання в кульмінаціях, на організацію ритмічної складової.

Проаналізуємо виконавські версії циклу двох всесвітньовідомих хорових колективів, зокрема, «*Coro da camera della RAI*» (диригент Nino Antonellini) та «*Musica Quantica*» (диригент Camilo Santostefano).

На самому початку першої частини у обох виконавських версіях ми виявили різне розуміння авторського темпу. За авторським позначенням темп першої частини – *Andante* (помірно), що за метрономом Мальтера прирівнюється 58-72 ударам на хвилину.

Ми вважаємо, що темп у хорovому циклі Петрассі неможливо сприймати буквально, оскільки вказівки темпу мають на увазі не так швидкість виконання, як характер руху. Темпове позначення може містити декілька градацій одного темпу, і якщо ми розуміємо зазвичай *moderato* або *lento* як помірно чи повільно, то музиці Петрассі вони набувають величезну кількість відтінків – повільніше, помірніше, рухливіше. Ці позначення зазвичай змінюються вже через 4-6 тактів (наприклад, - № 1 «There is a young lady whose nose» у 21 т. – *poco meno (senza trascinare - трохи менше - без перетягування)*, у 24 т. - *a tempo*; у 33 т. - *piu calmo – спокійніше*; № 4 «There was a Young Lady whose chin» 1 – 5 тт. у 6 т. *poco affrett. – не поспішати*; у 8 т. – *rall. – уповільнити темп*; у 9 т. *Adagetto grazioso (quasi barcarola) - трохи більш рухливіше та легше ніж adagio, граційно (майже баркарола)*, у 22 т. *mosso disinvolto - вільно, невимушено*). Частіше за все, композитор вказує на зміну пульсації та на новий розділ хорovої партитури. Завдяки цьому стираються грані форми. Вона стає більш обтічною, в ній часто не відразу почуєш межі частин, більше того, вона може містити в собі ознаки різних форм, що може створювати для диригента хору певні труднощі, і в цьому бачиться головна проблема. Бо широкі грані розуміння відтінків темпу можуть призвести до спотворення такого тонкого і тому складного у виконанні стилю композитора.

У підтвердження висловленої думки, проаналізуємо темпові показники у частинах хорovого циклу у виконанні «Coro da camera della RAI» (диригент Nino Antonellini) та «Musica Quantica» (диригент Camilo Santostefano)

Таблиця № 1

Виконавець	№ 1	№ 2	№ 3	№ 4	№ 5	Усього
«Coro da camera della RAI»	0,81	0,99	1,88	1,11	0,88	5,67
«Musica Quantica»	1,04	1	2,1	1,58	0,88	6,6

Бачимо, що всі номери циклу мобільні відносно темпу, але найбільш з них - № 2, № 3, № 4 у двох виконавських версіях.

Таблиця № 2

Темп	Найбільший показник	Найменший показник	Рівні показники
В цілому	«Musica Quantica»	«Coro da camera della RAI»	
№ 1	«Musica Quantica»	«Coro da camera della RAI»	
№ 2	«Musica Quantica»	«Coro da camera della RAI»	
№ 3	«Musica Quantica»	«Coro da camera della RAI»	
№ 4	«Musica Quantica»		
№ 5			«Coro da camera della RAI» «Musica Quantica»

Представлені таблиці (Таблиця № 1, Таблиця № 2) демонструють, у якій мірі розходиться темп в різних номерах циклу у двох виконавських колективах. Найбільшу розбіжність за часом звучання ми спостерігаємо у № 1, № 3 та № 4 хорового циклу. Мабуть, це пов'язано з емоційною стороною сприйняття та трактування диригентами твору.

