

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

Кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування

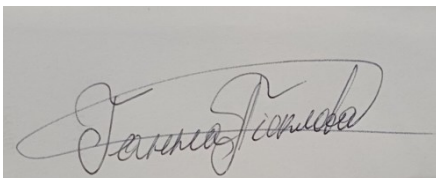
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**МЕСА № 1, *F-dur* Ф. ШУБЕРТА: ДОСВІД ДИРИГЕНТСЬКОЇ
ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВОЛЬФГАНГА ЗАВАЛЛІША**

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

Текст містить результати власних досліджень.

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



Пісклова Г.О.

ХАРКІВ – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ЖАНР МЕСИ В КОНТЕКСТІ ІСТОРІЇ ЄВРОПЕЙСЬКОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА	8
1.1. Жанр меси: історико-стильовий аспект.....	8
1.2. Стильові та жанрові особливості мес Ф. Шуберта	16
1.3. Меса № 1, <i>F-dur</i> Ф. Шуберта: структурно-функціональні та виконавські особливості.....	21
Висновки до Розділу 1.....	37
 РОЗДІЛ 2. МЕСА <i>F-dur</i> Ф. ШУБЕРТА В КОНТЕКСТІ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ В. ЗАВАЛЛІША.....	40
2.1. Життєвий та творчий шлях В. Завалліша.....	40
2.2. Меса <i>F-dur</i> Ф. Шуберт у виконавській версії В.Завалліша: втілення композиторського задуму.....	50
Висновки до Розділу 2.....	67
 ВИСНОВКИ.....	70
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	72
ДОДАТКИ	

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. У сучасній виконавській практиці масштабні вокально-інструментальні твори, зокрема меси, займають важливе місце в репертуарі видатних хорових та оркестрових колективів. Одним з таких творів є Меса № 1, *F-dur* Франца Шуберта. На європейських та українських концертних майданчиках цей твір виконується не дуже часто, тому записи інтерпретаційних версій Меси № 1 Ф. Шуберта у виконанні музикантів світового рівня є важливим артефактом для дослідження диригентських підходів до втілення композиторського задуму.

Особливо цінним є запис Меси № 1, *F-dur* Ф. Шуберта у виконанні Баварським хором та оркестром під орудою одного з провідних диригентів ХХ- поч. ХХІ століть Вольфганга Завалліша. Зазначений запис шубертовської Меси *F-dur* вирізняється унікальністю виконавської стилістики, інтерпретаційних підходів, зразковою технічною майстерністю диригента. Дослідження диригентської спадщини В.Завалліша (1923 – 2013), творчість якого ще не було висвітлено в розвідках українських музикознавців, є цінним матеріалом у навчанні оперно-симфонічних диригентів.

Об'єкт дослідження – сучасне мистецтво диригування як рід виконавської творчості.

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

Мета дослідження – здійснити структурно-функціональний, виконавський аналіз Меси № 1, *F-dur* Ф. Шуберта та охарактеризувати принципи диригентської інтерпретації Вольфганга Завалліша.

Відповідно до мети в дослідженні визначені такі **наукові завдання**:

- окреслити основні тенденції розвитку жанру меси в контексті європейської духовної музики на початку ХІХ століття;

- розглянути особливості творчої діяльності В.Завалліша як піаніста та диригента;
- охарактеризувати стильові та жанрові особливості меси Ф. Шуберта на прикладі Меси № 1, *F-dur* як зразка духовної музики раннього романтизму;
- здійснити структурно-функціональний та виконавський аналіз Меси № 1, *F-dur* Ф. Шуберта;
- висвітлити інтерпретаційні підходи В. Завалліша на прикладі Меси № 1, *F-dur* Ф. Шуберта;
- сформувати практичні рекомендації для диригентів у роботі з хором та оркестром (на прикладі виконавської версії В.Завалліша Меси *F-dur* Ф. Шуберта).

Матеріал дослідження – нотний текст Меси № 1, *F-dur*, D 105 (1814 р.) Франца Шуберта для солістів, мішаного хору, органа та оркестра; аудіозапис у виконанні симфонічного оркестра та хора Баварського радіо під орудою Вольфганга Завалліша, здійснений у концертному залі «*Herkulesaal*», Мюнхен (1981 р.), солісти: Хелен Донат (сопрано), Луція Попп (сопрано), Бріжит Фассбаєнер (мецо-сопрано), Адольф Даллапоцца (тенор), Петер Шраєр (тенор), Дітріх Фішер-Діскау (баритон) (Додатки, приклад 10).

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

- *історіографічний* - націлений на висвітлення історії розвитку жанру меси;
- *біографічний* - спрямований на вивчення творчості Вольфганга Завалліша крізь призму його життєвого шляху та професійного контексту;

- *стильовий* – спрямований на висвітлення системи принципів композиторського стилю Ф. Шуберта, а також виконавського стилю диригента В. Завалліша;
- *жанровий* – націлений на виявлення архітипічних особливостей жанру меси Ф. Шуберта;
- *структурно-функціональний* – розкриває єдність змісту та форми Меси № 1, *F-dur*, Ф.Шуберта;
- *інтерпретаційний* – пов'язаний із вивченням специфіки диригентської стилістики, а також аналізом виконавської інтерпретації шубертовської Меси № 1, *F-dur* В. Заваллішем;

Теоретична база. Концепція роботи передбачає залучення наукових праць з таких питань:

- *історія зарубіжної музики* (Горюнкова Л. [8], Козаренко О. [12], Муха А. [17], Auerbach E. [31], Author unknown [32], Balboni D. [33], Concours International d'Execution Musicale de Genève [41], Daverio J. [42], De Luca G. [43], Deutsche Fotothek [45], Haas J. [55], Marshall University [62], Oberlin J. [70], Rostand C. [80], Rostand C. [81], Ruoff W. [58], Sassanelli F. [83], The Montclarion [90], The New Grove Dictionary of Music and Musicians [91], The Parthenon [92], Treccani [94]);
- *теорія жанру та стилю в музиці* (Бенч О. [4], Кашкадамова Н. [10], Костюк Н. О. [14], Пилипчук О. [20], Сікорська Л. [23], Шип С. [27], Reul B. [74], Ribalta Coma-Cros M. [75]);
- *музичне форма, мислення та інтерпретація* (Александрова О. [1], Александрова О., Шаповалова Л. [2], Москаленко В. Г. [15], Москаленко В. Г. [16], Ніколаєвська Ю. [18], Шаповалова Л. В. [25], Шип С. [26], Якубяк Я. В. [29], Blood B. [37]);
- *мистецтво хорового та оркестрового диригування* (Апалькова І. [3], Белік Н. А. [5], Голинська О. [7], Кириленко Я. О. [11], Колесса М. [13], Плющик Є. В., Омельчук В. В., Федорченко В. В. [21], Серганюк Л. І.

[22], Смирнова Т. А. [24], Шумська Л. Ю. [28], Berlioz H. [36], Green E. A. H., Gibson M. [53], Hans Rosbaud [56], Hykrdová J. [59], Oron A. [71], Rosbaud H. [77], Rosbaud H. [78], Rosbaud H. [79], Woods S. [104], Wübbolt G. [105]);

– *інструментознавство та інструментування*: Гайдено А. П. [6], Piston W. [71];

– *наукові праці зі Шубертіани, присвячені композиторській творчості Ф. Шуберта* (Загайкевич М. [9], Остапенко Л. [19], Beattie S. [35], Brendel A. [38], Brown M. [39], Clive P. [40], Deutsch O.E. [44], Franz Schubert: The complete Masses [47], Gibbs C. [48], Gibbs C. [49], Gibbs C.H. [50], Gibbs C.H., Gooley D. [51], Goldschmidt H. [52], Hoorickx R. [57], Label: Warner Classics [60], Mass in F Major [63], McCreless P. [64], McKay E. [65], McKay E. [66], Newbould B. [67], Newbould B., Black J. [68], Petty J. [72], Sams E. [82], Schubert F. [86], Schubert F. [87], Stringham R.S. [89], Winter R. [97], Winter R. [98], Winter R. [99], Youens S. [106]);

– *окремий інтерес становлять наукові праці, присвячені диригентській творчості Вольфганга Завалліша, зокрема його інтерпретаційному стилю, художньому мисленню та внеску у виконання духовної музики* (Ashman M. [30], Bayerische Staatsbibliothek [34], Duffie B. [46], H.M. Geter Funeral Home [54], Lambert R. J. [61], Nice D. [69], Prabook [73], Rodríguez-Peralta P. W. [76], Schaumberg U. [84], Schaumberg U. [85], Stearns D. P. [88], Tozzi W. di L. [93], Tristan und Isolde [95], Wagner: Tristan und Isolde [96], Wolfgang Sawallisch Biography by RJ Lambert [100], Wolfgang Sawallisch, Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks [101], Wolfgang Sawallisch, master conductor, dies at 89 [102], Wolfgang Sawallisch: Im Interesse der Deutlichkeit [103])

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

Окрім цього, у межах дослідження розглянуті інтерпретаційні та диригентські прийоми В. Завалліша на прикладі виконання Меси № 1, *F-dur* Ф. Шуберта, узагальнення яких може стати основою подальших наукових розвідок, методичної літератури музикантів, а також сприятиме збагаченню репертуару та вдосконаленню виконавської майстерності диригентів.

Практичне значення отриманих результатів може бути використано у подальших наукових дослідженнях і залучено до навчальних дисциплін таких як: «Фах», «Практика за фахом», «Диригентська практика», «Педагогічна практика», «Композиція», «Історія зарубіжної музики», «Аналіз та інтерпретація музики» для здобувачів вищої освіти спеціалізацій «Хорове диригування» та «Оперно-симфонічне диригування» закладів вищої освіти України.

Апробація результатів дослідження. Основні положення магістерської роботи було представлено у доповіді на VI-й Міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (ХНУМ імені І.П. Котляревського, 14-15.11.2025 р., тема доповіді: «Творча постать Вольфганга Завалліша в контексті німецької музичної культури ХХ століття») та науково-творчій конференції «Магістерські читання» (ХНУМ імені І.П. Котляревського імені І.П. Котляревського, 29.11.2025 р.).

Структура дослідження. Магістерська робота складається із Вступу, 2 Розділів, Висновків і Списку використаних джерел. Загальний обсяг дослідження складає 101 сторінок, з них основний зміст викладений на 70 сторінках. Список використаних джерел налічує 112 позиції, з них 81 іноземною мовою.

РОЗДІЛ 1

ЖАНР МЕСИ В КОНТЕКСТІ ІСТОРІЇ ЄВРОПЕЙСЬКОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Жанр меси посідає центральне місце як у католицькому літургійному обряді, так і в історії європейської музичної культури. У своєму фундаментальному розумінні, меса є основним євхаристійним дійством католицької церкви, що відтворює Таємну Вечерю. Як зазначає італійська енциклопедія *Treccani*, це «літургійне дійство, що здійснюється священником як представником Христа і Церкви, і в якому через освячення хліба та вина відновлюється жертвоприношення Христа» [69].

1.1. Жанр меси: історико-стильовий аспект

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

В статті з «Української музичної енциклопедії» меса визначається як центральний євхаристійний обряд римо-католицької церкви та як самостійний вокальний або вокально-інструментальний жанр, що ґрунтується на канонізованих текстах церковної служби і по функції аналогічний православній та греко-католицької Літургії [15].

Меса є частиною католицького богослужіння і виконується протягом усього року. Основою тексту меси є молитви католицького літургійного обряду (*Ordinarium i Proprium*), які не мають розгорнутого сюжету. Композиція меси включає хорові, сольні та ансамблі номери за відсутності речитативів як окремої композиційно-драматургічної складової. Усі виконавські партії є неперсоніфікованими.

Музичний жанр меси пройшов тривалий шлях розвитку, починаючи від найдавніших монофонічних співів григоріанського хоралу, що були

невіддільною частиною ритуалу. Григоріанський хорал, як втілення середньовічної монодії, сформувався в результаті багатовікової колективної творчості та тривалої усної практики, яка лише у VIII–IX століттях отримала фіксацію завдяки невменній нотації. Введений у добу Каролінгів термін «григоріанський» позначав співочий репертуар, який виник у Франкській імперії через синтез римської, амвросіанської, галліканської та інших традицій, на основі запозиченого з Візантії Октоїха.

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

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

Подальше формування хоральних композицій визначалося текстомузичною єдністю, де першочергове значення надавалося духовному змісту тексту. Ранній репертуар базувався переважно на текстах Псалтиря, що зумовило появу псалмодичних композицій – найдавнішого типу в обряді, що базувався на мелодичному декламуванні псалмових віршів. Існували три основні способи виконання: безпосереднє (послідовне виконання всіх

віршів), антифонне (почергове виконання хорами віршів та антифона, структура $V + A$, що вимагала злагодженості, досягнутої завдяки системі псалмових тонів) та респонсорне (діалог між солістом та хором, структура $R + V + R$, представлене, зокрема, градуалами та алелуя).

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

- *Kyrie eleison* (Господи, помилуй): Молитва про помилування, найчастіше укладена у тричастинній формі (*ABA* або *ABC*), але у франкській традиції мала дев'ятичастинну структуру.
- *Gloria* (Слава): Гімн "Слава во вишніх Богу", зазвичай відзначається урочистим та радісним характером.
- *Credo* (Слава во вишніх Богу): Символ віри, найдовша частина *Ordinarium*, що вимагала від композиторів високої професійної майстерності у створенні цілісної музичної форми. Основою є тексти Нікео-Царгородського Символу віри. Як зазначає Ю. Є. Юцевич [30]: «З *Credo* виокремлювались *Et incarnatus* (І олюднівся син святого духу та діви Марії), *Crucifixus* (І був розп'ятий та похований), *Et resurrexit* (І воскреснув)...»
- *Sanctus* (Свят, Свят, Свят Господь Саваот) та *Benedictus* (Благословен Той, Хто гряде в ім'я Господнє): Урочисте прославлення Бога та благословення Того, хто приходить в ім'я Господнє. Як вказує Трессані, «*Sanctus* і *Benedictus* утворюють Гімн хвали, що передує канону». Ці частини часто розглядаються як єдине ціле, але музично можуть бути розділені [69].
- *Agnus Dei* (Агнець Божий): Молитва до Агнця Божого про дарування миру, часто має спокійний та благальний характер і може завершуватися повторенням «*Dona nobis pacem*». Була інкорпорована до літургійного чину на початку VII століття.

Пропрій (*Proprium Missae*), натомість, змінюється залежно від літургійного календаря та конкретного свята. До його складу входять такі частини, як *Introitus*, *Graduale*, *Alleluia* або *Tractus*, *Offertorium* та *Communio*. Тематичною основою *Proprium* історично був григоріанський спів.

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

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

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

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

текст слугував джерелом для вираження афектів та музично-риторичних фігур відповідно до пануючої теорії моноафектності. Це вплинуло на функціонування жанру: якщо раніше домінувала літургійна функція, то з приходом концертного стилю музична складова набуває більшої самостійності, стаючи самодостатнім художнім висловлюванням, хоча й не втрачаючи духовної сутності.

