

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

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

**ВИКОНАВСЬКО-СТИЛЬОВІ ЗАСАДИ
ХОРОВИХ ТВОРІВ КНУТА ХІСТЕДТА**

Магістерська робота

Галь Еліни Ігорівни

Науковий керівник:

Шаповалова Людмила Володимирівна
доктор мистецтвознавства, професор

Текст містить результати власних досліджень.

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



Галь Е.І.

Харків – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1	
НОРВЕЗЬКА АКАДЕМІЧНА МУЗИКА І ПОСТАТЬ КНУТА НІСТЕДТА: ІСТОРИЧНІ ВИТОКИ, ІНСТИТУЦІЇ. СТИЛЬОВА ЕВОЛЮЦІЯ.....	7
1.1. Генеза норвезької академічної музики: від ранніх витоків до початку XX століття.....	7
1.2. Кнут Ністедт: коротка біографія та еволюція стилю.	18
Висновки до Розділу 1.....	25
РОЗДІЛ 2	
ТРИ МОТЕТИ: ЛОГОСЦЕНТРИЧНА ДРАМАТУРГІЯ, СЕМАНТИКА, ГАРМОНІЯ, ФАКТУРНІ МОДЕЛІ.....	26
2.1. «Thus Saith the Lord»: пророча декламація і унісон як знак авторитету Божого вислову.....	26
2.2. «Peace I Leave With You»: семантика миру.....	30
2.3. «I Will Praise Thee, O Lord» (1958): жанрово-стилістичний та фактурно-гармонічний аналіз.....	33
2.4. Виконавські інтерпретації трьох мотетів ор. 43 К. Ністедта.....	36
Висновки до Розділу 2.....	42
ВИСНОВКИ.....	46
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	50

ВСТУП

Актуальність теми. Норвегія, яка є північною столицею музичного осередку Західної Європи, вирізняється глибокими культурними традиціями, що формують її унікальну мистецьку спадщину. У період великого піднесення народної музики в кінці XVIII та протягом XIX століття, такі країни, як Швеція та Норвегія, створили школу, представники якої допомогли в народженні нової хвилі композицій, зокрема в галузі хорової музики. Одним із найвидатніших представників цієї школи був Кнут Ністедт (1915–2014) — видатний норвезький композитор, диригент і педагог, діяльність якого відіграла важливу роль у формуванні професійної хорової музики XX століття. Затребуваність теми дослідження, оригінальність її матеріалу та постановка методологічних проблем хорового письма та виконавсько-стильових засад творчості обумовлені:

- по-перше, цілковитою відсутністю в українському музикознавстві всебічного аналізу творчого доробку Кнута Ністедта;
- по-друге, безумовно високим вартісним рівнем його творів, що мають прикрасити репертуар сучасних українських хорових колективів.

Мета дослідження — на ґрунті жанрово-стилістичного аналізу циклу *“Три мотети”*, *Op. 43* визначити специфіку хорового письма композитора.

Наукові завдання, що складають структурний алгоритм дослідження:

- визначити тенденції розвитку музичної культури Норвегії другої половини XX століття;
- систематизувати зарубіжні наукові джерела для складання характеристики життєтворчості К. Ністедта;
- виявити роль композиторської творчості та виконавської діяльності К. Ністедта у контексті історико-мистецьких процесів європейської культури другої половини XX століття;
- охарактеризувати специфіку хорового письма композитора на прикладі аналізу циклу *“Три мотети”*, *op. 43*;
- здійснити компаративний аналіз виконавських інтерпретацій Трьох мотетів *Op. 43* *«Thus Saith the Lord»*, *«Peace I Leave With You»*, *«I Will Praise*

Thee» К. Ністедта Кнута Ністедта провідними колективами Європи.

Об'єкт дослідження — музична культура Норвегії другої половини XX століття; **предмет** — хорова творчість К. Ністедта в аспекті стильової атрибуції та виконавських прочитань.

Матеріал дослідження. Для створення концепції магістерської роботи було обрано наступний матеріал:

- 1) партитури хорових мініатюр («Три мотети» *Op. 43*: «*Thus Saith the Lord*», «*Peace I Leave With You*», «*I Will Praise Thee*») для мішаного хору *a cappella* К. Ністедта;
- 2) аудіо- та відеозаписи виконавських інтерпретацій.

Методи дослідження. Хід написання магістерської роботи базувався на загальних та спеціальних наукових підходах до аналізу хорового твору:

- *історичний* — має на меті розкрити роль хорової творчості К. Ністедта у контексті музичної культури Норвегії другої половини XX століття;
- *біографічний* — для висвітлення життєтворчості К. Ністедта;
- *жанрово-стильовий* — для визначення типових ознак музичного твору в системі композиторського стилю;
- *функціонально-структурний* — для виявлення змістовних та структурних параметрів твору;
- *виконавсько-інтерпретаційний* — націлений на виявлення шляхів становлення диригентської концепції хорових творів та виконавського втілення;
- *компаративний* — для порівняння виконавських інваріантів творів, що аналізуються.

Теоретична база дослідження. У магістерській роботі використані наукові джерела за наступними напрямками музикознавства:

- *наукові праці, присвячені музичній культурі Норвегії другої половини XX — початку XXI ст. та композиторській творчості К. Ністедта* (Н. Мурза [18], Н. Herresthal [30], М. Stallcop [35], J. Vangerud [38], S. Gertie [26], R. Haug [29], N. Grinde [27], P. Register [36], B. Kortsen [31], J. Yoell [39]);
- *сучасне вітчизняне хорознавство*: І. Бермес [1], О.Заверуха [3],

О. Сбітнєва [23], Н. Приходько [21], О. Марченко [16]);

- *авторські концепції стилю та жанру в музичному мистецтві:* (О. Катрич [8], О. Коменда [9], І. Коханик [11], Д. Малий [15], Чугаєва М. С. [24], С. Шип [25]);

- *теорії виконавської та композиторської інтерпретації* (В. Москаленко [17], Ю. Ніколаєвська [19], О. Самойленко [22], Л. Опарик [20], Ю. Іванова [5], О. Котляревська [10], О. Ляшенко [14]).

Наукова новизна отриманих результатів. У вітчизняному музикознавстві *вперше*:

- обґрунтовано значення виконавської діяльності К. Ністедта в контексті європейської культури другої половини ХХ ст.;

- визначено значення виконавської діяльності К. Ністедта для сучасної норвезької музичної культури;

- здійснено аналіз хорових жанрів в доробку К. Ністедта з виявленням жанрових пріоритетів та специфіки хорового письма композитора;

- запропоновано інтегровану періодизацію норвезької академічної сцени повоєнного часу, яка поєднує церковно-музичне відродження (рух *Musica Sacra*), феномен *nyvennlіg* («нова прихильність») та провідну роль хорової сфери як осердя стильової модернізації;

- уточнено механізми «доступної сучасності» як моделі балансу між локальною інтонаційною пам'яттю і модерними техніками;

- сформовано методикку порівняльного перформативного аналізу, що зіставляє темпові профілі, моделі дикції, стратегії інтонування кластерів, баланс і динаміку в різних акустичних умовах; на її підставі окреслено дві валідні моделі «доступної сучасності»: студійно-мікродетальну (колектив Amadeus-Chor, диригент Ніколь Матт (Nikol Matt) та «нордично»-акустичну (колектив Madrigalchor Kiel, диригент Ерік Еріксон (Eric Ericson)). Показано, як вибір комунікативної стратегії виконання безпосередньо транслює логосцентричний задум К. Ністедта.

Практичне значення отриманих результатів. Результати дослідження можуть бути використані в подальших наукових дослідженнях, зокрема у вивченні хорової творчості скандинавських композиторів XX сторіччя. Вони також є корисними для навчальних дисциплін, таких як «Історія зарубіжної музики», «Аналіз музичних творів», «Історія хорового виконавства», для здобувачів вищої освіти музичних факультетів закладів вищої освіти України. Отримані матеріали можуть бути використані диригентами, викладачами та студентами під час підготовки до виконання хорових творів К. Ністедта. Окрім того, матеріали дослідження мають практичну цінність для розвитку професійної діяльності хорових диригентів, хормейстерів та ансамблів, зацікавлених у популяризації норвезької хорової музики. Вони також можуть бути використані при створенні методичних рекомендацій для роботи з хоровими колективами.

Структура дослідження визначається метою, науковими завданнями, об'єктом і предметом дослідження. Магістерська робота складається зі Вступу, двох Розділів, які охоплюють шість підрозділів, Висновків, Списку використаних джерел. Загальний об'єм магістерської роботи становить 53 сторінок, з них основного тексту — 47 сторінок.

РОЗДІЛ 1

НОРВЕЗЬКА АКАДЕМІЧНА МУЗИКА І ПОСТАТЬ КНУТА НІСТЕДТА: ІСТОРИЧНІ ВИТОКИ, ІНСТИТУЦІЇ ТА СТИЛЬОВА ЕВОЛЮЦІЯ

1.1. Генеза норвезької академічної музики: від ранніх витоків до стильових передумов XX століття

Історія музики Норвегії до XIX століття окреслюється, з одного боку, універсальними культурної еволюції (первісні інструменти, піктографічні свідчення, ранні тексти), а з іншого локальною специфікою джерел і ритмів історичного розвитку. Як зауважує Нільс Грінде, антропологічні дані дозволяють говорити про понад 10 000 років людської присутності на території сучасної Норвегії, однак музично-історичні свідчення для цієї глибини часу є мінімальними: від доби каменю не збереглося музичних артефактів, тоді як предмети повсякденності (знаряддя полювання, рибальства) засвідчують пріоритет базових практик виживання над дозвіллемо-мистецькими формами; ймовірно, інструменти або не набули усталеної форми, або не витримали випробування часом, зазначає дослідник Йоганн Вангеруд (Vangerud J. K.) [38].

Перші виразні знахідки з'являються у бронзовій добі (прибл. 1500–500 рр. до н. е.), коли поширення нових технологій матеріалів корелює з появою музичних об'єктів: у різних регіонах Європи виявлено бронзові лури, зокрема чотири — на території Норвегії. Ці інструменти, візуально й акустично споріднені з теноровим тромбоном, часто знаходять у заболочених укритих місцевостях, що натякає на їхній сакральний ужиток [38]. Власне до християнської ери лури залишаються чи не єдиною головною матеріальною згадкою про музичну практику. З початком I століття н. е. ключова зміна стосується не лише виробництва інструментів у Європі, а й появи текстових фіксацій музичного життя: у римських рукописах трапляються описи співу та гри на арфах у германців [38].

В дослідженні Р. Хауг (Haug R.) [29] вказується, що попри упереджено-іронічні оцінки «варварських» звучань у римських авторів, інші

джерела формують позитивні образи: англосаксонський епос «Беовульф» (VIII ст.) містить схвальні рядки про музику й арфу («...the harp was plucked, good verses chanted...»), закріплюючи уявлення про високу цінність музики; як зазначає Й. Вангеруд (Vangerud J. K.), подібні згадки про лур і арфу зустрічаємо й у «Старшій Едді» (бл. 1000 р.) [38]. Усе це дозволяє говорити про ранню інтегрованість музики в обрядові та соціальні практики північних суспільств.

Подальша стилістико-інституційна динаміка пов'язана з добою вікінгів (800–1000 рр.), яку традиційно описують як епоху морських експедицій, технічних інновацій суднобудування та культурних контактів — до Ісландії і, ймовірно, Північної Америки, — а в середині IX ст. і політичної консолідації під владою Гаральда Прекрасноволосого (Harald Fairhair) [38]. Попри стереотип «варварства», письмові свідчення демонструють повагу до музичних практик і виконавців, а з утвердженням християнства музичні образи арфи й надалі вирізьблюють у стовпових церквах та соборній пластиці Нідаросу (Тронгейма) [38]. Знахідки цього періоду — роги для сигналів і лури для щоденних «комунікативних» потреб пастухів — співіснують із менш гучними інструментами (скрипки, сопілки): так, кістяна флейта з п'ятьма отворами (XIV ст.) поблизу Бергена символізує перехід від «функціонального» звукового сигналу до музики як культурної цінності [38].

Незважаючи на значущість морської цивілізації, музична історія Норвегії до XIX століття реконструюється фрагментарно і спирається на обмежений корпус джерел. Вікінгська доба (прибл. 700–1000 рр. н. е.) не залишила виразних свідчень «власне музичної» ситуації; межа між співом, інструментальною практикою й оповідною поезією тут розмита, пише Поль Реджістер (Register, P.) [36]. Тому, припускає автор дослідження гобойного музикування Норвегії Пол Реджистер, неможливо достеменно визначити, що первинніше — вокальна чи інструментальна традиція. Поодинокі артефакти — барабани та різновиди лурів (дерев'яні або бронзові пастуші труби на кшталт альпійського рогу) — зберігаються, зокрема, в Національному музеї в Копенгагені й належать до найвагоміших знахідок музичної археології

Скандинавії, однак письмова документація щодо цих інструментів практично відсутня [36].