Споглядаємо закономірність, на яку вказує хронометраж номерів циклу. Довше звучить цикл у виконанні хору «Musica Quantica». Це пояснюється різним розумінням і трактування диригентом темпу та темпової агогіки). Так, наприклад, у № 1 хоровий колектив «Coro da camera della RAI» чітко притримується темпової ремарки композитора (за авторським позначенням темп № 1 – Allegretto mosso (рухливо, швидше ніж allegretto; $\text{♩} = 120$), тоді як хор «Musica Quantica» співає у більш рухливому русі і наближується до темпу Allegro (рухливо). Крім того, у виконавській версії хору «Musica Quantica» (фермата між 32 та 33 тактами, темпове уповільнення у 39 такті) призводить до більш тривалого часу звучання № 1.

№ 4 «There was a Young Lady whose chin» у плані музично-виконавських версій найбільш різноманітний.

Хоровий колектив «Musica Quantica» у № 4 найбільше варіює у плані вимовляння та артикуляції поетичного тексту, деякі слова піддають вичленовуванню та агогічним відхиленням (9 - 21 тт. *Adagetto grazioso (quasi barcarola)*).

Виконавська версія «Coro da camera della RAI» характеризується самою манерою співу, яка є за стилем оперною. На нашу думку це зумовило деякі розбіжності між авторською партитурою та виконавським втіленням. В першу чергу це простежується у рівні темпу, який у порівнянні з авторським більш повільний, штрихах, які звучать дещо важко, а вимовляння тексту дещо укрупнене, не завжди відповідає авторській задумці динамічна палітра (наприклад, у 17-21 тт. – замість *p* звучить *mf-f*).

Таким чином, № 4 є найменш стабільним в сенсі варіювання темпу, штрихів і динаміки. Це залежить від декількох причин. По-перше, від ступеня вибору вірного темпу та темпового зсуву у 2 частині номеру, завдяки чому посилюється контраст між розповіддю у 1 частині і імітуванню звучання арфи у 2 частині. По-друге, у № 4 може варіюватися час за рахунок

агогічних розширень, - це вказує на індивідуальне виконавське прочитання диригента хору.

На нашу думку, великий інтерес представляє музично-виконавська версія хорového колективу «Musica Quantica», яка найбільш точна щодо композиторського задуму та ремарок у хорівій партитурі циклу.

При порівняльному аналізі музично-сценічних циклу Г. Петрассі ми виявили, що їх відмінність полягає в образно-емоційному та психологічно вірному розумінні задуму композитора, до якого більш наближений «Musica Quantica».

В той же час виконавські версії вирізняються за ступенем емоційної насиченості, виконавської манери, якісного складу хорového колективу.

Характеризуючи художню сторону виконання хорového циклу Г. Петрассі наведемо такі визначення: іронічність, сарказм, швидка сценічна мобільність, використання прийомів перфомансу.

Абсолютно протилежними визначеннями характеризується виконання циклу хорівім колективом «Coro da camera della RAI»: оперна вокальна манера, подекуди статичність, іноді експресивність.

Показовими є відмінності у трактуванні структурно-жанрової специфіки.

У №№ 2, 3, 5 спостерігаємо семантичну єдність, втілювану опорою на хоріву мініатюру, у якій переданий емоційний і психологічний стан людини чи її реакція на ту чи іншу подію (здивування, меланхолія, сум, переляк, паніка). У №№ 1 та 4 бачимо множинність контрастних за жанровою основою епізодів, неодноразові зміни інтонаційних сфер, наявність активного руху в мелодиці (велика кількість стрибків, тональних зрушень, фактурних і інтонаційних перетворень), мобільність хорівій фактури.

Таким чином, у циклі Петрассі смисловими константами диктується структурна організація художнього тексту.

Загальний висновок можна зробити такий: порівняння двох музично-виконавських версій дозволяє відзначити, що незважаючи на відмінності, всі

інтерпретації концентруються на образній стороні. В. Ванслов пише про важливість і значущість смислової точності емоційних образів в музиці: «Конкретність, визначеність, об'єктивність емоційного змісту музики, її образної структури і ідейного задуму кладуть межі асоціативної гри фантазії, сваволі суб'єктивних трактувань і уявлень» [15, с. 27].