У наступні історичні віхи функціонування жанру меси пов'язано з творчістю композиторів віденського класицизму (Й.Гайдна, В.Моцарта, Л.Бетховена), композиторів епохи романтизму (Л.Керубіні, К.Вебера, Ф.Шуберта, Ф.Ліста, А.Брукнера та ін.), де стилістика меси збагачується рисами притаманними симфонічній музиці, тематичними елементами національних музичних культур та набуває більш монументальних та театралізованих рис, частково під впливом ораторіального та оперного стилів.

Твори Й.Гайдна, В.Моцарта та Л.Бетховена демонструє поступовий вихід жанру меси за межі суто культового призначення, перетворюючи її на багатогранну художню композицію, в якій поєднується релігійний зміст із симфонічною масштабністю, концертною драматургією та глибоким особистісним переживанням. Й. Гайдн збагатив стилістичні характеристики меси принципом концертного мислення, зберігаючи сакральний дух у поєднанні з історичним пафосом епохи. В. А. Моцарт вніс до жанру меси оперну експресію та мелодійність, відкриваючи можливості для внутрішнього діалогу між традицією і новою емоційністю. Л. ван Бетховен підніс месу до рівня художнього маніфесту, надаючи їй гуманістичного змісту і філософської глибини, що співзвучні романтичному світовідчуттю.

Витоки цього явища криються у творчості Йозефа Гайдна — композитор, який переосмислив жанр меси, вивівши його за межі традиційної богослужбової практики у бік сценічно-концертного втілення.

Й. Гайдн звертався до жанру меси протягом усього життя — від ранніх спроб у 1750-х рр. до зрілих творів «післялондонського періоду» 1796–1802

пр. Особливу увагу дослідники звертають на шість пізніх мес, серед яких «*Missa in tempore belli*» (з лат. «Меса під час війни»), що ілюструють поєднання духу віри з пафосом історичної епохи. Як зазначають науковці, рисою цих мес є: «...наскрізний розвиток тематизму початкового розділу, сонатну форма *Kyrie*, опора на коло інтонацій, притаманні церковній, світській, військовій музиці...» [12].

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

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

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

У творчості Людвіга ван Бетховена (1770–1827) жанр меси зазнає значного переосмислення, вийшовши за межі суто культового призначення. Композитор, перебуваючи на перетині епох Просвітництва та Романтизму,

трактує месу не лише як форму релігійного служіння, а як вираз високих гуманістичних ідей.

Одним із небагатьох прикладів звернення до жанру меси стала «Урочиста меса» (D-dur, op. 123), присвячена ерцгерцогу Рудольфа (*Rudolf von Österreich*, 1788–1831) — учня, покровителя та друга композитора — на посаду архієпископа. Проте за своїм задумом і масштабом твір виходить далеко за межі церковного контексту. На думку музикознавців, «почавши роботу над “Урочистою месою”, Л. ван Бетховен вклав в цей твір значно більший зміст, ніж цього вимагав конкретний привід», проте продовжує традицію Й. С. Баха та В. А. Моцарта [12].

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

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

Таким чином, Л. ван Бетховен в «Урочистій месі» репрезентує власне бачення жанру, в якому поєднуються релігійність, моральна твердість і глибокий філософський зміст. Його меса стає не лише актом богослужіння, а своєрідним художнім маніфестом доби, втіленим у формі музичного твору.

На зламі XVIII–XIX століть жанр меси опиняється на перехресті двох світів – сакрального і світського, виходить за межі виключно культового вжитку, набуваючи ознак великої концертної форми, що співвідноситься з симфонічним стилем.

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

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

У добу романтизму у сфері композиції спостерігалось поєднання класичних форм, утворення мішаних форм, а також виникнення індивідуальних композиторських форм з ускладненими функціональними зв'язками між розділами, часто під впливом поетичної балади як важливого прототипу з її наративністю, напруженим розвитком та катастрофічною розв'язкою.

Представники німецького романтизму, прагнучи обґрунтувати ідею єдиної нації, звернулися до середньовічної спадщини, але інтерпретували її крізь призму власних уявлень. Мистецтво мінезінгерів, творчість голіардів (*Carmina Burana*) та навіть легенди про Тангейзера були проголошені символами «святого німецького мистецтва» (*heil'ge deutsche Kunst*), як це згодом патетично сформулював Ріхард Вагнер. Цей погляд був глибоко анахронічним, адже середньовічна свідомість мислила категоріями

династичної чи релігійної, а не національної вірності. Сама ідея «німецького» чи «французького» мистецтва в сучасному розумінні була чужою для тієї епохи, коли культурний обмін, як-от запозичення німецькими мінезингерами форм у французьких труверів, був нормою.

Переоцінка історії в добу романтизму безпосередньо вплинула на духовну музику. Водночас змінилася і філософія творчості. На зміну середньовічному уявленню про ремісника на службі у Бога та Церкви прийшла нова ідея митця. Як зазначає Р.Тарускін, «поняття “емансипованого та покинутого митця”, митця-одинака, є продуктом естетики дев’ятого століття — одним словом, романтизму» [93, с.18-20]. Ця нова концепція, що ставила в центр творчості індивідуальне переживання, докорінно змінила підхід до написання духовної музики.

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

1.2. Стильові та жанрові особливості мес Франца Шуберта

На межі XVIII–XIX століть, коли на зміну класицизму прийшов новий художній напрям романтизм, творчість Франца Шуберта посіла особливе місце, віддзеркалюючи особливості перехідної епохи. Як зазначають науковці: «У музичному мистецтві перші романтичні твори з'являються у 10-х роках XIX століття в творчості Вебера та Шуберта» [12, с. 199].

Франц Шуберт (1797–1828) увійшов в історію західноєвропейської музики як фундатор доби романтизму та радикальний реформатор жанру

Lied. Музикознавча думка одностайно визнає його першість у переосмисленні вокальної мініатюри, яку він підніс до рівня складної психологічної драми.

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

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

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

Протягом свого життя Ф. Шуберт працював в жанрах великої вокально-інструментальної форми. У цих творах поєднання вокального та оркестрового звучання набуває функції ключового стильового маркера, доповнюючи симфонічу та камерну музику.

Ф. Шуберт написав понад сто хорових творів, що охоплює як прості літургійні піснеспіви, так і масштабні вокально-оркестрові твори: меси, *Stabat Mater*, *Magnificat*, *Offertorium* та ін.

Справжньою перлиною творчого спадку композитора стала Німецька меса («*Deutsche Messe*», *D 872* (1827 р.), а також сім мес, два *Stabat Mater* (*D 175*, 1815 р.; *D 383*, 1816 р.), *Magnificat*, три *Offertorium*, кантата «Переможна пісня Міріам» («*Mirjams Siegesgesang*», *D 942*, оп. 136, 1828 р.) для сопрано, мішаного хору і фортепіано (існує також і оркестрова версія твору) та незавершена ораторія «*Lazarus*» (*D 689*, 1820 р.), яка, на жаль, залишилась незавершеною.

У месах Ф. Шуберта виконавський склад достатньо різноманітний. Розглянемо деякі з них. Меса *F-dur*, *D 105* (1814 р.) написана в для секстету солістів: двох сопрано, альту, двох тенорів і басу (*SSATTB*), мішаного хору (*SATB*), та подвійного оркестру: 2 гобоя, 2 кларнети, 2 фагота, 2 валторни, 2 труби, 3 тромбони, литавр, групи перших та других скрипок, віолончелей, контрабасів та органу.

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

Через рік, у 1816р., Ф.Шуберт пише Месу *C-dur*, *D 452* з іншим виконавським складом: для квартету солістів (*SATB*), мішаного професійного хору (*SATB*) та оркестру: групи перших та других скрипок, віолончелей, контрабасів та органу та *ad libitum*: 2 гобої, кларнети, 2 труби, литаври. Отже, основною виконавського складу цієї меси є струнний оркестр і орган, тоді як духові інструменти можуть залучатися в залежності від виконавських умов.

Меса *As-dur D 678*, була написана між 1819 та 1822 рр. і розрахована на солістів (*SATB*), мішаний хор (*SATB*), оркестр (флейти, 2 гобоя, 2 кларнети, 2 фагота, 2 валторни, 2 труби, 3 тромбони, литаври, групи перших та других скрипок, віолончелей, контрабасів) та орган. У «*Kirie*» до оркестру

долучаються 2 кларнета *in B* та 2 валторни *in Es*. Флейта з'являється тільки в частині «*Gloria*», кларнети *in Sib* змінюються на кларнети *in La*, також в цій частині з'являються труби *in Es*. У частині «*Credo*» кларнети і труби замінюються інструментами *in C*.

Меса *Es-dur D 950*, написана в 1828 р., для солістів: альт, 2 тенорів та басу (*ATTB*), мішаного подвійного хору (*SSATTBB*), оркестру (2 гобоя, 2 кларнети, 2 фагота, 2 валторни, 2 труби, 3 тромбони, литаври, групи перших та других скрипок, віолончелей, контрабасів) та органу. Відсутність високого сопранового голосу серед солістів не лише порушує усталені канони жанру, а й формує особливу темброву забарвленість. Така регістрова специфіка (акцент на середні й низькі голоси) посилює експресивність, надаючи месі характерної насиченості та драматичності.

У монографії «Меси Франца Шуберта» Стефані Роджер Стрінгем (*Stephanie Roger Stringham «The Masses of Franz Schubert»*) відзначає, що Меса *G-dur* не поступається кращим зразкам відомих композиторів і заслуговує на увагу виконавців і дослідників як один з яскравих зразків непересічного дарування молодого композитора. Стефані Роджер Стрінгем пише: «...зважаючи на вік Ф. Шуберта та обставини, серед яких він працював, Меса *G-dur* є дивовижною спробою написання — вона свідчить не лише про геніальність композитора, але й про його тонке відчуття істинного і справедливого в мистецтві». Дослідниця також наголошує, що твір створено всього за п'ять днів, і в ньому є багато помилок, зокрема неточна передача текстів меси, які довелося виправляти редактору відповідно канонам католицької літургії.

У месах Ф. Шуберта пісенна мелодика постає не лише як стилістична особливість, а й скоріше як інтонаційне ядро з якого відбувається розгортання музичної форми, що надає твору камерності. Дослідники творчої спадщини Ф.Шуберта Водлі та Гортон підкреслюють: «Меси

Ф.Шуберта пройняті пісенною лірикою, яка наповнює навіть найвеличніші літургійні композиції ліризмом та експресивністю сольного Lied» [100].

Характерний «пісенний» тематизм яскраво відчувається в частині «Kyrie» Меси *Es-dur* D 950 - сопранова лінія долає гаму майже в три октави (As3→F5), з плавним вплетінням поступових руху, характерного для мелодики пісень Ф.Шуберта, а стрибки на широкі інтервальні (сексти, септіми) постають як «вершини» мелодичної фрази. Така структура фрази задає постановку голосу в просторі хору: кожна фраза закінчується «відлунням» секунди чи терції, неначе завершальний акорд пісенної строфи.

У фугованих або контрапунктних епізодах Ф. Шуберт не відмовляється від пісенної основи мелодики. Як зауважують Водлі й Гортон: «Навіть у щільних фактурах мелодична лінія ніколи не втрачає свого кантиленного характеру, зберігаючи безперервність драматургічного і емоційного розгортання».

Таке поєднання щільної фактури з ліричною мелодикою наповнює «Sanctus» і «Agnus Dei» Меси *Es-dur* D 950 подвійним ефектом: з одного боку, урочистість літургійних складових, з іншого – щира особистісна молитва, що звучить крізь контрапункт із хором.

Меси Шуберта є яскравим прикладом синтезу класицистичних традицій та нововведень епохи романтизму. Цей синтез виявляється у збереженні класичних форм та структур, успадкованих від попередніх століть.

Розглянувши стилістичну специфіку мес Ф. Шуберта, простеживши спадкоємність традицій і водночас індивідуальні риси композитора у с точки зору виконавського складу, звернемось твору, з якої розпочинається звернення Ф.Шуберта до жанру меси і яка закладає основи подальшого розвитку цього жанру в творчості композитора. Саме Меса № 1 *F-dur* D105 стає предметом нашого детального аналізу.

1.3. Меса *F-dur* Ф. Шуберта: структурно-функціональні та виконавські особливості

Ф. Шуберт Месу *F-dur* D 105 створив у 1814 р. — це час післянаполеонівського періоду із відлунням класицизму і швидким поступом нових романтичних ідей у музиці, поезії й образотворчому мистецтві. У Відні музичне життя все ще визначали класицистичні традиції, але нове покоління молодих композиторів (у т.ч. Шуберт) починають вносити ліричність і камерність у великі жанри (меса — менше «велична тріумфальна» форма, більше — сповідальна).

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

Як зазначає Р. Стрінгем: «Перша меса, фактично, хоча й сповнена стильової індивідуальності Ф. Шуберта, здається, була натхненна Месою *C-dur* Л. ван Бетховена» [92, с. 171].

За даними Крейссі фон Хельборн, Меса в *F-dur* була написана до дня столітнього ювілею фестивалю церкви Ліхтенталь. Прем'єрою диригував Ф. Шуберт, Мейседер грав першу скрипку.

У Месі № 1 *F-dur* D105 Ф. Шуберт використовує варіативний оркестровий склад. Майже в кожному номері меси він змінює інструменти духової групи, обираючи ті тембри, які найкраще відповідають змісту тексту.

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

У другій частині «*Gloria*» склад оркестру збагачується: два гобої, два кларнети *in C*, два фаготи, дві труби *in C*, три тромбони, литаври *in C*, струнний квінтет і орган. Тут уперше в месі звучать литаври настроєні на

тоніку і домінанту – до і соль, які в поєднанні з трубами та тромбонами надають цій частині характер урочистості та святковості.

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

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

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

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

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

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

У п'ятій частині «*Benedictus*» склад оркестру зменшується: 2 гобої, 2 кларнети *in B*, 2 фаготи, 2 валторни *in B*, струнний квартет і орган. Ф. Шуберт в цій частині відмовляється від тромбонів і труб, через вокальний квартет солістів: двох сопрано та двох тенорів (*SSTT*), якому необхідний

прозоріший супровід. Лише в останніх тактах вступає хор tutti, що створює драматичний тембровий контраст. У шостій частині «*Agnus dei*» 2 гобоя, 2 фагота, 3 тромбона, групи струнного квінтету та органу.

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

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

Розташування інструментів у партитурі Ф. Шуберта не є класичним для симфонічної музики ранньоромантичної доби XIX століття, у манускрипті записаний такий порядок: перші скрипки, другі скрипки, альти, гобої, фаготи, валторни, труби, тромбони, литаври, хор, солісти та на одному нотоносці віолончель та контрабас, який подвоює басову партію октавою нижче та орган. Як відомо, запис партій струнних інструментів у верхній частині партитури практикувався в духовних творах, оскільки струнні ставали основою супроводу солістам-вокалістам та хору. Запис партій віолончелей, контрабасів та органу на одному нотному стані у духовних творах був притаманним для творів доби віденського класицизму. Лише іноді редактори пізніших нотних видань розводили ці лінії штучно для зручності виконання, а також через нововведення запису цих партій окремо Р. Вагнером та Й. Брамсом та навіть додавали акорди для правої руки для органу, наприклад, видання: *Breitkopf & Härtel, Doblinger*. Згодом, музиканти відмовились від такого запису, через те що розділення партій басів не відповідає нотації Ф. Шуберта, тому у сучасних виданнях повернули зведення запису партій у один рядок.

