

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
ІМЕНІ М. В. ЛИСЕНКА

На правах рукопису

ГОБЛИК Олександра Вікторівна

УДК 783.1'28:2-535:27-565.8

**МУЗИЧНІ ТВОРИ «AVE MARIA»:
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТ**

Спеціальність 17.00.03 — музичне мистецтво

ДИСЕРТАЦІЯ
на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Науковий керівник
кандидат мистецтвознавства, професор
НІКОЛАСВА Лідія Михайлівна

Львів — 2016

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1	<i>Ave Maria</i> як символ: соціокультурний контекст	12
1.1.	Етимологія та семантика фрази <i>Ave Maria</i>	12
1.2.	Інтернаціоналізація сакрального символу <i>Ave Maria</i> в образотворчому та музичному мистецтвах.....	17
1.3.	Жанрове розмаїття арт-зразків « <i>Ave Maria</i> » в літературі, кінематографі та театральному мистецтві.....	23
1.4.	Функціонування « <i>Ave Maria</i> » як назви в соціальній сфері та культурному житті.....	27
	Висновки до розділу 1	30
РОЗДІЛ 2	Музичні композиції «<i>Ave Maria</i>» на текст латинської канонічної молитви	32
2.1.	Жанрове та стильове означення творів « <i>Ave Maria</i> ».....	32
2.2.	Генезис поетичної першооснови.....	35
2.3.	Текст молитви <i>Ave Maria</i> та реалізація його драматургічного потенціалу в музичних творах.....	40
	Висновки до розділу 2	83
РОЗДІЛ 3	Авторська поезія «<i>Ave Maria</i>» та її рецепції в музиці	86
3.1.	Трактування <i>Ave Maria</i> у творчості композиторів-романтиків.....	86
3.2.	« <i>Ave Maria</i> » Ф. Шуберта як зразок варіативності музичного тексту.....	87
3.3.	Авторські поетичні варіанти « <i>Ave Maria</i> » та їх інтерпретація у музичних композиціях XIX–XX ст.	98
3.4.	« <i>Ave Maria</i> » в неакадемічній музиці	111
	Висновки до розділу 3	116
РОЗДІЛ 4	Інструментальні версії «<i>Ave Maria</i>»	118

4.1.	Семантизація елементів музичної мови в композиціях «Ave Maria».....	118
4.2.	«Ave Maria» у фортепіанних жанрах: від мініатюри до варіацій.....	122
4.3.	Інструментально-ансамблеві твори.....	140
4.4.	«Ave Maria» в симфонічних жанрах	145
	Висновки до розділу 4.....	158
	ВИСНОВКИ	161
	СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	164
	ДОДАТКИ	187

ВСТУП

Актуальність теми. Сакральна подія Благовіщення, описана в Євангелії від Луки, є однією з ключових у християнстві. Утворена на її основі молитва *Ave Maria*¹ понад тисячоліття знаходила багатогранне відображення у музичних рецепціях. Початкові слова тексту набули у соціокультурному просторі значення духовного символу. Численність творів «*Ave Maria*» (серед яких шедеврами є кілька десятків композицій) свідчить про інтенсивність творчого опрацювання сакральної фрази в музиці, глибоке проникнення початкових слів католицької молитви у світські жанри та поширення географічних ареалів її функціонування.

Феномен *Ave Maria* та герменевтика семантичних обертонів символу *Ave Maria* відображені в артефактах з такою назвою в літературі, кінематографі, театральному та образотворчому мистецтвах. Епізод Благовіщення та його центральний образ — Діва Марія у контексті Великого Таїнства Боготвілення — привертає увагу не лише людей мистецтва, але й філософів, культурологів, соціальних діячів, втілюючи споконвічні актуальні ідеї та цінності.

У музиці латинський текст *Ave Maria* стає предметом зацікавлень митців різних країн та релігійних конфесій, а також надихає на творчість композиторів деяких мусульманських народів. Примітним є те, що окремі музичні твори мають назву двома мовами: латинською та українською чи латинською та російською, що є свідченням міжконфесійного діалогу.

Композиторське втілення *Ave Maria* виявляє різноманітні варіанти від збереження канонічного тексту латинської молитви до звільнення від нього. Автори залучають у твори інші поетичні тексти, увінчані назвою «*Ave Maria*».

¹ Написання залежить від контексту. *Ave Maria* — коли мова йде про текст, назву, початкову фразу, ініціпіт латинської молитви, сакральний та вербальний символ. «*Ave Maria*» — мова йде про назви музичних творів, артефакти, арт-зразки, назви організацій, видавництва, збірників вокальної музики.

Унікальна семантична аура латинського вербального символу проникає і в інструментальні композиції, що вирізняються жанровим та стильовим розмаїттям.

Складна поліфонія артефактів з назвою «Ave Maria» не отримала у музикознавстві сфокусованого висвітлення. Відомі дослідження розглядають музичну рецепцію образу Богоматері у більш широкому ракурсі, в контексті інших молитовних текстів [126, 193]. Східну церковну традицію вивчають о. П. Крип'якевич [80], Н. Сиротинська [148, 149], О. Цалай-Якименко [167], Ю. Ясіновський [190]. Музичній інтерпретації *Stabat Mater* присвячені дослідження Ю. Блюме [194], О. Беркій [11–15], Н. Іванько [66], М. Кушпілевої [82]. Серед наукових розробок привертає увагу стаття медієвіста М. А. Андерсона [191], у якій розкрито музичну рецепцію *Ave Maria* в період *Ars Antiqua*. Грунтовних праць, присвячених проблемам жанрових, стильових і текстологічних метаморфоз музичних творів з назвою «Ave Maria» від перших зразків до сучасної композиторської практики поки що не існує. Дана робота ставить актуальне завдання комплексного вивчення динаміки розвитку артефактів «Ave Maria» в масштабах світового музичного мистецтва, доповнення та узагальнення результатів наукових розвідок окремих взірців. Таке дослідження допоможе виділити широкий пласт композицій «Ave Maria» в окрему групу та звернути увагу на неї як на мистецький феномен.

Зв'язок дослідження з науковими програмами, планами, темами.

Дисертацію виконано в межах реалізації комплексного плану наукових робіт кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, відповідно до теми № 2 «Історія зарубіжної музики» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності на 2012–2017 рр. Тему дисертаційного дослідження затверджено вченою радою Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, протокол № 4 від 11.03.2010 р.

Мета роботи — обґрунтування феномену інципіту «Ave Maria», який набув знаковості у мистецтві та втілений у різноманітних музичних артефактах.

Обраній меті підпорядковані такі **завдання**:

- проаналізувати арт-зразки «Ave Maria» у різних видах мистецтва;
- простежити процес секуляризації¹ творів «Ave Maria» від жанрів церковної традиції до артефактів світської музики;
- дослідити драматургічний потенціал тексту канонічної латинської молитви *Ave Maria* та його реалізацію у музичних творах;
- виявити текстологічні варіанти композицій «Ave Maria»;
- простежити процеси відокремлення назви *Ave Maria* від канонічної молитви та створення програмних інструментальних зразків;
- дослідити твори «Ave Maria» у типологічному аспекті, класифікувати їх за жанровими, стильовими, структурними ознаками і текстовими варіантами;
- охопити географічні ареали створення арт-зразків у різних національних музичних культурах.

Об'єктом дослідження є «Ave Maria» як музичний твір, його функціонування в сакральному обряді та світському мистецькому просторі.

Предметом дослідження є жанрово-стильові та текстологічні варіанти музичних артефактів з назвою «Ave Maria».

Хронологічні межі дослідження охоплюють період від VII до XXI ст. Розглянуто композиції від архетипу — григоріанського хоралу «Ave Maria» (розшифрованого та занотованого А. Гумпельцгеймером) — до твору, написаного у 2009 р. — «Ave Maria: Варіації на тему Джачінто Шелсі» для фортепіано американського композитора І. Пауера.

