

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

**Кафедра хорового диригування
Кафедра інтерпретології та аналізу музики**

**ДУХОВНА ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ В. ПОЛЬВОЇ: ЖАНРОВО -
СТИЛІСТИЧНИЙ І ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ**

**Магістерська робота
ПРОЦЮК ОЛЬГИ
ВАСИЛІВНИ
Науковий керівник -
кандидат
мистецтвознавства,
доцент кафедри хорового диригування
МИХАЙЛОВА Н.М.**

Текст містить результати власних досліджень.

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



Харків - 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ДУХОВНА ТВОРЧІСТЬ В. ПОЛЬОВОЇ: МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ.....	6
1.1. Хорова симфонія в музичному мистецтві ХХ століття: історичний та теоретичний аспекти.....	6
1.1.1. Становлення жанру хорової симфонії в творчості українських композиторів.....	7
1.1.2. Жанр хорової симфонії на сучасному етапі розвитку музичної культури України	11
1.2. Творчість В. Польвої в контексті наукової теорії стилю.....	13
1.2.1. Особливості композиторського стилю В. Польвої.....	14
1.2.2. Жанрова палітра композиторського доробку митчине 	17
1.3. Хорова творчість в контексті духовної комунікації.....	20
Висновки до Розділу 1.....	24
РОЗДІЛ 2. ХОРОВА СИМФОНІЯ «СВІТЛІ ПІСНЕСПІВИ» В. ПОЛЬОВОЇ: ХУДОЖНЯ КОНЦЕПЦІЯ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ.....	25
2.1. Семантичне наповнення вербальної основи твору	28
2.2. Структурно-функціональний аналіз хорової симфонії «Світлі піснеспіви» В. Польвої.....	35
2.3. Виконавські особливості інтерпретації твору в контексті духовної комунікації.....	39
Висновки до Розділу 2.....	46
ВИСНОВКИ.....	48
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	51

ВСТУП

Актуальність теми. Хорова творчість одного з найяскравіших українських композиторів, лауреата Шевченківської премії В. Польової є самобутнім явищем в українському музичному мистецтві. Однак, у вітчизняному музикознавстві її роботи не отримали достатнього висвітлення. Значний композиторський доробок митчині в царині хорового мистецтва вимагає фундаментального дослідницького підходу. Так вимагають розгляду питання жанроутворення в сучасній композиторській практиці, драматургічні прийоми розвитку музичної тканини, засоби виконавської виразності, а також розгляд особливостей хорового письма В. Польової. Цікавим аналітичним напрямком ввижається дослідження духовної музики митчині саме у комунікативному контексті.

Для розробки названого кола питань необхідний значний масштаб дослідження. Матеріалом дослідження може слугувати один з останніх творів, за який композиторка отримала Національну премію імені Т. Шевченка – хорова симфонія «Світлі піснеспіви» на канонічні тексти у 15-ти частинах для солістів та мішаного хору а cappella. Особливий інтерес становить художня концепція твору в аспекті формування текстової основи з довільного комплексу православних канонічних текстів, тобто її семантична структура, жанрові та стилістичні, виконавські особливості. Усе вищезазначене обумовлює актуальність та наукову новизну обраної теми.

Таким чином, **мета** магістерської роботи полягає у вивченні жанрових, стилістичних та виконавських особливостей хорової симфонії «Світлі піснеспіви» В. Польової. Для досягнення поставленої мети поставлено такі **завдання:**

- узагальнити існуючі в дослідницькій літературі відомості про жанр хорової симфонії в творчості українських композиторів, його генезу та буття на сучасному етапі;
- висвітлити особливості композиторського стилю В. Польової, її світогляд, техніку письма;
- визначити методологічні засади аналізу духовної музики в комунікативному контексті;
- визначити семантичну структуру та виявити жанрово-стильові та композиційні особливості хорової симфонії «Світлі піснеспіви» В. Польової;
- виявити особливості інтерпретації твору в комунікативному контексті.

Об'єктом дослідження є хорова творчість В. Польової.

Предметом - жанрові, стилістичні та виконавські особливості хорової симфонії «Світлі піснеспіви» В. Польової.

Методи дослідження:

- історичний, спрямований на дослідження етапів становлення жанру хорової симфонії в музичному мистецтві ХХ століття.
- жанровий, сприяє відстеженню та виявленню жанрових ознак в аналізованому творі як прояву взаємодії жанрів християнської культури та сучасного хорового письма, обумовленого композиторським мисленням;
- стильовий, дозволяє систематизувати деякі особливості композиторського стилю В. Польової, в контексті духовної творчості і світогляду композиторки;
- структурно-функціональний, націлений на виявлення особливостей музичної мови і драматургії в досліджуваному творі;
- семантичний, за допомогою якого аналізується змістова складова текстової основи хорової симфонії.

Методологічною базою роботи слугували праці присвячені проблемі хорових жанрів в українській музиці (Л. Пархоменко, О. Торба, С. Лізетський [39; 40; 51; 52; 26]), композиторського стилю В. Польової [20], питанням духовної виконавської комунікації та онтологічного виміру духовної творчості (Ю. Ніколаєвської [38], О. Спіріної [48], С. Гузеніної [10], В. Смаглій [45], Л. Роменської [43], Л. Шаповалової [58]).

Матеріалом роботи слугує як хорова партитура так і відео-запис хорової симфонії «Світлі піснеспіви» В. Польової у виконанні камерного хору «Київ» під керівництвом М. Гобдича.

Наукова новизна роботи полягає як у систематизації відомостей про становлення та буття жанру хорової симфонії в творчості українських композиторів так і у висвітленні деяких аспектів маловивченого твору – хорової симфонії «Світлі піснеспіви» В. Польової, а саме жанрових, стилістичних та виконавських особливостей твору.

Практична цінність отриманих результатів. Результати дослідження можуть бути використані в курсах «Хорова література», «Українська хорова література», «Історія світової музичної культури», в класах диригування, для практичного використання диригентами хорових колективів, а також подальшого дослідження хорової творчості В. Польової.

Апробація результатів дослідження. Основні положення були публічно оприлюднені в наукових доповідях на на III Міжнародній науково-практичній конференції «Актуальні питання богослов'я та історії церкви» (Харківська духовна семінарія ім. святого апостола і євангеліста Іоанна Богослова, листопад, 2019 року) та II Міжнародній науковій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (ХНУМ імені І. П. Котляревського, травень 2021 року).

За матеріалами дослідження опубліковано статтю «Хорова симфонія «світлі піснеспіви» В. Польової в аспекті виконавської інтерпретації» у збірці магістерських наукових робіт.

Структура роботи включає Вступ, два Розділи, Висновки та Список використаних джерел. Загальна кількість сторінок - 52, з них основного тексту 49. Кількість використаних джерел - 57.

РОЗДІЛ 1
ДУХОВНА ТВОРЧІСТЬ В. ПОЛЬОВОЇ:
МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ

1.1. Жанр хорової симфонії в контексті жанрових процесів ХХ століття.

Розгляд жанрових особливостей хорової симфонії «Світлі піснеспіви» В. Польової, потребує узагальнення деяких аспектів теорії жанру, та вивчення історії жанру хорової симфонії.

Одним з важливих питань жанрової теорії, на думку Є. Назайкінського, є питання функціональності. Цьому присвячено окремий розділ його роботи. Всі функції жанру вчений пропонує умовно розділити на три групи. В першу входять комунікативні функції, пов'язані з організацією художнього спілкування, в другу – тектонічні функції, пов'язані з будовою жанрового цілого, перш за все до музичної форми, в третю – семантичні функції. При цьому автор відзначає, що в чистому вигляді жанрові функції не існують, а утворюють цілісний комплекс, в якому кожна з них може виходити на перший план [37, с. 96].

Комунікативна структура жанру, згідно Є. Назайкінського, характеризується, з одного боку, просторовими умовами музикування і числом членів комунікації, характером їх участі в художньому спілкуванні, з іншого. Тектонічні функції жанру, як було сказано вище, видаються в пропонованих жанром вимогах до музичної форми, однак під поняттям тектоніки, як організації структури, потрапляє і комунікативна ситуація. «У цьому проявляється загальний принцип, зауважує Є. Назайкінський, – комунікативні та тектонічні функції тісно пов'язані один з одним і виступають лише як особливі боку функціонального комплексу» [37, с. 102].

Проблему семантики жанру Є. Назайкінський відносить до проблеми пам'яті жанру, чому присвячує окремий розділ своєї праці. Автор зазначає, що у компонентах позамузичних контексту, в жанровій ситуації укладений

специфічний жанровий сенс: «<...> жанрова ситуація з усіма її атрибутами, з одного боку, входить вагомою частиною в збережене пам'яттю жанру зміст, з іншого ж – сама виступає як один з блоків пам'яті жанру, створює режим найбільшого сприяння для збереження простих і природних рис музичного жанру» [37, с. 105]. Окремим джерелом змістовної сторони пам'яті жанру є, на думку Є. Назайкінського, його ім'я. Жанрове ім'я закріплює за собою ряд асоціацій, які вміщують безліч елементів музичного та позамузичного порядку. Також, ім'я жанру може «запам'ятовувати у вербальній формі примітні особливості жанру. Причому ознаки ці можуть належати і музиці, і особливостям ситуації, можуть ставитися до виконавців та інструментів або до слів і змісту тексту, можуть влучно характеризувати прикладну функцію музики і т. п.» [37, с. 108].

Парадигмою жанрових процесів ХХ століття є жанровий синтез. Жанрова незамкнутість, зміщуваність кордонів призводить до відмови від строгої ієрархії жанрових засобів, що склалися в рамках класико-романтичного канону. Дуже розповсюдженим стає зіткнення різних лексик, що раніше вважалися несумісними. У другій половині ХХ ст. жанрова активність посилюється. Виникають нові гібриди, схрещуються неочікувані явища. Зв'язки старого і нового, традиційного і гостро експериментального захопили музичне мистецтво. Збільшується чисельність жанрових підвидів, поєднань. Синтез симфонії, ораторії чи кантати, симфонії і вокального циклу – традиція, що була заснована Малером, – розвивається у творах композиторів ХХ ст. [27]

1.1.1. Становлення жанру хорової симфонії в творчості українських композиторів.

Зародженню і становленню жанру хорової симфонії в українській композиторській творчості присвячена стаття С. Лізетського «Становлення жанру хорової симфонії у хорових концертах Артемія Веделя і Дмитра Бортнянського» [26]. В межах дослідження автор зазначає що, поширення жанру симфонії із оркестрової музики на хорову а cappella та вокальну з камерно-

інструментальним супроводом простежується в творчості українських композиторів наприкінці ХХ століття. З'являються симфонії для вокалістів з камерно-інструментальним ансамблем, симфонії для хору без супроводу та духовні хорові концерти. Прикладами слугують диптих Є. Станковича на слова Т. Шевченка та його хоровий концерт «Господи, Владико наш», хоровий духовний концерт М. Скорика, вокальна симфонія О. Киви на вірші Т. Шевченка для голосу з інструментальним ансамблем та інші.

Відомо, що ознаки симфонії були вже раніше присутні в деяких хорових творах а *capella* таких українських композиторів-класиків кінця ХVІІІ – початку ХІХ століття, як Д. Березовський, Д. Бортнянський і А. Ведель. Оркестрові принципи були використані в циклічних концертах Д. Бортнянського і А. Веделя.