Партія соліста-вокаліста нотована на одному рядку з партією хору, підтримуючи її в унісон, або записуються в інтервал, як в наступному прикладі, це продовжує традицію віденських класиків: (Див. Приклад 1).

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

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

Навіть коли оркестр стихає, орган тримає гармонічну основу, підтримує інтонацію хорових партій, що було притаманно стилю Віденської церковної традиції. У Месі *F-dur* Ф. Шуберта ми це можемо побачи у номері «*Cum sancto Spiritu*», де група перших скрипок грає пасажі вісімками, а партія басів підтримує хорову партію баса. (Див. Приклад 2.)

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

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

У часи Ф. Шуберта (початок XIX ст.) основними оркестровими мідними були натуральні труби та валторни. Система клапанів, яка дозволила б повну хроматику, щойно починала з'являтися (приблизно з 1814–1820 рр.), але ще не була загальноприйнятою в австрійсько-німецьких оркестрах. У більшості творів Ф. Шуберта використано натуральні валторни та труби, наприклад в месі *F-dur* використовуються валторни *in F* і *B*, а також труби *in C*, і тільки в останій частині *in E*. Строї інструментів змінюються, щоб забезпечити використання натурального звукоряду в різних тональностях. Тому в партіях відсутні хроматичні пасажі, які потребували б вентильного або помпового механізму.

Як було характерно для віденської традиції, три тромбони виконують типову для духовної музики функцію – створення тріади хоральних голосів, що є відлунням барокової і класицистичної традицій.

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

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

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

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

рухом відповідає тон «е» у соло сопрано на рівні часу та простору, що змінюється хоровим молитовним проханням речитативного характеру:

Приклад 3. Ф. Шуберт. Меса *F-dur*, «Kirie».

Третій розділ першої частини меси наповнений оркестровим звучанням (секстолі шістнадцятими тривалостями у єдності з звуковою педаллю *F-dur*), що увиразнює хоровий виклад. За нашими спостереженнями, підголосок партії альтів, що звучав у першому розділі, викладений композитором у партії тенорів

Приклад 4. Ф. Шуберт. Меса *F-dur*, «Kirie». 3 розділ.

Завершується «Kirie» діалогом між соло сопрано та низхідними спадючими інтонаціями хорового звучання, які розмежовуються паузами, як образ внутрішньої молитви людини, людини віруючої та з надією на

прощення гріхів (оркестрова лейт-інтонація у нюансі *ppp* на витриманому басі *f* протягом п'яти тактів):



Приклад 5. Ф. Шуберт. Меса *F-dur*. «Kirie».

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

«*Gratias*» написаний для тріо солістів: сопрано, тенор, бас (*STB*) та мішаного хору. Починається номер зі вступу групи струнного тріо: перших, других скрипок та альтів, у 6 такті вступає соло гобоя. У 10 такті починається виразне соло сопрано, що повторює мелодію перших скрипок зі вступу на велику терцію вверх. Упродовж «*Gratias*» помітне активне використання: модулювань до *d-moll* (паралельний мінор VI ст.), що створює молитвенний, стриманий характер, модуляції до *C-dur*. Вихід у фіналі міцно закріплює *A-dur* через медіантові зв'язки: *F-dur* → *d-moll* → *h-moll* → *E-dur* → *A-dur*. *A-dur*, кадансуючи: *V ст. (E-dur)* → *I ст. (A-dur)*, що нетрадиційно для

класичної меси, але характерно для Ф. Шуберта. Часткова кульмінація предстає на словах «*agimus tibi*», і традиційно генеральна кульмінація у фіналі зі вступом хору на *f*.

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

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

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

Третя частина «Credo». Ф. Шуберт вказує темп *Andantino* — не традиційно урочисто-швидкий темп, а м'яке поступове розгортання, що підкреслює оповідний характер Символу віри. У фактурі домінує гомофонія,

що забезпечує чіткість декламації. Монотематизм, поступові мелодичні рухи та плавне використання модуляцій створюють відчуття догматичної сталісті.

Уся частина прямує від стриманості до піднесення у заключних тактах.

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

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

Приклад 6. Ф. Шуберт. Меса *F-dur*, «*Sanctus*».

Другий розділ «*Pleni sunt coeli*» сповнений більш широким фразуванням, контрастним тихим звучанням за другим повтором.

Загалом, гнучка динаміка та високі теситурні умови в хорі переважають у цій частині. Контрастна динаміка від *ff* до *pp* у єдності з хоровим вертикальним фактурним викладом підкреслює велич та могутність Всевишнього. Це добре контрастує з першою частиною меси «*Kyrie*», в якій

музичний матеріал більш прозорий і по динаміці і за фактурою. Акордовий виклад сприяє характеру цієї частини та надає насиченості та барвистості:

The image shows the beginning of the Sanctus by Franz Schubert, Op. 84. The score is for Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Piano. The tempo is Adagio maestoso. The piano part features a prominent triplet pattern in the left hand. The vocal parts enter with the word 'Sanctus'.

Приклад 7. Ф. Шуберт Меса *F-dur* «*Sanctus*».

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

The image shows the end of the Sanctus by Franz Schubert, Op. 84. The score is for Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Piano. The tempo is Adagio maestoso. The piano part features a prominent triplet pattern in the left hand. The vocal parts enter with the word 'Sanctus'.

Приклад 8. Ф. Шуберт Меса *F-dur* «*Sanctus*». Фінал

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

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

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

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

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

У частинах «*Kyrie*» та «*Sanctus*» Меси *F-dur* Ф. Шуберта вокальні партії вибудовані з урахуванням типової для класико-романтичної традиції тесситури хорових голосів. Зокрема, сопрано охоплюють діапазон від *E1* до *A2* (від *mi* першої октави до *ля* другої октави), що забезпечує виразну верхню опору гармонічної вертикалі. Альтові партії розміщені в межах *A0–A1* (*ля* малої октави до першої), формуючи стабільний серединний шар хорової фактури. Тенори рухаються в діапазоні *F0–G1* (від *фа* малої октави до *соль*

першої), надаючи звучанню м'якої яскравості та підтримуючи внутрішню динаміку гармонії. Найнижчий регістр утворюють басы, діапазон яких простягається від *F1* до *G0* (від *фа* великої октави до *соль* малої), створюючи фундаментальну основу всієї хорової фактури.

Робота над досягненням чистоти інтонування стане однією з ключових труднощів цього твору та полягає в точному та поступенним рухом донизу чи вгору, наприклад партії сопрано, одною з виконавських складностей є чисте інтонування хроматизмів, стрибків на широкі інтервали на «*p*», що вимагає від хористів відчуття високої співочої форманти, опори дихання, інтонувати рух м.2 до низу та послідовний хроматичний рух з відчуттям «підвищення, гостро» (див. *Приклад 1*).

Теситура партій хору зручна для виконання, у межах центрального діапазону. Будова партії альтів та басів включає спів на одній ноті «*фа*», що дублює оркестрову педаль в басу, що вимагає від виконавців відчуття високої позиції та опори дихання. Спів на одному звуці вимагає від партії басів та альтів відчуття інтонування з тенденцією до підвищення.

Потрібно співати з рухом, застосовуючи динамічну градацію поступового *crescendo*, формуючи фразу.

Приклад 9. Ф. Шуберт Меса F-dur, «Kirie».

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

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

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

Приклад 10. Ф. Шуберт. Меса *F-dur*, «*Sanctus*».

Також вокально-хоровими труднощами в частині «*Kirie*» є високі теситурні умови у партії тенорів та сопрано, що у свою чергу, вимагає від диригента уважно контролювати прикритість звуку, не допускаючи його форсування та запобігаючи появі строкатої інтонації.

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

Особливу увагу у роботі над вокально-хоровими складнощами слід приділити дикційному ансамблю, у виконанні латинського тексту. Текст

написаний на латині. Існують різні методи вимови латини, зокрема римська, континентальна та англійська вимова. Класичний – римський варіант вимови, наближений до італійської мови.

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

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

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

У виконанні октавних унісонів важливо виразно окреслювати різницю тембрових барв між верхньою та нижньою хоровими лініями, що створюватиме враження широти та об'ємності звуку, наприклад, між партією басів та тенорів в четвертій частині «*Sanctus*», що ускладнюється складним виразним ритмом в партії оркестру та перемінним ритмом у партії хору (восьма та дві шістнадцятих). Рекомендується під час хорової репетиції в помірному темпі співати розпівки або вправу на матеріалі меси на звук «то», для активізації артикуляційного апарату, опори дихання та, безумовно, чистоти інтонування:

Schubert - Mass No1 in F major D105 - Sanctus

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

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

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

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

Приклад 11. Ф. Шуберт. Меса *F-dur*, «Kirie».

Дана частина у вокально-хоровому плані є складною за рахунок складного паузування. Важливо слідкувати над збереженням відчуття внутрішньодолевої пульсації, не втрачаючи цільність форми у побудові фразування як її основи.

У партії басів під час низької теситури, необхідно звертати увагу на щільність звуку, його виразність, у даному випадку важливе значення відіграє особистий слуховий контроль для хористів (57 т., 89 -90 тт.).

62 *Tutti pp* Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e-

Tutti pp Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e-

Tutti pp Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e-

Tutti pp Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e-

pp

Приклад 12. Ф. Шуберт. Меса *F-dur*, «Kirie».

Характер звуковедення *legato*, *non-legato*, вимагає від диригента пластичності жесту, «співочої» та «округлої» кисті, відчуття звуку на кінчиках пальців. Характер точки визначається штрихом, який

застосовується під час диригування певного музичного матеріалу: у першій частині домінує *Legato*, тому «точка» майже не окреслена, а жести мають переважно горизонтальний характер.

В четвертій частині «*Sanctus*», *Non legato* – «точка» стає більш окресленою, робота кисті активізується, а жести набувають переважно вертикального характеру.

Проведення розміру 6/8 у повільному темпі виконується на шість долей, при цьому свідомо утримується жест в малій амплітуді, надаючи перевагу точній і контрольованій роботі кисті.

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

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

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

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

Висновки до Розділу 1. Жанр меси є не просто літургійним текстом, покладеним на музику, а складним культурним феноменом, що поєднує в собі духовні, естетичні та музичні аспекти. Вона постає як ключовий елемент римо-католицького літургійного обряду та як вагомий жанр в історії європейської музичної культури, що акумулює в собі духовні, культурні та

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

У музиці епохи романтизму XIX століття відбулася фундаментальна зміна естетичних орієнтирів, де на зміну риториці та драмі прийшли поезія та література, що зумовило відхід від класичних норм і занурення в образний світ програмності та літературної логіки. Це призвело до появи нових жанрів, таких як балада та поема, а також до оновлення музичної драматургії, яка характеризувалася децентралізованою єдністю, прагненням до наскрізного розвитку та підвищеною емоційністю.

У вокально-хоровому творі важливу роль відіграють виразні та зображальні деталі, пов'язані зі словом. У взаємодії вокальної й інструментальної лінії провідною виступає вокальна партія, тоді як інструментальна виконує допоміжну, підпорядковану функцію. Інструментальний супровід може виконувати різноманітні функції (дублювання, гармонійна підтримка, контрапункт, діалог, передача зовнішніх образів).

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

зрозуміти фундаментальні зміни, які переживала духовна музика на зорі сучасності.

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

Важливим елементом є контраст між tutti (звучання всього оркестру та хору) та окремими інструментальними або вокальними фрагментами, що надає музиці святкового забарвлення. Мелодії хору можуть мати схожість зі стародавніми ювіляціями – майстерним, розгорнутим співом окремих складів слова, що традиційно завершував релігійні піснеспіви, найчастіше на слові «Алілуя».

Намагання композиторів не слідувати за канонічним вербальним текстом сприяло величезну різноманітність музичного втілення тексту меси, особливо в початкових словах. Наприклад, *Kyrie* може мати патетичний, суворий, полонезний, величний або пісенний характер у різних композиторів.

Меса також відзначається структурною гнучкістю. Хоча існує канонічна п'ятичастинна форма, композитори могли розширювати її, як це зробив Й.С. Бах у *Messi h-moll* (24 номери) або у *Missa Solemnis* Л.Бетховен, яка за своєю концепцією наближається до симфонії.

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

РОЗДІЛ 2

МЕСА *F-dur* Ф. ШУБЕРТА В КОНТЕКСТІ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ В. ЗАВАЛЛІША

2.1. Життя та творчість В. Завалліша

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

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

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

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

Професор В. Руофф (1882–1964) був блискучим піаністом і виступав не тільки як сольний піаніст, але й як концертмейстер з такими відомими вокалістами як: Герміна Босетті з Австрії, Йоганнеса Месхарта з

Нідерландів, Людвіг Вюльнер та Пауль Бендер з Німеччини. У репертуарі переважала класична та романтична музика, а також була близька сучасна музика. Руофф співпрацював і зі скрипалем Карлом Томанном, концертна діяльність з яким сприяли рекомендації В. Руоффа на посаду викладача спеціалізованого фортепіано в Мюнхенській музичній академії в 1920 році.

Блискуча піаністична підготовка В. Завалліша надалі стане основою його виконавського успіху як диригента. Зі своїх спогадів, у мемуарах В. Завалліш писав про В. Руоффа: «Це було як явище, як він [Руофф] з технічного опанування фрази розвивав музику, як він дав мені зрозуміти, що музика стає іншою, коли техніка інша. У нього я збагнув, що володіння технікою є однією з передумов для якості – одне пізнання, яке для мене стало складовою всієї моєї музичної освіти, у тому числі у диригентському плані.» [108, S. 22].

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

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

Німецький композитор Йозеф Хаас (1879–1960) з 1911 року працював у Штутгартській консерваторії, а з 1921 по 1950 рік викладав у Мюнхенській музичній академії. Йозеф Хаас (*див. додаток Б, прикл. 1*) створював музику до театральних вистав, писав симфонічні твори та найкращих успіхів досяг у хоровій музиці.

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

Здобуті знання та поради наставників невдовзі знайшли практичне втілення – вже наступного року він розпочав професійну діяльність у театрі. У 1946 році одазу після закінчення Державної музичничної школи в Мюнхені

В. Завалліш розпочав працювати концертмейстером в Аугсбурзькому оперному театрі. Невдовзі, його талант був помічений і В. Завалліш став хормейстером, а згодом і оркестровим диригентом, дебютувавши з оперою Енгельберта Гумпердінка «Гензель і Гретель». Паралельно з роботою в театрі В. Завалліш удосконалював свої диригентські навички під орудою директора та головного диригента Аугсбургського оперного театру Ганса Росбауда¹ (*Hans Rosbaud, див. додаток Б, прикл.3*).

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

Виняткова майстерність Г. Росбауда знайшла своє відображення у його тісній творчій співпраці з Бейлою Бартоком, Паулем Хіндемітом, чиї твори він не лише виконував, але й часто вперше представляв публіці, активно сприяючи їхній світовій славі. Також Г. Росбауд співпрацював з такими всесвітньовідомими оркестрами як: Симфонічний оркестр Південно-Західного радіо Баден-Бадена, Цюрихський Тонхалле-Оркестр, Франкфуртська опера.