Методологічна основа роботи полягає у поєднанні історичного підходу (побудова матеріалу дисертації у хронологічній послідовності та його осмислення з позицій стильового генезису) з теоретичним (виведення

¹ Секуляризація (від лат. *saecularis* — світський) — вилучення чого-небудь з церковного відання й передача у світське, цивільне. У контексті даного дослідження термін «секуляризація» вживається не як антонім до «духовного», а позначає історичний шлях функціонування інципіту та сакрального тексту *Ave Maria*. Латинська молитва виникла у церковному лоні та поступово перевершила межі культового призначення. Завдяки музичній рецепції проникнула у сферу світського мистецтва.

типологій та узагальнень). Комплексність вивчення об'єкту зумовлює використання різних методів дослідження:

– *історико-компаративного*, що дає змогу висвітлити темпоральну логіку жанрово-стильових динаміки композицій «Ave Maria»;

– *функційного та комунікативного*, які розкривають соціокультурні передумови створення архетипу, його прикладний характер, зумовлений зв'язком з релігійною ужитковістю, процес секуляризації артефактів «Ave Maria» та їх автономне використання в сфері концертної практики;

– *метод музикознавчого аналізу* окремих марійських творів, який слугує їх подальшій систематизації.

Теоретична база дослідження.

Залучено корпус праць, присвячених жанру (І. Лаврент'євої [84], М. Лобанової [91], Є. Назайкінського [111], А. Сохора [153], В. Цуккермана [169], С. Шипа [180; 181]); форми (І. Способіна [154], Ю. Тюліна [158]); стилю (Д. Наливайка [112], Є. Назайкінського [111]); драматургії (Б. Асаф'єва [7], В. Бобровського [20], М. Скребкова-Філатова [151], Т. Чернова [175; 176]); синтезу музики та слова (В. Васіної-Гроссман [24], І. Дабаєвої [48], Н. Дженкової [51], К. Руч'євської [139]). Концептотворчими теоретико-методологічними засадами стали положення Г. Ганзбурга щодо закономірностей історико-стильового процесу [35]. Охоплено музикознавчі праці, в яких розглянуто твори «Ave Maria», що слугували матеріалом для нашого дослідження, зокрема, композиції Й. С. Баха – Ш. Гуно: Б. Яворського, Р. Берченко [16], Г. Льосса [96]; Д. Бортнянського: В. Іванова [68], Л. Ніколаєвої [127], М. Рицаревої [142]; М. Бруху: К. Файфілда [205]; Дж. Верді: М. Конаті [200; 201], У. Швайкєрта [226]; О. Гохман: О. Демченко [50], О. Немкової [121; 125]; А. Караманову: А. Булкіна [21; 22], О. Клочкової [72; 73], О. Немкової [126], О. Польдяєвої [131], О. Пономаренко [132]; Ф. Лісту: К. Зєнкіна [62]; М. Скорульському: Л. Ніколаєвої [127]; Р. Скорульської [150]; Ф. Шубєрту: Г. Гольдшмідта [46], О. Майкапара [98; 99]; М. Шууха: Н. Чєснокової [177].

Використано праці Г. Фелова [229] та А. Чибінського [199], в яких вивчалася рецепція образу Діви Марії у музичному мистецтві. У дисертаційній роботі О. Немкової «Ave Maria. Образ Богоматери в европейском музыкальном искусстве» охоплено різні сакральні тексти, як-от «Ave Maria», «Stabat Mater», «Ave Maris Stella», «Salve regina», «Богородица Дева» та інші, об'єднані спільним «знаменником» — образом Богородиці [126]. Географічно робота локалізована в межах європейської культури, що звужує реальні межі функціонування творів «Ave Maria» у просторі світової музичної культури. Історична еволюція обмежена постромантизмом. Поза увагою авторки залишились арт-зразки подальших стильових напрямів, текстологічні варіанти композицій з такою назвою, інструментальні втілення *Ave Maria*, не поставлена проблема жанрової модифікації та структуризації творів «Ave Maria».

Співзвучною до обраної тематики нашої роботи є стаття 1974 р. Г. Габінського «„Мать скорбящая“: к истории жанров „Стабат Матер“ и „Ave Maria“», яка є першою розвідкою, присвяченою композиціям, що розглядаються [31]. Стаття має науково-популярний характер, деякі її положення науково застарілі. Не переконує оперування терміном «жанр *Ave Maria*» відповідно до творів з такою назвою.

Вагому роль відіграли дослідження з питань духовної музики, зокрема, С. Шип дослідив її з погляду жанрової класифікації у праці «Духовная музыка и родственные жанровые категории (к определению понятий)» [180]. Цінну інформацію містять колективний збірник статей «Біблія й музика» [19], збірники С.-Пербургської державної консерваторії («Библейские образы в музыке» [17], «Жизнь религии в музыке» [58], праці Е. Уїлсон-Діксона «История христианской музыки» [160], О. Зінькевич «Сакральные мотивы в современном творчестве» [63], В. Медушевського «О церковной и светской музыке» [104]. Використано дослідження по історії церковної музики К. Г. Феллерера [204], з теології та соціології католицької церковної музики А. Єфіменко [55].

Своєрідність обраної теми вимагала опрацювання робіт з філософії, теології Л. Боффа [195], О. Лосєва [94], Ч. Фаллетті [203], Antonio de Sousa de Macedo [192], Я. Пелікана [222]. Використано праці, що торкаються проблематики взаємодії музичного мистецтва та релігії О. Антонова та З. Кузнєцова, [6], Ю. Рижова [141]. Залучено дослідження, присвячені природі символу (О. Лосєва [92; 93], Р. Барта [9], С. Аверінцева [2], М. Мамардашвілі [100], Ю. Лотмана [95], Т. Захарян та Д. Півоварова [61]).

Матеріалом дослідження слугували музичні твори VII — початку XXI століть, з яких докладно проаналізовано 59 арт-зразків (виразних з позицій жанрової та стильової еволюції). У виборі матеріалу обмеження творів за назвою «Ave Maria» дало змогу залучити до аналізу не лише композиції на канонічний текст, але й твори з іншими вербальними чинниками та інструментальні композиції. Були проаналізовані нотні тексти, серед яких залучено і рукописні (фортепіанний диптих А. Караманова, Симфонічна поема Є. Станковича), а також звукозаписи.

Наукова новизна результатів дослідження:

- вперше у музикознавстві здійснено комплексне вивчення творів під назвою «Ave Maria» у ракурсі стильових, жанрових, текстових інтерпретацій;
- актуалізовано маловідомі музичні та історичні джерела;
- узагальнено наукові спостереження щодо інтерпретації сакрального символу *Ave Maria* не лише у музичному, але й в інших видах мистецтва;
- вперше в музикознавстві детально проаналізовано рукописи симфонічної поеми «Ave Maria» Є. Станковича та невідомого диптиху А. Караманова.

Теоретичне значення дослідження полягає у формуванні цілісного уявлення про жанрово-стильові метаморфози артефактів «Ave Maria». В цьому контексті здійснено теоретичні узагальнення та класифікацію за жанровими і стильовими ознаками, текстовими варіантами.

Практичне значення роботи полягає у тому, що її матеріали та головні положення можуть бути використані у програмах вузівських курсів з історії світової та української музики, а також у подальших наукових дослідженнях.