Принциповий зсув відбувається у першій половині XII століття з утвердженням християнства: впровадження григоріанського розспіву сприяло становленню добре підготовлених хорів, а в віддалених регіонах — практиці імпровізованих «релігійних народних мелодій» на основі церковних наспівів, що тривала століттями [36]. Згадки про поліфонію та орган фіксують шведські літургійні рукописи 1298 р.; з огляду на тісні зв'язки, є підстави припускати відповідні практики і в Норвегії [36]. Паралельно формується світська вокальна баладна традиція, первісно танцювальна за функцією. Як зазначає Джон Г. Йоелл (Yoell, J. H.), із часом балади «вростають» у народну культуру, передаючись усно між поколіннями, що неминуче змінює первісний матеріал [39].

Умовно розрізняють два типи скандинавських балад — «лицарську» (коренева спорідненість із французькою *carole*) та *kjempeviser* (героїчні пісні); до останніх належить шанований норвезький *Draumkvæde* («Видіння раю та пекла»), чия поява сягає XIV століття, зазначає Джон Г. Йоелл (Yoell, J. H.) [39]. До завершення середньовіччя інструменти (арфи, віоли, різні різновиди скрипок) поступово емансипуються від ролі суто акомпануючих засобів.

«Чорна смерть» XIV століття завдала Скандинавії винятково нищівного удару: загинуло понад половину населення Норвегії, були майже знищені шляхетські роди, перервалася династична тяглість. Країна, ослаблена демографічно й економічно, опинилася під домінуванням Данії та впливом купців Ганзи; контроль над головними морськими портами консервував економічну відсталість на століття, пише Поль Реджістер (Register, P.) [36]. На цьому тлі Реформація XVI століття принесла релігійно-соціальні трансформації: розрив із католицьким контролем, підтримка лютеранства, політичне переорієнтування й виразніше національне самовизначення.

Копенгаген — центр політичної влади — став «меккою» для норвежців із інтелектуальними та мистецькими амбіціями; сама ж Норвегія зберігала радше

провінційний статус [36]. Водночас віддаленість «центру» парадоксально стимулювала у норвежців любов до свободи, відносну соціальну рівність і готовність до політичної автономії — риси, що підвели до конституції 1814 року [36].

Культурна еволюція пізнього середньовіччя в Норвегії значною мірою відбувалася під егідою Церкви. Фольклор існував, але до XIX ст. його системно не нотували; натомість прості поспівки, імовірно споріднені з григоріанським розспівом, живили «пам'ять мелосу, пише дослідник Р. Хауг (Haug R.) [29].

Християнство інституційно закріплюється після смерті Олафа Гаральдссона (1030 р.), а в межах католицької традиції поряд із григоріанською монодією розвиваються місцеві секвенції з присвятами регіональним святим (музика до вшанування Св. Олава в Тронгеймі), що формує «топіку святості» у звуковій тканині регіону [29]. Важливою інституційною опорою стають кафедральні школи Нідаросу, Бергена, Ставангера й Осло (XIII ст.), де навчання співіснує з кліровою освітою; водночас опанування поліфонії вимагає «освітньої мобільності» — норвежці їдуть до Парижа (школа Нотр-Дам), а з 1419 р. — до Росток, згодом до Копенгагена [29]. Ця транскультурна освітня траєкторія засвідчує амбіцію творити «витонченішу» музичну мову, хоча власна стильова норма оформлюється лише в XIX столітті.

XV століття позначене ослабленням церковних структур (наслідки чуми) та загальною соціальною реконфігурацією; у 1536 р. Норвегія стає данською провінцією, що, попри політичні напруги, відкриває ширший «континентальний канал» культурних впливів. Реформація розгортається без кривавих зламів: нинішні католицькі клирики поступово змінюються на лютеранських, гімнологія швидко інституціоналізується, з'являються псалмоспіви та перші спільні збірники (дансько-норвезький збірник 1569 р.), де фіксують навіть синкоповані ритми — імовірно, під впливом фольклору [29].

У XVII столітті центр ваги в Богослужінні переходить до органа; «латинські школи» замінюють католицькі, а навчальні програми віддзеркалюють данські (і ширше німецькі) стандарти: у каноні — Жоскен де

Пре, Міхаель Преторіус, Йоганнес Еккард; імовірна присутність Шютца, який двічі служив при данському дворі. Так Норвегія наздоганяє континент у жанрово—стильових практиках.

Стосовно розвитку оркестрового музикування Скандинавських країн варто зазначити, що упродовж XV-XVIII століть придворні музичні традиції розквітали в Копенгагені й Стокгольмі, однак у самій Норвегії брак аристократичного патронату, економічні обмеження та політичні потрясіння не сприяли систематичному композиторському виробництву: у доби бароко й класицизму оригінальних норвезьких творів обмаль.

Певне пожвавлення пов'язане з відродженням торгівлі XVIII століття: порт Берген активніше включається в культурні процеси, а 1765 року засновується оркестрове товариство *Harmonien* — одна з найстаріших діючих симфонічних інституцій світу; каталоги з 1792 р. фіксують у його бібліотеці партитури Гайдна та значний пласт музики Моцарта, зазначає дослідник Джон Г. Йоелл (Yoell, J. H.) [39].

Серед небагатьох композиторів другої половини XVIII століття виокремлюються Йоган Даніель Берлін (1714–1787), автор трьох симфоній ре-мажор, і його син Йоган Генріх Берлін (1741–1807). Останній, орієнтований на студіювання європейських партитур (передусім Й. Гайдна), залишив по собі кілька творів, зокрема дві симфонії до-мажор, у яких відчутна близькість до віденського класицизму як за формою, так і за тематично-гармонічною логікою.

Інституційний ландшафт залишався розрідженим: у країні існувало небагато сталих музичних організацій, відповідно — мало можливостей для постійної зайнятості професійних музикантів. За доби дано—норвезького управління культурні орієнтири природно спрямовувалися на Копенгаген, тоді як «національний голос» Норвегії довго залишався у «забутому світі» народної музики, зазначає Р. Хауг (Haug R.) [29]. Поступова інституціоналізація концертного життя кінця XVIII — початку XIX століття, поєднана з накопиченням фольклорного матеріалу і зростанням громадського попиту, зрештою створила передумови для національно-романтичного повороту

середини XIX століття — історичного контексту, у якому з'являються перші сталі підвалини норвезького академічного музичного репертуару.

Барокова доба, раннє рококо й класицизм в норвезькому музичному мистецтві обумовлені не придворною (її тут фактично нема), а міською музичною інфраструктурою і церковними інституціями. Інститут міських музикантів, типовий для континенту ще від середньовіччя, у Данії оформлюється у XVI столітті; у Норвегії — у XVII столітті; саме ці капелісти та їхні підмайстри забезпечують публічний і приватний музичний супровід (танці, свята), а також урочистості у храмах, пише Р. Хауг (Haug, R.) [29]. Відсутність власного королівського двору мінімізує придворний попит; епізодичні візити дано-норвезьких монархів не формують постійних капел. Натомість у XVIII столітті зростає роль парафіяльних «публічних» концертів у церквах: фіксуються склади з органом, трубами, тромбонами, скрипками, литаврами, флейтами, цитрами — свідчення ширення інструментального колориту. У Бергені ректор Серен Лінтруп вибудовує інтелектуальні зв'язки з Любеком, і культ Букстегуде відчутний у репертуарних практиках кафедральної капели [29].

До норвезького середовища вбудовуються й мігранти-композитори, як-от Йоган Даніель Берлін (Німеччина), чия німецько-барокова мова впливає на творчість місцевих колег. Друга половина XVIII століття — це також економічне відновлення і перша хвиля національної самосвідомості, що прагне емансипуватися від датського домінування. Постають музичні товариства та оркестри (зокрема Гармонічне товариство в Бергені, 1765 р., — попередник нинішнього Бергенського філармонійного оркестру), які спершу концертують «для своїх», поступово відкриваючись ширшій публіці й розбудовуючи інфраструктуру регулярних слухацьких практик у Тронгеймі та Осло [29].

Паралельно трансформується виконавський корпус: потреби великих оркестрових складів класицизму змушують міських музикантів активно залучати висококваліфікованих аматорів, що у свою чергу змінює соціальну географію музичного життя.

У хоровій сфері доба Просвітництва спричиняє нормалізацію ритміки: синкопи XVI ст. поступаються «рівним» метроритмічним моделям задля колективної співабельності — тенденція, яку в XIX столітті не раз переглядатимуть із національних позицій. На зламі століть ці процеси — у поєднанні з поступом національної ідеї — готують підґрунтя для власне норвезької композиторської стилістики, яка остаточно кристалізується у середині XIX ст., але має глибокі корені у церковних практиках, освітніх маршрутах та місько-парафіяльних інституціях попередніх епох.

XIX століття в історії Норвегії знаменує фазу інтенсивних політичних та культурних трансформацій, що безпосередньо вплинули на формування національної музичної мови. Музичний процес рухався з інерцією попередньої інституційної моделі: романтизм як стильова домінанта виявився відкладеним, а репертуар оркестрів і далі спирався на класицистичну спадщину Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л. Бетховена; провід оркестрами залишався за міськими музикантами, а склад доукомплектовували аматори.

Водночас у першій половині XIX століття намічається зсув: у столиці (тодішній Хрістіанії) 1828 року відкрився перший публічний театр, який, попри домінування класичного репертуару (зокрема моцартівських опер), поступово формував попит на професійних музикантів, підготовлених у Німеччині. На цьому тлі особливого значення набули дві постаті – Вальдемар Тране та Оле Буль, зазначає у своєму дослідженні Р. Хауг (Haug, R.) [29].

З 1840-х років культурний ландшафт демонструє виразний підйом: на тлі демографічного зростання (першого такого після доби чуми) виникає інтенсивний рух до окреслення національної ідентичності; частина норвежців емігрує до США, де формує освітні інституції й запроваджує високий стандарт акапельного співу, що стане візитівкою коледжських хорів Середнього Заходу – зазначає у своєму дослідженні Нільс Грінде (Grinde, Nils) [27].

Усередині країни починається системне збирання фольклорної спадщини: Магнус Брьоструп Ландстад (Magnus Brostrup Landstad), Петер Крістен Асбйорнсен (Peter Christen Asbjörnson) і Йорген Мое (Jörgen Moe) фіксують

народні казки, балади та легенди, тоді як Людвіг Мартінус Ліндеман (Ludvig Mathias Lindeman) — церковний органіст, засновник органної школи в Осло (згодом Ослоської консерваторії) — нотував народні мелодії з педантичною точністю ритму й висот, хоча друковані видання для «практичного вжитку» спрощували нерегулярності для зручності співу, пише дослідник Р. Хауг (Haug, R.) [29].

Відкриття Лейпцизької консерваторії Феліксом Мендельсоном і Робертом Шуманом створило «коридор» академічної мобільності для норвезьких композиторів, тоді як європейські митці активніше приїздили до Норвегії — обмін, що стимулював мережу театрів і шкіл [29]. Між 1860 і 1890 роками романтизм остаточно інституціоналізується як провідний стиль, а хоча європейська сцена поляризується між «класичним романтизмом» (Брамс) і «новонімецькою школою» (Вагнер, Ліст), для норвезьких авторів, що здобули освіту в Лейпцигу, визначальною залишається класична лінія [29].

Водночас поступово визріває прагнення звільнитися від німецької опори й артикулювати «власну» національно-романтичну модель — через активніше залучення народних тем у симфонізмі та камерній музиці. Найпослідовніше цю програму реалізував Едвард Гріг (1843–1907) — приятель Оле Булля, вихованець Лейпцизької консерваторії, чия стилістика вже у середині 1860-х демонструє поглиблене опрацювання норвезького мелосу [29]. Між 1874 і 1875 роками він створює музику до «Пера Гюнта» Генріка Ібсена і сам укладає дві оркестрові сюїти, ор. 46 і 55, — твори, що стали емблемою національного стилю. Від інструментальних мініатюр до симфонічних полотен (зокрема «Норвезьких селянських танців», ор. 72) Гріг послідовно синтезує простоту теми, інтонаційні звороти народної пісні та романтичну гармонічну виразність, виробляючи впізнавану мову, яка визначила горизонти норвезької музики ХХ століття [29].