Г. Росбауд проявляв виняткову майстерність диригування та інтерпретації творів. Джозеф Стівенсон (*Joseph Stevenson*) пише про Г. Росбауда наступне: «Його стиль диригування був загалом об'єктивним, ритмічно точним та структурно ясным». Саме ця унікальна комбінація розуміння сучасної музики, технічної досконалості та плідної співпраці з ключовими композиторами епохи закріпила за Г. Росбаудом статус одного з найвпливовіших диригентів свого часу [58].

Відомо також, що В.Завалліш брав також уроки по диригуванню у Ігоря Маркевича і відвідував одні з відомих в той час майстеркласів з

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

диригування під керівництвом І. Маркевича при Університеті в Зальцбурзі «Моцартеумі» (*Universität Mozarteum Salzburg*).

Ігор Маркевич – видатний диригент та композитор українського походження, навчався в Парижі у Надії Буланже та Альфреда Корто. Співпрацював з Жаном Кокто (див. додаток Б, прикл.4,5,6). Був головним диригентом у таких колективах: Стокгольмський філармонічний оркестр (1952 -1955 рр.), Лондонський симфонічний оркестр (1966 по 1968 рр.), Національний оркестр Бельгії (1957 по 1964 рр.) та ін. З 1982 по 1985 рр. І. Маркевич здійснив повний запис симфоній Л. Бетховена з *Orchestre National de l'Opéra de Monte-Carlo*.

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

Відомо, що залишилися листування з рядом видатних митців таких як: Бенджамін Бріттен, Франсіс Пуленк, Сальвадор Далі, Пабло Пікассо, Леонард Бернстайн, Карл Бем, Герберт фон Караян, що свідчить про те, що І. Маркевич був талановитим диригентом, непересічною особистістю. І. Маркевич був нагороджений *Grand prix de l'Académie internationale du disque* за виконання твору "Пісні ув'язнення" (*Canti di prigionia*) Луїджі Даллапіккола.

Безперечно, І. Макревич відіграв значну роль у становленні В. Завалліша як диригента та був для нього своєрідним «містком» у світ розуміння диригентської професії.

І. Макревич в листі до своєї юної учениці Мішель Дюваль писав: «[...]. Диригування – це професія, якій завжди навчаються занадто пізно, і якщо хтось хоче робити це добре, тобто з повною свободою тіла і розуму, потрібно присвятити себе цьому якомога раніше» [58].

У листі до І. Маркевича авторитетний французький музикознавець Клод Ростан ділиться своїми враженнями від диригування маестро і пише

наступне : «Ти легко і природно встановлюєш прямий контакт з публікою, [...], ти більше за інших здатний дати себе зрозуміти їй, дати їй легко зрозуміти складні речі, привернути її увагу конкретним і образним способом, яким ти подаєш свої власні ідеї. [...] виходить, що між тобою і широкою публікою створюється природний зв'язок» [86].

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

К. Ростан особливо відзначав комунікативну майстерність І. Маркевича. У передмові до збірки радіоінтерв'ю «Кульмінація» (*«Point d'orgue»*), опублікованій на початку 1959 року, музикознавець писав про візуальну силу диригента, навіть на обкладинці платівки: «Силует Ігоря Маркевича раптово постає в кімнаті з дивовижною присутністю, дуже гострою присутністю, під час увертюри. Він нав'язується, з тими основними жестами, які ми добре знаємо [...]. Річ рідкісна і гідна захоплення, жоден із цих жестів не має іншої мети, окрім як бути функціональним. [...] Жест – це жест “твору, що має бути виконаний”. Поезія виникає з майстерності, як прекрасне виникає з корисного [...]» [86].

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

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

Ф.В. Родрігєс-Перальта (*Phyllis White Rodriguez-Peralta*) – видатна американська освітянка у галузі іноземних мов, народилася в 1923 році в Напервіллі, штат Іллінойс. Її академічна підготовка включала отримання ступенів бакалавра та магістра в Університеті Іллінойсу. Кар'єра пані Родрігєс-Перальта охоплювала різноманітні викладацькі посади, від Університету Іллінойсу до Університету Мічигану, а також керівництво кафедрою англійської мови в Перу, перш ніж зосередитися на Темплському університеті, де вона досягла посади завідувача кафедри іспанської та португальської мов. Окрім викладацької діяльності, вона була плідним автором, зробивши значний внесок у латиноамериканську літературу своїми публікаціями. Її відданість науці та освіті прослідковується через усе її життя, яке завершилося у 2019 році, залишивши по собі спадщину як шанованого педагога та вченого.

У більшості джерел зазначається, що В. Завалліш був нагороджений Першою премією, однак на сайті італійського музиканта Андреа Коті ми бачимо таблицю лауреатів Міжнародного жєневського конкурсу у 1949 році з офіційного сайту, де зазначенно, що В. Завалліш з німецьким скрипалем Зайц Гергардом (*Seitz Gerhard*) в номінації дуєт фортепіано і скрипка отримали Другу премію розділивши це місце, з к Дебо Марсель (*Debot Marcel*) з Бельгії та Салькін Хебі (*Salquin Heby*) зі Швейцарії. На цьому

конкурсі в Женеві у 1949 році учасники змагалися в таких номінаціях: фагот, віолончель, дует фортепіано-скрипка, гобой, фортепіано, вокал. Були учасники з таких держав як: Франція, Югославія, Белгія, Італія, Угорщина, Велика Британія, Австрія.

Успіх В.Завалліша на міжнародному конкурсі лише підтвердив його талант музиканта, високий рівень і відкрив шлях до найпрестижніших сцен світу. У 1957 році 34-річний В. Завалліш дебютував на Байройтському фестивалі, ставши наймолодшим диригентом цього престижного заходу, що засвідчило його виняткову професійну майстерність. Його дебют відбувся за диригентським пультом опери Ріхарда Вагнера «Трістан та Ізольда», постановку якої здійснив Вольфганг Вагнер, оперний режисер, директор Байройтського фестивалю та онук Р. Вагнера. У цьому знаковому спектаклі взяли участь зірки світової оперної сцени, зокрема Біргіт Нільссон (Birgit Nilsson) – Ізольда та Вольфганг Віндгассен (Wolfgang Windgassen) – Трістан.

Завдяки своєму таланту, зокрема, як зазначає рецензія оперного режисера, музикознавця Майка Ешмана (*Mike Ashman*) у відомому міжнародному журналі та онлайн-виданні, що спеціалізується на класичній музиці та аудіозаписах «*Gramophone*», відзначаючи його "тонкий структурний, і менш 'великооперний', підхід до композитора". В. Завалліш справив враження на оперного режисера, директора Байройтського фестивалю та онука Р. Вагнера – Віланда Вагнера, що сприяло його запрошенню диригувати на Байройтському фестивалі щорічно з 1957 по 1961 рік (Див. Додаток Б. Приклад 9.). Цей період став важливою віхою в його кар'єрі, підкреслюючи його стрімке зростання як одного з найвидатніших диригентів свого покоління.

Блискучі виступи в Байройті відкрили перед В. Заваллішем двері провідних європейських оркестрів та театрів, тому подальша кар'єра В. Завалліша була відзначена низкою важливих призначень диригентом у провідних європейських оркестрах та оперних театрах. У 1961 році він обійняв посаду головного диригента Державного філармонічного оркестру в

Гамбурзі, яку займав до 1973 року, як вказує стаття з видання Баварської державної бібліотеки (Bayerische Staatsbibliothek) співробітниці музичного відділу Бібліотеки, музикознавці, Доктора Ута Шаумберг (*Dr. Uta Schaumberg*): «*DIE NACHLÄSSE DER DIRIGENTEN WOLFGANG SAWALLISCH UND KARL RICHTER*», та за іншими даними – до 1970, як вказує онлайн інтерв'ю з американським радіоведучим, інтерв'юером та продюсером Брюсом Даффі (Bruce Duffie) «Wolfgang Sawallisch Interview».

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

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

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

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

Під час туру 1999 р. оркестр відвідав Китай, де виступив у Пекіні, у Великій залі народу. У своїй статті Саймон Вудс пише, про те, що на прослуховуванні з В. Заваллішем помітили тоді ще невідомого піаніста Ланг Ланга, який вразив своєю грою на фортепіано, і це стало запорукою успішної співпраці, хоча організатори й не хотіли брати піаніста, який не мав світового

визнання, команді вдалось їх вмовити. І Ланг Ланг з В. Заваллішем зіграли Концерт для фортепіано з оркестром № 1 соль мінор Фелікса Мендельсона.

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

В. Завалліш дотримувався строгої німецької школи диригування, був суворим та вимогливим диригентом. Відзначався чітким, економним диригентським жестом та фундаментальним розумінням музики австро-німецьких композиторів. В. Завалліш завжди орієнтувався на точне відтворення нотного тексту, та прагнув чистого звучання. Його консервативний підхід до відтворення музичного тексту поєднував об'єктивність, ясність та точність з натхненністю. В. Завалліш не допускав неточностей та експромтів у виконанні, через що деякі критики вважали його стиль дуже досконалим з технічної точки зору, проте дещо нудним. Інші ж відзначали його самовідданість – він служив музиці, пропускаючи композиторів через себе, та служив музиці та людям.

Диригентська спадщина В. Завалліша охоплює численні записи, що відображають його майстерність, працелюбність та дисциплінованість. Він залишив по собі не лише високохудожні інтерпретації творів, а й школу диригентської майстерності, що вплинула на наступні покоління музикантів. Як зазначає Ламберт (Доктор філософії (Ph.D.)), В. Завалліш писав: «Музика – це не лише ноти, а й душа, що оживає в кожному звуці», тим самим підкреслюючи значення емоційного зв'язку між диригентом, виконавцями та слухачами. Його внесок у розвиток світової музичної культури є беззаперечним і продовжує надихати музикантів і дослідників у сфері диригентського мистецтва [63].

У своїй книзі Гектор Берліоз у «*The orchestral conductor : theory of his art*» («Оркестровий диригент : теорія його мистецтва») стверджує, що музика

є найвимогливішим із мистецтв, оскільки її адекватне сприйняття залежить від досконалості інтерпретації, яка досягається вкрай рідко. Композитор, на відміну від інших митців, є унікально залежним від великої кількості посередників між ним та аудиторією. Ці посередники здатні як піднести його твір, так і спотворити чи навіть повністю знищити його.

На думку автора, «найбільш грізним та небезпечним посередником» є не співак, а диригент. Якщо поганий вокаліст може зіпсувати лише власну партію, то некомпетентний диригент руйнує виконання в цілому. Його згубний вплив неможливо подолати: найкращий оркестр стає паралізованим, видатні співаки — спантеличеними й невиразними, наприклад, якщо диригент задає неправильний темп, допускає розбіжність між хором та оркестром або перериває соліста. Втрачається енергія та єдність виконання, найсміливіші авторські задуми виглядають безглуздими, а натхнення «насилено спускається на землю». Геніальний твір під керівництвом такого диригента постає перед слухачем як щось хаотичне та недолуге.

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

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

Якщо диригент не має вказівок автора, щодо метронома, що часто трапляється у старовинних творах, він змушений покладатися на

розпливчасті вказівки щодо темпу, та на власне відчуття стилю композитора, яке часто виявляється недостатнім і оманливим. На думку Г. Берліоза композитори повинні вказувати метрономні позначки, а диригенти ретельно їх вивчати.

У нотному тексті меси Ф. Шуберта написано італійські позначення темпу, проте відсутні вказівки метронома, у зв'язку з цим диригент обирає сам темп, враховуючи та відштовхуючись від історичних та виконавських традиційних. Відтак, основою нашого інтерпретаційного аналізу В. Завалліша, ми спиратимемося на загальновідомі значення темпів та традиційні підходи, порівнюючи їх із тими, що були обрані у межах темпових позначок Ф. Шубертом.

2.2 Виконавська концепція В.Завалліша Меси *F-dur* Ф. Шуберта: втілення композиторського задуму та структурно-функціональний аспект

Матеріалом нашого дослідження було обрано студійний запис Меси № 1, *F-dur* Ф. Шуберта у виконанні Симфонічного оркестру та хору Баварського радіо під керівництвом В. Завалліша). Запис здійснено протягом 1981 року в концертному залі «Herkulessaal» (Мюнхен). Запис меси увійшов до дискографії, яка стала першим повним аудіозаписом хорової музики Ф. Шуберта присвяченій духовій та світській Ф. Шуберта («Шуберт: Духовна та світська хорова музика». Ця подія є свідченням виняткової диригентської майстерності В. Завалліша.

Солістами є вокалісти світового рівня, такі як: сопрано Хелен Донат та Луція Попп, мецо-сопрано Бріжит Фассбаєнер, тенора Адольф Даллапоцца та Петер Шраєр, баритон Дітріх Фішер-Діскау.

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

Ми прослухали декілька записів Меси № 1 *F-dur* Ф. Шуберта в інтерпретації інших диригентів, , такі диригенти та колективи як: Джордж Бараті (*George Barati*) з Академічним камерним хором Відня (*Vienna Academy Chamber Choir*) й Оркестром Віденської державної опери (*Vienna State Opera Orchestra*)², Бруно Вайль (*Bruno Weil*) з Віденським хором хлопчиків (*Wiener Sängerknaben*), Хором «Вієнненсіс» (*Chorus Viennensis*) та Оркестром епохи Просвітництва (*Orchestra of the Age of Enlightenment*)³, Мартін Берхман з Берлінським хором Шпандау (*Spandauer Kantorei Berlin*) та оркестром «Берлінський колегіумом Баха» (*Bach Collegium Berlin*)⁴.

Проте, на нашу думку, одне з найяскравіших та наближених до композиторського задуму виконань є версія Симфонічного оркестру та хору Баварського радіо під керівництвом В. Завалліша.

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

Загальновідомо, що в різні часи музиканти користувались різними метрономами, такими як: метроном Мельцеля 1815 р., метроном 1950 р. та Сучасний електронний метроном. (Див. Додаток В. Приклад 1, 2.)

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

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

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

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

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

Для аналізу темпу та метро-ритму диригентської концепції В. Завалліша у Месі №1 фа мажор Ф. Шуберта ми будемо використовувати сучасний електронний метроном як універсальний інструмент точної фіксації фактичного темпу виконання. Застосування електронного метронома не має на меті історичну реконструкцію темпів доби Ф. Шуберта, а спрямоване на об'єктивний аналіз диригентської інтерпретації.

Таблиця 1. Темпова та метро-ритмічна характеристика диригентської концепції Меси *F-dur* Ф. Шуберта у трактуванні В. Завалліша.

Частини меси	Темп в партитурі	Тактовий розмір	Приблизні метрономічні позначення у виконавській версії аудіозапису В. Завалліша	Timing (час тривалості частини в аудіозапису)
<i>I. Kyrie</i>	<i>Larghetto</i>	6/8	$\text{♩} = 72$	7 хв. 43 с.
<i>II. Gloria</i>	<i>Allegro vivace</i>	♩	$\text{♩} = 100$	1 хв. 57 с.
<i>Gratias</i>	<i>Andante con moto</i>	3/4	$\text{♩} = 78$	3 хв. 22 с.
<i>Domine Deus</i>	<i>Adagio</i>	♩	$\text{♩} = 71$	2 хв. 57 с.
<i>Quoniam</i>	<i>Allegro</i>	♩	$\text{♩} = 126$	43 с.
<i>Cum sancto Spiritu</i>	<i>Allegro vivace</i>	♩	$\text{♩} = 120$	3 хв. 23 с.
<i>III. Credo</i>	<i>Andantino</i>	3/4	$\text{♩} = 78$	8 хв. 38 с.
<i>IV. Sanctus</i>	<i>Adagio maestoso</i>	♩	$\text{♩} = 50$	2 хв. 20 с.
<i>V. Benedictus</i>	<i>Andante con moto</i>	3/4	$\text{♩} = 74$	4 хв. 27 с.