Детальний музикознавчий аналіз та цінні історичні відомості про окремі твори можуть стати корисними для інтерпретаторів у їх концертній та педагогічній діяльності.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорена на засіданнях кафедри історії музики ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Ключові положення дослідження викладено у доповідях на восьми наукових конференціях у період з 2010 по 2016 рр. Зокрема, Десятій науково-практичній конференції Українського товариства аналізу музики «Інтерпретаційні механізми музичної творчості» (26–28 березня 2010 р., Київ); II Международной научно-практической конференции «Наука и современность — 2010» (16 квітня 2010 р., Новосибірськ); Молодіжній міжнародній конференції Наукового Товариства ім. Шевченка (26–27 травня 2010 р., Львів); Науково-практичній конференції «Драматургічний потенціал музичного твору» (25–27 березня 2011 р., Київ); II Міжнародній науково-практичній конференції з проблем вокального мистецтва «Камерно-вокальна творчість в історичній ретроспективі» (26, 28 лютого 2011 р., Львів); восьмій Міжнародній науково-практичній інтернет-конференції «Сучасна наука в мережі Internet» (24–26 лютого 2012 р.); Всеукраїнській науково-практичній конференції молодих науковців «Музикознавчі студії» (25–26 лютого 2015 р., Львів); XII Міжнародній науковій інтернет-конференції «Простір і час сучасної науки» (18–20 квітня 2016 р.).

Особистий внесок здобувача. Усі наукові результати дисертаційної роботи отримані автором самостійно. Усі публікації здобувача одноосібні.

Публікації. Головні положення та результати дисертації опубліковано у дев'яти одноосібних друкованих публікаціях. Із них чотири — у фахових наукових виданнях, затверджених ДАК МОН України, а дві у виданнях, які входять до міжнародних наукометричних баз.

Структура роботи. Дисертація містить вступ, чотири розділи, висновки, список використаних джерел і додатки. Загальний обсяг роботи складає 227

сторінок, обсяг основного тексту — 163 сторінок, список використаних джерел містить 229 позицій, зокрема, 39 іноземними мовами, додатки — 41 сторінку.

РОЗДІЛ 1

AVE MARIA ЯК СИМВОЛ: СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ

1.1. Етимологія та семантика фрази *Ave Maria*

Фраза М. Мамардашвілі «Ми мислимо символами» [100] сприяє осмисленню ролі символу в людській свідомості. За словами С. Аверінцева, «символ настільки ж стародавній, як і людська свідомість» [2, с. 826]. Він є базовою категорією у філософському знанні та широковідомим поняттям на рівні побутової свідомості. У рамках останньої, символ (з грец. — «з'єднувати», «зв'язувати» або «знак») — умовне позначення будь-якого предмета, поняття, явища. Незважаючи на ілюзію загальноприйнятості, поняття символу водночас є одним з найбільш «туманних», суперечливих, осмислення якого починається ще з часів античності. Отримавши різноманітні трактування, це поняття не закріпило за собою цілісного уявлення та однозначно-вичерпного тлумачення, що й заваджає, а з іншого боку, й допомагає збагнути (чи відчутти на рівні інтуїції) характерне, сутнісне.

Упродовж двотисячолітньої історії людства питанням символу займалося чимало визначних філософів і науковців. Ось лише кілька імен з XIX–XX ст.: Дж. Купер, Р. Кох, Ч. Пірс, Е. Кассіерер, Г. Юнг, П. Флоренський, М. Гайдеггер, О. Лосєв, С. Аверінцев, Г.-Г. Гадамер, М. Еліаде, К. Леві-Строс, Х. Керлот, Ц. Тодоров та ін. Однак прототипом і базовою платформою для численних теоретиків слугували твердження Платона, які є близькі й до сучасного розуміння цього поняття. Платон вважав, що символ є знаковим виразом вищої сутності, значення якої не завжди можна чітко зафіксувати. Семантику символу можна вловити шляхом посередництва образів, що виникають інтуїтивно, спонтанно. Інтерпретація таких символів через не завжди прозорі образи не дає змоги витлумачити сутність перших однозначно, розкрити їхній смисл у закріпленій формі. Таке незафіксоване тлумачення того чи іншого символу

сприяє смисловій перспективі для його творчої інтерпретації, що і відбувається у музичному та інших видах мистецтв на прикладі фрази *Ave Maria*, яка стала назвою численних творів.

Перш ніж простежити різні інтерпретаційні варіанти вербального символу *Ave Maria* у різних артефактах мистецтва, звернемось до первинних, лінгвістичних смислів цієї фрази. Про її етимологію, семантичні грані та образну місткість йдеться у нашій статті «Семантика католицького символу „*Ave Maria*“ та варіативність його втілень у різних видах мистецтва» [42].

Ave Maria — це початкові слова молитви, яка на початку культового функціонування ще не була загальновідомою та канонізованою. Перекладаючи дослівно *Ave Maria*, отримуємо перше, хоча й буквализовано-прямолінійне, але потрібне першоджерельне тлумачення цього латинського мовного коду. Древньоримське слово *ave* або *ave* утворено від дієслова *aveo*, *avere* що означає «бадьоритися», «бути здоровим». У формі наказового способу це дієслово перетворюється в *ave*, що можна перекласти як побажання здоров'я, довголіття, тобто «здраслуй». Отже, *ave* — це ординарне та широковживане у латині слово, є привітанням, яке вживають при зустрічі або прощанні, а у письмовій формі на початку чи у кінці листа¹.

Ave використовувалось для вітання Імператора та інших чиновників. Слово є відомим й завдяки латинській сентенції *Ave, Caesar, morituri te salutant*, що перекладається як «Здраслуй, Цезарю, приречені на смерть вітають тебе». Згідно з працею «Життя дванадцяти цезарів» («*De vita caesarum*») римського історика Гая Светонія Транквілла, цією ритуальною фразою 19 000 гладіаторів, перед участю у навмахії² на озері Фучіно у 52 році н. е., вітали сидячого на трибуні імператора Клавдія [219, с. 57].

Отже, перекладаючи з латині *Ave Maria*, отримуємо фразу «Здраслуй, Маріє» або «Вітаю, Маріє». Привітання, як ввічлива форма засвідчення поваги

¹ Також в Італії (здебільшого в областях Емілія-Романья та Ломбардія) *Ave* використовується як персональне жіноче ім'я: наприклад, акторка театру та кіно Аве Нінкі (*Ave Ninchi*).

² Навмахія — імітація морського бою.

при зустрічі, містить у собі піднесений, радісний емоційний імпульс. Зазначимо, що в оригіналі Біблії грецькою мовою замість *ave* є слово *kàire*, що перекладається як «радуйся». Але у латинському перекладі Святого Письма, здійсненим у IV ст. Ієронімом Стридонським, воно замінене на *ave*. Грецьке слово *kàire* зберігається в українському варіанті молитви «Богородице Діво, Радуйся». У перекладах іншими мовами подається латинський варіант, що відповідає українській фразі «Здрастуй, Маріє» (наприклад, *Hail Mary* англійською, *Je vous salue, Marie* французькою, *Gegrüßet seist du, Maria* німецькою).

Деякі теологи стверджують, що вже на первинному етапі латинська фраза несла у собі функції вербального символу. Згадаємо, що О. Потєбня писав: «мова у всьому без винятків символічна» [134, с. 113]. У маріології існує сотеріологічне трактування сакрального слова *Ave*, яке є вербальним «ракоходом» імені *Eva*. Вивчаючи біблійні тексти теологи вважають, що мить, коли при сповіщенні Благої Вісті Марія промовляє згоду, є миттю непорочного зачаття. Як слово «Хай буде так» спричинило творіння світу, так слово Марії слугувало приходу Бога у світ. Як зазначає С. Когут, «у церковній традиції актові послуху Марії протиставлений акт непослуху Єви. Марія як „нова Єва“ викупила гріх „першої Єви“, починаючи шлях повернення до втраченого життя у єдності з Богом» [74, с. 203].