Стосовно тематизму хорових концертів Бортнянського увага зосереджується на музичних формах та контрастами між частинами, крім того також присутні оркестрові засоби розвитку музичного матеріалу. Отже, відмічає С. Лізетський, «Бортнянський наряду із Сарті та Галуппі намагається наблизити жанр симфонії до хорового концерту та застосовує певні прийоми в ньому. Для прикладу можна взяти 21 концерт Д. Бортнянського «Живий в помощи вышняго». Перша частина є повільною, написана в дещо похмурих тонах, що витримано завдяки тембровій окрасці хорових партій. Ця частина близька до симфонії №104 Гайдна. Цікавий тональний план – підряд чергуються чотири тональності і всі мінорні: f-moll, g-moll, c-moll, f-moll, цим самим теж нагадуючи співставлення тональностей, як і у симфонії. В наступній частині композитор відходить від симфонічного принципу вводячи замість інструментальної моторики величну хорову палітру» [26, с. 110]. Це і є зразком елементності симфонізму – присутні певні принципи симфонії, але вони або дещо видозмінені або замінюються прийомами і засобами власне хорового письма. В результаті це явище досить незвичне і зовсім нове для того часу, для пори пізнього класицизму. Проте й в наш час багато сучасних композиторів застосовують схожі прийоми,

адже поєднання таких принципів не можуть не вразити і залишити байдужим слухача. Стосовно Бортнянського, його близькість симфонією є очевидною. Композитор використовує не лише темброву гаму хорової звучності, а й міжчастинні контрасти, які є явною ознакою симфонії.

Стосовно Концерту № 22 «Господь просвещение мое» Д. Бортнянського С. Лізетський висловлює думку, що він є зразком дещо інших паралелей із симфонічними циклами. Перша частина є близькою по написанню до віденських класиків різноманітністю тематичного матеріалу та його розгортанням. В цій частині лише сонатна експозиція. Композитор знову приводить яскравий приклад контрасту в вокальній партії – вона виконується солістами у складі сопрано і альтя. Наступний контраст відбувається за рахунок введення побічної партії, яка є активною завдяки своїй розробковості, а лише тембрами і ритмікою. В заключній партії знову оркестрова розробковість та емоційний контраст. Отже, перша частина слугує своєрідним камертоном, який задає тон усім наступним частинам і творові в цілому. Вона проводить паралель із першими частинами симфоній віденських класиків. У Бортнянського це простежується в дещо меншому об'ємі, оскільки жанр хорового концерту є компактнішим по розміру, але інтенсивність та посил, емоційне наповнення та ідея є дуже схожими з симфонією, а деколи й її точним відтворенням, тільки епізодично. Як казав С. Скребков: «Бортнянський – майстер хорового концерту» [26; с. 111] у своїй статті – це дійсно так. Хоровий жанр до цього існував в великих об'ємах лише в контексті крупних форм, таких як опера, меса, ораторія і т. д. Д. Бортнянський не лише виводить цей жанр на самостійний рівень надаючи йому статусу духовного хорового концерту, а й вміло застосовує принципи симфонії, цим самим збагачуючи хоровий концерт інструментальними прийомами, що в поєднанні утворює щось зовсім нове та незвичне для того часу, але надзвичайно яскраве і ефектне, симфонізм в хоровому концерті слугував початком нового сприйняття

хору та хорового звучання в самостійному існуванні наряду з крупними жанрами того часу.

Наступним композитором епохи класицизму та творця в жанрі хорового концерту є А. Л. Ведель. Для прикладу С. Лізетський розглядає, концерт №11 «Боже, законопреступниці восташа на мя» як зразок симфонічної драматургії. Артемій Лукіч за життя був відомий як славний диригент і його успіх в диригентській діяльності проявлявся вже за часів навчання в Києво – Могилянській академії, де він й здобув музичну освіту. Композитор працював в Москві, а також навчався там курсу композиції, що сформувало його певний композиторський стиль. Концерт №11 слугує високої майстерності та професіоналізму композитора, в якому застосовано принципи симфонізму в рамках класичного стилю. Даний твір є кульмінаційним в плані творчої діяльності і є чудовим зразком композиторського таланту. Велика увага приділяється цьому концерту, адже саме в ньому яскравіше ніж в інших творах показано принцип симфонізму. В творі чотири частини, кожна з яких побудована за нормами канонів симфонічних композицій. В основі драматургії лежать темпо – ритмічні та емоційно-образні контрасти. Проте не тільки це, на думку С. Лізетського, є спорідненням хорового концерту з симфонією. Велику роль приділено розвитку музичного матеріалу, розвиток є досить динамічним, нагадуючи симфонічне розгортання музичного тексту. Ще одними важливими ознаками симфонічної драматургії є досить вміле розвинення класичних форм, таких як складна тричастинна, сонатна, а також конфліктність тем, синтез поліфонічних засобів з гармонічними і т. д. Слід звернути увагу й на побудову тонального плану експозиції (c-moll – f-moll) та репризи (f-moll – c-moll), що знову ж таки нагадує по своїй побудові стиль віденських класиків, які базувались на контрастній чи конфліктній основі. Четверта частина даного концерту являє собою контраст до попередніх в першу чергу за рахунок ідейного начала – життєрадісний фінал, як підсумок твору. Це втілюється завдяки активному

характері тем, їх динамічного розвитку та своєрідністю музичної форми. У фіналі твору звучать всі чотири теми, які були основою сонатної композиції. [26; с. 110]

Загалом концерт №11 Веделя тісно переплітається з жанровими ознаками симфонії, оскільки в першу чергу присутня конфліктна драматургія та контраст між кожною з чотирьох частин. Ведель окрім навиків диригента був чудовим співаком з надзвичайно розвиненою вокальною технікою та мав розкішний голос. Це говорить про те, що композитор добре знав вокальну природу голосового апарату та писав свої твори на основі цих міркувань. Окрім симфонічного принципу контрасту С. Лізетський виділяє також і тембровий. Ведель досить вміло застосовує тембр людського голосу, як один із засобів надання фарби звучанню, та більше того – способу впливу та засобу виразності. «Саме Артем Лукіч майстерніше за інших грає тембрами в хорі та сольних партіях, а також застосовує для них той же принцип контрасту, правда він не так яскраво вирізняється, як симфонічний, але разом з тим доповнює його і надає своєму стилю оригінальності. Тембровий контраст та принцип симфонізму в загальному створюють надзвичайно цікаве хорове полотно, яке одразу впізнається і звертає на себе увагу» [26; с.111].

1.1.2. Жанр хорової симфонії на сучасному етапі.

Остаточно жанр хорової симфонії в українській музиці сформувався наприкінці ХХ століття. Досліджуючи історію розвитку та становлення цього жанру можна сміливо казати, що його зародження та коріння сягає саме до композиторів – класиків кінця XVIII – початку XIX століття та має подальший розвиток в творчому доробку таких композиторів, як Є. Станкович, О. Кива, В. Польова.

Хорова творчість композиторів ХХ ст. містить зразки, які продовжують лінію вокально-симфонічних творів: Симфонія – Диптих для хору а cappella на слова Т. Шевченка (1985), «Господи, Владико наш» для хору а cappella на тексти

з Біблії (1988) Є. Станковича; «Atalanta in Calydon» (1911), «Vanity of Vanities» (1913), «A Pageant of Human Life» (1913) Гренвіл Бантока; «Symphony for Voices» (1935) Роя Хариса; «Symphony for Voices» (1962) М. Уільямсона; хорова симфонія – дійство «Передзвони» В. Гавриліна; хоровий концерт Івана Карабиця «Сад божественних пісень» на вірші Г. Сковороди в шести частинах (1971).

Хорова симфонія (вокальна симфонія або хоральна симфонія) – загальна назва симфонічних творів, написаних для хору а cappella, або для хору і/або солістів – вокалістів в супроводі будь – яких виконавців – інструменталістів аж до розширеного складу учасників великого симфонічного оркестру.

Одним з яскравих прикладів даного жанру у творчості російських композиторів є хорова симфонія – дійство «Передзвони» Валерія Гавриліна, яка написана для мішаного хору, солістів, гобоя, ударних і читця. Твір є вершиною творчості композитора і музичної спадщини радянської епохи. Музична мова самого композитора досить незвична і самобутня, яка сформувалась на матеріалі традицій глибини віків та лінії таких композиторів як М. Глінка, О. Бородін, М. Мусоргський, О. Даргомижський. В. Гаврилін сам, будучи фольклористом, продовжує цю лінію розспівності та елементів мелосу народних поспівок і мотивів та застосовує у своїх творах.

Жанр симфонії близький до містерії і являє собою дещо проміжний варіант між кантатою, вокально – пісенним циклом і оперою. Справжні цитати народних билин використовувалися лише в деяких номерах з 20, тексти здебільшого авторські, які символізують народний епос.

Твір займає особливе місце в хоровому мистецтві. Сам композитор назвав його «хоровою школою», маючи на увазі технічні і виразні складності партитури, можливі для втілення лише дуже досвідченому професійному колективу. Соло гобоя втілює самотність та страждання самотної душі. На контрасті хорових і сольних номерів самотність людини перед життям і долею стає ще помітнішою. Працюючи над твором, композитор значну увагу приділяв хоріві. Йому хотілось

дещо відійти від встановлених канонів сценічної поведінки хору на сцені і урізноманітнити це активною участю хорового колективу під час виконання симфонії не лише співом, але й жестикуляцією, певними рухами, максимально наближуючи до театрального дійства. В. Гаврилін, дивлячись уперед у майбутнє, підніс хорове виконавство на новий рівень та забезпечив поціновувачів цьому творові на довгі роки, свідченням чого є досить успішна постановка та виконання хорової симфонії. «Передзвони» В. Гавриліна – по-справжньому реліквія для хорової культури, яка продовжила розвиток в жанрі хорової симфонії, даючи цим самим основу для подальшого розвитку, вдосконалення та урізноманітнення.

1. 2. Творчість В. Польвої в контексті теорії стилю.

Вивчення стильового аспекту хорової творчості В. Польвої потребує зупинитись на деяких аспектах теорії стилю.

Вважаємо за доцільне звернутися до теорії музичного стилю В. Медушевського, яка дала основний концептуальний поштовх до побудови методології даного дослідження. У ній музичний стиль постає як семіотичний об'єкт. В. Медушевський в більш пізній статті «До проблеми сутності, еволюції та типології музичних стилів» (1984 рік) [32], кажучи про статтю «Музичний стиль як семіотичний об'єкт» (1979 рік) [33], пояснює її головну мету в розкритті матеріально-ідеальної природи стилю і його специфіки зв'язку з твором, жанром і мовою.

Обґрунтувавши семіотичну природу стилю, В. Медушевський дає йому наступне визначення: «Художественный стиль – это семиотический объект, возникающий на основе произведений, объединенных целостностью мировосприятия, ставшего означаемым стиля, неразрывно связанным с его означающим – системой выразительных средств» [33, с. 31]. Автор представляє стиль як свого роду «гігантський знак», яким, на наш погляд, можна називати

стиль будь-якого ієрархічного рівня, що змістовний сам по собі, і вписаний в стильову семіотичну метасистему (контекст).

В. Медушевський зазначає, що «подобно любым явлениям стиль может быть рассмотрен изнутри – в аспекте составляющих его элементов, художественных принципов их объединения, возникающей на этой основе внутренней структуры, и извне, в контексте, в соотношении с другими подобными ему объектами» [33, с. 32].

Окремо автор дослідження представляє стиль в системі семіотичного прошарку культури, до якого відносить музичні твори, музичну мову (мови), стилі, жанри.

У співвідношенні з музичною мовою, стиль, вважає автор статті, є більш «духовною сутністю».

Відзначаючи той факт, що жанровий зміст частково, охоплює лише окремі сторони життя, В. Медушевський пропонує сприймати стиль в цьому контексті як принципово «цілісну модель світосприйняття епохи, живий портрет людської особистості» [33, с. 35].

Вся система взаємини стилю і системи семіотичного шару культури, представлена музикознавцем, є динамічною. Вектор від абстрактного до конкретного, центром якого є композиторський інваріант твору, відповідає вектору від музичної мови до варіантного виконання даного твору.

1.2.1. Особливості композиторського стилю В. Польової

Серед сучасних українських композиторів молодого покоління, які з одного боку сповідують «жанровий універсалізм», а з іншого надають перевагу хоровим творам можна назвати Вікторію Польову.