Історія норвезької академічної музики має бути окреслена передусім кризь призму внутрішніх стилістичних трансформацій, що послідовно змінювали картину світу від початку ХХ століття до рубежу постмодерної доби. На

переломі століть Норвегія залишалася, у музичному сенсі, периферійною культурою: на відміну від країн з усталеною придворно-капельмейстерською традицією, тут не склалося тяглого інституційного канону «високої» музики, а композиторське мислення виформовувалося з фольклорного підґрунтя. Саме народнопісенний інтонаційний фонд, опрацьований Едвардом Грігом, задав тон національно-романтичній парадигмі, яка тривалий час визначала звуковий образ норвезької сцени. Вплив Гріга тут був не стільки «школою» у вузькому сенсі, скільки культурною матрицею: його ладові моделі, гармонічні нашарування та ритмічні формули стали зоною впізнавання «норвезькості» й створили мову, що її охоче наслідували композитори раннього ХХ ст., пише Нільс Грінде (Grinde, Nils) [27].

Паралельно в гуманітарній сфері визрівав широкий історико-ремінісцентний інтерес: архівні студії, етнографічні записи, відродження архаїчних пластів усної традиції в літературі, театрі, візуальному мистецтві — все це консолідувало консервативну вісь музичного мислення й підсилювало національний романтизм.

Помітним виразником цієї лінії, на думку дослідника Йоганна Вангеруда (Vangerud J. K.) [38], став Давід Конрад Йогансен. Попри епізодичні наближення до атональності та імпресіонізму, він лишався переконаним націоналістом, а його мова — з прозорими алюзіями на Е. Гріга — спиралася на модально-інтонаційні комплекси та метроритм фольклору. Власне, міжвоєнний період виявився часом, коли національний романтизм, підживлений широкими культурними жестами, отримав додаткові імпульси: ювілейна хвиля, пов'язана з 900-річчям смерті короля Олава (1930), активізувала історичну пам'ять, а окупація Норвегії в роки другої світової війни викликала нову хвилю патріотичного згуртування, що безпосередньо проступала у мистецтві. Цей подвійний поштовх зумовив стійкість «національної» моделі навіть тоді, коли європейський авангард дедалі настирливіше пропонував інші музичні граматики [38].

Разом з тим саме у 1920-1930-х роках у норвезьке середовище почали

проникати модерністські практики, що спричинили тривалу дискусію про межі національного стилю. Альф Хурум одним із перших системно імплементував техніки французького імпресіонізму — але не зустрівши підтримки, емігрував 1924 року на Гаваї, пише Поль Реджістер (Register, P.) [36]. Ранній відхід Арвіда Клевена, який працював у високодисонантній експресіоністичній манері, надовго позбавив скерування ту гілку норвезького модернізму, що могла стати альтернативою доцентровим тенденціям [36].

Нову фазу в норвезькій академічній музиці XX століття започаткували Полін Голл (Pauline Hall) (з досвідом паризької школи) та Фартейн Вален (Fartein Valen) (берлінська освіта). Музичне мовлення цих митців позначили дві протилежні траєкторії: імпресіоністичний колоризм, що згодом еволюціонував до неокласики, й серійна, дисонантна музична мова, яка спершу наштовхувалася на нерозуміння, але ретроспективно окреслила Ф. Валена як центрального норвезького модерніста першої половини XX століття, пише Нільс Грінде (Grinde, Nils) [27]. У творчому досвіді цих композиторів присутня важлива для норвезького контексту дилема: яким чином інтегрувати європейські техніки, не втративши відчуття локальної інтонаційності.

Після Другої світової війни, зі згасанням патріотичного піднесення, стало очевидно, що ідея «національної винятковості» як єдиного композиторського ресурсу вичерпала себе. Нова генерація авторів мислила космополітично, активно інтерналізувала світові тенденції, працювала на перетині академічної та експериментальної сцен. Від 1950-х років дві лінії стають визначальними: експресіоністська (з апеляцією до «нововіденської школи», серійної й постсерійної композиторських технік) та лінія «доступної сучасності», що віддавала пріоритет мелодичній ліриці, прозорості фактури, куплетним пісенним формам.

На тлі загальноєвропейського повоєнного авангарду в норвезькій музиці узаконюються електроніка й звукові експерименти маси, дармштадтські практики, неоекспресіоністичні моделі польських авторів К. Пендерецького та В. Лютославського (з широким спектром композиторських інтересів — від

сонористики до пізньої модальної драматургії), а також акустичні експерименти Д. Лігеті.

Водночас американський вплив забезпечив ширшу стилістичну амплітуду — від ясності гармонічної думки А. Копленда до антиметафоричної радикальності Дж. Кейджа - за С. Герті (Gertie S.) [26]. У цих координатах вибудовується творчість Фінна Мортенсена (Finn Mortenson), Фінна Арнестада (Finn Arnestad), Арне Нурдгайма (Arne Nordheim) та Альфреда Янсона (Alfred Janson) — композиторів, які остаточно вивели Норвегію з культурної ізоляції, змусивши її культуру говорити на рівних у міжнародному діалозі (за Й. Вангерудом) [38]. Симптоматично, що саме в скандинавському ареалі згодом оформляться авторитетні платформи презентації нової музики та звукозапису, які зроблять норвезьку сцену чутною у світовому просторі.

Паралельно формувалася ще одна важлива площина — церковно-музичне відродження, що адресувало питання не тільки стилю, а й соціальної функції музики. Під впливом данського руху Томаса Лауба (Thomas Linnemann Laub) норвезький органіст Пер Стенберг (Per Steenberg) ініціював реформи, спрямовані на повернення до реформаторських моделей гімнології: відновлення оригінальної ритміки й гармонізації хоралів XVI–XVII століть, інтеграцію громади в літургійну дію, осучаснення музики за збереження спадкоємності історичних традицій. Учні П. Стенберга — Кнут Ністедт (Knut Nystedt) та Егіл Говланд (Egil Hovland) — не лише теоретично підтримали ці засади, а й запропонували інституційний інструмент змін, заснувавши 1952 року товариство Musica Sacra.

Упродовж перших двох десятиліть діяльність товариства сприяла створенню корпусу замовлень, що помітно вплинув на хоровий репертуар і практику богослужіння: модерні стилістичні рішення були обережно «вмонтовані» в лютеранську традицію, зберігаючи її ідентичні риси й водночас відкриваючи її до сучасної чуттєвості. Показово, що значну частину норвезької хорової музики другої половини століття творили саме церковні музиканти — виконавці-практики, які мислили музику як комунікативний простір спільноти,

пише С. Герті (Gertie S.) [26].

У 1970-х роках ця «комунікативна» логіка конвертувалася у стилістичну течію *nyvennlig* — рух до емоційної доступності, ясної мелодики, м'якшої гармонічної палітри. Її інколи узагальнено називають неоромантизмом, однак коректніше йдеться про ширший спектр постмодерних примирень: між новітніми техніками та інтонаційною пам'яттю, між камерною інтимністю й суспільно-проекційною функцією музики. Для К. Ністедта й Е. Говланда ця течія стала простором синтезу: у їхніх творах можна знайти як компоненти серійного мислення й ладову ясність, так і хоровий стиль, що вписується у ширший європейський контекст оновленої сакральної музики, пише Нільс Грінде (Grinde, Nils) [27]. Саме тут стає очевидним, що норвезька традиція — не «острів» і не «периферія», а специфічний спосіб балансування між локальним і глобальним, між практикою й естетикою, між спадком і експериментом.

Таким чином, еволюція від національно-романтичного фундаменту Е. Гріга через модерністські конфлікти 1930-х та космополітичну відкритість повоєння до «нової прихильності» 1970-х і церковних реформ окреслює унікальну траєкторію норвезької академічної музики ХХ століття. Саме ця траєкторія структурує стильову свідомість Кнута Ністедта: його музична мова прочитується як зважене поєднання національної інтонаційності з модерними техніками, а також як естетика, що усвідомлює соціальну функцію музики — від концертної сцени до спільнотного богослужіння. Розгляд доробку К. Ністедта в зазначеному історико-стильовому горизонті дозволяє точніше інтерпретувати жанрові моделі, фактурні рішення та інтонаційні стратегії, які сформувалися на ґрунті специфічного норвезького досвіду — досвіду, що вмів поєднати пам'ять і модерність, локальну ідентичність і міжнародний діалог.

1. 2 Кнут Ністедт: коротка біографія та еволюція стилю

Кнут Ністедт (Knut Nystedt) народився в Осло 3 вересня 1915 року в родині, де батько аматор-скрипаль грав у струнному квартеті, що з ранніх років сформувало для майбутнього композитора природне середовище камерного

звучання. Професійну освіту він здобув в консерваторії Осло: вивчав орган у Арільда Сандвольда, композицію у Пера Стенберга та Б'ярне Брустада, диригування у Ейвінда Ф'ельстада. Коли К. Ністедту було двадцять три роки, відбувся його органний дебют, а вже у тридцятирічному віці його запросили диригувати філармонічним оркестром Осло. В 1947 році Норвезьке товариство композиторів надало К. Ністедту стипендію для навчання у США: у Танглвуді він займався композицією з Аароном Коплендом, у Нью-Йорку — органом з Ернестом Вайтом і диригуванням з Робертом Шоу. Повернувшись 1950 року до Норвегії, Ністедт заснував Норвезький хор солістів (Norwegian Soloists' Choir) — професійний колектив із сорока співаків, яким керував впродовж десятиліть і для якого створив значну частину свого хорового доробку, зазначає Марвін Сталлкоп (Stallcop M.B.) [35]. Власну композиторську практику він розпочав ще у шкільні роки; як сам згадував, тричі перечитав працю Давіда Конрада Йогансена про Едварда Гріга і в молодості був глибоко занурений у національно-романтичну парадигму, що особливо посилилася в період німецької окупації (1940–1944), коли народнопісенний пласт став маркером культурної самоідентифікації: «Я не міг писати інакше, як “по-норвезьки”», цитує М. Сталлкоп (Stallcop M.B.) [35].

Цей ранній етап, як зазначає Й. Вангеруд (Vangerud J. K.), аж до 1946 року, позначений опорою на фольклорні джерела та інтонаційні моделі, що узгоджується із загальною траєкторією норвезької музики першої половини ХХ століття, де фольклорний фундамент — через матрицю Гріга — визначав художню норму [38].

Від середини 1940-х у синхроні з переорієнтацією багатьох норвезьких авторів Ністедт входить у виразну неокласичну фазу (приблизно 1946–1958), що вибудована на реакції проти «розхитаної емоційності» пізнього романтизму та зверненні до бароково-класичних конструктивних засад: поліфонічного письма *à la* Й.С. Бах, ранніх форм, камерних складів, об'єктивованої манери викладу [38].

До знакових зразків належить Concerto grosso op. 17 для трьох труб і

струнних (1946), де модель *concerto grosso* із зменшеною роллю солюючих голосів поєднано з модерними тональними експериментами; *Concertino op. 29* для англійського ріжка і струнних — із чітко артикульованою сонатною логікою та розгортанням з мотивних фрагментів; «Симфонія для струнних» *op. 26* і струнні квартети № 1–3 — із формою сонатного алегро, нетрадиційною ритмікою, синкопами, частими змінами темпу (за Марвіном Сталлкопом) [35].

У хоровому пласті неокласичні ознаки містять твори «*Cry Out and Shout*» (1956), а також три мотети «*Thus Saith the Lord*», «*Peace I Leave With You*», «*I Will Praise Thee, O Lord*» (дата створення — 1958 рік). Ця еволюція кореспондує ширшому вектору норвезької сцени після війни — від поступового відходу від «єдиного» національного коду до космополітичного опанування міжнародних технік, що його фіксують і стилістичні огляди норвезької музики повоєнних десятиліть.

К. Ністедт назвав 1958 рік як рубіж вичерпання неокласичних можливостей і початок періоду «нових форм», необхідних для «вільного вияву внутрішніх музичних візій», із принциповою недовірою до «голих структур без “тіла” та “крові”», — за визначенням Марвіна Сталлкопа (Stallcop M.B. [35]. Упродовж цієї фази (прибл. 1958–1964) композитор звертається до масштабних драматургічно вибудованих хорово-оркестрових полотен на біблійні сюжети, що засвідчують пошук нових семантичних і звукових відповідників тексту: «*The Triumph of Faith*» *op. 32* (сюїта для мішаного хору), «*The Burnt Sacrifice*» *op. 36* для декламатора, мішаного хору й оркестру, «*The Seven Seals*» *op. 46* (Апокаліпсис), де впроваджено вільно трактовану додекафонію (за Й. Вангерудом) [38].