Звідси походить й інша інтерпретація слова *Ave*, яке є дзеркальним відображенням імені *Eva*. Цій тематиці присвячені роботи в образотворчому мистецтві XV–XVIII ст., на яких протиставлені Марія та Єва в Едемі (Додаток А.1; А.2). Цю проблематику висвітлюють гомілетичні праці XVIII ст. [192] та теологічні коментарі XX ст. [223]. У музичному мистецтві втіленням такої ідеї є чотириголосна меса «*Ave Maria peregrina*» Ф. де Пен'ялоса¹, у якій інтонаційним базисом однієї з частин є світська ренесансна пісня про кохання.

¹ Детально цей твір розглянуто у другому розділі нашого дослідження.

Після її проведення тема викладена у ракоходному русі, що відображає дзеркальне прочитання імені *Eva* — праматері-грішниці.

Мистецтвознавець Л. Канделарія також дотримується такого тлумачення релігійного символу *Ave* [197, с. 8]. Якщо через Єву у світ прийшов гріх, то Діва Марія народила світові Месію, який виправив гріхопадіння Адама. В оберненні *Ave* втілено символічну суть Таїнства Благовіщення та народження Спасителя, що відкупив своєю смертю гріхи людства, даючи змогу ступити зворотньо від гріховного людського та наблизитись до Божественного. «Саме Благовіщення та Розп'яття постають обрамленням земного перебування Христа і є кульмінаційними в християнській місії Богоматері» — зазначає О. Беркій [11, с. 131]. У зверненні архангела Гавриїла до Марії привітанням *Ave* (вербального «ракоходу» слова *Eva*), зашифровується символічна суть подальшої долі Марії та мученика-Сина.

Отже, благовіщенська подія, що є матеріалом у сотеріологічному вченні християнства, у багатьох мистецьких творах отримує ширше тлумачення та втілює хрестобогородичну ідею. Її семантична лінія сюжетно доповнюється Розп'яттям Христа та Вознесінням. Серед артефактів музичного мистецтва є композиції «Ave Maria», що наближуються до жанру *Stabat Mater* (кантатно-ораторіальний твір О. Гохман). Образ Марії інтерпретується амбівалентно, поєднуючи радість та пієту.

У теологічному трактаті 1591 р. знаходимо ще одне оригінальне осмислення сакрального *AVE*, яке є акронімом, утвореним внаслідок аббревіації трьох слів. Перша літера *A* — взята зі слова *Abba*¹ з сирійської або *Av* з івриту та означає Отець. Друга — *V* походить від латинського *Veritas* (правда) та пов'язана з Сином Божим, який сам про себе казав *Ego sum via et veritas et vita* («Я дорога, і правда, і життя») (Євангелія від Йоана: 14: 6). Третя літера *E* походить з латинського *Equalis* (рівний), тобто рівноцінний Отцю і Сину. Автор

¹ Від сирійського *abba* походить латинське *abbate* (абат — настоятель чоловічого католицького монастиря).

книги пояснює, що тут мається на увазі Дух Святий [228, с. 21–22]. Отже символ *AVE* є акронімом Святої Трійці.

Семантична місткість сакральної фрази *Ave Maria* створюється й ситуаційністю її вимовлення. Архангел Гавриїл сповістив Діві Марії Благу Вість, добру новину про Її зачаття. Така ситуаційність створює просвітлений характер мовленнєвого символу *Ave Maria*.

Збагачуючись впродовж століть іншими фразами та утворюючи канонізовану молитву в сучасному її вигляді, текст *Ave Maria* перетворюється у ширший мовний код або мовний символ. Вже не тільки назва, а й сам текст молитви стає своєрідним розширеним текстовим символом. Окрім того, як зазначає О. Немкова, «латинь ... не тільки постає атрибутом католицького культу, але стає основою в узагальнено-символічному вираженні сакрального начала в цілому» [126, с. 200]. Вона уособлюється як засіб спілкування з Богом. У такому ракурсі текст латинської молитви виконує не лише вузьку інформативну функцію. Продумуванням або молінням поетика слова, сакральність змісту здійснюються над докладною рутинною аналітикою кожного вербального елемента. Саме такі тексти (у вузькому лінгвістичному значенні та у широкому — тексти або мистецькі твори) під час численного прочитування або сприйняття не стомлюють, не вичерпуються, а навпаки, з кожним разом дедалі більше захоплюють реципієнта, який переходить від отримання інформації до насолодження самим текстом. Адже людина, як зазначає В. Сильвестров, «любить його не за те, що у ньому міститься якась інформація, а за те, що вона може у ньому жити, як у якомусь духовному домі ... А є тексти, які просто несуть певну інформацію. Виконавши свою задачу, вони щезають» [23, с. 29].

Поступово назва «*Ave Maria*» пройшла фазу відокремлення від свого дев'ятирядкового текстового наповнення, що розкриває сутність молитви. Ця фраза є «екстрактом» емоційної просвітленості, піднесеності події Благовіщення. Вона стає кодовим втіленням святості, чистоти та ідеальності Богородиці, Її образу, наповненим категоріями вищої людяності та богоподібності. Вербальний символ *Ave Maria* в масштабах світового

художньо-естетичного універсуму набуває значення християнського інтертексту «смислів, цінностей та норм, втілених у знакових формах» [10]. У світлі сакрального символу створено безліч артефактів, що виявляють різні інтерпретаційні шляхи та жанрове втілення *Ave Maria*.

1.2. Інтернаціоналізація сакрального символу *Ave Maria* в образотворчому та музичному мистецтвах

Опрацювання сакральної фрази *Ave Maria* простежується у багатьох видах мистецтва. Про її рецепцію йдеться у нашій статті «Семантика католицького символу „*Ave Maria*“ та варіативність його втілень у різних видах мистецтва» [42].

В образотворчому мистецтві сакральна тема Боговтілення є однією з найвагоміших. Уже в настінних розписах римських катакомб зустрічалися сцени Благовіщення. До кінця першого тисячоліття християнської ери склався іконографічний канон, за яким Діва Марія розташовувалася праворуч, натомість архангел Гавриїл, який приніс благу звістку, ліворуч. Утвердився перелік зображуваних символічних атрибутів. Для Марії це книга Святого Письма, що містить пророцтво Ісаї: «Ось Діва в утробі прийме і народить Сина, і наречуть ім'я Йому Еммануїл, що означає з нами Бог» (Іс. 7: 14). Поруч з нею могли бути веретено або прядка, а також лілія в прозорій посудині.

Безліч авторів зверталися у художній маріології до сцени Благовіщення. Ось лише кілька імен: Леонардо да Вінчі, Лоренцо Лотто, Якопо Тінторетто, Ян ван Ейк, Ель Греко, Сандро Боттічеллі, Карло Кривеллі, Себаст'яно Маццоні, Тіцціан Вечелліо, Данте Габріель Россетті, Джотто ді Бондоне, Дуччо ді Буонінсеня, Сімоне Мартіні, Лоренцо Монако, Фра Беато Анджеліко, Фра Філіппо Ліппі, Чіма да Конел'ямо, Пінтуріккіо, Понтормо, Федеріко Бароччі, Людовіко Караччі, Караваджо, Ораціо Джентілескі та багато ін. Однак у творчості середньовічних, ренесансних і барокових художників знаходимо картини з назвою «*Annunciazione*» («Благовіщення»). Натомість, починаючи з

XIX ст. з'явилися поодинокі полотна з назвою «Ave Maria». Вони не є численними, але демонструють різні стилеві напрямки та оригінальну сюжетну інтерпретацію фрази-символу *Ave Maria*.