Стильова палітра композиторки представлена у естетиці авангарду та полістилістики в ранньому періоді творчості (сюди належать балет «Гагаку» за новелою японського письменника Акутагава Рюноске, «Трансформа» для симфонічного оркестру, «Anthem» для камерного оркестру, «Епіфанія» для

камерного ансамблю, кантати «Ода Горація» і «Світе тихий»). Вже з кінця 1990-х в творчому доробку переважає стиль «сакрального мінімалізму» (такі композитори, як Арво Пярт, Генрик Гурецький, Патеріс Васкс, Джон Тавенер). Творчість Вікторії Польової представлена на міжнародному рівні, твори композитора лунають на конкурсах та фестивалях таких країн як Німеччина, Австрія, Білорусь, Росія, Чехія, Іспанія, США, Швеція, Швейцарія, Фінляндія, Польща, ОАЕ.

Музичні ідеї є втіленням світосприйняття митчині. Музика В. Польової носить інтровертний, скоріше навіть автобіографічний характер, внутрішній світ не завжди на пряму пов'язаний з зовнішнім. Вивчаючи твори раннього періоду і зупиняючись на новіших творах простежуються духовні трансформації, що відбувались у внутрішньому світі автора. В музиці не простежується яскравий драматизм, адже драматична образність не є близькою для композиторки, проте концентрована на глибоких почуттях, досить інтимних та потаємних. Митчиня велику увагу приділяє слову, нанизує його на звукову тканину. Філософське і містичне сприйняття життя є одним із провідних аспектів її творчого світосприйняття.

Не останнє місце в творчості Вікторії Польової займають вивчення та втілення богослужбових текстів в музиці. Композиторку цікавить в цьому напрямку не лише духовна тематика та супровід духовних текстів музикою, а саме канонічні церковнослов'янські богослужбові тексти. Саме в них, як зазначає сама композитор, можна втілити не лише супроводжуючий гарний спів та милозвучність, а й глибину душі, її розкриття та увиразнення у повному обсязі. Це слугує хорошим матеріалом та базою для роботи і втілення задумів композиторки.

Звичайно, одними із основних та вічних тем є теми життя і смерті, любові і розлуки, людини і суспільства, і митчиня використовує їх як провідні в своїй творчості, адже саме ці теми споконвіку хвилювали людство та є загально

зрозумілими і загально співпережитими, але богослужбово–релігійна тема є не менш важливою і використаною.

Створення музики на духовну тематику є особистим «малим богослужінням» Польової, адже воно триває в житті, бо композиторка радіє, що тексти звучать і «рухаються». Для В. Польової її ж музика не тільки спів, а й засіб пізнання важливих філософських ідей. Канонічні духовні тексти в хорових творах, здавалося б, можуть обмежувати митця в можливості розкриття власних переживань і трактування, але для В. Польової не існує такої проблеми, навпаки – це спосіб смирення, душевного спокою. Взагалі тема смирення людини, усвідомлення її гріховності перед Творцем, уміння коритись повсякчас прослідковується у всій творчій спадщині композиторки. Велику роль в цьому відіграє її власне відношення та розуміння даного аспекту життя не лише митця чи музиканта, як спосіб вираження будь-чого, а й життя звичайної людини, людини віруючої та тієї, яка живе за християнськими заповідями.

Як зазначає Вікторія Польова в інтерв'ю[28], що з тих пір як вона прийняла християнство дещо змінилось у її свідомості, повернуло життя в інший напрямок сприйняття і, безумовно, це не могло не відобразитись у її творах, в першу чергу духовних. Одним із прикладів можна зазначити «Покаянний», 50-й псалом («Помилуй мя, Боже»), який тісно пов'язаний з основною ідеєю творчості митчині, а це і є рівень, на якому відбувається усвідомлення себе, як зазначила сама автор.

Багато хто з митців, звертаючись до теми духовності в своїх творах представляють її дещо в скорботних, часом навіть похмурих та траурних фарбах, але Польова відноситься до цього по – іншому, по – християнськи, якщо можна так сказати, а саме – благодатно, чисто, світло та іноді й радісно. Складається враження, ніби людина бачить це абсолютно не так як всі, але це є в першу чергу особистим відношенням і трактовкою, яка має право на існування. Саме так і у випадку творчості В. Польової, де ясно прослідковується певний сакральний

підтекст в багатьох творах, часом містичний, можливо навіть фантастичний та не зовсім звичний для встановлених норм сприйняття, але разом з тим він навіює самотність і неповторність, певний креатив і духовність.

Як стверджують сучасники Польової, її твори можна розпізнати одразу, з перших звуків чи акордів, якого б жанру чи стилю не був той чи інший твір, він несе в собі особистий і оригінальний посыл, індивідуальний почерк митчині.

Композиторський стиль Вікторії Польової Н. Гуляницька характеризує як «сакральний мінімалізм», що володіє яскраво вираженим індивідуальним характером, вписується в стиль і дух нашого часу [12;с. 189].

Звертаючись до духовної музики цього широко відомого композитора, важливо почути її слово про себе. Слова композиторки – творче кредо, яке відчувається в її багаточисленних творах на канонічні тексти. Художній стиль композиторки – це «єдинороздільна цілісність змістовної і структурної моделей, явними ознаками якої являються висока концептуальність і строго відібрані принципи композиції. Поєднання традиційного начала і сучасних прийомів відрізняє стилістику багатьох духовно-музичних творів – великих і малих жанрів» [12; с. 190].

Тональність В. Польової – засіб, за допомогою якого не складно створювати «медитативні образи», і більше того, «воля індивіду» не тільки не втрачається, а й увиразнюється. Витонченість і краса, з якими композитор розробляє свою модальну тональність, з важкістю піддається вербальному опису поза звучним контекстом. При цьому вертикаль «осучаснена» співзвуччями з побічними тонами. Все це звучить ненав'язливо і природньо в потоці музичної оповіді.

1. 2. 2. Жанри творчості В. Польової

Вікторія Польова пише в жанрах симфонічної, камерної, фортепіанної і особливо хорової музики, різновиди якої охоплюють жіночі, чоловічі і мішані склади (а cappella і з інструментальним ансамблем).

Серед творчого доробку твори для симфонічного оркестру, камерного оркестру, камерні ансамблі, для голосу і фортепіано (іншого інструменту), для фортепіано, інструменти соло, електроакустика, авторські транскрипції.

Хорова творчість представлена досить різноманітно: твори для мішаного хору а cappella, для жіночого хору а cappella, для чоловічого хору а cappella, а також для дитячого хору а cappella.

Вивчаючи інтерпретацію канонічних текстів у хорових творах В. Польової, молодий науковець А. Кізюн [20] визначає деякі особливості хорового письма композиторки.

На його думку для В. Польової увага до хорових, особливо духовно – літургічних жанрів є вже установленою традицією, своєрідною духовною потребою, вона звертається до масштабних жанрів – меси, кантати, хорової п'єси, хорового циклу, синтетичних вокально – інструментальних жанрів. Майстер духовної мініатюри досягає максимум виразності через мінімум застосованих засобів. Як зазначила сама композиторка, вона ніколи не вибирала жанр чи спосіб викладу навмисно. Відомо, що сам лад думки вибирає форму вираження, а для Вікторії Польової хорова тканина виявилась ідеальною. Тут з однієї сторони розкривається можливість гри тембрами, їх варіації, передача зміни світла, пластичний матеріал, звукова маса, що дихає та світиться. З другої – єдність, потужна сила, злиття маси в одне ціле. І звісно, надзвичайна краса людського голосу, яка здатна на можливість виявити та передати «блаженство людства» [20; с. 1].

Духовна музика посідає вагоме місце в творчості В.Польової. Її духовні твори закликають до суспільної відповідальності за формування майбутнього.

Для авторки на першому місці є слово, яке виступає носієм змісту та автоматично стає частиною свідомості слухача завдяки його власній вірі. Духовні твори демонструють великий розмах класичних жанрів, таких як «Літургія Іоанна Златоуста», стихира, тропар, кондак, молитви. Протягом останніх двадцяти років композитор вивчала та втілювала в музиці канонічні тексти Святого Письма, створивши близько 40 творів на канонічні тексти різних жанрів, серед яких літургічні піснеспіви на канонічні тексти «Missal simponu» для дитячого хору та камерного оркестру, хор «Тобою радується», кантата «Світе тихий», триптихи «Приношення Пярту» та «Заповіді блаженства», «Слово» на текст Семеона Нового Богослова, «Псалом Давидів 50», «Пресвятій Трійці» та «Вірую».

При написанні духовної музики багато композиторів намагаються проявити свою індивідуальність, власну інтерпретацію та дещо відсторонюються від канонічності церковних устроїв щодо музики, адже відомо, що церква не завжди дозволяє виконувати духовну музику світських композиторів саме через те, що їх музика не зовсім відповідає загальноприйнятим церковним нормам, в основі яких на першому місці саме ідея Творця, його спілкування з людиною та спілкування людини з ним. Цей діалог часто має мету бути показаним безпристрастно, дещо відсторонено від оточуючого світу, лише розкриття важливих та необхідних тем, а не прояви музичності в них.

Сучасна духовна музика не завжди втілює ці принципи з точки зору суто канонічності. Вікторія Польова зазначала, що не зможе повністю дотримуватись цих рамок при написанні своїх духовних творів, адже, як і для будь-якого митця, тим більше митця сучасності це досить непросто. Хочеться застосувати власні прийоми письма та особисте відношення, а інколи навіть охопити й інші теми, які нерозривні та тісно переплітаються з саме з духовністю. Композитор підкреслювала у своїх висловлюваннях, що не має за мету виконання її творів під час богослужінь, цим самим демонструючи певну установку своєї духовної діяльності, але не раз чула, приходячи до храму, як її твори виконувались не під

час літургійних богослужінь, а на запричастних концертах наприклад, чи на вечорах духовної музики. Як для будь-якого митця, звісно, це дуже приємно і надихає на подальшу працю, адже є певне коло слухачів та поціновувачів саме такого напрямку в хоровому мистецтві.

1.3. Хорова творчість в контексті духовної комунікації

Духовна хорова творчість найчастіше в основі має канонічні молитовні тексти. Молитва є не тільки текстом, але і засобом комунікації людини з Богом. В свою чергу, розуміння духовної творчості у повному обсязі суб'єктів комунікації, може надати можливості для ґрунтовного вивчення особливостей виконання духовної музики.

Духовна хорова музика функціонує у відомій тріаді композитор – виконавець – слухач. У цій тріаді основну інтерпретаторську функцію виконує диригент хору. Одним із фундаментальних понять інтерпертології є комунікативна стратегія. Музикознавець Ю. Ніколаєвська [38] дає цьому поняттю наступне визначення:

«Комунікативна стратегія в широкому значенні - це спосіб трансляції сенсу, обов'язковий вибір вектору спілкування (в системі «композитор-виконавець-слухач»)» [38].

У вузькому значенні розуміння цієї категорії за Ю. Ніколаєвською «передбачає специфікацію її змісту, значущу для Людина-Інтерпретуюча позицію по відношенню до Іншого (композитору, виконавцю, слухачеві).

Також музикознавець відзначає що, «комунікативні стратегії - це різні способи буття інтерпретуючого мислення для створення простору спілкування (поза текстом, у тексті) Homo interpretation, результатом якого є новий простір сенсу: композиторська стратегія, виконавська стратегія, рецептивна (слухацька) стратегія та герменевтична стратегія» [38, с. 105]. Для нашого дослідження важливими є перші два поняття.

Композиторську стратегію, Ю. Ніколаєвська розуміє як – «інтерпретацію на рівні ідеї адресованості тексту (іншим суб'єктам комунікації, Іншому як суб'єкту комунікації)» [38, с. 105]. А виконавську стратегію визначає як: «інтерпретацію ідеї Іншого як суб'єкта адресації сенсу» [38, с. 105].

Для подальшої розробки теми звернемось до дослідження молитви у комунікативному контексті.

Отже, молитва є принесенням розуму і серця до Бога, є благоговійним словом людини до Бога. Зразком для всіх молитов або загальної християнської молитви, безсумнівно, слід назвати Молитву Господню: Отче наш (Мф. 6:9-13). Відчуття присутності Божої теж є одним із плодів молитви.