Паралельно К. Ністедт цілеспрямовано експериментує з сонористикою: камерний твір «*Koment*» *op. 52* для сопрано, челести й ударних працює з «незвичними звуковими забарвленнями», тоді як «*Collocations*» *op. 53* для оркестру розгортає контрастні «звукові сфери» — кластерні скупчення поруч із дзвонами, міддю, тремоло струнних [38]. Цей творчий інтерес до «звучання як такого» природно веде до наступної — «експериментальної» — стадії від 1964

року, де фіксується зріла поетика композитора.

За Марвіном Сталлкопом (Stallcop M.B.), у зрілому періоді (від 1964 року) К. Ністедт поєднує винайдені раніше виразні засоби з новими техніками письма (кластерні гармонії, алеаторика), оновлює нотацію (включно з графічною) [35]. Показовим є ор. 54 «De Profundis» для а cappella (псалом 130). Він містить кластери, експериментальну графічну нотацію, широку палітру звукових прийомів, які підпорядковані точній декламації сакрального тексту; твір відзначено як «твір року» Норвезьким товариством композиторів (1965) і включено до World Music Days Міжнародного товариства сучасної музики (Стокгольм, 1966) [35].

До цього ж кола належать «Suoni» для флейти, маримби і жіночого хору, «The Proverbs», «Praise to God», «Psalm 77», «Thou, O Lord». Інфраструктурно ці практики резонують із церковно-музичним відродженням, ініційованим Пером Стенбергом і підтриманим його учнями (серед них і К. Ністедт) через товариство Musica Sacra (1952), що інтегрувало модерні засоби у лютеранську традицію - пише Й. Вангеруд (Vangerud J.K.) [38]. Саме ця «комунікативна» логіка зумовила й подальшу скандинавську течію *nyvennlig* у 1970-х — поворот до емоційної доступності та оновленого неоромантичного відчуття, в яке органічно вписалася хорово-літургійна естетика Ністедта [38].

Стилістична еволюція автора загалом окреслюється чотирма етапами: національно-романтичним (до 1946), неокласичним (1946–1958), періодом «нових форм» (1958–1964) та експериментальним (від 1964 р.). Композитор пояснював змінність цих фаз зміною фокусів уваги і тематичних завдань у різні роки, зазначає Марвін Сталлкоп (Stallcop M.B.) [35].

Принциповим для К. Ністедта була відкритість до нових ідей без «прикутості». Водночас він декларував низку переконань: не творив «чисто електронної» музики, вважаючи її «позбавленою життя», хоча електронні тембри надихали його хорові опуси («Suoni») і, змішані з живим голосом, могли давати сильний сценічний ефект; прогнозував розвиток хорового мистецтва в бік «хорової драми» з елементами сценічної пластики; називав трьома

головними стилістичними орієнтирами григоріанський спів, музику XX ст. і «стиль Палестріни»; серед фундаментальних впливів — Й. С. Бах, Б. Барток, В. Лютославський, Г. Лігеті; а своє головне звукове завдання формулював афористично: «ввести григоріанський спів у кластери», — пише Марвін Сталлкоп (Stallcop M.B.) [35].

Практика хорового диригування К. Ністедта спиралася на чіткі організаційні та методичні засади. Добір співаків здійснювався на щорічних прослуховуваннях із випробувальним тримісячним терміном; обов'язковими були навички сольо-хорового читання з аркуша та орієнтація на «однорідний» тембр без тремоло, але з «тілесністю» звуку; цінувався не «прямий тон», а пластично сформований голос.

Оптимальним складом а cappella-хору він вважав 30–50 співаків; для мадригалів — 20–25; ораторіальний репертуар потребував 100–150 голосів. Репетиційний режим Det Norske Solistkor — двічі на тиждень по 2,5–3 години; університетський хор Осло — раз на тиждень по 2 години; парафіяльний професійний ансамбль Торговської церкви (20 співаків) працював еластично, з короткими підготовками перед богослужінням.

У музичних питаннях диригент, за К. Ністедтом, — «вища інстанція», у немусичних — рішення ухвалюють рада та голова; після трьох безпідставних пропусків хорист виключався («твердий курс»), пише Марвін Сталлкоп (Stallcop M.B.) [35]. Частота концертів залежала від компетентності керівника: репетиція має «покращувати виступ», а в турне за годину до концерту колектив «виправляє вчорашні огріхи» [35].

Установка на звучання, інтонацію та дикцію постійно опрацьовувалася на музичному матеріалі: диригент віддавав перевагу демонстрації бажаної якості «через музику», а не довгим поясненням і «розігрівом». До репетиції він приходив з опрацьованою партитурою, обговорював новий твір, щось програвав на фортепіано, далі розподіляв фрагменти для самостійного опанування: «вбивати» ноти на репетиції — неефективно; співак має «створити тон у власній голові», тренуючи інтервальне мислення й читання з листа.

Загальний принцип — розпочинати з найскладнішого, переходячи до простішого, працювати з ізольованими проблемними місцями, уникаючи

«прогонів заради прогонів». Нестандартна нотація у власних творах, на його думку, «не така вже складна» для хору, на відміну від серійних взірців Шенберга-Веберна, «написаних не для людського голосу»: графічні й кластерні прийоми К. Ністедта «вокальні». Порівнюючи хорове й оркестрове диригування, композитор підкреслював більшу складність першого: хор є водночас «інструментом і виконавцем», тож диригент працює з тоновидобуванням, дикцією, інтонацією і текстом; у великих творах для хору й оркестру саме хормейстер має стояти за пультом, адже «хор чекає на його жести й точно знає, що вони означають», зазначає Марвін Сталлкоп (Stallcop M.B.) [35].

У царині музичної освіти К. Ністедт формулював призначення хорового мистецтва як «донесення послання — конкретно й прямо, без сентиментальності». Він не відносив себе до жодної «школи», виводячи філософію звуку й стилю з природи конкретної музики. Оцінюючи ситуацію в Норвегії, наголошував на відсутності порівнянної зі США «фантастичної хорової традиції»: небагато молоді має досвід співу в хорі; сильна податкова політика послабила інститут меценатства, пише Б'ярн Куртсен (Kortsen B.) [33]; спеціальна музична освіта зосереджена у фахових школах; великий вплив на скандинавське хорове життя справив Ерік Еріксон. Загальну музичну освіту він характеризував як «дуже слабку»: обдаровані змушені шукати додаткової підготовки, бракує системної роботи з навичками читання з аркуша (методики К. Орфа й З. Кодая майже не інтегровані), багато залежить від «окремих учителів»; ключ до змін — «готувати хороших педагогів», пише дослідник Марвін Сталлкоп (Stallcop M.B.) [35].

Художньо-стильовий напрямок зрілого К. Ністедта окреслюється широким колом орієнтирів: від П'єрлуїджі да Палестрини та Й.С. Баха до Бели Бартока, польських композиторів Вітольда Лютославського і Кшиштофа Пендерецького, а також Д'йордя Лігеті. Цей спектр зумовлює його «діалог старого й нового»: грегоріанізуючі наспіви та модальні лади поєднано з кластерами, бітональністю, шарами звуковисотності, пандіатонікою,

розширеними терцієвими структурами (септакорди, нонакорди, ундецімакорди), алеаторичними прийомами.

Як наголошував сам композитор, його приваблює «дуже давнє і дуже нове» — з меншим інтересом до проміжних історичних нашарувань, пише Сталлкоп (Stallcop M.B.) [35]; тим самим він у своїх творах «вживлює» історичну пам'ять у формат слухової чутливості сучасників — другої половини XX – XXI століть.

Нарешті, незалежно від стильової фази, хорове письмо К. Ністедта унаочнює його потрібну мистецьку практику: церковного музиканта, університетського педагога та керівника професійного колективу. Звідси свідомої стратифікація репертуару за складністю й призначенням: «легкі» твори для парафіяльних хорів із лімітованим репетиційним ресурсом (на кшталт власного хору при церкві Тершов в Осло), «середньої складності» — для концертного побутування університетських та підготовлених церковних складів (сюди часто належать неокласичні опуси; зразок — «Thou, O Lord»), «складні» — для провідних університетських і професійних ансамблів із застосуванням графічної нотації, кластерів та інших експериментальних засобів (напр., «Praise to God»), — вказує дослідник Марвін Сталлкоп (Stallcop M.B.) [35].

У підсумку постає цілісна художня система, що водночас віддзеркалює магістральні процеси норвезької музики XX століття — від національно-романтичної матриці до космополітично-експериментальної відкритості (за Нільсом Грінде) [27] — і задає один із еталонів модернізованої хорової естетики скандинавського простору, пише С. Герті (Gertie S.) [26].

Таким чином, композиторська, хормейстерська й педагогічна діяльність Кнута Ністедта, що охоплює майже півстоліття, істотно розширила горизонти норвезької та міжнародної хорової культури. Його інновації нотації й тембрової організації, народжені з прагнення максимально адекватно «озвучити» слово, а також послідовне звернення до біблійних текстів артикулюють виразну естетику «повідомлення» — етико-філософський вимір хорового мистецтва, у якому форма є провідником смислу.

Висновки до Розділу 1

Норвезька академічна музика постає як безперервний континуум, у якому три взаємопов'язані виміри — глибинна історична неперервність церковно-обрядових і місько-парафіяльних практик, національно-романтичний канон XIX століття з його фольклорно-ладовою «мовою ідентичності» та модерністсько-космополітична фаза XX століття — не заперечують один одного, а взаємно переплавляються у стійку стильову свідомість. Від архаїчних лурів і ранньохристиянського співу через ритміку Реформації, орган і гімнологію до міських музичних товариств формується інституційний фундамент, здатний інтегрувати європейські моделі без втрати «норвезькості». Саме на цьому ґрунті вибухає романтичний національний проект: від *cantabile* та імпровізаційності Оле Булля до ладо-гармонічного синтезу Гріга, який кодифікує інтонаційні формули, що стають еталоном «норвезького звуку» для наступних поколінь.

У XX столітті імпресіонізм, експресіонізм, серійність, сонористика, електроніка не руйнують цієї матриці, а переозначають місце локальної традиції в сучасному мисленні; церковно-музичне відродження й діяльність *Musica Sacra* переводять історичну пам'ять у режим актуальної спільної дії, а течія *nyvennlig* надає цьому курсу емоційної доступності та ясної мелодики.

На перетині цих силових ліній розгортається естетика Кнута Ністедта: вихованцем батьків що привили йому любов до симфонічної музики, укорінений у романтичній парадигмі й дисциплінований неокласицизмом, з його культурою структурного мислення, він після 1958 року виробляє свій стиль і свою техніку хорового письма, де кластери, графічна нотація й серійні техніки слугують в першу чергу слову. Його хоровий стиль — унісон як знак авторитету вислову, гомофонія як консенсус спільноти, поліфонія як простір множинних сенсів, модальна чистота, збагачена сучасною гармонічною семантикою є синтетичним виразом норвезької «доступної сучасності».

РОЗДІЛ 2

ТРИ МОТЕТИ ОР. 43 КНУТА НІСТЕДТА: ТЕКСТОЦЕНТРИЧНА ДРАМАТУРГІЯ, ГАРМОНІЧНА СЕМАНТИКА. ФАКТУРНІ МОДЕЛІ

Три мотети, ор. 43 були опубліковані у 1958 році. У цей час Ністедт жив у Норвегії, але часто подорожував до Німеччини та США. Велику роль у його творчості відіграло товариство *Musica Sacra*, засноване його другом Рольфом Карлсенем. Метою цього товариства було відродження канонічних молитов, зокрема григоріанського хоралу, що мало значний вплив на Ністедта.

На час публікації *Трьох мотетів, ор. 43*, Ністедт уже здобув визнання як композитор і як диригент. У 1950 році він заснував *Det Norske Solistkor* (Норвезький хор солістів), з яким активно гастролював упродовж сорока років.

2.1. «Thus Saith the Lord»: пророча декламація і унісон як знак авторитету Божого вислову

У мотеті Кнута Ністедта «*Thus Saith the Lord*» (*Motet* № 1, 1958) композитор вибудовує зразкову модель логосцентричної фактури для а cappella-хору SATB з епізодичними *divisi* у сопрано й тенорах, поєднуючи гнучку метроритмічну організацію з тонально-модальною ладоінтонаційною системою і ретельно підібраними тембровими контрастами. Партитура розгортається у змішаному метрі з тринадцятьма змінами протягом твору; базовий темп — помірний (прибл. чверть = 60), що дозволяє увиразнити артикуляційну пластику тексту та «дихання» фрази. Ритмічний профіль опори на чвертну домінує у вступному розділі (тт. 1–13) та в кадансовій зоні (тт. 26–29), тоді як у серединному блоці (тт. 14–25) провідну пульсацію надає восьма тривалість; локальні відхилення підкреслюють семантично важливі місця тексту: зокрема, у т. 18 виникає геміола, а в т. 22 — триоль трьох восьмих, що створює нетривале «згущення» часу.