Католицький символ *Ave Maria* проникає у творчість російських православних художників В. Тропініна та О. Іванова. Акварель «Ave Maria» 1839 р. О. Іванова, автора багатьох картин біблійного сюжету, написана під час багаторічного проживання митця у Римі (Додаток А.3). Жанрова сцена полотна зображає звичай римлян збиратися на вулиці у вечірню годину біля образу Богородиці, співаючи їй величальні пісні. Серед зібраного натовпу — більшість — дівчата. Зазначимо, що образ Марії більш трепетного ставлення отримує з боку жіноцтва. Картина О. Іванова відображає не лише римський звичай. Образ Марії особливо шанований на території всієї Італії. Цікавим є той факт, що у кожній області там існує свій день вшанування Богородиці. У країні, колись католицизму, чисельні містечка названі в честь Святої Діви: Санта-Марія-дель-Чедро (Калабрія), Санта-Марія-Маджоре (П'ємонт), Санта-Марія-Ое (Ломбардія), Санта-Марія-ла-Фосса (Кампанія), Вілла-Санта-Марія (Абруццо), Санта-Марія-Нуова (Марке). У Венеції є канал «Ріо Санта Марія Формоза».

Трактування фрази-символу *Ave Maria* втілене у творчості італійського художника Джованні Сегантіні, який надавав сільським мотивам релігійно-символістичну значимість. Його «Ave Maria a trasbordo», написана дивізіоністичною технікою, створена в одному з гірських альпійських сіл та існує у двох версіях: 1882 р. та 1886 р. (Додаток А.4). Сюжетом картини є сім'я пастуха у повному складі, з дружиною та дитиною, з вівцями та ягнятами, що, вертаючись до села, переплавляючись на човні на інший берег озера, творить у смиренній позі молитву. Захід сонця та дзвіниця на протилежному березі вказують на шосту годину вечора — годину вечірньої молитви *Ave Maria*. В жанровій сцені глибинна символіка твору — це не сім'я пастуха, а смиренна акція зняття з якоря та служіння іншому берегові, це патріархально ритмізований час, порядок певних дій та складових дня, які вносять у життя

відчуття впорядкованості, спокою та гармонії. У цьому вгадується «типова для творчості Дж. Сегантіні ідея містичної єдності циклів людського та природного життя» [145].

Лінія горизонту — дуже низька і концентрує увагу на небо та його відображення у воді. Мазки пензля накладені на полотно концентричними колами від човна пастуха. Озеро та небо, творять цілісність, доповнюючи одне одного, відображаючи гармонійну єдність патріархального земного життя з законами Всевишнього. Арочне перекриття човна підкреслює цю концентричність, створює ілюзію храмовості сімейного човника пастуха. Наводячи паралелі у музичному мистецтві, зазначимо, що у багатьох творах «Ave Maria» композитори використовують принцип арочності на рівні мелодичної побудови та форми твору. Такі структурні особливості на мікро та макрорівнях втілені в одному з найвідоміших творів під назвою «Ave Maria» — у композиції Ф. Шуберта на сл. В. Скотта.

Вихід католицького символу *Ave Maria* за конфесійні межі та його перехрещення з язичницьким культом простежується в імпресіоністичній картині Поля Гогена «La orana Maria», написаної на острові Таїті в 1891 р. (Додаток А.5). Згодом твір отримав другу назву — «Ave Maria». Назва роботи — «La Orana Maria» — передає таїтянське звучання привітання архангела Гавриїла, зверненого до Марії у Благовіщенні. Втілення релігійної тематики у цьому полотні є сміливо нетрадиційним і пронизане язичницьким містицизмом.

Це втілено у яскравості фарб полотна, що передає первозданну красу землі. Чисті, яскраві кольори втілюють моральну чистоту та безпосередність аборигенів. Персонажі полотна — таїтяни у традиційному колоритному одязі. Навколо них — яскрава, квітуча, родюча природа Таїті, що не лише символізує земний рай, а й налаштовує уяву глядача на втілення небесного раю. Фігура матері з дитиною написана дуже реалістично і лише сяючі німби над головами вказують на святість персонажів картини. Немовля сидить у матері на плечі, що

було нетиповим для європейського іконопису та живопису, було ознакою процесу змішування повсякденного з надприродним, божественним.

Автор картини сюжетно перехрещує лінії Благовіщення та Різдва Ісуса. Присутність ангела асоціюється з Благовіщенням. Центральні фігури нагадують сцену поклоніння волхвів. На передньому плані П. Гоген зобразив столик для дарів, на якому лежать жовті та червоні банани й плоди хлібного дерева. Ця атрибутика перегукується з Різдром Христовим.

Положення, прийняті дівчатами на задньому плані картини, перегукуються з характерними буддійськими позами. На думку італійського мистецтвознавця М. Г. Мессіні, в «La Orana Maria» живописець віддає данину й італійському Ренесансу, надаючи героям картини схожість з деякими персонажами знаменитої «Весни» Сандро Боттічеллі. Мистецтвознавець відзначає, що особи виявляють спільні риси й з ангелами полотен Фра Анджеліко [215].

До 1951 р. на вимогу католицької церкви зображення біблійних персонажів повинні були орієнтуватися на європейський антропологічний тип. Мистецтвознавці О. Іванова [65, с. 366] та Б. С. Майєрс [217, с. 256] вважають, що, інтерпретуючи сакральний релігійний сюжет на ґрунті тайтянської культури, П. Гоген намагався досягти злиття християнського образу та рис первозданного, язичницького світу. Такий тип художнього мислення свідчить про прагнення автора до популяризації, культурного узагальнення образу Марії та біблійних сюжетів, долання географічних і релігійних меж їх функціонування, схрещення звичаїв та світосприйняття двох культур — європейської та тайтянської.

Про цю світову тенденцію у соціальній та культурній сфері свідчить культ Гваделупської Діви Марії у Мексиці, а згодом і цілій Південній Америці. Свідчення появи марійського культу у Новому Світі знаходимо у літературних джерелах XVI ст. Антоніо Валеріано. Згідно з переказами тих далеких часів після захоплення іспанцями ацтекської столиці, Діва Марія в образі індіанської жінки з'явилася перед наверненим до християнства індіанцем Хуано Дієго.

Вона розмовляла рідною мовою індіанця та попросила його побудувати християнську церкву [49].

Проникнення релігійної традиції католицизму у Новий Світ спричинене колонізаторською політикою тогочасної Європи. Епізод цих подій відтворено в історичній драмі «Місія» режисера Роланда Жоффе (1986). У кінострічці відображено політичні та збройні протистояння між португальськими рабовласниками та священниками-єзуїтами. Єзуїти у створених резерваціях вирізнялись гуманністю у відношенні до місцевого населення, навчаючи індіанців агротехніки, ремесел, передаючи їм елементи європейської духовної культури, музичної освіти, у тому числі створюючи хори. У фільмі є сцена, де індіанці-гуарані співають багатоголосним хором католицький гімн «Ave Maria» (музика Е. Морріконе). Цей спів є не лише свідченням християнського навернення місцевого населення, але й надрелігійним духовним символом вищих гуманних цінностей, які повинні об'єднувати людей та зупиняти політичні кровопролитні війни. У заключній сцені португальські війська холоднокровно розстрілюють беззбройних жінок, дітей індіанців, священника-єзуїта, які, відправляючи Службу Божу, співають гімн «Ave Maria», тримаючи розп'яття Ісуса та інші богослужбові католицькі атрибути. Однак португальців, які є також католиками, не зупиняє навіть християнське віросповідання індіанців. Керуючись лише політичними та рабовласницькими інтересам, вони спалюють їх селище.

Про інтернаціоналізацію образу Богородиці свідчать процеси, що відбуваються у музичному просторі. На причини його поширення вказує О. Немкова: «образ Діви Марії, Матері Христа, як носій стрижневих основ людського духу, як морально-естетичний ідеал, що поєднав близьке та зрозуміле (материнське) з неосяжним (втіленим в Її богообразності), безумовно, не може бути вписаний у будь-які рамки — національні, часові або навіть конфесійні» [126, с. 108–109].