<i>VI. Agnus Dei</i>	<i>Adagio molto</i>	C	$\text{♩} = 46$	2 хв. 43 с.
<i>Dona nobis pacem I</i>	<i>Andante</i>	6/8	$\text{♩.} = 48$	4 хв. 54 с.
<i>Dona nobis pacem II</i>	<i>Allegro moderato</i>	6/8	$\text{♩.} = 79$	5 хв. 43 с.

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

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

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

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

Така структуризація демонструє не випадковість темпів, а продуману архітектоніку: швидкі частини формують контрастні кульмінації, середні забезпечують зв'язність швидких і повільних темпів, а повільні — створюють молитовний характер.

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

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

«*Gloria*» та «*Cum sancto Spiritu*» також мають однакове темпове позначення *Allegro vivace*, та написані в різаному розмірі, або *alla breve*, що не дивно, тому що знаходяться в одній другому розділі «*Gloria*», та ніби обрамляють цю частину, проте В. Завалліш виконує їх в різному темпі «*Gloria*» $\text{♩} = 100$ та «*Cum sancto Spiritu*» $\text{♩} = 120$. Така різниця свідчить, що диригент не прагне буквального семантичного повторення темпу, а використовує позначення *Allegro vivace* як загальний стильовий та характерний орієнтир. І в межах цього характеру він створює динамічний розвиток: «*Gloria*» звучить ширше й святковіше, тоді як «*Cum Sancto Spiritu*» набуває підсиленого імпульсу та рухливості, виконуючи функцію кульмінаційної всього розділу.

У частині «*Kirie*» В. Завалліш застосовує темпову диференціацію між інструментальним і хоровим вступами. Перші два такти вступу духових інструментів викладені у відносно рухливішому темпі, який формує початковий імпульс розвитку. Натомість вступ хору позначений помітним

уповільненням темпу порівняно з інструментальним вступом. Така зміна темпового параметра акцентує перехід від оркестрової експозиції до хорового висловлювання та сприяє більш зваженому, зосередженому розкриттю музично-сміслового змісту сакрального тексту.

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

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

Крім того, у дослідженнях музикознавця Райнхарда ван Гурікса (*Reinhard Van Hoorickx*) «*Schubert and the Bible*» підкреслюється, що поява другого «*Dona nobis pacem*» може бути пов'язана не лише з музичними експериментами, але й із релігійною та богослужбовою функцією твору: така альтернатива давала гнучкість для виконання меси в різних контекстах, а також відображала глибший символічний сенс прохання про мир. Як зазначає сам композитор в партитурі – це повійний «*Dona nobis pacem*».

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

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

Динаміка

Виконавська інтерпретація Вольфганга Завалліша демонструє уважне ставлення до композиторського тексту, водночас пропонуючи певні акцентуаційні корективи, формуючи таким чином драматургічну логіку тематичного розгортання.

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

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

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

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

Велику увагу В. Завалліш приділяє контрастній динаміці у «*Credo*», у переході від *f* до *p* в оркестрі та хорі, роблячи невелике *diminuendo* до слова «*venturi*» та позначення *mezza voce*. Завдяки ретельно вибудованому динамічному балансу оркестр у цьому епізоді не перекриває хор, а делікатно її підтримує його: ледь окреслені фанфари дерев'яних духових створюють м'який тембровий акцент, тоді як рух восьмими поступовий або по звуках акордів у струнних формує плавне гармонічне підґрунтя.

Фразування, дикція

В.Завалліш приділяє велику увагу роботі над дикцією - солісти-вокалісти та хоріси вимовляють слова чітко, інтонуючи текст з виразною артикуляцією.

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

У частині «*Agnus Dei*» В. Завалліш, продовжуючи закладену самим Ф.Шубертом практику гнучкого ставлення до латинського літургійного тексту, свідомо змінює завершальну фразу. Замість оригінального «*miserere nobis*», який у Ф.Шуберта звучить в останньому такті, диригент вводить текст «*qui tollis peccata mundi*». Це зумовлює необхідність локальної ритмічної корекції: у передостанньому такті четвертна тривалість трансформується у дві восьмі, що дає змогу природно розмістити додаткові склади нової фрази. Таке рішення можна пояснити кількома музично-естетичними та виконавськими чинниками: фраза «*qui tollis peccata mundi*» має виразно риторичний характер і у контексті «*Agnus Dei*» підсилює семантичний акцент прохання та звернення Пробачення гріхів; це звернення створює додаткову драматургічну спрямованість до кульмінаційного моменту заключних частин.

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

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

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

колектив гарно зіграний, знає напам'ять твір, виконавці не зможуть збитися чи відволіктись, уникнувши помилки.

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

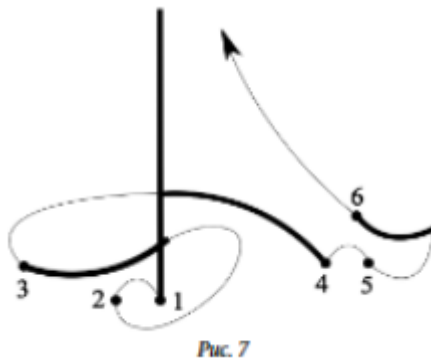
Також у повільних темпах (*Adagio*, *Largo assai*, *Andante maestoso*) потрібно показувати всі вісімки або комбінації чверті з вісімкою залежно від мелодії та переважаючого оркестрового малюнка.

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

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

Перша частина «*Kirie*» написана у розмірі $\frac{6}{8}$ в темпі *Larghetto* диригується на 6 долей (Див. Приклад 18). В. Завалліш як геній німецької диригентської школи, вірогідно у виконанні Меси, на нашу думку, спирався на німецьку версію схеми диригування, для якої характерно акцентування, де виділяється сильна (1) та відносно сильні долі (4).

Приклад 18. Схема диригування на 6/8. [с.20]



У складних розмірах при помірних чи швидких темпах диригенту достатньо позначати сильну та відносно сильну долю, в залежності від суми простих розмірів: так наприклад розмір 6/8 (*Allegretto*) та 6/4 (*Allegro*) — залучається двудольна схема; 9/8 *Allegro* — як тридольний (сильна і дві відносно сильних); 12/8 *Moderato* чи *Allegro* — як чотиридольний.

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

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

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

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

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

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

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

У контексті вибору диригентської схеми на 8 у частині «*Benedictus*» вирішальним є не лише повільний темп *Adagio*, а й фактура акомпанементу: струнні виконують восьмі, причому баси — на сильні долі, тоді як інші

струнні — на «і», що зумовлює потребу в чіткішому і стабільнішому метричному веденні, дроблячи кожну долю.

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

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

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

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

Як згадує Г. Берліоз, при виконанні хору 6/8 *Allegretto* хормейстер поступово сповільнював темп, роблячи виконання недоречним та виконавськи непридатним. Оркестровий диригент вирішив втрутитись, та

попросив співаків імітувати марш, що відповідало ритму твору, і це дозволило зберегти єдність та темп.

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

Помічники та концертмейстери не лише можуть тактувати, але й дають виконавцям поради щодо нюансів та підказують момент повторного вступу після пауз. У напівкруглому амфітеатрі один диригент може вести багато виконавців, але за умови великого приміщення, рівного розташування хору, або розтягнутого розташування оркестру його вплив слабшає. Що стосується положення диригента, сидячи він зменшує свій контроль і не може повністю передати весь характер твору, тоді як стоячи зберігається сила впливу, передається характер твору, хоча це й більш виснажливо.

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

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

Якщо хор розташований перед оркестром, жінки мають сидіти, а чоловіки стояти, щоб голоси тенорів і басів звучали вільно, не заглушуючи та не перекриваючи жіночі партії. Якщо ж хор не потрібен у певному епізоді,

диригент повинен прибрати його з переду сцени, оскільки велика кількість людей зменшує гучність і яскравість звучання оркестру. Твір, виконаний за таких умов, втрачає силу та баланс звучання.

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

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

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

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

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

Флейтисти часто самовільно транспонують партії на октаву вище, порушуючи авторський задум. Це стає можливим лише через неуважність

або недостатню підготовку диригента, досвідчений або достатньо підготовлений диригент визначить це і виправить.

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

Г. Берліоз наголошує: «Оркестр, інструменти якого не налаштовані окремо та один з одним, — це чудовисько...», тому диригент повинен суворо стежити за точністю настроювання. Неприпустимо також розіграватись або настроюватись в присутності публіки, адже шум між діями є ознакою низької культури оркестру та порушує концертний етикет.

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

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

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

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

Г. Берліоз висловлює занепокоєння через погану організацію репетицій, коли хор і оркестр готуються масово без окремого пропрацювання партій. Це призводить до численних помилок, які закріплюються у виконанні й знижують якість виконання музичного твору.

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

На прикладі творчого та виконавського досвіду В. Завалліша простежується принцип безперервного професійного самовдосконалення й навчання. У випадках, коли темп чітко зафіксований композитором у вигляді метрономічного позначення або усталений виконавською традицією, інтерпретатор зобов'язаний дотримуватися визначених темпових параметрів. Водночас за відсутності метрономічної вказівки виконавець або диригент має сформувати власну темпову концепцію твору, спираючись на загальноприйняті музично-виконавські принципи.

Висновки до Розділу 2. Нами розглянто диригентські підходи В. Завалліша до виконавської версії Меси *F-dur* Ф. Шуберта, а саме: темпоритм, форма, артикуляція, туше, фактурно-тембровий комплекс, динаміка, інтонацію, дотримання/ відхилення від тексту.

До основних принципів вибору темпу виконання належать, передусім, жанрово-стильові характеристики твору, його форма та драматургія, метроритмічна організація, а також характер музичного матеріалу. Важливу роль відіграє семантика тексту (у вокальних і хорових творах), що безпосередньо впливає на темпову доцільність та ступінь рухливості викладу. Темп має забезпечувати природність фразування, виразність артикуляції й чіткість декламації, не порушуючи логіки музичного розвитку.

За відсутності метрономічної вказівки темп визначається шляхом аналітичного осмислення партитури, зіставлення темпового характеру з відповідними традиційними позначеннями (*Andante*, *Moderato*, *Allegro* тощо), а також з урахуванням акустичних умов виконання та складу виконавського колективу. Обраний темп повинен бути внутрішньо стабільним, проте гнучким у межах агогічних відхилень, зумовлених формою, фразуванням і змістом твору.

Проаналізовані нами темпові параметри диригентського підходу В. Завалліша у виконанні Меси *F-dur* Ф. Шуберта свідчать про відсутність орієнтації диригента на будь-яку конкретну метрономічну систему — як на історичну (метроном Мельцеля), так і на пізніші - метроном середини ХХ століття або сучасний електронний метроном.

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

У виконанні твору вирізняються три основні темпи:

- швидкий: «*Gloria*», де половинна дорівнює 100, «*Quoniam*» ♩ = 126, «*Cum sancto Spiritu*», де половинна дорівнює 120, «*Dona nobis pacem II*» ♩. = 79;

- помірні: «*Gratias*» ♩ = 78, «*Credo*» ♩ = 78, «*Domine Deus*» ♩ = 71, «*Benedictus*» ♩ = 74, «*Dona nobis pacem I*» ♩ = 48;
- повільний: «*Kyrie*» ♩ = 72, «*Sanctus*» ♩ = 50, «*Agnus Dei*» ♩ = 46.

У виконанні В. Завалліша темпові «пропорції» не представлені як строгі математичні відношення, але вони є чітко впорядкованими і взаємопов'язаними, що підтверджує його цілісну концепцію драматургії твору.

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

Інтерпретаційна деталізація динамічному балансу (солісти-хор-оркестр) підсилює драматургічну виразність фрагмента, увиразнюючи його духовно-змістовні

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

Фактичні темпи виконання демонструють значну варіативність щодо довідникових метрономічних показників і послідовно підпорядковуються не

числовим величинам, а семантиці словесних темпових позначень, метроритмічній організації та смислово-драматургічному характеру літургійного тексту.

Такий підхід дозволяє трактувати темпове мислення В. Завалліша в межах концепції темпових зон, властивої німецько-австрійській диригентській традиції XX століття, де метроном виконує виключно допоміжну, аналітичну функцію і не виступає регулятором інтерпретаційного процесу.

ВИСНОВКИ

У магістерській дипломній роботі комплексно розглянуто Месу № 1 *F-dur* Ф. Шуберта як зразок духовної музики раннього романтизму та проаналізовано диригентську інтерпретацію В. Завалліша, одного з найавторитетніших інтерпретаторів шубертівського спадку.

Виконання поставлених у вступі завдань дозволило отримати такі результати:

1. Стильові та жанрові особливості Меси *F-dur* – це синтез традицій віденської класичної школи та нових романтичних тенденцій. У творі поєднано канонічні риси католицької літургійної меси з інтонаційною ліричністю, гнучкою гармонічною мовою та виразним мелодизмом, характерними для молодого Ф. Шуберта. Меса *D* 105 є важливим етапом становлення композитора в духовному жанрі, демонструючи вивірений баланс між традиційністю і новаторськими стильовими проявами.
2. Ф. Шуберт стояв біля витоків музичного романтизму і його меси відображають ключові риси цього напрямку, такі як ліризм, звернення до чуттєво-емоційного стану, пісенність тематизму, а також колористичне трактування гармонії та тембрової різноманітності. При цьому, композитор зберігав структуру меси, яка формувалася протягом століть у рамках класичної традиції, наповнюючи її новим, романтичним звучанням.
3. Дослідження тенденцій розвитку духовної музики Європи початку XIX століття показало, що саме атмосфера літургійно-академічної культури Відня, реформування церковної спадщини, впливи традиції віденських класиків сформували творчі орієнтири молодого Ф. Шуберта. З'ясовано, що ранні меси композитора — зокрема *F-dur* — постають у руслі «віденського церковного стилю», але з поступовим збагаченням емоційно-ліричного начала, що стане визначальним для розвитку романтичної духовної музики.

4. Аналіз інтерпретаційних підходів В. Завалліша виявив його характерні риси як диригента-гуманіста, чия робота із шубертівським репертуаром вирізняється ясністю фактури, акуратністю фразування, стилістичною стриманістю та винятковою увагою до вокально-хорового звучання. В.Завалліш підкреслює духовну чистоту та прозорість меси, уникаючи надмірної драматизації та спираючись на артикуляційну чіткість, лінійність голосоведення і природне розкриття мелодизму. Детальне прослуховування аудіозапису і виконавських практик дозволив зрозуміти особливості його трактування темпів, динаміки, балансу хорових і оркестрових партій.
5. Розроблені практичні рекомендації для сучасних диригентів і виконавців узагальнюють інтерпретаційний досвід Завалліша і спрямовані на підвищення ефективності роботи над Месою *F-dur* у хорово-оркестровому колективі. Зокрема, визначено важливість:
 - ретельного фразування та інтонаційної прозорості;
 - уваги до мікробалансів усередині хору й між групами оркестру;
 - опори на змістовно-духовну логіку тексту ординарію меси;
 - стилістично виваженої динаміки без надмірних романтичних акцентів;
 - точного вибору темпів, які забезпечують природність шубертівської мелодики.