Звернемось до визначення поняття «молитва». У «Великому тлумачному словнику сучасної української мови»¹ можливо знайти дві дефініції відповідного терміну:

- перша з дієслівним значенням молитви як моління – звертання до Бога, до святих із проханням, подякою через проказування відповідних слів;
- друга з іменниковим її значенням – як встановленого тексту, який промовляється чи виголошується віруючими.

В дослідженні Є. Спіріної [48], встановлюється і обґрунтовується те що молитву можна розглядати як міжособистісний контакт людини з Богом.

В свою чергу дослідниця молитов з семантичної точки зору В. Смаглій пише, що «під молитовним текстом доцільно розуміти апелятивний тип тексту, що вживається в релігійній сфері комунікації, звернення до Бога з метою спонукання його до виконання волевиявлення адресанта а також/або з метою вираження почуттів віруючого (похвали, подяки, сповідання тощо)» [45, с. 191]

¹ Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод. і допов.) (2005) / [Уклад. і голов. ред. В.Т. Бусел]. Київ: Перун, 1728 с.

У своїй статті «Молитва як літературний жанр» К. Приходченко досліджує молитву як жанр, а також його використання в різні часи українськими письменниками у своїй творчості, проводить компаративний аналіз різновидів молитви. У дослідженні науковець приходиться до висновку, що «у складних сучасних суспільних відносинах, коли людина губиться в безлічі негараздів, що навколо неї, на молитву покладено компенсаторну функцію, набуваючи особливої ваги в різних умовах: виступала заспокійливим засобом у хвилини духовного розпачу, лікувала спраглу до добра душу, зцілювала всіх, хто цього бажав і до цього прагнув» [42, с. 242]

Відомо, що молитви можуть відрізнятися за змістом: бути славословними (подячними) або прохальними. Згідно з православним віровченням, на перше місце ставиться молитва хвалебна, відома з найдавніших часів, і широко представлена в псалмах Давіда.

«Обов'язковою умовою істинної молитви, на думку В. Смаглій, є не тільки і не стільки усне або письмове проговорювання тексту молитви, але й особливе почуття молитви, яким повинен проникатися той, що молиться» [45, с. 187] Це відчуття є одним із ключових для розуміння процесу виконання духовної музики.

Дослідник С. Гузеніна відмічає, що «духовна комунікація одночасно висловлює і унікальність розуму, і духовну природу людини, закладені в самій топології людської психіки». І далі: «вона показує якісне і справжнє відміну людей від всіх інших живих істот на землі». Дослідник доходить висновку, щоза будь-яких зовнішніх обставин і умов людина неминуче буде прагнути до духовних комунікацій [10].

Отже, розглянувши поняття комунікативна стратегія, виконавська стратегія, духовна комунікація (відносно до молитви як жанру і процесу комунікації людини з Богом), припустимо що виконання духовної музики може бути розглянуто у контексті «духовної виконавської комунікативної стратегії»

яку на основі дефініції Ю. Ніколаєвської «інтерпретація ідеї Іншого як суб'єкта адресації сенсу», де Іншим є Бог. Це стосується і композиторської комунікації, де у якості адресанта музичного тексту крім відомих суб'єктів комунікації також з'являється Бог.

У цьому плані духовна комунікативна стратегія – це спосіб трансляції сенсу, обов'язковий вибір вектору спілкування, у напрямку до Божественної істини, тобто вектор Богоспілкування.

Таке розуміння розширює комунікативний простір, та надає йому онтологічного виміру. За Л. Роменською онтологічний сенс – «найвищий рівень цілісності – який відповідає духовному шляху сходження релігійної особистості» [43, с. 22]

Для розуміння онтологічної концепції з точки зору виконавця і слухача важливим є поняття Л. Шаповалової «духовної реальності музичного твору». Під цим поняттям науковець розуміє: «досвід зустрічі з духом Вічності як знаком надмірної Краси через розуміння («зчитування») смислів знакової системи символів, мовних механізмів спілкування Я людини і Першопричини його духовного буття» [58, с. 20].

Дефініція духовної реальності музичного твору яка вбирає в себе усю повноту комунікативного простору формулюється Л. Шаповаловою так: «Духовна реальність музичного твору - це перебування свідомості в особливому вимірі, завдяки якому здійснюється фундаментальне прагнення людини / особистості / музиканта відповісти на заклик Творця, у вільному бутті-дії відобразити свою спів-причетність до вищого буття, через створення озвученого Тону - образу - Логосу та обмін енергіями життя, трансцендентуючись з часу теперішнього в майбутнє – Вічність» [58, с. 20].

Наведене коло понять дає розуміння духовної складової у комунікативній стратегії, та створює методологічні засади вивчення духовної творчості на

прикладі хорової симфонії В. Польової «Світлі піснеспіви» у комунікативному контексті.

Висновки до Розділу 1

Деякі аспекти теорії жанру, узагальнені в першому підрозділі створюють необхідний контекст для вивчення хорової симфонії як синтетичного жанру. Наведено історичні відомості про жанр хорової симфонії та його буття на сучасному етапі.

Другий підрозділ присвячено дослідженню жанрово – стильового аспекту композиторської творчості В. Польової. Головними детермінантами стилю В. Польової є світоглядні настанови, в першу чергу пов'язані з духовністю, релігійністю.

На основі понять «комунікативна стратегія», «виконавська комунікативна стратегія» та онтологічного розуміння творчості як композиторської так і виконавської, запропоновано розширення змісту поняття духовної творчості. Так, головними методологічними засадами вивчення виконавського аспекту хорової симфонії «Світлі піснеспіви» В. Польової є аналіз виконавських особливостей з точки зору духовної комунікації. А саме духовної виконавської стратегії яка розуміється так: інтерпретація ідеї Іншого як суб'єкта адресації сенсу, де Іншим є Бог.

РОЗДІЛ 2

ХОРОВА СИМФОНІЯ «СВІТЛІ ПІСНЕСПІВИ» В. ПОЛЬОВОЇ: ХУДОЖНЯ КОНЦЕПЦІЯ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ

«Світлі піснеспіви» (2016) – хорова симфонія на канонічні тексти у 15-ти частинах для солістів та мішаного хору а cappella. Твір удостоєний Національної премії України імені Тараса Шевченка.

Хорова симфонія «Світлі піснеспіви» має циклічну форму, що складається з п'ятнадцяти частин:

№1	Молитва Святому духу	Царю Небесний, Утішителю, Душе істини, іже везді сий і вся ісполняй, Сокровище благих і житні Подателю, приїди і вселися в ни, і очисти ни от всякія скверни, і спаси, Блаже, душі наша.
№2	Нині отпущаєши	Нині отпущаєши раба Твоєго, Владико, по глаголу Твоєму, с миром; яко видіста очі мої спасеніє Твоє, еже еси уготовал пред лицем всіх людей, світ во откровеніє язиков, і славу людей Твоїх Ізраїля.
№3	Благаго Царя Благая Мати	Благаго Царя Благая Мати, Пречистая і Благословенная Богородице Маріє, милость Сина Твоєго і Бога нашего ізлий на страстную мою душу і Твої ми молитвами настави мя на діянія благая, да прочее время живота моего без порока преїду і Тобою рай да обрящу, Богородице Діво, єдина Чистая і Благословенная.

№4	Святий Боже	Святий Боже, Святий Кріпкий, Святий Безсмертний, помилуй нас.
№5	Ангеле Божий	Ангеле Божий, хранителю мой святий, живот мой соблюди во страсті Христа Бога, ум мой утверди во істиннім путі і к любові горній уязви душу мою, да тобою направляєм, получу от Христа Бога велію милость.
№6	Богородице Діво	Богородице Діво, радуйся, Благодатная Маріє, Господь с Тобою, Благословенна Ти в женах і благословен плод чрева Твого, яко Спаса родила еси душ наших. Богородице Діво, радуйся, Благодатая Маріє, Господь с Тобою, Благословенна Ти, яко Спаса родила еси душ наших.
№7	Тропар Кресту	Спаси, Господи, люди Твоя і благослови достояніє Твоє, побіди православним христіаном на сопротивнія даруя і Твоє сохраняя Крестом Твоїм жительство. Амінь.
№8	Странно Бога вочеловічшася	Странно Бога вочеловічшася видяще, устранимся суетнаго мира і ум на Божественная возложім. Сего бо ради Бог на землю сниде, да нас на небеса возведет, вопіющих Єму: Алилуя. Амінь.
№9	Покаянія отверзи ми двері	Покаянія отверзи ми двері, Жизнодавче, утреннюет бо дух мой ко храму святому Твоєму, храм носяй тілесний весь осквернин,

		но, яко щедр, очисти бгагоутробною Твоєю милостію.
№10	Молитва св. Єфрема Сіріна	Господи і Владико живота моего, дух праздности, унінія, любоначалія і празднословія не даждь ми. Дух же целомудрія, смиренномудрія, терпінія і любве даруй ми, рабу Твоєму. Єй, Господи, Господи, Царю, даруй ми зріти моя прегрішенія, і не осуждати брата моего, яко благословен во віки віков! Амінь.
№11	Царю Небений	Царю Небесний, Утішителю, Душе істини, іже везді сий і вся ісполняй, Сокровище благих і житні Подателю, приіди і вселися в ни, і очисти ни от всякія скверни, і спаси, Блаже, душі наша.
№12	Світе світлий	Світе світлий, світло просвіти душу мою, наставиче мой і хранителю, от Бога данний ми Ангеле. Явися мні милосерд, святий Ангеле Господень, хранителю мой, і не отлучайся от мене, сквернаго, но просвіти мя світом неприкосновенним і сотвори мя достойна Царствія Небеснаго. Світло просвіти душу мою. Явися мні милосерд, святий Ангеле Господень, хранителю мой. Світе світлий, світ...
№13	Достойно єсть	Достойно єсть яко воістину блажити Тя, Богородицу, Присноблаженную і

		<p>Принепорочную, і Матер Бога нашего. Чеснійшую херувим і славнійшую без сравнення серафим, без істлінія Бога Словародшую, Суцую Богородицю, Тя величаєм. Амінь.</p>
№14	Да воскреснет Бог	<p>Да воскреснет Бог, і расточатся вразі Єго, біжат от лица Єго ненавидящі Єго. Яко ісчезаєт дим, да ісчезнут; яко тает воск от лица огня, тако да погибнуть біси от лица любящих Бога і заменующихся крестним знаменієм, і в веселі і глаголющих: Радуйся, Пречесний і Животворящий Кресте Господень, проганяй біси силою на тебе проп'ятаго Господа нашего Ісуса Христа, во ад шедшаго і поправшего силу діаволу, і даровавшего нам тебе, Крест Свій Чесний, нам тебе, Крест Чесний, на прогнанія всякаго супостата, на прогнанія всякаго супостата, на прогнанія всякаго супостата. О Пречестний і Животворящий Кресте Господень. Помагай ми со Святою Госпожею Дівою Богородицею і со всіми во віки. Амінь.</p>
№15	Христос воскрес	<p>Христос воскрес із мертвих, смертію смерть поправ, і сущим во гробіх живот даровав. Христос воскрес із мертвих, смертію смерть поправ, і сущим во гробіх живот даровав. Христос воскрес із мертвих, смертію смерть</p>

		поправ, і сушим во гробіх живот даровав. Амінь.
--	--	--

2.1. Семантична структура хорової симфонії «Світлі піснеспіви»

В. Польова формує концепцію, використовуючи канонічні тексти, які добирає у довільному порядку. Вони є різними за походженням: молитви, змінні та незмінні частини богослужіння. Для розуміння загальної художньої концепції хорової симфонії «Світлі піснеспіви», звернемося до змістовної складової канонічних текстів, що стали вербальною основою твору.