Висновки до Розділу 3

У Розділі 3 магістерської роботи продемонстроване практичне значення виконавського аналізу на прикладі хорового циклу «Nonsense» Г.Петрасці. На підставі викладених принципів виконавської аналізу змодельоване власну виконавську модель твору.

Для того, щоб охарактеризувати виконавську специфіку названого циклу, у магістерській роботі був проведений порівняльний аналіз різних музично-виконавських версій хорового циклу «Nonsense» Г.Петрасці. Йдеться про кращі хорові колективи виконавців циклу Г. Петрасці - «Coro da camera della RAI» (диригент Nino Antonellini) та «Musica Quantica» (диригент Camilo Santostefano). Серед критеріїв порівняльного аналізу музично-виконавських версій були обрані наступні: відповідність до темпу, нюансів, форми, порівняння зі смисловим трактуванням двох виконавських версій, цілісний підхід до виконавської задачі, ступінь емоційної насиченості хорового виконання.

ВИСНОВКИ

1. Основні стильові прикмети музичного мистецтва ХХ століття. переконливо проявилися в італійській хоровій музиці й утілилися, зокрема, у двох важливих із погляду обраної теми тенденціях її еволюції. Перша орієнтована на усвідомлене переосмислення традицій, друга – на радикальне технологічне оновлення стилістичних ознак музичної творчості.

2. Неокласичні принципи потужно розкрились у творчості композиторів «покоління 1880-х років». Під впливом ідеї відродження минулої величі вітчизняного мистецтва митці прагнули у своїй творчості акцентувати вагомість здобутків минулих епох, зокрема вокально-хорового мистецтва XVI–XVII століть. Жанрові й стильові пошуки цих митців ґрунтувалися на інтенсивному розвитку традицій григоріаніки й вокально-хорової поліфонії а cappella. Водночас, відроджуючи славетні традиції італійської музики докласичного періоду, італійські неокласики долучалися до новітніх європейських досягнень, поєднували національні докласичні моделі з формами, жанрами, музичною мовою ХХ століття. Характерною особливістю італійської хорової музики ХХ століття є також зростання композиторів до релігійної проблематики (І. Піццетті: Реквієм та «De profundis clamavi» для мішаного ансамблю, Три твори для хору на духовні тексти; Дж. Ф. Маліп'єро: ораторія «Таємна вечеря», «Страсті», «Заупокійна меса», містерія «Свята Еуфрозіна») та ін.

3. Стимулом для оновлення змістової, жанрової, стильової складових хорової музики став діалог епох і мистецьких традицій.

Основними ознаками якого були:

- поєднання у вокально-хорових творах високодуховної біблійної тематики і сучасної музичної мови та стильових новацій (Реквієм для мішаного ансамблю, «De profundis clamavi» для мішаного ансамблю, Три твори для хору на духовні тексти І. Піццетті, ораторія «Таємна вечеря» (1927), кантата «Страсті», «Заупокійна меса», містерія «Свята Еуфрозіна» («Santa Eufrosina») Дж. Ф. Маліп'єро);

- відродження жанру містерій на основі текстів та сюжетів Святого Письма («Священна вистава про Авраама та Ісаака» І. Піццетті, «Святий Франциск Ассізький» Дж. Ф. Маліп'єро, «Марія Єгипетська» О. Респігі). – Відродження вічних тем й образів у творах на міфологічні сюжети (опери «Медея» В. Томмазіні; «Федра», «Дебора та Іаїль» І. Піццетті, трилогія «Орфеїди», «Гекуба», «Полонена Венера» Дж. Ф. Маліп'єро; «Едіп-цар» Р. Леонкавалло);
- відтворення піднесеного стилю *drama per musica*, її музичного вислову, духовної піднесеності, характерної для неї деталізації емоційно-психологічних нюансів тексту та колористичній майстерності вокального інтонування;
- відродження традицій пізньоренесансного мадригалу у хоровій творчості композиторів, які виступили у 1930-х рр. ХХ ст., та поєднання цих традицій з новими засобами виразності і сучасними техніками композиції («Псалом ІХ», драматичний мадригал «Хор мертвих» Г. Петрассі, «Шість хорів на слова Мікеланджело Буонарроті Молодшого» Л. Даллапікколи).