Отже, поставлені у науковому дослідженні завдання виконані повною мірою. У дослідженні розкрито специфіку інтерпретації Меси № 1 *F-dur* Ф.Шуберта у творчій практиці Вольфганга Завалліша, що демонструє еталонний підхід до виконання духовної музики Ф. Шуберта, акцентуючи єдність музичного і духовно-смыслового планів.

Ефективна організація репетиційного процесу, висока виконавська дисципліна, чіткість інтерпретаційних рішень і злагоджена робота всіх учасників під керівництвом В.Завалліша поєднані з глибокою любов'ю до музики, становлять взірець для сучасних і майбутніх диригентів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрова О. Духовно-семантичний підхід до вивчення музичного твору. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Харків : Вид-во ТОВ «С.А.М.», 2018. Вип. 46. С. 154–165.
2. Александрова О., Шаповалова Л. Формування мислення сучасного виконавця в системі інтегральних зв'язків теорії музики та інтерпретології. *Modern culture and art history: an experience of Ukraine and EU: Collective monograph*. Riga: Izdevnieciba «Baltija Publishing», 2020. Р. 1–20.
3. Апалькова І. Довідник хормейстера. Канів: Склянка Часу/ Zeitglas, 2020. 94 с.
4. Бенч О. Духовна музика Шуберта як синтез класичної та ранньоромантичної стилістики. *Матеріали міжнародної музикознавчої конференції*. Львів : ЛНМА, 2018. С. 29–32.
5. Белік Н. А. До проблеми інтерпретації хорового твору в класі з диригування. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 6, 2001. С. 192-198.
6. Гайденко А. П. Інструментознавство та основи теорії інструментування. Харків: Майдан, 2010. 156 с.
7. Голинська О. Музична історія Ігоря Маркевича. *Музика*. URL: https://mus.art.co.ua/muzychna-istoriia-ihoria-markevycha/?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 08.11.2025).
8. Горюнкова Л. Шляхами австрійської музики. Київ : Музична Україна, 1988. 184 с.
9. Загайкевич М. Франц Шуберт. Київ : Музична Україна, 1982. 152 с.
10. Кашкадамова Н. Меса. *Українська музична енциклопедія*. Київ : ІМФЕ ім. Рильського, 2011. Т. 3. С. 216–217.

- 11.Кириленко Я. О. Теоретичні та практичні засади диригентської підготовки : навч. посіб. Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2020. 108 с.
- 12.Іванова І., Мізітова А., Некрасова Н. Класична музична література XVII - першої половини XIX ст: навч. посіб. К. : ДМЦ НЗКІМ, 2003. 306 с.
- 13.Козаренко О. Основи християнської музичної культури. Львів : Сполом, 2011. 348 с.
- 14.Колесса М. Основи техніки диригування. К. : Музична Україна, 1973. 21 с.
- 15.Костюк Н. О. Меса. *Українська музична енциклопедія*. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2016. Т. 4. С. 378–380.
- 16.Москаленко В. Г. *Лекції з музичної інтерпретації*: навчальний посібник. Київ, 2013. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf>
- 17.Москаленко В. Г. Про специфіку музичної інтерпретації. *Київське музикознавство*. Київ, 1999. Вип. 2. С. 4–14.
- 18.Муха А. Духовна музика Європи: Антологія. Київ : Музична Україна, 2010. 416 с.
- 19.Ніколаєвська Ю. Автентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків. Вип.10, 2017. С. 180–198.
- 20.Остапенко Л. Масова традиція Австрії та рання духовна музика Шуберта. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. Київ, 2015. Вип. 117. С. 112–126.
- 21.Пилипчук О. Духовна музика австрійського романтизму: стильові домінанти : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2012. 20 с.
- 22.Плющик Є. В., Омельчук В. В., Федорченко В. В. Лекції з курсу «Хорознавство». Житомир, ви-то ЖДУ ім. І. Франка, 2010. 191 с.
- 23.Серганюк Л. І. Методика аналізу хорових творів : навчально-методичний посібник для викладачів і студентів вищих навчальних

- закладів . Івано-Франківськ : Прикарп. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2015. 191 с.
24. Сікорська Л. Стильові аспекти духовної музики Західної Європи XIX ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2008. 19 с.
 25. Смирнова Т. А. Хорознавство (історія, теорія, методика): Навчальний посібник. Харків: ХНПУ, «Федорко», 2018. 212 с.
 26. Шаповалова Л. В. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Харків, 2007. Вип. 20. С. 218–229.
 27. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
 28. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : зб. наук. пр. Київ, 2002. Вип. 16 : Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка). С. 154–177.
 29. Шумська Л. Ю. Хорове диригування : навч. посіб. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2017.
 30. Юцевич Ю. Є. Музика: словник-довідник. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2009. 352 с.
 31. Якуб'як Я. В. Аналіз музичних творів (Музичні форми) : Підручник для вищих навчальних закладів. Тернопіль : СМТ «Астон», 1999. Ч. 1. 207 с.
 32. Ashman M. Wagner Tristan und Isolde Sawallisch – review. *Gramophone*. URL: <https://www.gramophone.co.uk/review/wagner-tristan-und-isolde-sawallisch> (дата звернення: 01.04.2025).
 33. Auerbach, E. *Nadia Boulanger conducting an orchestra at the Free Trade Hall, Manchester, 27 February 1963* [Фотографія]. Hulton Archive / Getty Images. URL: <https://www.gettyimages.it/detail/fotografie-dicronaca/french-composer-conductor-and-teacher-nadia-fotografie-dicronaca/2634159> (accessed: 09.11.2025).

34. Author unknown. *[Image of unidentified subject]* [Photograph]. Alfred Cortot Treccani Images. URL: https://images.treccani.it/ext-tool/extra/thumbs_medium/8/86/86dd4f1d8dbf3b6fd0a9f8ff1588c43a.jpg (accessed: 09.11.2025).
35. Balboni D. «Salve, Regina». Enciclopedia Dantesca. URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/regina-salve_%28Enciclopedia-Dantesca%29/ (data di consultazione 19.11.2025).
36. Bayerische Staatsbibliothek. (2017, September 11). *Nachlass des Dirigenten und Pianisten Wolfgang Sawallisch an der Bayerischen Staatsbibliothek*. URL: <https://www.bsb-muenchen.de/article/nachlass-des-dirigenten-und-pianisten-wolfgang-sawallisch-an-der-bayerischen-staatsbibliothek-2055/> (accessed: 07.02.2025).
37. Beattie S. Franz Schubert's Sacred Works and the Viennese Liturgical Tradition : PhD Thesis. University of Oxford, 1999. 286 p.
38. Berlioz H. The Orchestral Conductor: Theory of His Art // A Critical Study of Beethoven's Nine Symphonies, with a Separate Section on Each. London : William Reeves, 1913. P. 137–167.
39. Blood B. Music Theory – Lesson 5: Intervals. URL: <https://www.dolmetsch.com/musictheory5.htm> (accessed: 16.10.2025).
40. Brendel, A., 1976. Schubert's piano sonatas, 1822-1828. *Musikal Thoughts and afterthoughts*, pp.57–74.
41. Brown M. Schubert: A Critical Biography. London : Macmillan, 1958. 452 p.
42. Clive P. Schubert and His World. Oxford : Oxford University Press, 1997. 384 p.
43. Concours International d'Execution Musicale de Genève : веб-сайт. URL: <http://www.andreaconti.it/ginevra2.html> (accessed: 28.02.2025).
44. Daverio, J., 2002. *Crossing Paths: Schubert, Schumann, and Brahms*. USA: Oxford University Press.

45. De Luca, Giuseppe. «Salve Regina». Enciclopedia Italiana. URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/salve-regina_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (data di consultazione 19.11.2025).
46. Deutsch O.E. Schubert: Thematic Catalogue of All His Works in Chronological Order : in 3 vols. London : Dent, 1951.
47. Deutsche Fotothek. Engelbert Humperdinck (1854–1921), Komponist. Fotografie – Objekt 70244665. URL: <https://www.deutschefotothek.de/documents/obj/70244665> (Zugriff: 08.11.2025).
48. Duffie B. Wolfgang Sawallisch Interview. URL: <https://www.bruceduffie.com/sawallisch.html> (accessed: 11.04.2025).
49. Franz Schubert: The complete Masses. Leinfelden-Echterdingen: Carus-Verlag. URL: <https://www.carus-verlag.com/en/music-scores-and-recordings/franz-schubert-the-complete-masses-4090100.html> [Accessed 21.09.2025].
50. Gibbs C. Mass. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. Vol. 16. London : Macmillan, 2001. P. 350–359.
51. Gibbs C. Schubert's Sacred Works: Lecture. Harvard Online Learning. URL: <https://online-learning.harvard.edu> (accessed: 19.11.2025).
52. Gibbs C.H. The Life of Schubert. Cambridge : Cambridge University Press, 2000. 236 p.
53. Gibbs C.H., Gooley D. (eds.). The Cambridge Companion to Schubert. Cambridge : Cambridge University Press, 1997. 328 p. Deutsch O.E. Schubert: Memoirs by His Friends / ed. R. Winter. London : Faber & Faber, 1958. 341 p.
54. Goldschmidt, H., 1980. Franz Schubert – ein Lebensbild. Deutscher Verlag für Musik. 7 Auflage. Leipzig: Nicoline Thieme.
55. Green, E. A. H., & Gibson, M. (2004). The Modern Conductor (7th ed.). Pearson Education.

- 56.H.M. Geter Funeral Home. Phyllis Rodriguez-Peralta Obituary : website.
URL: <https://www.hmgfh.com/obituaries/Phyllis-Rodriguez-Peralta?obId=4380986> (accessed: 16.07.2024).
- 57.Haas J. Joseph Haas – Biography. Schott Music official website. URL: <https://www.schott-music.com/en/person/joseph-haas> (accessed: 08.11.2025).
- 58.Hans Rosbaud. AllMusic : веб-сайт. URL: <https://www.allmusic.com/artist/mn0002342836#biography> (accessed: 03.03.2025).
- 59.Hoorickx R. Schubert and the Bible. *Music & Letters*. 1983. Vol. 64, No. 3. P. 221–232. URL: <https://www.jstor.org/stable/960119> (accessed: 17.11.2025).
- 60.H-stt. *Wolfgang Ruoff*. URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Wolfgang_Ruoff, 2020. (accessed: 16.07.2024).
- 61.Hykrdová J. (2015). *Bakalářská diplomová práce: Teorie a praxe v dirigování*. URL: https://is.muni.cz/th/o917x/Bakalarska_prace.pdf (accessed: 29.11.2024).
- 62.Label: Warner Classics, 2011. 12 CD.
<https://www.prestomusic.com/classical/products/8001272--schubert-das-geistliche-weltliche-chorwerk#about>.
- 63.Lambert R. J. (n.d.). *Wolfgang Sawallisch Biography*. AllMusic. URL: <https://www.allmusic.com/artist/mn0001794209> (accessed: 29.11.2024).
- 64.Marshall University. (1964, February 5). *The Parthenon, 1387*. URL: <https://mds.marshall.edu/parthenon/1387> (accessed: 29.11.2024).
- 65.Mass in F Major, D 105 – Score and Critical Report. IMSLP. URL: [https://imslp.org/wiki/Mass_in_F_major%2C_D.105_\(Schubert%2C_Franz\)](https://imslp.org/wiki/Mass_in_F_major%2C_D.105_(Schubert%2C_Franz)) (accessed: 22.11.2025).
- 66.McCreless P. Sacred Music in Vienna during Schubert's Time. *19th-Century Music*. 1994. Vol. 18, No. 1. P. 38–55.

67. McKay E. Franz Schubert: His Life and Times. New York : Amadeus Press, 1996. 310 p.
68. McKay E. Schubert, Franz. Grove Music Online. Oxford University Press, 2001.
69. Messa (1). // Vocabolario Treccani on line. Roma : Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani. URL: <https://www.treccani.it/vocabolario/messa1/> (дата звернення: 16.12.2025).
70. Newbould B. Schubert's Early Sacred Works. The Musical Times. 1983. Vol. 124. P. 195–199.
71. Newbould B., Black J. Schubert Studies. Cambridge : Cambridge University Press, 1998. 321 p.
72. Nice D. (2013, March 3). Q&A Special: Conductor Wolfgang Sawallisch on Strauss and Wagner. *The Arts Desk*. URL: <https://www.theartsdesk.com/classical-music/qa-special-conductor-wolfgang-sawallisch-strauss-and-wagner> (accessed: 29.11.2024).
73. Oberlin J. Liturgical Music and Society in Early 19th-Century Vienna : PhD Thesis. University of Chicago, 2007. 312 p.
74. Oron, Aryeh. Igor Markevitch - Short Biography / Bach Cantatas Website : web-site. URL: <https://www.bach-cantatas.com/Bio/Markevitch-Igor.htm> (accessed: July 16, 2024).
75. Petty J. The Schubert Masses: An Overview. Schubert Institute UK. URL: <https://www.schubert.org.uk> (accessed: 22.11.2025).
76. Piston W. Orchestration. London: Victor Gollancz LTD. 1969. 477 p.
77. Prabook. Phyllis Rodriguez-Peralta : website. URL: <https://prabook.com/web/phyllis.rodriguez-peralta/1666074> (accessed: 16.07.2024).
78. Reul B. The Viennese Sacred Style in the Early 19th Century. Austrian Studies. 2009. Vol. 17. P. 164–182.

79. Ribalta Coma-Cros M. *El Lied a través del temps*. Una història del gènere narrada des del domicili de Josep Bartomeu durant el primer franquisme. *Revista Catalana de Musicologia*. Barcelona, 2017. Vol. 10. C. 191–206.
80. Rodríguez-Peralta, P. W. (2006). *Philadelphia Maestros: Ormandy, Muti, Sawallisch*. URL: https://books.google.it/books?hl=uk&lr=&id=bxOQhipExo4C&oi=fnd&pg=PT7&dq=Wolfgang+Sawallisch&ots=Qt7KQWHWmb&sig=aiPc3nY5CIOZ Ehn1Qdzg7f333g&redir_esc=y#v=onepage&q=Wolfgang%20Sawallisch&f=false (accessed: 29.11.2024).
81. Rosbaud, H. Portraitpostkarte mit eigenh. Unterschrift auf der Bildseite. IberLibro. URL: https://www.iberlibro.com/paper-collectibles/Portraitpostkarte-eigenh-Unterschrift-Bildseite-Rosbaud-Hans/32021675908/bd?utm_source (Zugriff: 08.11.2025).
82. Rosbaud, Hans. Dizionario storico della Svizzera : веб-сайт. URL: <https://hls-dhs-dss.ch/it/articles/026971/2009-10-28/> (accessed: 03.03.2025).
83. Rosbaud, Hans. Sapere.it : веб-сайт. URL: <https://www.sapere.it/enciclopedia/Rosbaud,+Hans.html> (accessed: 03.03.2025).
84. Rostand C. // Encyclopédie Larousse : site web. URL: <https://www.larousse.fr/encyclopedia/musdico/Rostand/169928> (date de consultation : 17.03.2025).
85. Rostand, Claude [Image]. Geneanet. URL: <https://geneacdn.net/bundles/geneanetgeneastar/images/celebrities/200px/rostandclau.jpg> (consulté: 09.11.2025).
86. Sams E. The Masses of Schubert. *Music & Letters*. 1957. Vol. 38, No. 4. P. 331–350.
87. Sassanelli, F. «Il «principe» Igor alla corte d'onore di Nadia Boulanger». // *Igor Stravinsky e la ricezione italiana = Igor Stravinsky and Italian reception*, a cura di Guido Barbieri, Daniela Tortora, Pisa, Edizioni ETS, 2016, pp. 179-193.