Частина 1. «Молитва Святому Духу»

«Царю Небесний, Утішителю Души істини, іже везді сий і вся ісполняй. Сокровище благих і жизни подателю, приди і вселися в ни, очисти ни от всякія скверни, і спаси, Блаже, душі наша» - молитва з «Закону Божого», являється молитвою Святому Духу як Лицю Пресвятої Трійці. Дух Святий, зійдучи на апостолів після Вознесіння Господнього, втішив їх в розлуці з Господом, і вони раділи, що Він вселився в них і став наставляти їх на всяку істину. Так само Дух Святий може втішити нас в скорботі і нещасті і дати нам всяке благо і пізнання істини.

Частина 2. «Нині отпущаєши»

«Нині отпущаєши раба Твого, Владико, по глаголу Твоєму с миром; яко видіста очі мої спасеніє Твоє, еже еси уготовал пред лицем всіх людей, світ во откровеніє языков і славу людей твоїх, Израїля» - Піснь Симеона Богоприємця – слова з Євангелія від Луки (Лк 2:29-32), промовлені Симеоном Богоприємцем в Єрусалимському Храмі в день Стрітєння – зустрічі старця з немовлям Ісусом Христом. Піснь увійшла в склад богослужбових піснеспівів – це древнійший християнський гімн. Він читається або співається в кінці вечірньої, перед

утрінньою, що символічно: чинопослідування вечірньої відображає старозаповітну історію, а вона, по суті, завершується Симеоном, взявшим на руки Спасителя.

Частина 3. «Благаго Царя Благая Мати»

«Благаго Царя Благая Мати, Пречистая і Благословенная Богородице Маріє, милость Сина Твого і Бога нашего ізлий на страстную мою душу, і Твоїми молитвами настави мя на діянія благая, да прочеє время живота моего без порока пройду і Тобою рай обрящу, Благословенная» - вечірня молитва із молитвослова з розділу «Молитви на сон грядущий».

Частина 4. «Святий Боже»

«Святий Боже, Святий Кріпкий, Святий Безсмертний, помилуй нас» - Трисвяте – коротка назва молитви «Святий Боже». За преданням вона була почута від Ангелів хлопчиком, який піднявся в повітря під час покайного моління з нагоди землетрусу в Константинополі (438 – 439 рр.) і тоді ж введена в богослужбове користування. Трисвяте використовується: як складова частина начала обичного; на Літургії оглашених перед читанням прокимна і Апостола; в кінці великого славослів'я; в кінці чину погребіння.

Частина 5. «Ангеле Божий»

«Ангеле Божий, хранителю, живот мій соблюди во страсі Христа Бога, ум мой утверди во істиннім путі і любові горній уязви душу мою, да тобою направляєм, получу от Христа Бога велію милость» - тропар 6-го гласу, взятий з Молитвослову.

Частина 6. «Богородице Діво»

«Богородице Діво, радуйся, Благодатна Маріє, Господь з Тобою; благословенна Ти в женах і благословен плод чрева Твого, яко Спаса родила еси душ наших» - молитва майже повністю повторює привітання врхвнгела Гавриїла, благовісткуючи про майбутнє народження Ісуса Христа в момент благовіщення (Лк. 1, 28 – 31; Мф. 1, 18 – 25). Церква дійсно ставить матір Ісуса Христа,

Богородицю, вище всіх святих, вище всіх ангелів. Ще в перші століття християнства з'явилась молитва «Богородице, Діво, радуйся», яку можна почути самими різними мовами. Відома «Ave Maria» - це та ж молитва на латині. В церковних піснеспівах говориться, що Божа Матір стоїть превище Херувимів і Серафимів – найвищих ангельських чинів.

Частина 7. «Тропар Кресту»

«Спаси, Господи, люди твоя і благослови достояніє твоє, побіди православним христіаном на сопротивния даруя і Твоє сохрания Крестом Твоїм жительство» - тропар 1-го гласу був написаний св. Косьмою Маіумським, відомого ще під іменем єпископа Єрусалимського чи Агіополита. Тропар Кресту може співатись трохи по – різному. В дореволюційних молитвословах ми знаходимо тропар, який з кінця 1894 – го до початку 1917 року читався так: «Спаси, Господи, люди твоя і благослови достояніє Твоє, побіди благовірному Імператору нашому Миколаю Олександровичу на сопротивния даруя і Твоє сохрания Крестом Твоїм жительство». Сучасні греки, не дивлячись на скасування в 1974 році Елладського королівства, зберігають візантійський текст цього тропаря: «Спаси, Господи, люди Твоя і благослови достояніє Твоє, побіди (благовірним) царем над варварами даруя, і Твоє сохрания крестом Твоїм жительство». Чому така різниця з тим текстом, який використовується зараз ? В початковому тексті тропаря виражена не тільки віра у всепереможну силу Креста, але й історична вказівка на знамення Креста на небі з грецьким надписом «сим побеждай» (touto nika), який бачив св. Констянтин Великий і його воїни. Грецький текст, який називає царських ворогів варварами, можна тлумачити так, що вони не тільки військові вороги, але й вороги тієї культури, яку несе в собі і захищає християнська Імперія. Після 1917 року, коли царя не стало, тропар стали співати зі словами «побіди православним христіаном», «побіди христівном», і навіть деколи просто «побіди на сопротивния даруя». Початок тропаря взято з Пс. 27, 9, самий кінець: «Спаси народ Твій і благослови наслідіє Твоє; паси їх і

возвишай їх во віки !». Попередній стих псалма «Господь – кріпость народа Свого і спасительна защита помазаника Свого». Св. Косьма дуже гарно вписав нові слова в існуючий контекст. «Спаси, Господи, люди Твоя». Люди (laon) – народ, військо, армія, населення, Сзібрання, це і підданні Імперії, і члени Церкви. В псалмі мова йде про народ Божий, Ізраїль. Достояніє (kleronomian) – наслідіє (доля), наслідування; Жительство (politeuma) – суспільство, держава, образ правління, громадяни, піддінні. Цікаво, що навіть у людей, які читали не один раз переклад з грецької, сприйняття сенсу тропаря через церковно – слов’янську традицію достатньо відрізняється від того образу, який змальовується в грецькому стилі. На церковно – слов’янській тропар звучить набагато більш новозаповітно, аскетично і без політики, за рахунок «сопротивних», які сприймаються скоріше як біси, нечисті духи, а не як вороги держави, плоть і кров. На грецькій в якості ворогів – варвари. Навіть якщо це розуміти в розширеному сенсі, як варварство, то всерівно державний, культурний, історичний аспект перевищує. А в церковно – слов’янському перекладі, як в іконі Розп’яття, цей сенс залишається, але тінню, а не основною фарбою. Тому переклад з грецької скоріше дасть початковий імперський сенсовий відтінок: «побіди правителям над варварами даруя і Твою сохрания Крестом Твоїм державу». А якщо не перекладати, опираючись на словарне значення, але намагаючись збудувати не переклад, а зліпок, відбиток того сприйняття, то це може виглядати приблизно так: «Побіди христіанам на брані даруя і Твою сохрания Крестом Твоїм державу», де брань – невидима брань, більше духовна, а не битва з конкретними ворогами православної держави. Оскільки брань наша не проти плоті і крові, а проти духів злоби піднебесної. А держава – не стільки громадянське суспільство, не імперія, навіть співпадаюча по зовнішньому кордоні з церковним середовищем, скільки жительство Бога, тобто Церква.

Частина 8. «Странно Бога вочеловічшася»

«Странно Бога вочеловічшася видяще, устранимся суэтаго мира і умна Божественная возложім. Сего бо ради Бог на землю сниде, да нас на небеса возведет, вопіющих Єму: Алилуя. Амінь» – текст з пасхального канону.

Частина 9. «Покаянія отверзи ми двері»

«Покаянія отверзи ми двері, Жизнодавче, утренюєт бо дух мой ко храму святому Твоєму, храм носяй телісний весь осквернен, но, яко щедр, очисти благоутробною Твоєю милостію» - перший з покаянних тропарів, які виконуються під час богослужінь ще до початку Великого Посту.\

Частина 10. «Молитва св. Єфрема Сиріна»

«Господи і Владико живота моего, дух праздности, унінія, любоначалія і празднословія не даждь ми. Дух же целомудрія, смиреномудрія, терпіння і любве даруй ми, рабу Твоєму. Єй, Господи, Царю, даруй ми зріти моя прегрішення і не осуджати брата моего, яко благословен во віки віков! Амінь» - покаянна молитва, написана в IV столітті преподобним Єфремом Сиріним (сирійцем), яка читається на богослужіннях Великого і Різдвяного постів. В Великий піст ця молитва читається в храмі на Часах в середу і п'ятницю Сирної седмиці і під час всієї Чотиридесятниці, крім субот і неділь; також в преші три дні Страстної седмиці. По суботам і неділям ця молитва не читається. Автор, преподобний Єфрем Сирін – один з великих отців церкви, християнський богослов і поет. Він був сирійцем і писав відповідно на сирійській мові. Ще за життя його творіння були переведені на грецьку мову. І вийшло так, що сирійський оригінал його відомої великопісної молитви до нас не дійшов, залишився лише його грецький переклад. При тлумаченні руського варіант молитви зазвичай підкреслюється, що стояча на першому місці гріхів праздність (лінь) обов'язково породжує за собою унініє (зневіру). Праздність тут розуміється як духовний гріх, як нехтування собою і своїм внутрішнім світом, як відсутність духовної роботи. Стосовно грецького варіанту, то тут виходить дивовижна симетрія. Перше слово в списку

гріхів – «праздність», «лінь» - дослівно означає неробство. Тобто по – грецька перші слова буквально звучать як «не дай мені духу неробства, багаторобства...». Дуже цікаво те, що в своєму відомому перекладенні молитви Єфрема Сиріна О. С. Пушкін наче відчув, що слово «униніє» тут не зовсім автентично, і з ним можна поваріювати. Він об'єднує праздність і униніє в «праздность унылую, і так з чотирьох гріхів, перчислених в молитві, в Пушкіна залишається три.

Частина 11. «Царю небесний»

Молитва Святому Духу, має текстову основу як і перший номер.

Частина 12. «Світле світлий»

«Світле світлий, світло просвіти душу мою, наставниче мой і хранителю, от Бога данний ми Ангеле. Явися мні милосерд, святий Ангеле Господень, хранителю мой, і не отлучайся от мене, сквернаго, но просвіти мя світлом неприкосновенним і сотвори мя достойна Царствія Небеснаго. Світе світлий, світ. Явися мні, Свіи Господень, хранителю мой» - кондак Ангелу Охоронцю, молитва не виконується під час богослужінь, входить в молитвослов і читається домашнім правилом.

Частина 13. «Достойно єсть»

«Достойно єсть, яко воістину блажити Тя, Богородицю, Присноблаженную і Пренепорочную і Матір Бога нашего. Честнейшую Херувим і славнійшую без сравненія Серафим, без істленія Бога Слова родшую, сущую Богородицю Тя величаем». Молитвою «Достойно єсть», як правило закінчується молитвене правило. Це – молитва Богородиці, вона не відноситься ні до просительних, ні до благодарственних молитв. Такі молитви називаються славословними. В цій молитві прославляється Богородиця як Божа Матір, достойно восхваляється Та, Хто непорочно зачав Христа. Молитва «Достойно єсть» створювалась в ті часи, коли існували «єресі» про те, що Діву Марію правильно називати не Богородиця, а Христородиця. Виною тому стало твердження Павла Самосатського, який стверджував, що Христос не родився Богом, але став Їм, а отже Діва Марія –

Христородиця, а не Богородиця. Велись серйозні дискусії на цю тему, але церква рішуче відмовилась від цього звердження. Молитва «Достойно єсть» признає Діву Марію непорочною і вищою мірою «Пренепорочною», Матір'ю Бога. В молитві мова йде про те, що Богородиця вище самих вищих ангельських чинів. В славі Своїй, Діва перевершила ангелів. Слова «без істлення» в молитві «Достойно єсть» говорять про те, що без пошкодження і порушення чистоти Бога – Сина (Бога – Слово), Діва Марія родила Його в наш світ. Бог Триєдин і Бог – слово – одна з Його іпостасей. «Суцзя Богородиця» - ці слова означають «справжню» Богородицю. В молитві висловлюється довіра Божій Матері, її прославлення. Молитва «Достойно єсть» складається з двох частин. Друга частина, що починається з «Честнейшую Херувим» з'явилась пізніше першої, яка починається зі слів «Достойно єсть». В VIII столітті другу частину молитви написав преподобний Косьма єпископ Маіумський. Перша частина молитви «Достойно єсть» виникла в X столітті на святій горі Афон, в неї дуже незвична історія: згідно одному переказу вважається, що один інок побачив Ангела Господнього, який явився йому в образі монаха. Коли вони почали разом молитись і читали молитву «Честнейшую Херувим» і проголосив початок молитви. Коли афонський монах засмучено сказав, що йому немає куди записати текст молитви «Достойно єсть», ангел просто накреслив його перстнем на камені і розчинився в повітрі.