Вербальна основа (Іс. 44:2) — «*Так говорить Господь...*» — детермінує декламаційний стиль інтонаційної драматургії. Форма — п'ятичастинна: короткий двотактовий вступ («*Thus saith the Lord*», тт. 1–2) окреслює

інтонаційне зерно; далі слідує чотири контрастні строфічні розділи: (строфічна форма — відповідність поетичній основі, одночастинна строфічна) А (тт. 3–8: «*I will pour water...*»),

У наступних фрагментах В (тт. 9–13: «*Floods upon the dry ground...*») і С (тт. 14–21: «*I will pour my Spirit... And my blessing...*»), після чого D (тт. 22–25: «*And they shall spring up...*») спрямовує рух до коди (тт. 26–29) із поверненням декламаційної формули. Хорова фактура є провідним формотворчим чинником: К. Ністедт постійно чергує монодичні, гомофонні та поліфонічні розділи, повний унісон складу *SATB* у ключових моментах як семантичний маркер Божого «голосу» з акордовими побудовами на описових фрагментах і з імітаційними перегуками між чоловічими та жіночими голосами в момент вищого благословення.

Власне, унісон як семантичний маркер Божого «голосу» стає провідним інтервальним жестом у всіх партіях; статистично наступними за значущістю постають у сопрано мала терція і, далі, велика секунда; в альтів велика і мала секунди урівноважують унісон; у тенорів — велика секунда та мала терція; у басів — мала терція й велика секунда. Двічі помітна поодинокі поява димінованої кварта (як ефект напруження) «вмонтована» в унісонні проведення, не руйнуючи цілісності ладу.

Гармонічна площа навмисно уникає класичної функціональної «дидактики», апелюючи до модально змішаних полів і терцієвого руху. Вступна двотактова формула на «*Thus saith the Lord*» тяжіє до *соль мінору*; уже в такті 3 поява натурального звуку “*сі*” (ефект «підкардійської терції» в рамках декларації) освіжає гармонічну палітру, але в т. 4 повернення “*сі-бемоля*” знову закріплює *соль мінор*. В т. 6 жіночі голоси вибудовують *мі-бемоль мажор* над чоловічим *соль мінором*, породжуючи інверсійний мажорно-мажорний септакорд — характерний для автора прийом накладання тризвуків, коли сьома ступінь «утворюється» з поліладів. Каданс наприкінці розділу В (т. 13) завершується на *мі-бемоль мажорному* квартсекстакорді й підводиться винятково поступовим голосоведенням, що принципово обходить традиційні

ходи V–I або IV–I.

У розділі **C** композитор відкриває басовою монодією, нагадуючи попередні соль мінорні лінії; починаючи з т. 18, тенори ведуть legato—партію, водночас із цим жіночі голоси виконують супровід паралельними тризвуками у тонічному викладенні; систематична взаємозаміна “*фа — фа-дієз*” та “*сі — сі-бемоль*” в межах *соль мінору* (натурального й гармонічного різновидів) забезпечує рухливе «підсвічування» смисло-інтонацій (слова «*offspring*», «*blessing*»), а каданс у т. 21 фіксує *ре мажорну* тоніку (за відсутності басового тону), як своєрідне «світлове прояснення» перед розділом **D**.

Далі (тт. 22–25) одноголосе проведення в *сі-бемоль мінорі* швидко трансформується в послідовність акордів в оберненнях (B ♭, D ♭, E ♭, b, b°/h°, e ♭, D ♭, G ♭, D ♭), що поступово приводить до кадансового *ре-бемоль мажору* і логічно «готує» повернення вступної формули в коді. Завершальна автентика — у *сі-бемоль мажорі* (виразний жест *Tierce de Picardie* щодо попередньої сфери *соль мінору*) — супроводжується викладенням у низькому регістрі партії альтів, яке з’являється лише в останній каденційній позиції, надаючи завершенню тембрової ваги.

Впродовж розвитку драматургії твору відчутні характерні для стилістичного письма К. Ністедта прийоми: терцієві переміщення тонічних звуків, часті співставлення однойменних тональностей (*соль мінор/сі-бемоль мажор* та *ре мінор/ре мажор* крізь варіювання звуків *сі — сі-бемоль та фа — фа-дієз*), використання спільного звука (насамперед *сі-бемоля*) як шарніра між *соль мінором* та *мі-бемоль мажором*, послідовно поступовий (кон’юнктний) підхід до каденцій і їх схильність до обернень; дисонансність формують переважно секунди та септими, які виникають з накладання тризвуків чи лінеаризації.

Мелодико-фактурна стратегія тісно корелює з вербальною семантикою: композитор вільно комбінує унісон усіх голосів, унісон в окремій партії, сольну лінію з тризвуковим гармонічним супроводом; імітаційні обміни між чоловічими та жіночими групами артикулюють зростання («*they shall spring*

ur»), де динамічний пік (*f*) закономірно концентрується, тоді як загальна динаміка тяжіє до *p/pp*. Баланс гучності за партіями загалом рівний; виняток становить епізод (тт. 17–21), де мелодія чоловічих голосів позначена *mf* на тлі *p* жіночих голосів, завдяки чому семантичне ядро переноситься в «оповідну» теситуру, а темброва перспектива стає багатоплановою.

У мотеті Кнута Ністедта «*Thus saith the Lord*» композиторське письмо вибудовано як інтегрована система ритмічних, формальних, мелодико-інтонаційних і фактурно-динамічних рішень, спрямованих на музично-семантичне увиразнення біблійного тексту. Ритмічна організація спирається на змішаний метр у поєднанні з уповільненим темпом, що на рівні слухового сприйняття формує стан зосередженості та внутрішньої напруги; повільна пульсація забезпечує природне «дихання» фрази та відкрите декламування вербального тексту, тоді як метричні зсуви акумулюють локальні кульмінаційні точки інтонаційного смислу.

Твір має чітко секційну будову з виразно окресленими межами розділів; вступ і кода репризно відтворюють ідентичний тематичний матеріал, утворюючи пропорційний «обрамлювальний» жест і надаючи всій драматургії симетрії та логічної завершеності. У місцях риторичного «проголошення» істини домінує унісонне проведення, яке акустично кристалізує «один голос» вислову, натомість протяжні, поступові ходи тяжіють до тризвучкової опори, створюючи оптику внутрішньої лірики; широкий вокальний діапазон поєднується з інтервальним словником, у центрі якого перебуває чиста прима як знакова інтонація єдності й авторитету.

Фактура виконує провідну формотворчу функцію: композитор методично чергує монодичні, гомофонні та поліфонічні зрізи, завдяки чому виникає динамічна текстурна палітра, що безпосередньо корелює з логікою тексту — від імперативної монодії через спільнотне «злиття» вертикалі до поліфонного розгортання множинних сенсових ліній. Динамічний план, загалом утримуваний у зоні помірної інтенсивності для всіх партій, підпорядкований принципу структурної рівноваги; виняток становить епізод середнього розділу

(тт. 17–21), де відносно виразніша мелодична лінія чоловічих голосів моделює рельєфну темброву перспективу й уточнює семантичні акценти, не порушуючи при цьому загальної збалансованості вертикалі. Сукупність цих прийомів забезпечує цілісність композиції: ритм дисциплінує декламацію, форма підкреслює симетрію композиторського задуму, мелодика артикулює різні рівні риторики, фактура модулює простір звучання, а динаміка консолідує всі параметри в єдину, внутрішньо вмотивовану драматургію.

Таким чином, Мотет «*Thus Saith the Lord*» постає як концентрований зразок ністедтівської риторики: змішаний метр і повільний темп (чверть = 60) забезпечують ясність декламації; унісон — як «знак» авторитету вислову — органічно співіснує з поліфонічною пластикою; гармонія будується на нашаруванні тризвуків, модальних обмінах і терцієвих переміщеннях, що створює мерехтливий тональний рельєф без опертя на кадансування; фактура постійно «дихає», переходячи від монодії до гомофонії й поліфонії, а динаміка — переважно стримана — стратегічно акцентує моменти «проростання». Саме ця узгодженість метро-ритму, інтерваліки, гармонічної логіки й темброво-динамічної організації робить твір знаковим для розуміння композиторського методу письма К. Ністедта.

2.2 «*Peace I Leave With You*»: семантика миру

Мотет Кнута Ністедта «*Peace I Leave With You*» (Motet № 2, 1958) написано для чотириголосного мішаного хору а cappella. У цьому творі композитор вибудовує цілісну звукову драматургію на основі євангельського тексту Йо. 14:27 («*Peace I leave with you...*»), поєднуючи лінійну псалмодію, хроматизовану гармонію та зразково дисципліновану фактуру.

Лаконічна композиція містить 29 тактів, подається у повільному темпі (чверть = 48), із відчутною регулярністю пульсації; при цьому в одинадцяти тактах зафіксовано вступи голосів «після долі» (запізнені атаки порівняно з сильною часткою), що породжує м'яку синкоповану напругу й підсилює ефект мовленнєвої декламації. Акцентні рельєфи локально посилюються у

фрагментах *forte*, але загальний динамічний фон тяжіє до *piano–pianissimo*, забезпечуючи камерну, «внутрішню» інтонацію молитви—заспокоєння.

За структурою мотет № 2 можна умовно поділити на три частини: вступ, що поєднується з розділом А; розділ В; та розділ С. Розділи кореспондують змінам смислових опор тексту: короткий вступ (тт. 1–4) відкриває простір інтонаційної формули «мир залишаю вам», далі розгортаються розділи А (тт. 5–11) та В (тт. 12–19) із наростанням хроматичної насиченості на словах «*not as the world giveth*», після чого секція С (тт. 20–25) переносить центр ваги на застережну формулу «*let not your heart be troubled, neither let it be afraid*»; заключний відтинок репризує матеріал і логіку вступу, замикаючи цілість на рівні інтонаційної та семантичної симетрії. Загальна фактура — переважно гомофонна з силлабічною організацією тексту; у розділах А і В розшарування вертикалі досягається через точкову імітацію та поступове «нашарування» голосів, тоді як у вступі й у секції С композитор протиставляє жіночі й чоловічі голоси в імітаційному русі.

Мелодичний пласт організовано за принципом чергування хорально-речитативних ліній із тризвуковою опорністю. З одного боку, домінує «псалмодійний» контур із рівномірною пульсацією, а з іншого — інтонації часто «вмонтовано» в тризвуковий контекст, що стабілізує опору фраз. Відчутною є рівноправність партій: провідні мотиви мігрують між голосами; у всіх групах статистично переважають чиста прима (як маркер унісонного згуртування вислову) та секунди (великі й малі), які забезпечують плавність і щільність лінеарики. Окремі вислови підкреслено хроматизуються, утворюючи «тіні» і напівтони смислу, а у т. 14 між сопрано й тенором виникає характерний тритон, що семантизує напругу формули «*not as the world*».

Гармонічний план спирається на полюси *до—дієз мінору* та *мі мажору* із частим залученням пікадійських терцій, що перекидають міст між одноіменними мінорно-мажорними зонами (до-дієз мажор — до-дієз мінор; мі мажор — мі мінор). Вже у тт. 1–4 початковий *до-дієз мінор* природно відхиляється у до-дієз мажор з «плагальним» кадансом (IV⁷–I) та пікадійською

терцією; характерне облікове ведення голосів і послідовності змінених акордів задають «м'яку» консонантно-дисонантну хвилю.

У розділі **A** (від т. 5) спостерігається хроматичний рух в межах *до-дієз мінору* (наприклад, послідовність від *мі мажору* до *до мажору* із подальшим хроматичним наближенням до каденції у т. 11), що поглиблює семантику протиставлення «мир, який даю Я» — «мир світу цього».

У розділі **B** (тт. 12–19) верхні три голоси формують модифіковані послідовності з хроматичними зсувами; хоча потім остаточно кристалізується *мі мажор* (т. 16). Каденція в реалізує хід IV–I, підкреслюючи «прийняття миру» як гармонічно «освітлену» подію (т. 19).

Розділ **C** (від т. 20) закріплює в жіночих голосах “педаль” на *мі* мінорному тризвуку як довготривалу гармонічну опору перед фіналом; упродовж трьох тактів чоловічі голоси рухаються паралельними чистими квартами, втілюючи акустичний образ «згуртованого» догматичного підтвердження, і приводять до справжнього автентичного кадансу з пікадійською терцією, що переводить мінорну тривогу у мажорну ясність.

Твір свідчить про значущі прийоми мовно-стилістичного комплексу як пізнаваного стильового принципу мислення К. Ністедта: лінеарні зсуви на спільному тоні або тризвуку (педалі), інверсійні положення акордів, хроматичні альтерації, періодичні включення септакордів і нонакордів (часто в обернених позиціях), а також паралельні квартові комплекси, які органічно співіснують із тризвуковою вертикаллю.