88. Schaumberg U. (2018). DIE NACHLÄSSE DER DIRIGENTEN WOLFGANG SAWALLISCH UND KARL RICHTER. *Bibliotheksmagazin* 1/2018, Bayerische Staatsbibliothek. URL: https://www.bsb-muenchen.de/fileadmin/pdf/publikationen/bibliotheksmagazin/BM2018_1.pdf (accessed: 07.02.2025).
89. Schaumberg, Uta. Dr. Uta Schaumberg: Lebenslauf und Publikationen : веб-сайт. URL: <https://www.bsb-muenchen.de/ueberuns/direktionabteilungen/musik/dr-uta-schaumberg-lebenslauf-und-publikationen/> (accessed: 29.04.2025).
90. Schubert F. Messe in F-Dur, D 105 : Full Score. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1880. 112 p.
91. Schubert, Franz. *Messe in F-Dur, D 105*: Autograph manuscript. Schubert-Online: Digitale Musikhandschriften. URL: https://schubert-online.at/activpage/werke_einzelansicht.php?werke_id=20 (accessed: 17 November 2025)
92. Stearns D. P. (2013, February 24). Wolfgang Sawallisch, master conductor, dies at 89. *The Guardian*. (Classical music, Obituary). URL: <https://www.theguardian.com/music/2013/feb/24/wolfgang-sawallisch> (accessed: 29.11.2024).
93. Stringham R.S. *The Masses of Franz Schubert*. Cornell University, 1964. URL: <https://www.proquest.com> (accessed: 24.11.2024).
94. Taruskin R. Oxford History of Western Music. In 6 Vols. Oxford University Press, 2005.
95. *The Montclarion, September 29, 1967*. (1967). *The Montclarion*. URL: <https://digitalcommons.montclair.edu/montclarion/67> (accessed: 29.11.2024).
96. The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 29 vols. / ed. S. Sadie, J. Tyrrell. London : Macmillan, 2001.

97. *The Parthenon*, "The Parthenon, February 5, 1964" (1964). The Parthenon. 1387. URL: <https://mds.marshall.edu/parthenon/1387> (accessed: November 29, 2024).
98. Tozzi, W. di L. (2016). Sawallisch, Wolfgang. *Enciclopedia on line*. Treccani. URL: <https://www.treccani.it/enciclopedia/wolfgang-sawallisch/> (accessed: 2025-04-01).
99. Treccani. *Joseph Haas*. URL: <https://www.treccani.it/enciclopedia/joseph-haas/> (accessed: 03.03.2025).
100. Tristan und Isolde – 1957 – Sawallisch – Windgassen, Nilsson, Hoffman, Hotter – Bayreuth [Electronic resource]. Wagner Discography. URL: <https://www.wagnerdiscography.com/discography/tri/tri57sawallisch.htm> (date accessed: 09 November 2025).
101. Wadley L., Horton J. (Eds.). *Schubert's Late Music: History, Theory, Style*. London : Routledge, 2016. 516 p.
102. Wagner: Tristan und Isolde [Sawallisch 1957] Windgassen, Nilsson, Hoffmann, Hotter [Video]. Operazaille operazaille. Youtube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=14ZiHl1CKeM> (date accessed: 09 November 2025).
103. Winter R. (ed.). *Shaping the Classical Voice: Sacred Works of the Viennese Tradition*. Los Angeles : UCLA Press, 2004. 412 p.
104. Winter R. Schubert's Liturgical Legacy Reconsidered. *Proceedings of the American Musicological Society Annual Meeting*. San José, 2010. P. 45–47.
105. Winter R. Schubert's Sacred Music. Grove Music Online. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com> (accessed: 20.11.2025).
106. *Wolfgang Sawallisch Biography by RJ Lambert*. AllMusic. URL: <https://www.allmusic.com/artist/mn0001794209> (accessed: November 29, 2024).

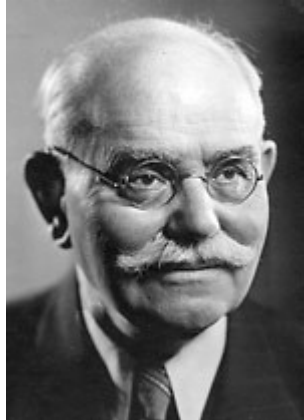
107. Wolfgang Sawallisch, Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks.
108. *Wolfgang Sawallisch, master conductor, dies at 89*. The Guardian. URL: <https://www.theguardian.com/music/2013/feb/24/wolfgang-sawallisch> (accessed: November 29, 2024).
109. Wolfgang Sawallisch: *Im Interesse der Deutlichkeit*. Hamburg 1988, S. 22.
110. Woods S. Forward-Thinking: The Roots of Success. *Symphony.org*. URL: <https://symphony.org/features/forward-thinking-the-roots-of-success/> (accessed: 18.05.2025).
111. Wübbolt G. (Director), Fleischer B. (Producer). (2010). *Carlos Kleiber - I Am Lost To The World* [Film]. C Major Entertainment. URL: <https://video.alexanderstreet.com/watch/carlos-kleiber-i-am-lost-to-the-world>.
112. Youens S. Schubert, Müller, and the Art of Lieder. Cambridge : Cambridge University Press, 1997. 245 p.

Приклад 2. Ф. Шуберт Меса *F-dur* «*Cum sancto Spirito*», орган підтримує
басову партію хору.

34 *Allegro vivace.*

Cum sancto

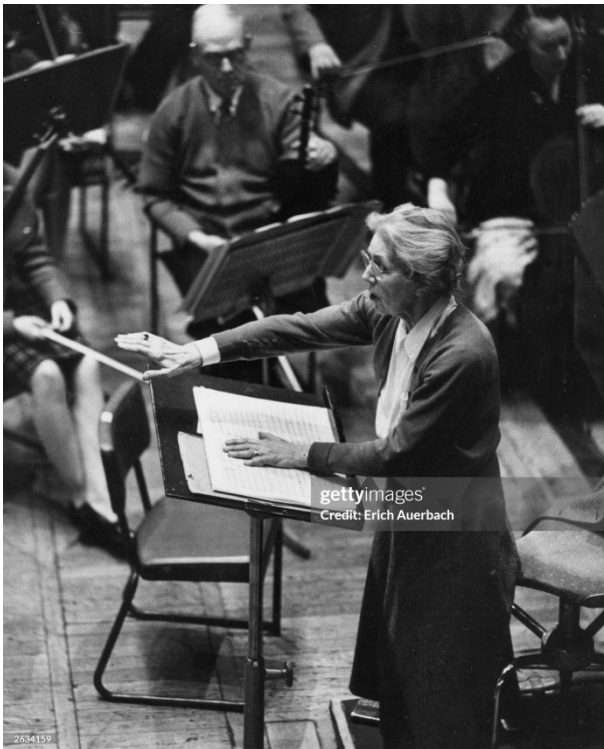
Cum sancto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i, in glo - ri - a De - i Pa - tris a - men, a -

Додаток Б.*Портрети**Приклад 1. Джозеф Хаас**Приклад 2. Енгельберт Гумпердінк**Приклад 3. Ганс Розбауд*

Приклад 4. Ігор Маркевич



Приклад 5. Надія Буланджер



Приклад 6. Альфред Кортот



Приклад 7. Ростанд Клауд

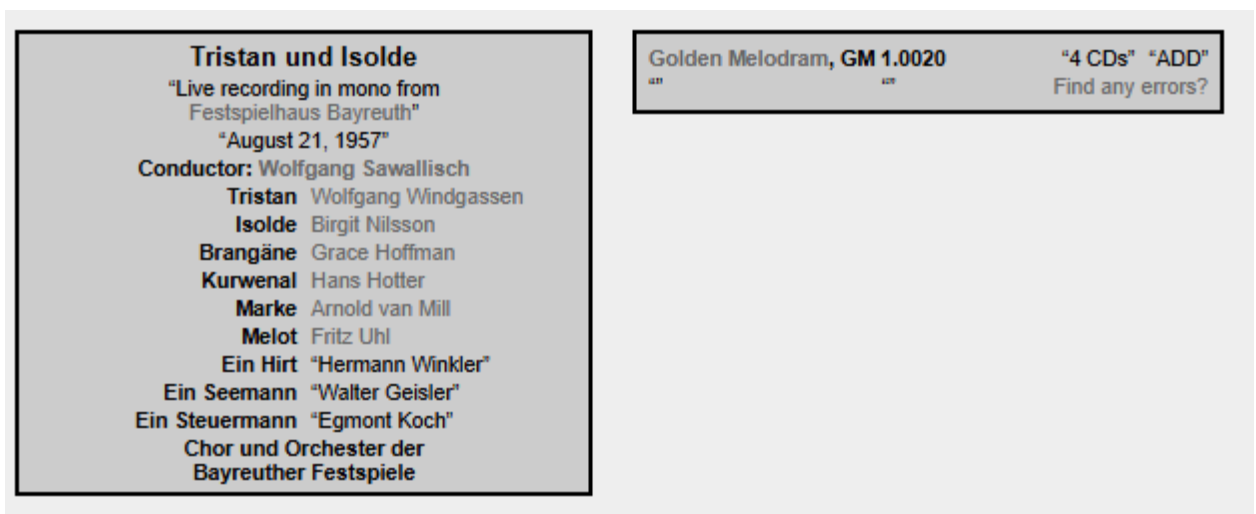


Приклад 8. Лауреати 1-ї та 2-ї премій конкурсу «*Concours International d'Execution Musicale de Genève*» (1949 р.) (В.Завалліш - див. 6-й рядок зверху).

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

Приклад 9. Обкладинка CD із записом опери «Трістна та Ізольда» Р. Вагнера, диригент - В. Завалліш, Байротський фестиваль (1957 р.)

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



Приклад 10. CD-диск «Franz Schubert. Das geistliche & weltliche Chorwerk».

Каталожний номер: 0284742

Дата випуску комплекту дисків: 8 серпня 2011 року

Видавець (Label): Warner Classics

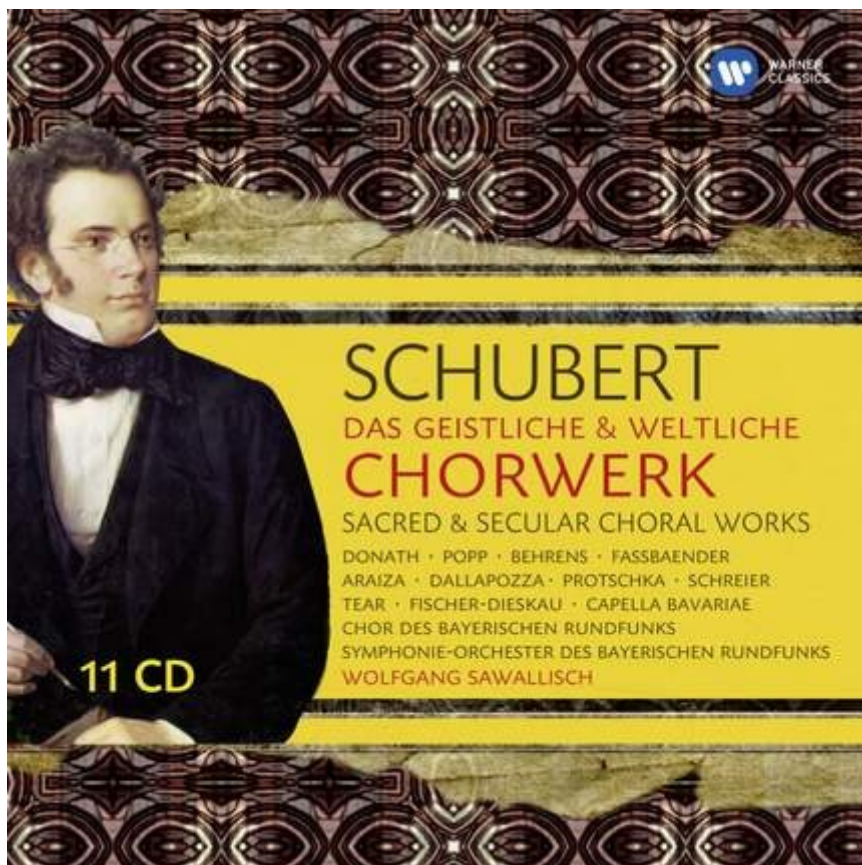
Тривалість: 12 hours 50 minutes

Дата запису Месу F-dur Ф. Шуберта: березнь та грудень 1981 р.

*Franz Schubert. Das geistliche & weltliche Chorwerk.
Wolfgang Sawallisch, Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks.
Label: Warner Classics, 2011. 12 CD.*

<https://www.prestomusic.com/classical/products/8001272--schubert-das-geistliche-weltliche-chorwerk#about>.