Частина 14. «Да воскреснет Бог»

«Да воскреснет Бог, і расточатся вразі Єго, і да біжат от лица Єго ненавидящі Єго. Яко ісчезает дим, да ісчезнут, яко тает воск от лица огня, тако да погибнут біси от лица любящих Бога і знаменующихся крестним знаменієм, і в веселі, і глаголющих: Радуйся, Пречестний і Животворящий Кресте Господень, проганяй біси силою на тобі проп'ятого Господа нашего Ісуса Христа, во ад сшедшаго і поправшего силу діаволу, і даровавшего нам тебе, Крест Свой Честний, нам тебе, Крест Честний, на прогнаніє всякого супостата. О Пречестний

і Животворящий Кресте Господень. Помагай ми со Святою Госпожею Дівою Богородицею і со всіми святими во віки. Амінь» - в молитвених словах «Да воскреснет Бог і расточатся вразі Єго» міститься інформація про те, як будучи розп'ятим на хресті Всевишнім тим самим врятував все людство, перемиг нечисту силу і дарував Небесне Царство.

Частина 15. «Христос воскресє»

«Христос воскресє із мертвих, смертію смерть поправ, і сущим во гробіх живот даровав. Амінь» - тропар Пасхи, православна молитва «Христос воскресє із мертвих» пояснює суть самого свята: зло ніколи не перемагається злом, тим не менше Ісус Христос своєю смертю зруйнував уявлення про смерть як про остаточний кінець всього живого. Воскреснувши з мертвих, він довів, що з фізичною смертю душа не вмирає – вона вічна. Віруючі люди, які слідуєть вченню Христа, повторюють за священниками текст молитви і зміцнюють свою віру в вічне життя. Воскреснувши, Ісус дав зрозуміти кожному – віруючі теж воскреснуть во хресті. Своєю смертю і воскресінням Христос дав надію людству на продовження вічного життя.

Отже, на перший погляд довільний добір текстів молитов, богослужбових текстів серед яких частини Всенічної, різноманітні молитви, тропарі Господські, Покаянні стихіри, Тропар Пасхи завдяки творчому переосмисленню композиторки, постає концепцією у якій провідною ідеєю є молитовне сходження до Бога, містяться образи радості воскресіння, оновлення людської душі від гріха, її очищення та відродження.

2.2. Структурно-функціональний аналіз хорової симфонії «Світлі піснеспіви» В. Польової

Перша частина написана для хору та соло – сопрано і альт. «Молитва Святому Духу» розпочинається витриманими акордами хору, на фоні якого починаючи з другого такту твору в динаміці «р» вступає солюючий альт. Частина вводить в світлий стан спокою і зосередженості, октавні унісони та «пусті»

інтервали, спів на *mormorando*, тональність *a-moll* та міцна хорова тканина слугують допоміжними засобами створення художнього образу частини. Поступово прослідковується розвиток музичного матеріалу, що відбувається за рахунок нашарування ще одного соліста, *divisi* у всіх партіях хору, зростання динаміки до шкали «*f*», розширення теситурних меж. Тонально частина стійка, відхилень в інші тональності немає, що знову ж таки утримує увагу слухача в одній образній сфері. Слід зазначити, що чоловіча група хору витримана органом пунктом протягом всієї частини, м'яка басова основа слугує стійким фундаментом для розвитку мелодичної лінії в партії солістів та жіночої групи хору.

«Нині отпускаєши» розпочинається суто хоровим викладом з використанням *divisi* у всіх партіях хору. Перший епізод частини звучить просвітлено, співуче, в повільному темпі. Емоційний стан епізоду досить спокійний і врівноважений. Певної таємничості надають секундові співзвуччя на початку проведень фраз у високій теситурі та динаміці «*pp*», «*p*». В другому епізоді вводиться соло тенора і сопрано. Солісти продовжують попередній психологічний стан, поступово розвиваючи його. Ритмічно частина дещо активніше попередньої, присутній рух четвертями, тим самим створюючи певну пульсацію. Солісти звучать в високій теситурі, що повністю відповідає характеру частини. Тональність змінюється з *a-moll* на *d-moll*, відповідно попередньої частини, цей номер звучить теситурно вище, помітно контрастуючи з попереднім.

Третя частина твору розпочинається соло сопрано і хоровою педаллю. «Благаго Царя Благая Мати» метрично і ритмічно рухливіша попередніх двох частин, хорова фактура теж зміцнена, акордовий виклад хорових партій та їх паралельний рух по вертикалі доповнюють та розвивають партію солістки, яка написана дещо в вільнішому викладенні. Зміна тональності на паралельну – *h-moll* та епізодичне використання гармонічних акордів, а потім знову натуральних

звучать динамічніше по відношенню до попередніх двох частин, в яких прослідковуються лише тональні зрушення.

«Святий Боже», четверта частина твору, написана з використанням речитації в солюючій партії альти, що створює вражаючий ефект, адже використовується вперше за всю симфонію. Частина виконується суворіше та швидше, в хоровій партитурі є наявність акцентів, частіше всього на перших ударних долях. Використання дрібних тривалостей у вигляді вісімок дещо оживляють частину, але закінчується вона як і на початку – у вигляді витриманих злігованих співзвучь. Композиторка знову повертається до вже вживаної тональності h-moll, тонально частина є стійкою.

П'ята частина, «Ангеле Божий», виконується суто хоровим складом, без використання солістів. Склад письма акордовий, зустрічаються підголоскові почергові проведення з однієї партії в іншу, цим самим показуючи постійний невинний рух, наростання мелодичного розвитку. В розмірі 7/4 композиторкою використано прийом «перегуків» між жіночою та чоловічою групами хору. Тональність не змінюється продовжуючи перебування в ладовій сфері h-moll.

«Богородице Діво» – перших декілька фраз виконуються однорідним складом хору – жіночим. Такий прийом використано вперше за весь твір, що звучить контрастніше попередньої тутійної частини. Знову вводяться солісти у складі сопрано і альти, і починаючи з третього проведення підключається весь хор, продовжуючи розвивати початковий матеріал, заданий жіночим хором. В третьому епізоді твору прослідковується суто акордова фактура хору у вигляді силабіки – на кожен склад новий акорд, цим самим імітуючи церковну традицію співу – псалмодіювання.

Сьома частина одна з найменших за розміром. Виконується лише хоровим складом. Фактура гармонічна, спочатку розгортання активне, наприкінці, традиційно, витримані зліговані тривалості, які готують та налаштовують слухача на наступний номер.

«Странно Бога вочеловічшася», восьма частина, виконується з соло тенора. Ця частина дещо нагадує перший номер – такі ж витримані акорди в хоровій партії протягом всієї частини, які виконують функцію акомпанементу та «пусті» акорди в широкому розташуванні. Завдяки цим прийомам хорового письма, соло тенора звучить ще рельєфніше, адже основна мелодична лінія і центр уваги зосереджені лише на ньому. Тональність обрана, знову ж таки, як і у першій частині – a-moll.

Дев'ята частина під назвою «Покаянія отверзи ми двері» розпочинається вступом чоловічої групи хору, використані низькі регістри басової партії, октавні унісони. Поступово вводяться жіночі голоси, теситура підвищується. Прийом теситурного розширення, яке відбувається досить швидко, підводить до кульмінації цієї хорової частини. Склад письма акордовий, лише наприкінці декілька підголоскових проведень. Тональність не змінюється, а – moll звучить без відхилень.

«Молитва св. Єфрема Сиріна», яка написана теж суто для хору, як і попередня, виглядає значно більш наповненою та масивною, в першу чергу завдяки ще більшому розширенню кількості голосів. Вперше за весь твір частина розпочинається з мажору – A-dur. Присутній прийом силабіки та акордова фактура, динаміка «f» і висока теситура додають яскравості цьому номерові. Постійна пульсація чвертями, секундові співзвуччя та мажор підводять до його завершення.

Одинадцята частина за назвою дублює першу – «Царю Небесний». Мажорна тональність (H-dur), соло сопрано і альт, підголоскові проведення і акордова фактура, а також витримані хорові педалі відрізняють за технікою написання цю частину від першої. Композиторка використовує дев'ятиголосні вертикалі, що одразу розширює звучання, роблячи його ще масивнішим, більш наповненим, значно яскравішим і життєствердуючим, особливо у фіналі частини.

«Світле світлий» написана для хору і соло альтя. Майже в кожному номері спостерігається таке співставлення, але в другому епізоді цієї частини соло звучить дещо самотньо, хоч і підтримується хором педаллю. Слід відмітити, що митчя урізноманітнює звучання хорових партій в кожному номері, знаходячись в одному складі і теситурі вони все одно звучать по – різному за рахунок інтонаційної структури, гармонічного викладу, тощо.

Тринадцята частина, «Достойно єсть», написана для хору і трьох солістів жіночої групи. Склад письма гармонічний, але є відчуття деякої синкопованості, причому і хор, і солісти рухаються у ритмічному зміщенні одночасно. Цей номер хоч і написаний з солістами, але солуюча партія має скоріше дублюючу роль, аніж самотійну. Такий прийом в даному творі використовується вперше.

«Да воскреснет Бог» написана лише для хору. В частині не використовуються ні солісти, ні підголоскові проведення, навіть епізодично. Тутійне, масивне звучання повністю відповідає літературному змісту твору. Частина невелика за розміром, але досить лаконічна за викладенням і стрімким розвитком музичного матеріалу. Використані альтеровані ступені, але відхилень у інші тональності немає.

«Христос воскрес», заключна частина твору, написана для солістів і масивного хорового складу. І хор, і солісти, проводячи свої самотійні мелодичні лінії звучать гармонічно, доповнюючи та взаємо розвиваючи один одного. Номер значно активніший попередніх, святковий за настроєм, та звісно ж мажорний. Частина повністю виглядає як фінальне завершення симфонії, наявність ритмічної та метричної різноманітності, теситурні умови, співставлення різних груп хору зі своїми почерговими показами та проведеннями тем вміло розкривають і завершують драматургію твору в цілому.

2.3. Виконавські особливості в контексті духовної комунікації

Досить тривале співробітництво В. Польової з Камерним хором «Київ» (керівник М. Гобдич) проявляється у великій кількості записів, прем'єр хорového композиторського доробку митчині. Одним з таких артефактів є виконання хорової симфонії «Світлі піснеспіви» на VII міжнародній пасхальній асамблеї у квітні 2015 року.

Зосередимось на виконавському аспекті, та розглянемо кожну частину хорової симфонії «Світлі піснеспіви» крізь призму основних засобів виконавської виразності, серед яких - *ансамбль, стрій, фразування, темпоритм, дикція, артикуляція, тембр і динаміка*. Всі засоби виразності розглянемо в контексті об'єднуючого поняття «*виконавська стратегія*», яке, як зазначає Ю Ніколаєвська «служує для розвитку та уточнення концепції «комунікативної стратегії», що є базовим в інтерпретативній теорії музичної комунікації» (2017:194). «Його смисловий об'єм поєднує в єдину систему суб'єктів відношень і їх ціннісну орієнтацію в спільній творчості та підтверджує, що Homo interpretatus є знаковим образом людини культури Новітнього часу і, відповідно, модусом її пізнання» (2017:194-195) - відмічає Ю. Ніколаєвська.