Фактурно-динамічна архітектоніка забезпечує прозору семантичну читабельність тексту. Силабіка сприяє чіткості дикції; зміни щільності вертикалі синхронізовані зі смисловими вузлами: на «*Peace*» — розріджена, «дихаюча» вертикаль, на «*not as the world giveth*» — згущення хроматизму та фактури, на «*let not your heart be troubled*» — відступ у «низьку» квартову площину чоловічих голосів на фоні “педалі” жіночих голосів, що створює ефект пастирського запевнення. Динамічні рівні ретельно детальовані й вирівняні між партіями; переважає зона *pp*, у межах якої мікродинаміка моделює фразування,

тоді як локальні *forte*-акценти працюють як структурні показники, не руйнуючи камерної інтровертності звучання.

2.3 «*I Will Praise Thee, O Lord*» (1958): жанрово-стилістичний та фактурно-гармонічний аналіз

Мотет Кнута Ністедта «*I Will Praise Thee, O Lord*» для а cappella складу SSATB (1958) постає як зразок раціонально організованої хорової драматургії, у якій структурна прозорість поєднана з енергією лінійно—триадового письма та виваженою тональною архітектонікою. Текст покладено на музику двома способами: або шляхом повторення рядка повністю, або виокремленням слів “*show forth*” та “*Most High*”.

Часова організація твору визначається рівномірною пульсацією у простому квадратному розмірі при темпі $\text{♩} = 100$; регулярність метроритму зумовлює «фундаментальну» опору фразування через тактову межу, тоді як локальні ритмічні акценти виникають завдяки коротким триольним формулам на одну долю (зафіксованим у тт. 1, 2, 5, 40) та поодиноким вступам «після долі», які живлять фактуру без вдавання до синкопованих моделей. Текстова канва (Пс. 9:1–2) інтонована переважно силабічно; ключові семантичні ядра («*show forth*», «*most High*») отримують композиційну емфазу через повтори та послідовні розгортання, що підсилює риторичну виразність вислову.

Форма мотету розгортається за логікою трьох основних функцій:

A (тт. 1–21),

B (тт. 22–37)

C (тт. 38–63). заключна дуга з рисами A1.

Експозиційний розділ A формує тематичний інструментарій і типові інтонаційні моделі, з перевагою поступового руху та коротких мотивів, легко трансформованих у послідовностях; вокальні лінії проводяться переважно кон'юнктивно, а поліфонізуючі вкраплення зберігають прив'язку до вертикальної опори. Розділ B вибудовано як імітаційне розгортання з густішою поліфонічною взаємодією голосів (тт. 22–37), де мотиви «*I will be glad and rejoice in Thee*» проходять через голосові групи у варіантно—послідовнісних

комбінаціях, зберігаючи ясність тексту.

Заключний блок C–A' (тт. 38–63) повертає первинну гомофонно—гармонічну оптику та нарощує кульмінаційний жест у фінальних десяти тактах, де словосполучення «*O Thou, Most High*» піддане послідовному розширенню: через повтори й згущення напруги формується ритуалізований «висхідний» жест, що завершується плагальним кадансом.

Мелодичний малюнок у всіх розділах витримано в межах тризвукової логіки: початкові формули «*I will praise Thee, O Lord, with my heart*» подані як лінеаризація тризвуку з чітко відчутним з'єднанням ступенів, що полегшує інтонаційний контроль ансамблю.

У розділі В тематизм набуває імітаційної рухливості, однак залишається в «орбіті» опорних тризвуків, завдяки чому вертикаль ніколи не втрачає ясності. Хроматичні зміни використовуються ощадливо — значно скромніше, ніж у «*Peace I Leave With You*» — і виконують переважно функцію локальних напружень та модуляційних «містків»; характерні альтеровані звуки *фа-дієз* та *ля-дієз* слугують провідниковими звуками у межах *соль мажору*, *мі мінору* та *сі мінору* надаючи інтонаційній тканині легкого напруження без згущення дисонансності.

Гармонічна семантика заснована на тризвуковій вертикалі, розгортається від початкової сфери *соль мажору* (приблизно перші півтора такти) з раннім уведенням *мі мінору* вже в т. 2, де упродовж тт. 2–4 простежується елементарна модальна формула V–I–V, що закріплює локальну еолійську тектоніку. Подальший каданс (тт. 5–6) вирізняється септакордами в оберненнях та закінчується на ході I–V з підвищеним VII ступенем, після чого у фразі тт. 10–13 з'являється характерний для К. Ністедта «нетрадиційний» кадансовий зворот із домінантовим забарвленням через звернення до субдомінантової функції (вписаної в натуральний мінор), що підсилює висхідну енергію вислову «*show forth all Thy marvellous works*». Розділ А фіксує опору на домінанті ладу, а поява натурального звуку “сі” маркується акцентом на *сі мажорі* (т. 21) як гармонічному фокусі, з якого розгортається *сі мінорний* контекст тт. 22–37; тут

послідовності аналізуються в межах *сі мінору*, а фінальний каданс (тт. 35–37) виводить до звуку “соль” як підготовки до репризної зони. Кінцева секція A1 забезпечує гармонічне повернення у сферу *соль мажору*. Упродовж твору типові для композитора ходи включають тризвуківі переміщення на терцію, часте використання септакордів в оберненнях, паралельний рух тризвуків та кадансові звороти кон’юнктивними лініями за відсутності шаблонних «академічних» формул, які К. Ністедт замінює варіантними модально-функційними жестами.

Фактурна організація тісно корелює з формою: в A та A1 переважає гомофонно-гармонічне мислення, із синхронним вертикальним диханням і «монодичними» (унісонними) початками секцій, що дисциплінує інтонацію та дикцію. Розділ B — поліфонічний, з імітаційним нашаруванням голосів і прозорою вертикальною координацією, яка не руйнує чіткості слова. Показовим є систематичне започаткування кожного великого розділу унісонним звуком: цей прийом не лише вирівнює ансамбль, а й на рівні «ритуалу» означає вступ до нової смислової фази тексту.

Динамічний план принципово рівномірний між партіями й тяжіє до підвищеного енергетичного рівня: загальний фон становлять *forte/fortissimo* із ретельно розміченими відтінками, що, однак, не заважають артикуляційній чіткості силабічної декламації; у кульмінаційних зонах поліфонічного розгортання динаміка виконує роль просторового «підсилювача» вертикальної ясності, а у фінальному розділі — живить послідовне розширення формули «O Thou, Most High». У сумі «I Will Praise Thee, O Lord» демонструє характерний для К. Ністедта синтез дисциплінованої метроритмії, лінійно-тризвуківого мелодизму та модернізованої тональної гармонії; послідовність формальних і фактурних рішень, прозорість тексту та риторична влучність каденцій утворюють переконливу модель сучасної хорової духовної музики, де традиційна символіка плагального завершення інтегрується у цілісну архітектоніку національної школи.

2.4 Виконавські інтерпретації трьох мотетів ор. 43 Кнута Ністедта

Перед тим, як звернутися безпосередньо до аналізу інтерпретаційних версій трьох мотетів ор. 43 К. Ністедта, доцільно, на наш погляд розглянути таке важливе поняття, як *комунікативна стратегія*. Це — цілісна програма мовленнєвих дій, яку адресант (мовець/виконавець) обирає для досягнення конкретної мети впливу на адресата з урахуванням контексту, адресата й каналу комунікації. Як зазначає М. Чугаєва, “вибір комунікативних стратегій є потужним фактором впливу на адресата, оскільки змінює його свідомість, міняючи картину світу” [24].

У межах типології стратегій, яку пропонує А. В. Олянич (презентації, конвенції) [24], релігійна комунікація поєднує репрезентацію сакрального змісту, афективно-переконувальні механізми та узгоджені «правила гри» спільноти. Застосовані до хорового мистецтва, ці засади переходять у площину виконавських рішень: темп і метро-ритм як тактики презентації тексту; дикція, силабічність і баланс вертикалі як тактики конвенції (нормотворення зрозумілості); мікродинаміка, темброва «аскеза» чи, навпаки, колористичні згущення як тактики афективного впливу. Саме в цьому ракурсі ми розглядаємо виконавські інтерпретації трьох мотетів ор. 43 Кнута Ністедта: різні моделі темпу, артикуляції, фактурної щільності й роботи з акустикою постають не лише як естетичні варіанти, а як цілісні стратегії донесення біблійного смислу в межах ністедтівського логосцентричного ідеалу «доступної сучасності».

В даному підрозділі звернемося до аналізу інтерпретаційних версій трьох мотетів К. Ністедта у виконанні провідних хорових колективів Європи. Розглянемо мотет №1 «*Thus Saith the Lord*» у виконанні хорового колективу *Amadeus-Chor* під орудою Нікола Матта (*Nicol Matt*)¹ вирізняється «промовистою стриманістю»: диригент обирає більш жвавий за середній темп (загальна тривалість твору близько 1'54'), тож декламаційний імпульс фраз працює без засторог і затяжних пауз. Початковий унісон звучить як чіткий знак

¹ Аналіз цієї версії спирається на запис за наступним посиланням:
https://www.youtube.com/watch?v=flgvQGeuMpc&list=RDflgvQGeuMpc&start_radio=1

щоби не збурювати легато, але смислові слова («*Thus*», «*Lord*», «*blessing*») мають точні, синхронні атаки.

Акустика Марієнщірхе, де зроблено запис, із значним ступенем реверберації природно «округлює» тембр і подовжує резонанс кадансів; колектив, відповідно, обирає трохи «сухіші» атаки й чіткіші відсічки на кінцях фраз, аби не втратити контур у довгій тремтливій декаді. Динамічний рельєф загалом камерний (*pp–mf*), з короткими, добре контрольованими підйомами до *f* у кульмінаційних точках; завдяки цьому слово лишається в центрі, а «пророча» інтонація твору зберігає стриману гідність. Цю інтерпретацію мотету №2 можна вважати еталоном «доступної сучасності»: інтелігентно вивірена форма, кришталево чисті вертикалі, інтонаційно точні кластери й риторично ясні унісони, що без зовнішніх ефектів переконують силою внутрішньої зосередженості.

Аналіз інтерпретацій мотету №2 «*Peace I Leave With You*» також здійснено за записами вказаних вище колективів³. Запис *Amadeus-Chor* під орудою Нікола Матта в «*Peace I Leave With You*» подає взірць стриманої, камерної медитації з ідеально «зібраною» дикцією та рівною дихальною опорою. Темп — повільний, але без статичності: пульсація чверті зберігає внутрішній рух, а «запізнені» вступи окремих партій створюють м'яку синкоповану напругу без втрати ясності тексту. Домінує прозора гомофонія з делікатними, дозованими імітаційними входами; кластери інтонуються стабільно й «усередині акорду», без вібраційних «коливань», що забезпечує чисту вертикаль і теплий, несекційований тембр. Англomовний текст промовляється силабічно, з легкими приголосними та довірливою голосною опорою; сенсові слова («*peace*», «*world*», «*troubled*», «*afraid*») підкреслені мікродинамікою, а не акцентною жорсткістю.

³ Запис Amadeus—Chor доступний за посиланням:
https://www.youtube.com/watch?v=nLz7Aq0kvVo&list=RDnLz7Aq0kvVo&start_radio=1.

Запис Madrigalchor Kiel доступний за посиланням:
https://www.youtube.com/watch?v=u2ssWbFjiv0&list=RDu2ssWbFjiv0&start_radio=1

Гармонічні «тіні» середнього розділу («*not as the world giveth*») позначені в ансамблі точним балансом між верхами та басовою опорою: тритонові дотики забарвлюють фразу без перевантаження, після чого хор плавно повертає звучання до світлої ясності і «пікадійського» відчуття фіналу. Динамічна шкала — переважно *pp–p* із короткими хвилями до *mf*; завдяки студійній акустиці запис звучить близько й «сухіше», що дозволяє чути мікроскопію артикуляції та тонкі відтінки легато. Загалом інтерпретація вибудовує «доступну сучасність» Ністедта саме через дисципліну: рівне *legato*, зразкову дикцію, бездоганну чистоту кластерів і стриману емоцію, яка випромінює умиротворення без риторичних надлишків.