4. Під впливом неокласичної естетики сформувався також світогляд Гоффредо Петрассі. Композитор завжди залишався упевненим в історичній значимості, національній самобутності, духовній силі музичного мистецтва. Звернення до вічних тем, філософської проблематики, ідеалів та образів минулих епох стали пасивною формою протесту проти антигуманних реалій ХХ століття. Для композитора звернення до національної спадщини пов'язано з відродженням вокально-хорових жанрів і виявилось у застосуванні стилістичних рис пізньоренесансного мадригалу, характерних прийомів-знаків старовинної вокальної музики.

5. У розумінні тембрової виразності як важливого засобу розкриття поетичного образу, майстерності застосування вокальних тембрів у відповідних теситурних і регістрових умовах, мистецтві звукового відтворення психологічних станів Г. Петрассі виступає гідним спадкоємцем майстрів старовинного вокального мистецтва.

6. Хорова музика Г. Петрассі справила величезний вплив на розвиток вокально-хорової композиції в Італії другої половини ХХ століття. Вивчення творів ренесансних поліфонічних шкіл в сукупності з глибоким інтересом до нововіденських експериментів в області музичної композиції дозволили композитору створити дивовижний феномен нової італійської хорової музики, яка за своїм композиційним виглядом близька як до авангардних, так і до неокласичних творів першої половини ХХ століття.

7. У циклі «Nonsense» Г. Петрассі ключовою при розробці та втіленні виконавської моделі диригентом хору домінуючою є театральний компонент та жанрова специфіка англійської поетичної форми – лімерик. Названі позиції зумовили відступ композитора від вокальної природи мелодики у бік інструментальності та підвищення ролі віртуозності у хорових партіях.

8. Сьогодні на Заході стараннями видатних диригентів, хормейстерів, вокалістів твори майстра стали невід'ємною частиною концертного репертуару. Хочеться сподіватися, що і на Україні настане час, коли виконання хорових творів італійських композиторів ХХ століття дозволить познайомити вітчизняного слухача з новими музичними світами, які не тільки розширюють межі людського слухання, але й кардинально міняють уявлення про феномен хорового мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Батовська О. М. Новітні якості академічного хорового мистецтва а cappella другої половини ХХ - початку ХХІ ст. *Мистецтвознавчі записки*. Київ.: Міленіум, 2016. № 30. С.10-18.
2. Батовська О. М. Проблеми строю в сучасній хоровій музиці а cappella. *Міжнародний вісник*. Київ.: Міленіум, 2016. Вип. II (7) С. 142-146.
3. Батовська О. М. Сучасна хорова музика а cappella: толерантність стильових напрямлень. *Культура і сучасність: альманах*. [К. : Міленіум, 2016. № 2. С. 47-52.
4. Батовська О. М. Сучасна хорова музика а cappella у світі оновлення жанру і стилю. *Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка : зб. наук. пр.* Луган. держ. ін-т культури і мистецтв. Луганськ, 2014. Вип. 29. С. 201-210.
5. Батовська О.М. Сучасне академічне хорове мистецтво а cappella: монографія. Харків: ТОВ «Планет-принт», 2017. 524 с.
6. Батовська О.М. Сучасне академічне хорове мистецтво а cappella як системний музично-виконавський феномен. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, Одеса, 2019. 519 с.
7. Batovska O. Contemporari academic choral art a cappella in the content of musical culture. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків. держ. акад. дизайну та мистецтв. Харків, 2018. № 5. С. 91-95.
8. Бермес І.Л. Рефлексії про сутність поняття «хор» у просторі культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2016. С. 57-61.
9. Бермес І.Л. Український хоровий спів як соціокультурне явище. Дрогобич : Посвіт, 2013. 432 с.