*Schubert: Das geistliche & weltliche Chorwerk Sacred & Secular Choral Works
Helen Donath, Lucia Popp (sopranos), Brigitte Fassbaender (mezzo), Adolf
Dallapozza (tenor) Peter Schreier (tenor), Dietrich Fischer-Dieskau (baritone)
Chor & Symphonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks, Wolfgang Sawallisch*



Release date: 8th Aug 2011

Label: Warner Classics

Catalogue number: 0284742

Length: 13 hours 1 minute

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

Твори, записані на CD-диску:

1. Kyrie in B flat major, D45

2. Kyrie in D minor, D49

3. Mass in F major D105

4. Mass No. 2 in G major, D167

5. Mass in B flat major D324

6. Deutsches Salve Regina in F, D379

7. Stabat mater, D383

I. Jesus Christus schwebt am Kreuzel (Chor)

II. Bei des Mittlers Kreuze standen (soprano)

III. Liebend neiget er sein Antlitz (Chor)

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

V. Wer wind Zähren sanften Mitleids (Chor)

VI. Ach, was hätten wir empfunden (tenor)

VII. Erben sollen sie am Throne (Chor)

VIII. Sohn des Vaters, aber leiden (bass)

IX. O du herrlicher Vollender (Chor)

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

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

XII. Amen, amen, amen! (Chor)

8. Salve Regina in B flat major, D386

9. *Mass No. 5 in A flat major, D678*
10. *Mass in C major D452*
11. *Mass No. 6 in E flat major, D950*
12. *Mass No. 6 in E Flat Major, D950 - IV Sanctus*
13. *Mass No. 6 in E flat major, D950*
14. *Tantum ergo in E flat major D962*
15. *Offertorium 'Intende voci', D963*
16. *Kyrie in D minor, D31*
17. *Kyrie in F major, D66*
18. *Salve Regina in B flat major, D106*
19. *Offertorium 'Totus in corde langueo' in C major, D136*
20. *Stabat Mater in G minor, D175*
21. *Offertorium 'Tres sunt' in A minor, D181*
22. *Gradual in C major, D184*
23. *Offertorium 'Salve Regina' in F major, D223*
24. *Tantum ergo in C major, D461*
25. *Tantum ergo in C major, D460*
26. *Magnificat in C major, D486*
27. *Auguste jam coelestium in G major, D488*
28. *Salve Regina in A major, D676*
29. *Six Antiphons for the Blessings of Branches on Palm Sunday,
D696*
30. *Psalm 23 'Gott ist mein Hirt', D706*
31. *Tantum ergo in C major, D739*
32. *Tantum ergo in D major, D750*
33. *Salve Regina in C major, D811*
34. *Deutsche Messe, D872*
35. *Psalm No. 92 D953*
36. *Hymne, D964*
37. *Lazarus (Der Feier der Auferstehung) D689, Erste Handlung*

38. *Lied im Freien, D572*

39. *Die Bürgschaft D435 (1997 Digital Remaster): No. 13, Räuberlied*

40. *Die Advokaten, D37*

41. *Trinklied D148 (Castelli)*

42. *Wilkommen, lieber schöner Mai D244*

43. *Fischerlied, D364*

44. *Trinklied D267 (anonymous)*

45. *Trinklied, D356*

46. *Bergknappenlied D268 (anonymous)*

47. *Ruhe, schönsten Glück der Erde D657*

48. *Trinklied im Winter, D242*

49. *Gott in der Natur D757 (Kleist)*

50. *Naturgenuss D422 (Matthisson)*

51. *Der Schnee zerrinnt, D130*

52. *Frühlingsgesang D740 (Schober)*

53. *Trinklied im Mai, D427*

54. *Frühlingslied D243*

55. *Widerspruch D865 (Seidl)*

56. *Mondenschein, D875*

57. *Nachtmusik, D848*

58. *Gold'ner Schein, D357*

59. *Frühlingslied D914*

60. *Nachtgesang im Walde, D913*

61. *Der Gondelfahrer, D809*

62. *Die Nacht, D983c*

63. *Nachthelle, D892 (Seidl)*

64. *Die Nachtigall, D724*

65. *Lacrimoso son io, D131*

66. *Der Entfernten D331 (Salis-Seewis)*

67. *Mailed, D129*
68. *Zum Rundetanz, D983b*
69. *Wein und Liebe D901*
70. *Geist der Liebe D747 (Matthisson)*
71. *Liebe säslein die Blätter D988*
72. *Andenken, D423*
73. *Nächtliches Ständchen D635*
74. *Widerhall, D428*
75. *Lacrimoso son io, D131*
76. *Gesang der Geister über den Wassern, D714*
77. *Nur wer die Sehnsucht kennt D656*
78. *Im Gegenwärtigen Vergangenes, D710*
79. *Bootgesang D835 (Scott / Storck)*
80. *Bardengesang, D147*
81. *Trinklied aus dem 16. Jahrhundert D847 Op. post. 155*
82. *La Pastorella, D513*
83. *Klage um Ali Bey D140 (Claudius)*
84. *Schlachtlied, D912*
85. *Der Geistertanz D494 (Matthisson)*
86. *Ständchen 'Zögernd leise', D920 / 921*
87. *Das Dörfchen, D641*
88. *Mailed D202*
89. *Trinklied, D75*
90. *Dreifach ist der Schritt der Zeit, D69*
91. *Vorüber die stöhnende Klage, D53*
92. *Unendliche Freude durchwaltet das Herz D51*
93. *Hier strecket der wallende Pilger, D57*
94. *Dessen Fahne Donnerstürme wallte D58*
95. *Hier umarmen sich getreue Gatten, D60*
96. *Unendliche Freude, D54*

97. *An den Frühling*, D338
98. *Frisch atmet des Morgens lebendiger Hauch*, D67
99. *Punschlied* D253 (Schiller) *Capella Bavariae* (vocal ensemble), Wolfgang Sawallisch (piano)
100. *Selig durch die Liebe*, D55
101. *Ein jugendlicher Maienschwung*, D61
102. *Thronend auf erhabenem Sitz*, D62
103. *Majestät'sche Sonnenrosse*, D64
104. *Wer die stelle Sternenbahn* D63
105. *Liebe*, D983a
106. *Die zwei Tugendwege*, D71
107. *Dreifach ist der Schritt der Zeit*, D43 (Text: Schiller)
108. *Lützow's wilde Jagd*, D205
109. *Einsiedelei* D337
110. *Totengräberlied*, D38
111. *Mailed*, D199
112. *Flucht*, D825b
113. *Der Morgenstern*, D203
114. *Coronach*, D836
115. *Wehmut*, D825
116. *Grab und Mond*, D893
117. *Ewige Liebe* D825b
118. *Zur guten Nacht*, Op. 81 No. 3 D903
119. *Mirjams Siegesgesang*, D942
120. *Jünglingswonne* D983a
121. *Das stille Lied*, D916

Приклад 10. Таблица темпових позначень.

1	Tempo Markings	Definition	Beats per minute (bpm)
	Italian		
	setting the tempo We thank Tanya Tintner for correcting the spelling of Maelzel		
	Grave	very slow and solemn	40 bpm or slower (a 1950 metronome suggests 44 bpm)
	larghissimo	extremely slow	40 bpm or slower
	Lentissimo	extremely slow, but not as slow as larghissimo	
	adagissimo	extremely slow, but slower than largo	
	Largo	broad, very slow and dignified	42-66 bpm (a nineteenth-century Mälzel (or Maelzel) metronome suggests 40 bpm) (a 1950 metronome suggests 46 bpm) (a modern electronic metronome suggests 50 bpm)
	Larghetto	less slow than largo	60-66 bpm (a 1950 metronome suggests 50 bpm) (a modern electronic metronome suggests 60 bpm)
	largamente	broadly	
	Adagio	slow, but not as slow as largo	58-97 bpm (some sources suggest 66-76 bpm while others suggest 48-66 bpm) (a nineteenth-century Mälzel (or Maelzel) metronome suggests 60 bpm) (a 1950 metronome suggests 54 bpm) (a modern electronic metronome suggests 70 bpm)
	Adagietto	slow, but less slow than adagio	
	Lento	slow	52-108 bpm (a nineteenth-century Mälzel (or Maelzel) metronome suggests 52 bpm) (a 1950 metronome suggests 52 bpm)
	lentamente	slowly	
	Andantino	a little slower than andante but sometimes a little faster than adagio	(a 1950 metronome suggests 66 bpm)
	Andante	moving along - walking pace	56-88 bpm (some sources suggest 76-108 bpm)

		(a nineteenth-century Mälzel (or Maelzel) metronome suggests 69 bpm) (a modern electronic metronome suggests 80-100 bpm)
con moto	with movement, or a certain quickness	
Moderato	moderate speed	66-126 bpm (some sources suggest 120-168 bpm) (a nineteenth-century Mälzel (or Maelzel) metronome suggests 84 bpm) (a 1950 metronome suggests 80 bpm) (a modern electronic metronome suggests 110 bpm)
Allegretto	pretty lively	(a nineteenth-century Mälzel (or Maelzel) metronome suggests 100 bpm) (a 1950 metronome suggests 100 bpm)
Vivace	quick and lively	~140 bpm (a nineteenth-century Mälzel (or Maelzel) metronome suggests 144 bpm) (a 1950 metronome suggests 126 bpm)
Allegro	quick, lively and bright	84-144 bpm (a nineteenth-century Mälzel (or Maelzel) metronome suggests 120 bpm) (a 1950 metronome suggests 116 bpm) (a modern electronic metronome suggests 120-160 bpm)
allegramente	quicker	
Presto	very quick	100-152 bpm (some sources suggest 168-208 bpm) (a nineteenth-century Mälzel (or Maelzel) metronome suggests 160 bpm) (a 1950 metronome suggests 144 bpm) (a modern electronic metronome suggests 180 bpm)
allegroissimo	very quick, between presto and vivacissimo	
vivacissimo	very quick, faster than vivace	
prestissimo	very quick - as quickly as possible	(a nineteenth-century Mälzel (or Maelzel) metronome suggests 184-240 bpm) (a 1950 metronome suggests 184 bpm) (a modern electronic metronome suggests 200 bpm)

Rapido	rapid	
Veloce	with velocity, speedily	
changing the tempo		
doppio movimento	twice as fast	
accelerando, accel.	getting steadily faster	
stringendo	getting faster	
affrettando	to increase speed gradually	
incalzando	to increase speed gradually	
meno mosso	slower	
ritardando, rit., ritard.	getting gradually slower	
rallentando, rall.	getting gradually slower	
Tardando	getting gradually slower	
Slentando	getting gradually slower	
slendendo	slowing down	
strascinando	getting gradually slower	
allargando, allarg.	getting slower, and maybe also louder	
Calando	getting slower as well as softer	
deficiendo	getting slower as well as softer	
mancando	getting slower as well as softer	
Morendo	getting slower as well as softer	
sminuendo	getting slower as well as softer	
smorzando	getting slower as well as softer	
ritenuto, rit., riten.	holding back tempo - sometimes suddenly taking a slower tempo	
più mosso	take the new section at a faster steady pace than the preceding section	
più moto	take the new section at a faster steady pace than the preceding section	
Veloce	take the new section at a faster steady pace than the preceding section	
Ritenuto	take the new section at a slower steady pace than the preceding section	
meno mosso	take the new section at a slower steady pace than the preceding section	
meno moto	take the new section at a	

	slower steady pace than the preceding section	
a tempo	returning to a previous tempo	
tempo primo	returning to tempo at beginning	
lunga pausa	a long pause	
l'istesso tempo	the same tempo but where the meter changes, for example from 2/2 to 6/4	
Rubato	a direction related to rhythmic shape rather than tempo - the overall tempo remains unchanged but the rhythmic division within one or more bars is freer than the notes as they are notated	

German

Belebt	animated	
Breit	broad	
Breiter	broader	
geschwinder	more rapid, swift	
Grossem	large, big	
Klagend	lamenting	
Langsam	slow	
langsamer	slower	
Mässig	moderate	
Rasch	quick	
Schnell	fast	
Schneller	faster	

French

Animé	animated	
Grande	large, great	
Grave	slow, solemn, deep slow	
gravement	gravely, solemnly	
Lent	Slow	
Vif	lively	
Vite	Fast	

Reference:

- [MetrónoMo](#) from which some of these metronome markings have been taken

Приклад 11. Темпо-ритмічні параметри виконання
Меси № 1, F-dur, D 105 Ф.Шуберта під орудою В. Завалліша.

Частини меси	Темп у партитурі	Тактовий розмір	Приблизні метрономічні позначення у виконавській версії аудіозапису В. Завалліша	Timing (час тривалості частин меси в запису)	Приблизні метрономічні позначення темпу, ударів на хвилину, далі - уд/хв
<i>I. Kyrie</i>	<i>Larghetto</i>	6/8	 = 72	7 хв. 43 с.	повільніше, ніж Largo. 60-66 уд/хв., 1950 р. – уд./хв., сучасний електронний метроном (СЕМ) – 60 уд/хв
<i>II. Gloria</i>	<i>Allegro vivace</i>		 = 100	1 хв. 57 с.	Allegro швидкий, яскравий, 84-144 уд/хв, метроном Мельцеля 120 уд/хв, 1950 р. - 116 уд/хв, СЕМ 120-160 уд/хв. Vivace швидкий, жвавий 140 уд/хв, метроном Мельцеля 144 уд/хв, 1950 р. 126 уд/хв. Vivace
<i>Gratias</i>	<i>Andante con moto</i>	3/4	 = 78	3 хв. 22 с.	темп ходьби, 56-88 уд/хв, або 76-108 уд/хв, метроном Мельцеля 69 уд/хв, СЕМ 80-100 уд/хв. Con moto – з рухом, швидше
<i>Domine Deus</i>	<i>Adagio</i>		 = 71	2 хв. 57 с.	Повільно, але не так повільно як largo. 58-97 уд/хв, 66-76 уд/хв або 48-66 уд/хв. Метроном Мельцеля 60 уд/хв. 1950 р. 54 уд/хв. СЕМ 70 уд/хв.
<i>Quoniam</i>	<i>Allegro</i>		 = 126	43 с.	Allegro швидкий, яскравий, 84-144 уд/хв, метроном Мельцеля 120 уд/хв, 1950 р. - 116 уд/хв, СЕМ 120-160 уд/хв.

<i>Cum sancto Spiritu</i>	<i>Allegro vivace</i>		 =120	3 хв. 23 с.	Allegro швидкий, яскравий, 84-144 уд/хв, метроном Мельцеля 120 уд/хв, 1950 р. - 116 уд/хв, СЕМ 120-160 уд/хв. Vivace швидкий, жвавий 140 уд/хв, метроном Мельцеля 144 уд/хв, 1950 р. 126 уд/хв. Vivace
<i>III. Credo</i>	<i>Andantino</i>	3/4	$\text{♩} = 78$	8 хв. 38 с.	трохи повільніше, ніж анданте, але іноді трохи швидше, ніж адажіо (метроном 1950 року пропонує 66 ударів за хвилину).
<i>IV. Sanctus</i>	<i>Adagio maestoso</i>		$\text{♩} = 50$	2 хв. 20 с.	повільний, але не такий повільний, як Ларго 58-97 уд/хв, або 66-76 уд/хв, або 48-66 уд/хв) метроном Мельцеля 60 уд/хв 1950 р.- 54 уд/хв (СЕМ пропонує 70 уд/хв) Maestoso.
<i>V. Benedictus</i>	<i>Andante con moto</i>	3/4	$\text{♩} = 74$	4 хв. 27 с.	темп ходьби, 56-88 уд/хв, або 76-108 уд/хв, метроном Мельцеля 69 уд/хв, СЕМ 80-100 уд/хв. Con moto – з рухом, швидше
<i>VI. Agnus Dei</i>	<i>Adagio molto</i>		$\text{♩} = 46$	2 хв. 43 с.	повільний, але не такий повільний, як Ларго 58-97 уд/хв, або 66-76 уд/хв, або 48-66 уд/хв метроном Мельцеля 60 уд/хв 1950 р. 54 уд/хв СЕМ пропонує 70 уд/хв. Molto – дуже.
<i>Dona nobis pacem I</i>	<i>Andante</i>	6/8	$\text{♩.} = 48$	4 хв. 54 с.	темп ходьби, 56-88 уд/хв, або 76-108 уд/хв, метроном Мельцеля 69 уд/хв, СЕМ 80-100 уд/хв.
<i>Dona nobis pacem II</i>	<i>Allegro moderato</i>	6/8	$\text{♩.} = 79$	5 хв. 43 с.	Allegro швидкий, яскравий, 84-144 уд/хв, метроном Мельцеля 120 уд/хв,

					1950 р. - 116 уд/хв, СЕМ 120-160 уд/хв. Moderato – помірний.
--	--	--	--	--	--