До латинського символу *Ave Maria* звертаються й мусульманські азербайджанські композитори Фархад Бадалбейлі¹ та Азер Дадашев². Обидва твори присвячені відомим азербайджанським співачкам сестрам Фідан і Хураман Касимовим. Твір Ф. Бадалбейлі існує у різних виконавських варіантах: для голосу з фортепіано, для голосу з оркестром, для голосу, хору, оркестру та струнно-щипкового (плекторного) музичного інструмента тар. Останній варіант є особливо вишуканим, оскільки ніжне звучання струн тара переплітаючись зі східною мелодією голосу, створило неповторний колорит, що гармонійно поєднує східні та західні мотиви.

Своєрідністю композиції Ф. Бадалбейлі є те, що у тексті поєднуються дві мови (латинська та азербайджанська), що символічно втілює діалог Сходу та Заходу. Перша частина твору — на латинській мові, друга — на азербайджанській, завершуючись латинською фразою. Витоки такого явища знаходимо в культурно-релігійній спадщині двох вірувань. Християнська Діва Марія — Мар'ям в Ісламі, мати пророка Іси (Ісуса). Вона вважається однією з найбільш праведних і найбільш шанованих жінок у мусульман. На її честь названа коранічна сура № 19, в якій розповідається про чудесне народження пророка Іси та про його матір Мар'ям. Вона є єдиною жінкою, яка згадується в Корані по імені. Її постать відображена в живописі митців мусульманських країн (Додаток А.6).

Про міжрелігійний діалог свідчить ще один твір азербайджанця Азера Дадашева. Хорова мініатюра «*Ave Maria*» була замовлена композитору римокатолицькою громадою Азербайджану та виконана під час візиту Папи Римського Івана Павла II до Баку. Пізніше цей твір у версії для голосу та фортепіано прозвучав на концерті в м. Блумінгтон (штат Індіана, США), що пройшов під девізом «Всі релігії моляться за мир». У ньому виконували твори, в яких оспівуються три світові релігії — іудаїзм, християнство та іслам. У

¹ Фархад Шамсі огли Бадалбейлі (1947) — азербайджанський піаніст, музично-громадський діяч, педагог, композитор. Ректор Бакинської музичної академії.

² Азер Дадашев (1946) — автор одинадцяти симфоній, камерно-інструментальних і вокальних творів, музики до кінофільмів, дитячої музики. Учень Кара Караєва.

2002 р. А. Дадашев отримав за цю та дві інші хорові мініатюри медаль та срібний хрест Папи Римського.

Музичні композиції Ф. Бадалбейлі та А. Дадашева відображають тенденції у світовому соціокультурному просторі до релігійної толерантності, міжконфесійного діалогу, що межує з екуменічним рухом.

1.3. Жанрове розмаїття арт-зразків «Ave Maria» в літературі, кінематографі та театральному мистецтві

Католицький символ *Ave Maria*, розширюючи своє семантичне наповнення, проникає і в сферу літературного мистецтва. З такою назвою написали вірші Оскар Уайльд (зі збірника «Містична троянда»), Франк О'Хара (Frank O'Hara), Максим Танк¹, Афонасій Фет², А. Ярмутьський, Карло Бетоккі (Carlo Betocchi), Рудольф Баумбах та ін. Є новела В. Астаф'єва, повість З. Легкого, поема І. Багряного, романи В. Міхальського, «Спокута. Аве Марія» С. Здравкова, «Ave Maria для єврея Віта Фінці» («Ave Maria per l'ebreo Vita Finzi») італійського письменника П. Фаббрі (P. Fabbri).

Поема «Аве Марія» І. Багряного (1927) розпочинається таким зверненням: «Вічним бунтарям і протестантам, всім, хто родився рабом і не хоче бути ним, всім скривдженим, зборканим і своїй бідній матері крик свого серця присвячує автор». У творі на контрасті зі світлою назвою твору йдеться про жорстокі реалії часу та жіночої долі (Додаток Б.1). Твір наповнений іншою образністю, яка не пов'язана з сакральною тематикою.

Антирелігійне спрямування має книга «Остання „Ave Maria“» литовського письменника Ю. Кайріса.

Особливого розмаїття творчого трактування релігійний символ отримав у кінематографі. Відомо близько десяти робіт з такою назвою, що виявляє

¹ Крім вірша з такою назвою, опублікована й ціла поетична збірка Максима Танка.

² Поезія «Ave Maria» А. Фета слугувала вербальною основою однойменної музичної композиції для голосу та фортепіано О. Гольденвейзера.

різножанрове опрацювання (серіал, мелодрама, драма, сентиментальна комедія, документальний фільм, вестерн)¹. Антивоєнна американська пропаганда показана у мультфільмі для дорослих «Ave Maria» режисерів В. Данилевича та І. Іванова-Вано (1972), у якому розповідається про жертви в'єтнамської війни. Мультфільм об'єднав у собі три види мистецтва: живопис, музику та анімацію. На початку стрічки йде показ шедеврів живопису епох Ренесансу та бароко, на яких зображена Мадонна з немовлям. Ряд просвітлених картин змінюється показом жорстоких картин війни. Серед загиблих — численні дитячі жертви. Бездонну глибину драми підсилює музична молитва «Ave Maria» Ф. Шуберта, що на контрасті об'єднує світлий початок стрічки з подальшими жахливими кадрами.

Латинська сакральна фраза втілена у сценічному мистецтві. Французьким хореографом Морісом Бежаром створено балетний номер «Ave Майя» для Майї Плісецької, який отримав другу назву — «Ave Maria» [178]. Прем'єра відбулась у 1994 р. і, маючи великий успіх, М. Плісецька неоднаразово виконувала балет надалі, зокрема у 2005 р. на концерті, присвяченому 80-літтю танцівниці. Для музичного оформлення композиції хореографом була обрана «Ave Maria» Й. С. Баха – Ш. Гуно. Балет є мініатюрою та триває три хвилини. Номер сповнений вишуканістю, реалізацією досконалої пластики балерини, що збереглась упродовж унікального сценічного довголіття М. Плісецької. У мініатюрі вгадуються паралелі з відомим «Вмираючим лебедем» — номер, що набув ваги творчого театрального автографу танцівниці. Пластика рук

¹ «Ave Maria» (1936) — драма, Німеччина, Італія, режисер Йоганнес Ріманн;
 «Ave Maria» (1940) — режисер Карлос Паділла;
 «Ave Maria» (1953) — Німеччина, режисер Альфред Браун;
 «I quattro dell' Ave Maria» (1968) — вестерн, Італія, режисер Джузеппе Коліцці;
 «Ave Maria» (1972) — мультфільм, СРСР, режисери В. Данилевич та І. Іванов-Вано;
 «L'ave maria» (1982) — сентиментальна комедія, Італія, режисер Антоніо (Ніні) Грассія;
 «Ave Maria» (1984) — Франція, режисер Жак Річард;
 «Ave Maria» (1999) — мелодрама, Україна, режисер Л. Єфименко;
 «Ave Maria» (1999) — Іспанія, Мексика, режисер Едуардо Россофф;
 «Ave Майя» (2005) — документальний фільм, Росія, режисер Микита Тіхонов;
 «Ave Maria» (2006) — серіал, Португалія.

підкреслена легкими маніпуляціями двома червоно-білими віялами, акцент на яких підсилює аскетичність чорного вбрання балерини.

На прикладі цього балетного номеру відображено ще одну функцію вербального символу *Ave Maria* — сакралізацію знакових митців ХХ ст. М. Плісецькій під такою назвою присвячено не лише виставу, але й документальний фільм та фотоальбом¹. Ще один приклад сакралізації імені іншої видатної особистості наведено у статті В. Корнійчука «„Ave, Maria“: психологічні особливості акторської творчості Марії Заньковецької».