10. Білявський Е. Г. Засвоєння сучасної музичної мови в хорі. Київ : Муз. Україна, 1984. 40 с.
11. Бондар Є. М. Надекспресивне інтонування в контексті сучасної хорової творчості : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. [спец.] 17.00.02 «Музичне мистецтво» / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2005. 16 с.
12. Горюхина Н. Национальный стиль: понятие и опыт анализа. Проблемы музыкальной культуры : сб. ст. / [сост. И. Н. Юдкин]. Вып. 2. К. : Муз. Україна, 1989. С. 52–65.
13. Горюхина Н. А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Киев : Муз. Украина, 1985. 112 с.
14. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти : монографія. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1999. 271 с.
15. Гулеско И. И. Хоровая литература : новые жанрово-стилевые процессы в хоровой музыке 60 - 80-х гг. : учеб. Пособие. Харьков : Харьк. гос. ин-т культуры, 1991. 90 с.
16. Дедусенко Ж. В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції: автореф. дис... канд. мистецтвознавства. К., 2002. 20 с.
17. Дзівалтівський М. Ю. Хоровий жанр і стиль у розумінні сучасної мистецтвознавчої науки. *Professional Art Education. V/ 1 (1)*, 2020.
18. Завгородняя Г. Ф. Полифонические основы современного композиторского творчества : аналит. очерки : монографія. Одесса : Астропринт, 2012. 304 с.
19. Камінський В. Категорія оригінальності в сучасній композиторській творчості. *Музичне мистецтво і культура : наук. вісн.* Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2011. Вип. 14. С. 28-36.
20. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд.

- мистецтвознав. : [спец.] 17.00.03 «Музичне мистецтво». Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 17 с.
- 21.Ковалик П. А. Хорове виконавство як феномен творчої взаємодії (з досвіду Київської хорової школи) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. 18 с.
- 22.Перейма О. З. Італійська опера ХХ століття: основні тенденції і напрями розвитку : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Львівська держ. муз. академія ім. М. В. Лисенка, 2007. 16 с.
- 23.Савицька Н. В. Вікові аспекти композиторської життєтворчості : дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. К., 2010. 447 с.
- 24.Цебрій І.В Історія та теорія італійської вокальної школи:: посібник для студентівзакладів вищої освіти. Старобільськ, видавництво «Формат+», 2021. 58 с.
- 25.Шейко А. Відлуння Ренесансу. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. No 1. Харків, 2012. С. 163–166.
- 26.Шейко А. О. Драматичний мадригал «Хор мертвих» Гоффредо Петрассі як вияв його гуманістичних позицій. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2015. No 1 (26). С. 56–62.
- 27.Шейко А. А. Оркестрово-хоровые сочинения Гоффредо Петрасси 1930–1940 годов в контексте его гуманистических мировоззренческих позиций [Электронный ресурс]. Израиль XXI : музыкальный журнал. Режим доступа: <http://www.21israel-music.com/Petrassi.htm>. (дата обращения: 01.09.2021).
- 28.Шейко А. Творчість Гоффредо Петрассі в контексті італійської композиторської школи середини ХХ століття. *Українське музикознавство*. Вип. 37. Київ, 2011. С. 55–73.
- 29.Шейко А.О. Хорові твори Гоффредо Петрассі 1930-х-початку 1940-х років у контексті італійської музики першої половини ХХ століття : дис. ...

канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво. НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2016. 283 с.