Інтерпретаційна версія «*Peace I Leave With You*» у виконанні Madrigalchor Kiel під орудою Еріка Еріксона — це взірць «скандинавської школи» чистоти строю та логосцентричної дисципліни в живій акустиці. У першому розділі прозора гомофонія з опорою на легато і «сухі» приголосні дає максимально чітку силабіку; жіночі голоси тримають м'яку опору й не «висвічують» обертон, завдяки чому вертикаль збирається «всередині акорду». На фразі «*not as the world giveth*» ансамбль виразно “затемнює” тембр і ущільнює хроматику: короткі тритонові зіткнення промарковані, але не гіперболізовані; баланс верхніх голосів та басової педалі збережений, що дозволяє напрузі з'явитися й одразу ж «розчинитися» у поверненні до світлої модальної ясності. Чоловічі голоси в у фразі «*let not your heart be troubled...*» звучать щільно й упевнено, без тремоло. Динаміка — від *pp* до помірного *mf* — вибудована нашаруваннями, без широких жестів: кульмінація коротка, риторична, а не «романтична». Хор чітко підлаштовує атаки та зняття під акустичний простір (жодних «хвостів» на приголосних, зняття — колективним м'яким «подихом»). Кластери інтонуються невідратно, з мікродинамікою всередині акорду; каданс — зі світлим відчуттям пікадійської ясності, проте без демонстративного «підфарбовування» домінантою. Загалом ця версія під рукою Еріксона — максимально «нордична»: стримана, прозора, з бездоганною дикцією та горлово-дихальною єдністю колективу, яка ідеально підкреслює ністедтівську модель «доступної

сучасності».

Нарешті, аналіз інтерпретації мотету №3 «*I Will Praise Thee*» у виконанні колективів Amadeus-Chor та Madrigalchor Kiel дозволив виявити наступне⁴. Студійний запис Amadeus-Chor під орудою Нікола Матта (альбом *Scandinavian Choir Music*, Ars Produktion, 2019) демонструє «лабораторну» точність і продуману риторику ністедтівського стилю. Диригент обирає стриманий, але пружний темп і тримає рівномірну пульсацію, завдяки чому силабіка зчитується бездоганно. Звуковий баланс побудовано «з середини акорду»: баси дають еластичну опору без перевантаження, альтовий «тілесний» центр з'єднує вертикаль, сопрано працюють без яскравого вібрата, з контрольованим обертоном. Характерні для К. Ністедта кластери інтонуються на невеликій динаміці з внутрішньою мікродинамікою — замість «стіни звуку» маємо прозору, зернисту вертикаль, у якій кожен напівтон читається окремо. Хроматичні загушення подані як риторичні «тіні» тексту, а кадансові точки — з показовою економністю: розв'язання підводяться поступовим голосоведенням, без демонстративного домінантового «жесту».

Динамічні градації — від прозорого *pp* у медитативних формулах до енергізованого *f* у кульмінаціях — розмічені дуже точно й синхронно між партіями. Якщо у фрагментах «пророчої» декламації домінує унісон як знак авторитету вислову, то в «миротворчих» епізодах хор свідомо затемнює тембр і «склеює» вертикаль до майже камерної інтимності. У підсумку це виконання — зразок «доступної сучасності» у норвезькій хоровій традиції: без зовнішньої ефектності, проте з ортодоксально чистим строєм, еталонною дикцією та вивіреною драматургією, де кожен звук працює на сенс.

Виконання Madrigalchor Kiel під орудою Еріка Еріксона демонструє «школу чистого звуку», з якою напряду пов'язують ім'я маестро: стримане вібрата, уніфікація голосних, приголосні «вплітаються» у пульсацію без ударної

⁴ Записи цих виконань доступні за посиланнями
https://www.youtube.com/watch?v=YmpOg_rt54M&list=RDYmpOg_rt54M&start_radio=1 та
https://www.youtube.com/watch?v=djaTnKJC4hU&list=RDdjaTnKJC4hU&start_radio=1

атаки, завдяки чому силабіка Псалма 9 читається чітко навіть в акустичних умовах з довгою реверберацією. Темп диригент обирає жвавий, але не поспішний, а мікро-рубато підкреслює риторичні вузли («show forth», «Most High»). У середньому розділі із імітаційними прийомами Е. Еріксон моделює прозору поліфонічну перспективу: голоси вступають «на диханні», вертикаль не ущільнюється понад міру, тому інтонаційна чистота зберігається і на піках *f*.

Баланс побудовано «від альтів угору»: теплий тембр середніх голосів цементує акорди, басы дають еластичну опору без тяжіння, тенори звучать рівно, без різкого форманта, сопрано — світло, що особливо важливо у фінальному розширенні формули «O thou, Most High». Динамічні нюанси зростають короткими, керованими хвилями; каданси підводяться поступовим голосоведенням із плагальними підтвердженнями — канонічна для К. Ністедта риторика тут реалізована без демонстративної домінанти, але з ідеальною артикуляційною дисципліною.

Акустика собору *St. Marienkirche*, де виконується твір, додає виконанню «літургійної аури» і водночас ставить вимоги, які колектив долає успішно: диригент трохи ущільнює атаки й скорочує фінальні “хвости” фраз, аби не «завадити» подальшим вступам партій; кластери (де вони виникають як локальні хроматичні згущення) утримані в помірній динаміці, завдяки чому напівтони не зливаються, а чітко прослуховуються.

Таким чином, проаналізована виконавська версія демонструє зразок «доступної сучасності» в дусі К. Ністедта: гранично чітке слово, бездоганна строева вертикаль і стримана експресія, що перетворює хвалебний жест на переконливу соборну декларацію. Це прочитання також, як і попередня інтерпретація, відзначається впливом скандинавської хорової школи: при мінімальних жестах в творі втілено максимум сенсу.

Отже, у зіставленні студійної версії Amadeus-Chor під орудою Нікола Матта та концертної інтерпретації *Madrigalchor Kiel* з Еріком Еріксоном вирізняються дві моделі «доступної сучасності» К. Ністедта.

Перша вибудовує надзвичайну точність і близький мікродетальний фокус:

жвавіший плин у мотеті №1, камерне *pp-p* із зібраною силабікою у мотеті №2, пружна, рівномірна пульсація у мотеті №3. Студійний простір дає змогу чути мікродинаміку всередині кластерів і бездоганно рівні унісони; дикція м'яка, приголосні невибиті, кластери — невібрантні й прозорі, каданси підводяться поступовим голосоведенням без демонстративної домінанти. Загальний ефект під час прослуховування даної версії — це «просвітлена» логосцентричність: чиста вертикаль, а драматургія втілена скромними жестами.

Ерік Еріксон натомість пропонує «нордичну» аскезу живого простору: диригент обирає помірно-урочисті темпи, стримане вібрато, уніфіковані голосні й точні колективні атаки, пристосовані до тривалого ревербераційного ефекту. Якщо *Amadeus-Chor* демонструє еталон студійної акуратності, то *Madrigalchor Kiel* переконує економією засобів у складній акустиці; обидва підходи підтверджують ністедтівську формулу: збереження традиційної риторики, модерні гармонії та служіння текстові утворюють цілісний композиторсько-виконавський комунікативний стиль.

Висновки до Розділу 2

Зібрані в одному циклі й оприлюднені 1958 року, Три мотети ор. 43 Кнута Ністедта фіксують поворотний момент його творчості, у якому поєдналися скандинавська традиція церковного співу, впливи руху *Musica Sacra* з його закликом до «очищення» літургійної музики через повернення до канонічних моделей, і водночас модерна композиторська свідомість, зорієнтована на риторику слова, та практичну життєздатність. Мотети демонструють не стільки три автономні твори, скільки три комплементарні перспективи єдиного методу: «пророча» декламація, «миротворча» медитація, «хвалебна» екстатичність формують внутрішню драматургію циклу, де кожен наступний твір поглиблює смислові акценти попереднього, а цілокупний ефект зводиться до цілісної богословсько—музичної нарації.

Ключовим чинником є *логосоцентризм*, що проявляється на всіх рівнях організації хорового твору. К. Ністедт вбачає словесну семантику домінантною

— не лише через силабічну основу тексту й педантичну керованість дикції. Він синхронізує структурні «вузли музичної форми» з риторичними вершинами біблійних висловів. У «*Thus Saith the Lord*» — це відчутно через унісон як «знак» єдиного голосу пророцтва, який періодично «розщеплюється» на гомофонні вертикалі чи поліфонні перегуки заради ілюстрації образів «пролиття» води й благословення.

У «*Peace I Leave With You*» логіка вербального протиставлення («не так, як світ дає») виводить на поверхню хроматичні тіні, тритонні зіткнення та квартові паралелі чоловічих голосів, що втілюють напружену діалогіку світу й миру; у «*I Will Praise Thee, O Lord*» повтори й послідовності ключових формул («*show forth*», «*Most High*») творять ритуалізовану арку кульмінації, де слово буквально «піднімає» гармонію до плагального функціонування. Тому форма в кожному мотеті не є абстрактною схемою, а розгорнутою логікою смислових кроків тексту: вступи й коди — це архітектурна будова, «дім, або буття проголошення»; тоді як серединні розділи моделюють процес «дії» (виливу, дарування, прослави), а каданси закріплюють богословську тезу музичною комою або крапкою.

Змістовно цикл прочитується як нарація, у якій «пророче слово», «миротворча заповідь» і «псалмічна хвала» — це не три ізольовані жанрово-семантичні площини, а три ракурси однієї теологічної концепції. Те, що в першому мотеті позначено як авторитетне проголошення, у другому отримує внутрішню етичну перевірку (не світський, а *христологічний* вимір миру), а в третьому — набуває природної кульмінації у *соборній прославі*.

У цій історичній інтонаційній тягlostі (стабільній спадкоємності) полягає норвезький національний зміст твору: давні коди церковної співочої традиції та досвід *Musica Sacra* не музейно цитуються, а існують у теперішньому часі, зустрічаючись із модернізованою гармонічною мовою без втрати зрозумілості.

Виконавський досвід провідних колективів Європи лише підтверджує життєздатність цього профілю. Студійний запис дозволяє почути внутрішню роботу кластерів, коректність м'яких приголосних, еталонну рівність унісонів;

концертний — демонструє, як за допомогою дисципліни атаки, уніфікації голосних звуків та вольового контролю над реверберацією можна зберегти структуру фрази і чистоту вертикалі навіть у «довгому» просторі.

У обох випадках «служіння слову» — не декларація, а щоденна ремісничка практика:

- розмітка дихань;
- дозування мікродинаміки всередині акорду;
- ощадливе користування кульмінацією, чітке «зняття» приголосних.

Власне, тут особливо **відчутна установка на діяльність колективу *Det Norske Solistkor* як лабораторії**, де композиторська ідея відразу перевіряється практикою хору.

Таким чином, три мотети оп. 43 — це компактний взірць ністедтівського методу на межі неокласичного досвіду й етапу «нових форм». Метроритмічна дисципліна забезпечує розуміння слова (сакрального, поетичного) без стилістичного баласту; гармонія моделює мерехтливі поля між модальністю і тональністю; фактура організує простір спільнотного вислову; динаміка «зшиває» все це в цілісну драматургію. І саме в такій конфігурації стає зрозуміло, чому опус 43 функціонує як еталон норвезької духовної хорової мови середини ХХ століття: локальна традиція, європейський контекст і авторська риторика не просто співіснують, а творять впізнаваний, стійкий, «розмовний» стиль, здатний бути водночас сучасним і зрозумілим.

Остаточо це підтверджує і порівняльний досвід виконання. Там, де *Amadeus-Chor* вибудовує кришталеву чисту мікроструктуру в межах студійної акустики, *Madrigalchor Kiel* перекодує ті самі смисли на мові храмового простору; обидві версії, кожна власним шляхом, доводять: ністедтівський **метод мислення** — збереження риторичного жесту традиції, модерна гармонічна лексика і безумовне служіння тексту — працює в будь-якій інфраструктурі, якщо дотримано етики звуку. Саме тому цей цикл не лише важливий у історико-стильовому сенсі, а й практично продуктивний: він формує дисципліну виконавської уваги, пропонує доступну, але інтелектуально

наснажену мову сучасного хору і залишає простір для подальших досліджень. У цьому сенсі підсумкова теза проста: історична пам'ять культури і модерновий стиль мислення (ладо гармонічного, фактурно-тембрового, метро-ритмічного) у хорових творах К. Ністедта не конкурують: вони працюють разом на ясність повідомлення людям від композитора і силу експресії музичного висловлювання людини, яка вірує (*homo credens*).

ВИСНОВКИ

У пропонованому дослідженні послідовно поєднані історико-культурний, жанрово-стильовий та виконавсько-інтерпретаційний підходи; узагальнення результатів дозволяє сформулювати відповіді на кожне з поставлених завдань.