Інтерпретація образу Богоматері здійснена в театральній виставі «Ave Maria» режисера В. Шахвердяна, в якій гармонійно поєднались хореопластика, музичне мистецтво та світлові ефекти. Прем'єра відбулась у Єревані та була присвячена 1700-літтю прийняття Вірменією християнства. В 1997 р. спектакль показаний в Україні на сцені київського Національного Академічного театру російської драми ім. Лесі Українки. Цього ж року прем'єра відбулась у Москві та Санкт-Петербурзі. Музично-театральна містерія об'єднала музику Й. С. Баха, Дж. Каччіні, Ф. Шуберта, Ш. Азнавура та інших, і прозвучала у виконанні І. Мусаелян (вокал) та О. Лаврова (орган, синтезатор). Для музичних шедеврів минулого композитор і виконавець О. Лавров «зумів створити яскраву сучасну і водночас досить органічну „оправу“... Його композиція відрізняється високим художнім смаком і тактовністю», — зазначає Н. Некрасова [113, с. 20]. Хореографічно-пластичне втілення постаті Пресвятої здійснено танцівницею А. Бабаджян.

Символічна фраза *Ave Maria*, що інформативно налаштовує на подію Благовіщення та розкриває образ Діви Марії як втілення, насамперед, світлої надії, інтерпретована у виставі тематично ширше. Показ лінії непростого історичного минулого Вірменії та не менш бентежного сьогодення ототожнюється з велично-трагічним образом Богоматері, серце якої крається тягарем Розп'яття Її Сина, що символічно перегукується з історичною

¹ «Ave Майя» (2005) — документальний фільм про творчість М. Плісецької режисера Микити Тіхонова; у цьому ж році видано фотоальбом «Ave, Майя», у який увійшло 300 фотографій від 1926 р.

трагедією, «розп'яттям» вірменського народу. Водночас, у цій ідейній вертикалі закладена й інша: стражденна Вірменія, як і постать Діви Марії, демонструє силу та незламність духу, що черпає свої сили у святій вірі.

Подолання життєвих незгод відбувається й через всеоновлювальну силу любові. Під звуки «Ave Maria» Ф. Шуберта з'являються юнак та дівчина, ліричний дует яких сповнений натхненною поезією. На думку Н. Некрасової, музичній молитві австрійського композитора у драматургічній лінії спектаклю належить місце центральної кульмінації [113, с. 20]. Завершальною сценою вистави є інтерпретація останньої біографічної події Пресвятої Діви на межі землі та неба — Її Успіння. Перед постаттю Марії, яка витає на небосхилі, схилені дівчата утворюють білий хрест, що втілює непростий життєвий шлях та святість Богоматері. Отже крізь сюжетні горизонталі вистави образ Пресвятої Марії розкрито як образ заступниці та хранительки, що наповнює душі вірою та надією у часи великих потрясінь.

Щодо багатства тематичних складових як аналог вірменської вистави варто згадати драму «Благовіщення Діви Марії» («L'annonce faite à Marie», 1911) французького письменника П. Клоделя, у якій, за словами С. Когут, «тема Благовіщення ... потрактована складно, наскрізь символічно. ... Проступають чіткі паралелі до Євангельських сюжетів життя Марії: Різдво, Ходіння по муках, Успіння» [74, с. 203].

Режисер Ваге Шахвердян розширює рамки театральної вистави, широко залучаючи виразові засоби жанру музичного мистецтва та світлові ефекти. На перехресті цих трьох складових вистава трансформується у хореографічно-музично-світлове дійство. «Поліфонія образних шарів, звукових, світлових, хореографічних, кожний з яких є носієм певного інформативно-художнього змісту, зумовлює особливий „метафоричний“ стиль спектаклю, позначений надзвичайною експресивністю», — пише Н. Некрасова. Посилення музичної сфери дає інтенцію кваліфікувати авторам свою виставу як музичну містерію. Лінія світлового рішення, детально скомпонована автором художнього оформлення «Ave Maria» Є. Сафроновим, посилює виразовість пластики рухів

та музичної складової. Як зазначає Н. Некрасова, «світлова партитура спектаклю детально і винахідливо розроблена при граничній простоті засобів Контрасти густої темряви і сліпучого світла, кольорові прожектори, що забарвлюють постаті персонажів у криваво-чорне, золотаве, блакитне, створюють відповідний психологічний настрій, спрямовують фантазію глядачів у відповідне русло» [113, с. 20].

Створення вистави, присвяченої образу Богоматері, виявляє прикмети національного характеру вірменського народу, стійкою традицією якого є християнське виховання. Адже відомо, що ще в 301 р. вірмени стали першим народом, що прийняв християнство як державну релігію. Прикметно, що догматика вірменської апостольської церкви відрізняється від догматики інших конфесій. Утім автори вистави «Ave Maria» обираючи її назву звернулись саме до латинського мовного символу, мабуть, для інтеграції, інтернаціоналізації цієї вистави у ширшу аудиторію¹.

1.4. Функціонування «Ave Maria» як назви в соціальній сфері та культурному житті

Початкові слова латинської молитви широко використовується у соціальній сфері. Зокрема, у назвах навчальних закладів, у програмі яких є важливим християнське спрямування виховання. Таким є «Ave Maria University» або «Latin American Campus» в США (штат Флорида). В університеті можливо отримати освіту за такими різноманітними спеціальностями як філософія, теологія, психологія, музика, класична та рання християнська література, біологія, економіка, бізнес, політика, математика. Студенти цього навчального закладу виховані у традиціях католицького віросповідання. У цьому ж штаті функціонує «Ave Maria School of Law», віщає

¹ У музичному мистецтві Вірменії з латинською назвою «Ave Maria» твори для голосу з супроводом створили М. Екмалян, Н. Ташчян, композицію для фортепіано — Т. Чухаджян. Відомою є естрадна пісня «Ave Maria» Ш. Азнавура та Ж. Гарваренца — французьких композитора-виконавця та поета вірменського походження.

«Ave Maria Radio» та побудоване університетське студентське містечко з такою ж назвою. Всі ці організації створені під егідою «The Ave Maria Foundation». В Австралії в штаті Вікторія існує дівочий католицький «Ave Maria College». На Мальті — початкова школа. У США, крім згаданих вище, є й інші навчальні заклади з такою назвою: середні школи в м. Мейпл-Гров (штат Міннесота) та в м. Паркер (штат Колорадо); у Нью-Йорку (штат Нью-Йорк) та Еллікотт-Сіті (штат Меріленд) — католицькі академії. У Флориді існує Академія Танцю. В Ірландії функціонує будинок для людей похилого віку «Ave Maria Nursing Home». Крім перерахованих установ, функціонує й видавничий дім «Ave Maria Press», історія якого почалась із започаткування у 1865 р. видання католицького журналу «Ave Maria» священником Едвардом Соріном. Спеціалізацією видавництва є духовна література.

У музичному мистецтві, крім великої кількості різножанрових композицій з назвою «Ave Maria», про які буде йти мова у наступних розділах нашого дослідження, видано численні альбоми звукозаписів, у яких виконавці вміщують, крім однойменних творів, й інші композиції духовного змісту. Такі тематичні альбоми духовної музики випускають як сольні звукозаписи (альбоми Кірі Те Канава, Ліни Мкртчян, Еллади Чакоян та Рубена Айвазяна, Абрамяна Левона та Закарян Лусіне), а також складають із записів найрізноманітніших виконавців та музичних складів.

Збірник релігійних пісень «Аве Марія» надійшов і з мультимедійної студії, яка створена у 2006 р. при львівському видавництві «Свічадо», що спеціалізується на християнській літературі.