Перша частина хорової симфонії «Світлі піснеспіви» «**Молитва Святому Духу**» за авторською ремаркою має звучати *concentrazione e sereno* (зконцентровано та ясно) що в повній мірі вдається передати в звучанні партій хору та солістів артистам камерного хору «Київ». Одразу слухачам експонується світ земний, що представлений у хоровій фактурі, яка нагадує ісон у гаромнічній вертикалі, та світ небесний представлений двома солістками. Також авторська ремарка впливає на обрання тембрального забарвлення – хор має звучати світло, ясно, прозоро.

Повільний темп – задає тон молитовності, своєрідної медитативності, і неземні звучання солістів які співають *cantabile*, наспівно використовуючи штрих *legato* та дуже в'язке звуковедіння. Виконавцям вдається відтворити стан

зосередженості та об'єм звучання притаманний церковному співу. Таке звучання, що відтіняється старовинними традиційними елементами церковного співу спонукає до концентрованої зосередженості на інтонаційних змінах, які побудовані на появі нового тексту молитви Святому Духу.

З подальшим звучанням відбувається поступове проникнення інтонацій соло – молитви небесного світу у звучання хору, спочатку короткими відгуками, потім цілими фразами, до спільного викладання останньої репліки «І спаси. Блаже, души наша».

Особливо важливо з точки зору ансамблю звукове розподілення та баланс між звучанням партій соло та хору. Окремо слід зауважити що партії соло мають досить широку інтервальну відстань між собою. Високе сопрано – звучить як спів янголів, майже не використовуючи грудне резонування, що не надає масивності тембру та викликає відчуття «безтілесності».

Divisi в хорових партіях створюють особливий просторовий ефект наповненості. Важливо при широкому розташуванні витримувати баланс між партіями, використовуючи штучний ансамбль, з урахуванням теситурних умов партій.

Друга частина «**Нині отпускаєши**». Витримані «ісонні» звуки та фактура притаманна для всього циклу. Особливістю цього номеру є те що, що основну тему молитви Сімеона співають партії хору, спочтаку другі сопрано та тенори в дециму, потім другі альти та баси. Цим композиторка, а слід за нею диригент створюють тембральні контрасти. Помірний темп кроку пасує до слів старця Сімеона, який дожив до глибокої старості і тільки побачивши Спасителя був звільнений від тягот земного життя і за праведність свою наслідував Царство небесне.

Репліка тенора «Світ во откровеніє язиков» співається з натхненням. Після неї над хором парить соло сопрано з першими словами молитви.

Отже, цьому номеру притаманна гра тембрами, як гра світла і тіні. Звучання основних партій має бути динамічно виділено у хоровій фактурі, також важливо виконувати синхронізовано по вертикалі усю фактуру, а особливо найбільш рухомі голоси.

Третя частина твору **«Благаго Царя Благая Мати»** розпочинається соло сопрано з хоровим акомпаниментом. Ця частина метрично і ритмічно рухливіша за попередні дві частини; хорова фактура теж зміцнена, акордовий виклад хорових партій та їх рух по вертикалі доповнюють та розвивають партію солістки, яка має мелодико-декламаційний виклад, що нагадує церковне псалмодіювання, яке має бути ритмічно точним, проте максимально виразним, з чіткою дикцією.

Основною виконавською задачею є врівноважений ансамбль між солісткою та хором. Вони рухаються комплементарно, ніби вибудовують діалог. Гармонічно соло сопрано дисонує з хоровою фактурою. Це пов'язано з відображенням небесного й земного. У партії солістки простежується поступове сходження по щаблях, до поки псалмодіювання не звучить у високій теситурі на ноті «g» другої октави. Вимова слів у високій теситурі є однією з виконавських складностей, і потребує поєднання підкріпленого звучання на диханні, у достатньо тихому нюансі та легко артикульованих приголосних. Цей фрагмент партитури потребує окремої уваги та неабиякої вокальної майстерності солістки.

«Святий Боже», четверта частина твору, написана з використанням речитації в солюючій партії альти, що слугує впливовим ефектом, адже використовується вперше за всю симфонію. Цей ефект дозволяє уособити в звучанні почуття людини, що схвильовано молиться. Частина виконується суворіше та швидше, має аскетичний характер, в хоровій партитурі є наявність акцентів, частіше всього на перших ударних долях. Використання більш дрібних тривалостей надають частині більшого драматизму.

П'ята частина, «**Ангеле Божий**», виконується суто хоровим складом, без використання солістів. Молитва до Ангела Хранителя має цікаві фактурні рішення, якими композиторка також реалізує ідею молитовного сходження. Простий чотириголосний виклад на початку частини, у тісному розташуванні звучить м'яко та хорально. Поступово додаються *divisi* в усіх партіях, фактура розшаровується та охоплює широкий співочий діапазон. Мелодичні лінії переходять від одних голосів до інших, і тільки в 19 такті фактура поділяється на два пласти – у яких по чергову проводиться основний музичний матеріал в акордовому викладенні.

В останніх тактах частини використано ще один мелодико-фактурний прийом, коли поступово, починаючи від партій других альтів мелодична лінія рухається вгору. І закінчується найвищою точкою фінальним звуком «с» третьої октави, яка надає вертикалі неземного звучання. Ця нота може виконуватись лірико-колоратурним або колоратурним сопрано і є надскладною бо виходить за межі робочого діапазону хорової партії сопрано.

«**Богородице Діво**» (шоста частина) – перших декілька фраз виконуються однорідним складом хору – жіночим. Такий прийом використовується вперше за весь твір, і тембрально протиставляє звучання попередній частині. Теми звучать у солістів (сопрано і альт), на фоні витриманих «пустих» інтервалів і співзвучь. Починаючи з третього проведення підключається чоловічий хор, фактура поліфонізується, лінії розвиваються незалежно одна від одної, але тематично пов'язані з початковим матеріалом, заданим жіночим хором. На словах «Яко Спаса роділа» в гармонічному плані з'являється мажор, який звучить ясно та велично.

В третьому епізоді твору (24 такт) змінюється фактура, тема звучить в акордовому викладі у вигляді силабіки – на кожен склад новий акорд. Вперше використаний штрих *non legato*, який в інтерпретації М. Гобдича звучить підкреслено, що надає звучанню драматизму.

Сьома частина **«Тропар хресту»** одна з найменших за розміром. Виконується лише хоровим складом. За ремаркою композиторки виконується «піднесено» (*sublimemente*). Головна ідея реалізована в динамічному плані. Тропар виконується тричі, і з кожним разом він має звучати більш насичено. За задумом композиторки перший раз в нюансі «р», другий «tr», третій «mf», яке у розвитку в фінальному кадансі на кульмінації звучить велично в динаміці «f».

«Странно Бога вочеловічшася», восьма частина, виконується з соло тенора. Ця частина дещо нагадує перший номер – такі ж витримані «ісонні» акорди в хорovій партії протягом всього твору. Композиторка використовує стилістику візантійського співу. Витримані звуки на початку частини звучать спокійно інтервалом чиста квінта. Поступово додаються інші звуки, ущільнюючи звучання і додаючи йому гармонічних барв. Сольна партія починається доволі помірно, і з плином набуває експресії, використовуються мелізми. Соліст має гарно володіти голосом і мати широкий діапазон.

Дев'ята частина під назвою **«Покаянія отверзи ми двері»** розпочинається вступом чоловічої групи хору, використані низькі регістри басової партії, октавні унісони. Поступово вводяться жіночі голоси, теситура підвищується. Прийом теситурного розширення, яке відбувається досить швидко, підводить до кульмінації цієї хорovої частини. Семантика слів (наприклад «осквернен» «очисти») підкреслюється гармонічними барвами.

Досить широке розташування акордів що завершуються у тихому нюансі у крайніх регістрах для партій сопрано та басів вимагає використання штучного ансамблю. Партії альт та тенора, що перебувають в більш зручних теситурних умовах мають динамічно підпорядковуватись крайнім партіям.

«Молитва св. Єфрема Сиріна», має щільну, насичену фактуру з використанням *divisi*. Вперше за весь твір частина розпочинається з мажору – *Andur*. Переміщення звучання хору з високої теситури до низької супроводжується

зміною тональності. Такий ефект як гра світла і тіні, знову як співставлення земного й небесного, гріховного та праведного.

Одинадцята частина має назву як і перша – **«Царю Небесний»**. Композиторка використовує дев'ятиголосні вертикалі, що одразу розширює звукопростір, створюючи ефект масивності, звукової наповненості. Основна виконавська ідея у співставленні глибокого звучання хору і ангельського звучання двох солісток сопрано у високій теситурі. Виконання має бути молитовним і зосередженим.

«Світле світлий» написана для хору і соло альти у середній частині. Знову у партій соло використовується прийом псалмодіювання. Наскрізний розвиток від ніжного «рр» до натхненної кульмінації відповідає ідеї, що пронизує весь цикл – ідеї молитовного сходження. Важливо витримувати баланс між партіями, відчувати проведення основного матеріалу.

Тринадцята частина, **«Достойно єсть»**, написана для хору і трьох солістів жіночої групи. Світле, ліричне, прозоре звучання з перевагою високих тембрів у партитурі. Головним виразним чинником стає сонорний ефект, що є результатом співставлення тональностей у різних пластах фактури, використання неакордових звуків, витриманих звуків «хорової педалі».

«Да воскреснет Бог» (чотирнадцята частина) є драматичною кульмінацією циклу. Вона найскладніша для виконавців в інтонаційному плані, у зв'язку з використанням досить складної гармонічної мови. В. Польова користується акордами багатотерцової структури, співставленням тональностей, у найбільш драматичні моменти використовує кластерні співзвуччя. Наприклад на словах «Ісуса Христа» та «Крест честний» найбільш дисонуюче звучання символізує розп'яття Христа через яке прийшло спасіння усьому людству через його воскресіння, чому присвячена заключна частина циклу.

«Христос воскресє», п'ятнадцята частина, написана для солістів і масивного хорового складу. Основна тема звучить у соло альти, дуже

експресивна, виразно інтонується кожне слово найголовнішого тропаря Християн. Поступово фактура розширюється. Репліки тексту тропаря переходять від одного голосу до іншого. Витримані звуки з секундними та кварто-квінтовими нашаруваннями звучать як промені світла. Частина побудована на імітаціях що символізує вічність і безкінечність. Цикл завершується наглядним звучанням Світла що символізує Христа який сяє у славі свого Воскресіння.

Коментуючи своє відношення до інтерпретації духовної музики М. Гобдич наголошував на важливості розуміння канонічних норм та традицій виконання духовної музики, а також стилістичних особливостей музичного тексту. В партитурі хорової симфонії «Світлі піснеспіви» В. Польова використовує різні за походження стилістичні елементи від візантійського співу до сонорного звучання. Весь стилістичний комплекс підпорядковано головній ідеї молитовного сходження.

Висновки до розділу 2

Хорова симфонія «Світлі піснеспіви» В. Польової є яскравим прикладом сучасної духовної хорової музики. Полістилістична партитура об'єднується наскрізною ідеєю молитовного сходження, де через сердечну молитву, образи покаяння, жертви Христа та його Воскресіння відбувається просвітлення душі людини, наповнення її святістю.

З точки зору особливостей виконання, слід зазначити відповідні прийоми які є характерними для того стилістичного комплексу до якого відноситься частина та канонічних норм виконання духовного тексту. Наприклад, рівномірне «ісонне» звучання, виразне, прикрашене мелізмами соло, або соло в основі якого є традиція псалмодіювання. Наспівне звучання виразних мелодійних ліній поліфонічної природи протиставляється хоралу сонорних співзвучь.

У тембровій драматургії простежується наскрізний розвиток від тіні до світла. Такій концепції підпорядковано і загальний динамічний план партитури.