1. В магістерському дослідженні визначено тенденції розвитку музичної культури Норвегії другої половини XX століття. Простежено безперервний континуум норвезької традиції: від церковно-парафіяльних практик і міської «камерної» інфраструктури — до національно-романтичної кодифікації XIX ст. та повоєнного космополітизму. Для другої половини XX ст. окреслено два взаємодоповнювальні вектори: (а) модерністсько-експериментальний (серійність, сонористика, електроніка) та (б) лінія *nyvennlig* («нова прихильність») із її поворотом до ясної мелодики, модально забарвленої гармонії та логосцентричної риторики. Реформи гімнології та діяльність *Musica Sacra* виявлено як інституційний механізм, що «перевів» історичну пам'ять у актуальну хорову практику без втрати ідентичності.
2. Систематизовано зарубіжні джерела для характеристики життєтворчості К. Ністедта. Корпус англомовних і норвезьких праць (біографічні, аналітичні, джерелознавчі описи) упорядковано за блоками: біографія та освіта; інституційна діяльність (*Det Norske Solistkor*, *Musica Sacra*); композиторський каталог; рецепція в Європі та США. Виявлено, що біографічна траєкторія (органіст, диригент, композитор; стажування у США; робота з професійним хором) безпосередньо корелює з жанровими пріоритетами та технікою письма, а також пояснює стійку логосцентричність його хорового стилю.
3. Виявлено роль композиторської та виконавської діяльності К. Ністедта у контексті історико-мистецьких процесів Європи другої половини XX століття. Визначено дворівневу роль митця: як автора, що модернізував духовний хоровий репертуар (поєднання кластерів, модальної чистоти, плагальних зворотів, пікадійських терцій), і як хормейстера-

інституціоналіста, який сформував лабораторію негайної «перевірки» нотної ідеї у «живому» виконанні. Творчість К. Ністедт постає «містком» між північно європейською традицією та уніфікованими сучасними техніками композиторського письма.

4. Охарактеризовано жанрові пріоритети та специфіку хорового письма композитора на прикладі його хорового доробку. Зокрема, виокремлено чотири стильові етапи:

- ранній національно-романтичний;
- неокласичний;
- «нові форми»;
- експериментальний.

Визначено специфіку хорового письма К. Нісдедта, яку розкриває система творчих принципів митця:

- *логосо*-центризм і силабічна дикція;
- семантика унісону (символ Божого авторитету) у діалозі із гомофонією (соборна згода) і поліфонією (множинність смислів);
- ладо-гармонічна «мерехтливість» між модальністю і тональністю (терцієві переміщення, інверсійні септакорди, уникання шаблонних V–I на користь кон'юнктивних кадансів);
- дисциплінований метроритм для ясного мовлення;
- динаміка як акустична перспектива, що не домінує над словом;

Стратегія стратифікації репертуару (від парафіяльного до професійного) пояснює технологічну зручність і високу життєздатність творів у практиці.

5. Здійснено компаративний аналіз виконавських інтерпретацій Трьох мотетів op. 43 («Thus Saith the Lord», «Peace I Leave With You», «I Will Praise Thee») провідними європейськими колективами.

Компаративний аналіз “*Трьох мотетів*”, Op. 43 студійної версії Amadeus-Chor (Nicol Matt) і концертного прочитання Madrigalchor Kiel (Eric Ericson) виявив дві комплементарні оптики ністедтівського методу «доступної сучасності». Перша загострює мікродеталі: жвава пульсація, камерне звучання

на тихій нюансіровці з чіткою силабікою, невідратне й прозоре виконання унісонів, каданси — підготовлені поступовим голосоведенням без наголосу на домінанті.

Друга оптика спирається на акустичні особливості простору храму: при виконанні спостерігаються помірно-урочисті темпи, стримане вібрато, уніфіковані голосні та синхронні початкові стадії звуковидобування, адаптовані до довгого ревербераційного відлуння, виконавці зберігають вертикаль і дикційну ясність без тембрового розмивання.

Отже, колектив *Amadeus-Chor* демонструє еталон студійної акуратності, а *Madrigalchor Kiel* — економію засобів у складних акустичних умовах. Обидві моделі збігаються в головному: пріоритет слова, модернізована, але стримана гармонічна лексика й риторика традиції.

Порівняльний аналіз інтерпретацій трьох мотетів ор. 43 дозволив виявити наступні комунікативні стратегії й відповідні *тактики* (конкретні кроки й прийоми реалізації стратегії):

- стратегія *презентації* (зрозуміло подати сакральний текст) → **тактики: силабічна дикція, помірний темп, прозора гомофонія;**

- стратегія *афективного впливу* (зворушити, утішити) → **тактики: м'яке *pp*, теплий тембр, «пікадійські» прояснення;**

- стратегія *конвенції/узгодженості* (спільнотне “ми”) → **тактики: унісони як «знак» єдності, плагальні каданси, вирівняні голосні звуки.**

Три мотети ор. 43 К. Ністедта зафіксували естетичний рубіж, новий стильовий вимір, в якому неокласицистична культура структурного мислення, церковно-гімнологічна пам'ять і модерні техніки хорового письма сплавлені в оригінальний **спосіб авторського висловлювання**. В історичному вимірі це єднає Норвегію з загальноєвропейським музичним процесом як рівноправного співрозмовника; в жанрово-стильовому — пропонує модель сакральної

сучасності без музеєфікації канону. Нарешті, у виконавському практичному вимірі — хорове письмо К. Ністедта забезпечує виконавцям і слухачам прозорі критерії тону, дикції, мікродинаміки й ансамблевої координації.

Таким чином, проведене дослідження дає підстави вважати норвезьке музичне мистецтво не “периферією” Європи, а сферою стійких інституційних процесів, що від середньовічної церковної монодії та місько-парафіяльних практик привели до національно-романтичної кодифікації й повоєнної «доступної сучасності». Саме в цьому континуумі формується постать Кнута Ністедта — композитора, хормейстера й педагога, чия естетика поєднала пам’ять григоріанського співу, неокласичну дисципліну й модерні техніки під знаком безумовного *христоцентризму*.

Інституційний досвід *Det Norske Solistkor* зумовив практичну придатність стильового мислення композитора: ністедтівська драматургія мислиться «руками колективу» і водночас говорить на рівних у міжнародному глобальному діалозі. У контексті глобалізації музичної культури ХХІ століття хорова спадщина Кнута Ністедта постає зразком етики сучасної композиторської творчості — синтезу ясно структурованого композиторського вислову та майстерно модернізованої традиції, що зберігає духовну вертикаль Богоспівкування і може слугувати для молодії генерації митців продуктивною моделлю існування в глобалізованому світі.

Нами проаналізовано лише один з кращих хорових опусів видатного Майстра. Однак вважаємо, що цього достатньо, що стверджувати наступне. Хоровий стиль мислення (відповідно хорового письма) демонструє модель хорової творчості як інтегративного синтезу без втрати норвезької національної ідентичності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бермес, І. Український хоровий спів як соціокультурне явище. Дрогобич: Посвіт, 2013
2. Вечір Д. В. Виконавський аналіз музичного твору: теоретичний і практико-методичний аспекти : автореф. дис канд. мистецтвознавства. Київ, ІМФЕ імені М. Т. Рильського, 2007. 16 с.
3. Заверуха, О. Л. (2018). Хорове письмо в системі категорій музикології ХХІ ст. Мистецтвознавчі записки, 33, 407–412.
4. Заверуха О. Л. Хорове письмо як утілення художнього змісту музичного тексту. Культура України. Серія: Мистецтвознавство. Харківська державна академія культури, 2017. Вип. 57. С. 54-61.
5. Іванова, Ю. М. (2011). Теоретичні аспекти розвитку хорового виконавства Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 33, 194- 202.
6. Іванова, Ю. М. (2015). Шляхи вивчення хорознавства. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 43, 291–300.
7. Ігнатченко, Г. І. (2001). Функціонально-логічні аспекти музичної фактури. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків, С.4-28.
8. Катрич О. Виконавський стиль та музичне стилетворення (до питання моделювання аналітичної оптики). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка*. Львів, 2013. Вип. 29. С. 111—118.
9. Коменда О. І. Музикознавчі інтерпретації поняття стилю : веб—сайт. URL:<http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16931/24—Komennda.pdf> (дата звернення 15.12.2024.)
10. Котляревська О. І. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування : автореф. дисканд. мистецтвознавства. Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського, 1996. 19 с.
11. Коханик І. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. *Київське музикознавство* : зб. статей. Київ : НМАУ ім. П. І.

- Чайковського, 2009. Вип. 30. С. 80—91.
12. Коханик І. Динаміка смислоутворення в музичному стилі. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 60. С. 25—32.
 13. Коханик І. Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 20. С. 44—51.
 14. Ляшенко О. Художня інтерпретація творів у мистецтві в теорії на практиці наукового аналізу. *Неперерв. проф. освіта: теорія і практика*. 2011. № 2. С. 58—63.
 15. Малий Д. М. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ — початку ХХІ століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків. ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2018. 19 с.
 16. Марченко О. Інтерпретаційна модель партесного твору в українській виконавській культурі на межі ХХ—ХХІ ст. Дис. Канд мистецтвознавства. Київ, 2021.
 17. Москаленко В. Г. Художня функція фактури (до визначення поняття). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 7 : Музикознавство : з ХХ у ХХІ століття. С. 56—64.
 18. Мурза Н. О. Країни Скандинавії на початковому етапі Європейської інтеграції. *Наука. Релігія. Суспільство*. 2011. № 2. С. 78—82.
 19. Ніколаєвська Ю. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості ХХ—початку ХХІ ст.) : дис. ... докт. м—ва. Харків, 2020. 517 с.
 20. Опарик Л. М. Комунікативний аспект музично-виконавського висловлювання : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2007. 18 с.
 21. Приходько Н. Хорова музика а саррелла як феномен нової хорової музики: жанрово-стильові та виконавські виміри. Дис. канд. мистецтвозн., (2017). НМАУ ім. П. Чайковського.
 22. Самойленко О. І. Теорія музикознавчої інтерпретації як напрям сучасної

- герменевтики. *Часопис НМАУ*. Київ. 2011. С. 3–9.
23. Сбітнєва О. Ф. Хорознавство : метод. рек. для студ. спец. «Середня освіта (музичне мистецтво)» заочної форми навчання. Держ. закл. «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка». – Старобільськ : Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2017. 86 с.
 24. Чугаєва М. С. Комунікативні стратегії 119 псалма як специфічні чинники впливу на свідомість (на матеріалі французького перекладу). *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка* № 2 (350), 2022. — С. 32-40.
 25. Шип С.В. Музична форма від звуку до стилю : навчальний посібник. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.
 26. Gertie, S. Nordic Chormasters Review the State of the Art. *Nordic Sounds*, 1987.
 27. Grinde, N. *A History of Norwegian Music*, trans. William H. Halverson and Leland B. Sateren, (Lincoln: University of Nebraska Press, 1991.
 28. Grinde, Nils. *Contemporary Norwegian Music 1920–1980*. Oslo: Universitetsforlaget, 1981.
 29. Haug, R. An Introduction to Twentieth-Century Flute Music by Norwegian Composers: With Emphasis on Øistein Sommerfeldt and Publications by Norsk Musikforlag in partial fulfillment of the requirements for the degree Doctor of Musical Arts in the Graduate School of The Ohio State University, 2015
 30. Herresthal H. Festschrift til Knut Nystedt. Oslo : Norsk musikforlag, 1985. 123 p.
 31. Kortsen B. *Modern Norwegian chamber music*. Haugesund : Author, 1965.
 32. Kortsen B. *Knut Nystedt's symfoni for strykere Op. 26*. Norsk Musikk Tidsskrift, 1967, nr. 2, s. 73.
 33. Kortsen B. *To nye vokalverk av Knut Nystedt*. Norsk Musikk Tidsskrift, 1967, nr. 3, s. 149–152.
 34. Kortsen B. *Contemporary Norwegian orchestral music*. Bergen : Author, 1969.
 35. Stallcop, Marvin B. *The a cappella Choral Music of Knut Nystedt: An Analysis of Selected Works*. Diss., Arizona State University, 1976. Ann Arbor: UMI,

1976

36. Register, P. *Survey of Norwegian Oboe Literature*. Directed by Dr. James C. Prodan, 1989. 205 pp.
37. Talley M. *Nystedt's compositional style as analyzed in "Praise to God"*. The Choral Journal, 1974, vol. 15, no. 1, pp. 12–15.
38. Vangerud J. K. Significant Norwegian choral music since World War II: A study of the compositional styles of Knut Nystedt and Egil Hovland. : diss. ... Doc. of musical arts. The University of Arizona, 1990. 99 p.
39. Yoell, J. H. 1974. *The Nordic Sound: Explorations Into the Music of Denmark, Norway, Sweden*. Boston: Crescendo Publishing Company.