- 30.Шейко А. О. Гоффредо Петрассі. Відлуння Ренесансу: [наук.-популярне. вид.]. Київ : Музична Україна, 2016. 192 с.
- 31.Шкарапова В. Использование лимериков с целью формирования фонетических навыков на начальном этапе обучения в основной школе. [Електронний ресурс]. URL: https://knowledge.allbest.ru/pedagogics/2c0a65625a2bc69b4d53b88421316c37_0.html (дата звернення: 20.03.2020).
- 32.Batovska, O., Grebeniuk, N., & Savelieva, H. (2020). Italian Vocal and Choral Music of the Twentieth Century as a Phenomenon of Artistic Traditions. *Journal of History Culture and Art Research*, 9(4), 205-216. doi:<http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v9i4.2865>
- 33.Billi M. Goffredo Petrassi. La produzione sinfonico-corale / Maurizio Billi. Palermo : Sellerio, 2002. 127 p.
- 34.Bortolotto M. Le opere di Goffredo Petrassi 1957-1960 / Mario Bortolotto. Milano : Suvini Zerboni, 1960. 23 p.
- 35.D'Amico F. Le opere simfonico-corali / Fidele D'Amico // Autori vari. Petrassi a cura di Enzo Restagno. Torino : EDT, 2003. P. 74-93.
- 36.D'Amico F. Petrassi operista / Fidele D'Amico // Teatro alla Scala la stagione lirica 1970-71. Milano, 1971. P. 533.
- 37.Earle B. Luigi Dallapiccola and Musical Modernism in Fascist Italy [Електронний ресурс] / Ben Earle. URL: <http://books.google.com.ua> (дата звернення: 7.04.2020).
- 38.Klangfarbenmelodie. [Електронний ресурс]. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Klangfarbenmelodie> (дата звернення: 27.04.2020).
- 39.Mila M. Coro di morti. Madrigale drammatico (introduzione analintica alla partitura stampata) / Massimo Mila. Milano : Suvini Zerboni, 1943. P. 3–7.

40. Mila M. I Concerti per Orchestra / Massimo Mila // Autori vari. Petrassi a cura di Enzo Restagno. Torino : EDT , 2003. P. 94–181.
41. Mila M. Introduzione analitica / Massimo Mila // Petrassi A. E Coro di morti. Madrigale drammatico : introduzione analitica alla partitura stampata. Milano : Suvini Zerboni, 1943. P. 3–6.
42. Mila M. Neomadrigalismo della musica italiana / Massimo Mila // Cronace musicali 1959. P. 221–231.
43. Minardi G. P. Nugae / Gian Paolo Minardi // Autori vari. Petrassi a cura di Enzo Restagno. Torino : EDT , 2003. P. 273–284.
44. Pinzauti L. Moralita di Petrassi: “Propos d’Alain” e “Beatitudines” / Leonardo Pinzauti // Autori vari. Petrassi a cura di Enzo Restagno. Torino : EDT, 2003. P. 293–302.
45. Pinzauti L. Petrassi “sacro” / Leonardo Pinzauti // Chigiana, XXIII. 1966. № 4. P. 297–303.
46. Porena B. I Concerti di Petrassi e la crisi della musica come linguaggio / Boris Porena // Nuova Rivista Musicale Italiana. 1967. P. 101–119.
47. Tempo C. Il Teatro / Claudio Tempo // Autori vari. Petrassi a cura di Enzo Restagno. Torino : EDT, 2003. P. 224–242.
48. Una biografia raccontata dall’autore e raccolta da Enzo Restagno // Autori vari. Petrassi a cura di Enzo Restagno. Torino : EDT, 2003. P. 3-56.
49. Viagrande R. Goffredo Petrassi. Una vita per la musica [Электронный ресурс] / Riccardo Viagrande. Milano : Casa Musicale Eco, 2015. 138 p. URL: <http://www.gbopera.it/2015/01/goffredo-petrassi-una-vita-per-lamusica/> (дата звернення: 22.03.2020)
50. Vlad R. Goffredo Petrassi. Esordio neoclassico / Roman Vlad // La musica moderna, II. 1968. N. 73. P. 129–138.
51. Weissmann J. S. Goffredo Petrassi / John S. Weissmann. Milano : Edizioni Suvini, 1957. 82 p.
52. Weissmann J. S. Le prime composizioni corali di Petrassi / John S. Weissmann // Musica d’oggi, II. 1959. P. 342–346.