Усі засоби виразності об'єднує виразне інтонування, яке є наслідком вдумливої артикуляції-вимови та молитовного стану виконавців.

У спілкуванні з М. Гобдичем під час репетицій В. Польова фокусувала увагу на «сакральному стані душі у багатобарвному його виявленні»². На нашу думку це є яскравим прикладом *духовної комунікативної стратегії*.

² З власного інтерв'ю з М. Гобдичем

ВИСНОВКИ

Протягом багатьох століть духовна музика привертала увагу багатьох діячів мистецтва, в тому числі композиторів. В різні часи релігійні піснеспіви трактувались по – різному в силу історичних, політичних та суспільних обставин. Починаючи з ХХ століття відбувається своєрідний оновлений, місцями незвичний для того часу підхід та трактування даного напрямку, що знайшло втілення у творах багатьох європейських та українських композиторів. Свідченням цьому стала надзвичайно різноманітна палітра музичних творів, написаних в різних стилях, техніках письма, жанрових та структурних особливостях, але об'єднаних однією ідеєю під назвою духовність. Синтетизм жанроутворення та виконання, різноманітність постанов та інтерпретацій відіграють головну роль у пошуках нових творчих рішень.

Хорова симфонія в 15-ти частинах на канонічні тексти «Світлі піснеспіви» В. Польової є одним із прикладів нового бачення музики релігійного напрямку, витримана в провідних тенденціях жанрового трактування як в українському, так і в світовому музичному мистецтві.

Аналізуючи «Світлі піснеспіви» В. Польової, можна стверджувати про пряме відношення хорової симфонії до національної традиції духовних жанрів, а також особистого, самобутнього і оригінального творчого методу композиторки. У «Світлих піснеспівах» прослідковується зв'язок із моделями православних літургійних жанрів, певних зразків із чину богослужіння та домашнього порядку молитв. На цих складових і відбувається процес формоутворення, що виражений у послідовності номерів організованих у циклічну форму. Композиторка повністю враховує всі вимоги щодо трактування церковно – слов'янського походження слів та подає текст у вигляді оновленої українізованої моделі зі збереженням вимови та спільнокореневих утворень,

адже в церковній традиції це відіграє головну роль, виводячи слово на провідне місце, що має ритуальний та символічний характер.

Одним із важливих критеріїв загальної композиції є тональна логіка. Тональний план твору досить різноманітний, в хоровій симфонії композитор використовує наступні тональності: a – moll, d – moll, h – moll, A – dur, H – dur, gis – moll. Спорстерігається циклічність у їх зміні, повернення до основної тональності a – moll є своєрідною аркою, що скріплює загальну композицію. Велике значення має тембральна драматургія – вплив на виразність музичних образів відбувається завдяки використанню, протиставлень груп хора, двохорним побудовам, співставленню тембрів сольних голосів.

Полістилістична партитура об'єднується наскрізною ідеєю молитовного сходження, де через сердечну молитву, образи покаяння, жертви Христа та його Воскресіння відбувається просвітлення душі людини, наповнення її святістю.

В партитурі хорової симфонії «Світлі піснеспіви» В. Польова використовує різні за походженням стилістичні елементи від візантійського співу до сонорного звучання. Весь стилістичний комплекс підпорядковано головній ідеї молитовного сходження.

З точки зору особливостей виконання, слід зазначити відповідні прийоми які є характерними для того стилістичного комплексу до якого відноситься частина та канонічних норм виконання духовного тексту. Наприклад, рівномірне «ісонне» звучання, виразне, прикрашене мелізмами соло, або соло в основі якого є традиція псалмодіювання. Наспівне звучання виразних мелодійних ліній поліфонічної природи протиставляється хоралу сонорних співзвучь.

У тембровій драматургії простежується наскрізний розвиток від тіні до світла. Такій концепції підпорядковано і загальний динамічний план партитури. Усі засоби виразності об'єднує виразне інтонування, яке є наслідком вдумливої артикуляції-вимови та молитовного стану виконавців, який є проявом сакрального стану душі у її зверненні до Бога. Отже, головною парадигмою

інтерпретації під час виконання духовної музики може бути духовна стратегія комунікації, коли сакральний зміст та особливий стан душі виконавця звернено до Бога.

Твір В. Польової став справжнім шедевром і швидко здобув визнання, адже змістує в собі в першу чергу традиції національної культури, сучасні прийоми письма, можливості для розширення візуального сприйняття (світлові ефекти) та власну самобутність. Твір є продовженням традицій творів українського бароко, які є джерелом національної музичної культури, в тому числі духовної.

«Світлі піснеспіви» – яскравий зразок нового напрямку української духовної музики, який містить образи радості воскресіння, оновлення людської душі від гріха, її очищення та відродження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. – 343 с.
2. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник: сборник статей. Москва : Сов. композитор, 1987. Вып. 6. С. 5–44.
3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
4. Асафьев Б. О музыке XX века. Ленинград: Музыка, 1982. С. 134–135.
5. Асафьев Б. В. О хоровом искусстве; [сост. и коммент. А. В. Павлова-Арбенина ; ред. Б. А. Кац]. Ленинград : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1980. 215 с.
6. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції // Навчальний посібник. Київ : Укрсвіт, 2002. 439 с.
7. Бурбан М. Хорове виконавство України // Довідник. Дрогобич: Вимір, 2004. 149 с.
8. Вербицька-Шокот І. В. Жанр реквієму в хоровій творчості українських композиторів порубіжжя тисячоліть. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. 17. 00. 03; ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. 17 с.
9. Гречуха Н. Г. Неоміфологічні тенденції в хоровому мистецтві України 80-90-х років XX століття : автореф. дис. ... канд. мистецт. 17.00.01; КНУКІМ. Київ , 2007. 16 с.
10. Гузенина С. В. К вопросу о феномене духовной коммуникации (социологический контекст) // Социально-экономические явления и процессы. 2016. Т. 11. №. 10.

11. Гулеско І. Національний хоровий стиль // Навчальний посібник. Харків, 1994. 108 с.
12. Гуляницкая Н. Современное музыкально – сакральное пространство: события, факты, деятели. – Вестник ПСТГУ, серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства 2014. Вып. 1 (13). С.182-194.
13. Гуляницкая Н. С. Методы науки о музыке. Москва : Музыка, 2009. 256 с.
14. Гуренко Е. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ). – Новосибирск : Наука, 1982. 256 с.
15. Дьячкова Л. Гармония в музыке XX века: учебное пособие. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2004. 296 с.
16. Живов В. Исполнительский анализ хорового произведения: вопросы истории, теории, методика. Москва : Музыка, 1987. 96 с.
17. Живов В. Теория хорового исполнительства. Москва : Музыка, 1998. 287 с.
18. Жукова Н. Культурно – історична інтерпретація в музиці: до постановки проблеми /Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: Зб. наук. Пр. Київ, 2000. Вип. IV – V, ч.1. С. 176 – 184.
19. Кияновська Л. Українська музична культура: навч. посібник. Львів : Тріада плюс, 2008. С. 184–190.
20. Кізюн А. Інтерпретація канонічних текстів святого письма в хорових творах В. Польової / Музична наука на початку третього тисячоліття. 2017, випуск 4.
21. Козаренко О. Сакральна творчість українських композиторів XX ст. в контексті національних музично-семіотичних процесів // Українське музикознавство (наук.-метод. зб.) / [упоряд. І. А. Котляревський]. К., 2001. Вип. 30. С. 138–146.
22. Корыхалова Н. Интерпретация музыки. – Ленинград : Музыка, 1979. 150 с.
23. Краснощеков В. Вопросы хороведения. – Москва : Музыка, 1969. 300 с.

24. Крылова Л. Некоторые приемы выражения авторского отношения к музыке // Музыкальное искусство и наука. Москва : Музыка, 1978. Вып. 3. С. 59–77.
25. Левандо П. П. Хоровая фактура. – Ленинград : Музыка, 1984. 123 с.
26. Лісетський С. Становлення жанру хорової симфонії у хорових концертах Артемія Веделя і Дмитра Бортнянського. Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2012. Вип. 1. С. 109 – 112.
27. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва : Советский композитор, 1990. 312 с.
28. Луніна А. Музыка №3, 2014 (інтерв'ю) «Київська камерата» (афіша).
29. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. – Москва : Сов. композитор, 1978. 352 с.
30. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений : учеб. пособие / Л. А. Мазель. Изд. 3-е. Москва : Музыка, 1986. 528 с.
31. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – Москва : Музыка, 1976. 254 с.
32. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей// Музыкальный современник. Москва, 1984. С. 16–32.
33. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка. 1979. № 3. С. 30 – 39.
34. Михайлов М. Стиль в музыке. Ленинград : Сов. композитор, 1981. 385 с.
35. Москаленко В. Теоретичний та методичий аспекти музичної інтерпретації: автореф. дис. ... доктора мист. 17. 00. 02 / Київська державна консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1994. 25 с.
36. Назайкинский Е. Звукрой мир музыки. Москва: Музыка, 1988. 254 с.
37. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке: учебное пособие. Москва: ВЛАДОС, 2003. 248 с.

38. Николаевская Ю. Коммуникативная стратегия как проблема интерпретологии // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2017. №. 46. С. 94-110.
39. Пархоменко Л. Жанр хоровой пьесы в украинской музыке // Музыкальная культура Украинской ССР : сб. статей / Сост. Е. Алексеенко, И. Ляшенко. Отв. ред. И. Ляшенко. Москва: Музыка, 1979. С. 203–241.
40. Пархоменко Л. Українська хорова п'єса. Типологія, тематизм, композиція. Київ : Наукова думка, 1979. 218 с.
41. Переверзев Л. Проблемы музыкального интонирования. Москва: Музыка, 1966. 224 с.
42. Приходченко К. І. Молитва як літературний жанр // Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах. Вип. 18. 2011. С. 238.
43. Роменская Л. А., Нижник А. А., Остер Е. В. Онтологическая концепция музыки (опыт моделирования категориального дискурса христианской антропологии музыки) // Alma mater (Вестник высшей школы). 2018. №. 7. С. 67-71.
44. Ручьевская Е. Слово и музыка. Ленинград : Музгиз, 1960. 56 с.
45. Смаглий В. М. Семантичний та комунікативний аспекти молитви // Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету ім. КД Ушинського. Лінгвістичні науки. 2013. №. 17. С. 186-192.
46. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. Москва : Музыка, 1968. 103 с.
47. Сохор А. Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. Москва : Музыка, 1971. 341 с.

48. Спирина Е. С., Левченко Е. В. Молитва как межличностный контакт между человеком и богом // Новые импульсы развития: вопросы научных исследований. 2020. №. 3. С. 191-198.
49. Способин И. В. Музыкальная форма. Москва : Музыка, 1980. 400 с.
50. Тараканов М. Новая тональность в музыке XX века // Проблемы музыкальной науки. Москва : Сов. композитор, 1972. Вып.1 – С. 5–35.
51. Торба О. Сучасна українська хорова музика: стиль і стильність. «Псалом 50 (51)» В. Польової / Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ. Вип. 85. С. 357 – 377.
52. Торба О. В. Українська хорова творчість останньої третини XX ст. та проблема жанру // Науковий вісник : зб. наук.пр. / Нац. Муз. акад.. України ім. П. І. Чайковського ; [ред.-упоряд. М. Д. Копиця ; гол. Ред. О. В. Торба]. – Київ, 2002. Вип. 16 : Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка). С. 278–297.
53. Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. Москва, 2003. 540 с.
54. Холопов Ю. Принцип классификации музыкальных форм // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. Москва: Музыка, 1971. С. 58–71.
55. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века / В. Холопова. Москва : Музыка, 1971. 303 с.
56. Холопова В. Музыка как вид искусства. СПб. : Лань, 2000. 319 с.
57. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В. Цуккерман. Москва : Музыка, 1964. 296 с.
58. Шаповалова Л. Духовная реальность музыкального произведения и методы её познания // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2014. Вип. 40. С. 11-32