У сучасному музичному просторі часто звучать концерти, тематично об'єднані назвою «Ave Maria». Концертна програма з такою назвою неодноразово звучала у виконанні російської співачки, першої виконавиці «Ave Maria» В. Вавілова — Н. Дроздовой-Вайнер. Такий захід у 2006 р. відбувся в лютеранському храмі латвійського міста Елгаве. У 2007 р. концерт прозвучав у соборі м. Рига. Виконавцями були Інесса Галанте (сопрано), Еліна Букша (скрипка) та Айварс Калейс (орган). У 2006 р. концерт «Ave Maria» звучав у

Церкві Августі Вікторії у Єрусалимі. У 2008 р. концерт відбувся в залі Національного будинку органної та камерної музики України. Його учасниками стали дитяча хорова капела «Дзвіночок», солісти Національного будинку органної та камерної музики — М. Липинська та В. Чікіров, струнний квартет ім. М. Лисенка та ін. У 2010 р. програма лунала в Державному музеї історії релігії Санкт-Петербурга. У Північній столиці Росії в Смольному соборі в 2012 р. концерт виконували солістка італійської «Ла Скала» Кьяра Таїджі (сопрано), Камерний хор Смольного собору та «Константіновській оркестр». У січні 2013 р. романтичний концерт органної музики «Ave Maria» відбувся в м. Якутськ за участю органіста В. Шляпнікова та вокалістки О. Яскунової.

Монотематичні концерти «Ave Maria» неодноразово звучали на львівських сценах. У 2003 р. виконання здійснив симфонічний оркестр «Даро». Концерти звучали у виконанні солістки Львівського будинку органної та камерної музики — органістки Надії Величко, а також у багаторазовому виконанні вокалістки Лариси Даренської. Програма була підготовлена з піаністкою Л. Ніколаєвою, прозвучала у Львові та Житомирі, а згодом з великим успіхом виконана у містах Польщі з піаністкою О. Владиславською. На львівському телебаченні є звукозапис програми «Ave Maria» у виконанні співачки Л. Щипчик. У Житомирі проводиться обласний фестиваль-конкурс духовної музики «Аве Марія», учасниками якого є хорові колективи. На міжнародному фестивалі мистецтв «Слов'янський базар» у 1999 р. відбулась культурно-творча акція «Ave Maria», на якій була показана виставка українського іконопису, присвяченого образу Богоматері, а також прозвучав концерт духовної музики.

Доволі часто монотематичні концерти з назвою «Ave Maria» відбуваються в Італії — країні, що є історичною спадкоємицею Західної Римської імперії, на території якої сформувався католицизм. Вони звучали в Ровіго (14.09.2013), Конверсано (10.05.2014), Кассано-делле-Мурдже (30.07.2014) та багатьох інших містах. У Ватикані концерт відбувся в церкві «Chiesa Pontificia di Sant'Anna» (08.05.2012).

Таку назву в Росії має й вокальний колектив «Ансамбль солістів „Аве Марія“» під керівництвом Марії Арії.

Під об'єднуючою назвою «Ave Maria» виходять і нотні збірники вокальної музики. П'ять видань витримав альбом з упорядкуванням Л. Абрамової. Крім цього російського збірника виданий інший з упорядкуванням О. Тебіної. Українські збірники «Ave Maria» у двох випусках (Випуск I «Солоспіви», Випуск II «Солоспіви. Ансамблі») з упорядкуванням В. Красовського надійшли із видавництва «Мелосвіт» у 2002 р.

Висновки до розділу 1

Підсумовуючи сказане вище наголосимо на поширеність фрази-символу *Ave Maria* у соціопросторі та багатовікову інтернаціональну традицію відтворення образу Діви Марії, здійснену художниками, музикантами, кінорежисерами та письменниками.

Проаналізовано індивідуально-творче сюжетне розкриття благовіщенської тематики, сфокусованій у сакральній назві. Просвітлений характер мовного коду *Ave Maria* пов'язаний у цілому з образом Пресвятої Марії, Її Богоподібністю, і, зокрема, з Таїнством Благовіщення, що є початком Боготілення.

Водночас Таїнство Благовіщення у багатьох мистецьких творах отримує ширше тлумачення та втілює хрестобогородичну ідею. Семантика символу *Ave Maria* змістовно доповнюється Різдом Ісуса (полотно П. Гогена), Його Розп'яттям (театральна вистава В. Шахвердяна, мультфільм для дорослих «Ave Maria»), Успінням Богородиці (театральна вистава В. Шахвердяна). Образ Марії інтерпретується амбівалентно, поєднуючи радість та п'єту.

Приділено увагу географічним та конфесійним та релігійним ареалам створення арт-зразків з латинською назвою. У вербальному символі *Ave Maria*, що має сакральне позачасове значення, закладені вічні цінності, зрозумілі у

будь-яку епоху та в будь-якій країні. Рецепція *Ave Maria* в роботах православних художників В. Тропініна та О. Іванова, у таїтянській «*Ave Maria*» («*La Orana Maria*») П. Гогена, музичних композиціях мусульманських азербайджанських композиторів Ф. Бадалбейлі та А. Дадашева, театральній виставі вірменина В. Шахвердяна долає національну та релігійну локалізованість.

Жанровим розмаїттям вирізняється трактування Богородичного образу в літературі (вірші, новела, повість, поема, роман) та в кінематографі (серіал, мелодрама, драма, сентиментальна комедія, документальний фільм, вестерн). Синкретична єдність мистецтв представлена у театральній виставі В. Шахвердяна (театральний, музичний жанр, світлове шоу) та мультфільмі для дорослих «*Ave Maria*» (анімація, живопис, музичне мистецтво).

Значимість смислового навантаження, загальновідомість та легкість образного сприйняття спричинили широке застосування латинського коду у соціальній сфері та культурному житті. Сакральне *Ave Maria* використовується позакультово: у назвах навчальних закладів, радіо, видавництва духовної літератури, у вшануванні пам'яті знакових митців XIX–XX ст. (стаття В. Корнійчука про М. Заньковецьку, балетний номер Моріса Бежара, присвячений М. Плісецькій). З назвою «*Ave Maria*» видаються альбоми звукозаписів, збірники вокальної музики, звучать монотематичні концерти духовної музики, існує вокальний ансамбль.

РОЗДІЛ 2

МУЗИЧНІ КОМПОЗИЦІЇ «AVE MARIA» НА ТЕКСТ ЛАТИНСЬКОЇ КАНОНІЧНОЇ МОЛИТВИ

2.1. Жанрове та стильове означення творів «Ave Maria»

У статті 1974 р. «„Мать скорбящая“: к истории жанров „Стабат Матер“ и „Ave Maria“» Г. Габінський, називаючи *Ave Maria* жанром, здійснює його стислий історичний огляд [31]. Оперування терміном «жанр» не є переконливим, адже автор роботи не наводить ознак, за якими ці композиції набувають ознак жанру.

Зазначимо, що поняття жанру є одним з найскладніших стосовно чіткої дефініції та залежить від обраних критеріїв класифікації. Вченими обрано різні параметри для спроби створення жанрової типології: змістовний аспект (В. Цуккерман), життєві функції (О. Соколов), структурно-семантичний інваріант (М. Арановський). А. Сохор таким критерієм вважає обстановку виконання та виділяє чотири основні категорії жанрів [153, с. 304]:

- а) культові та обрядові (молитовні піснеспіви, меса, реквієм, містерія та ін.);
- б) масово-побутові жанри (пісня, танець, марш з усіма їхніми різновидами);
- в) концертні жанри (симфонія, соната, квартет, ораторія, кантата, романс);
- г) театральні жанри (опера, оперета, музика для драматичного театру).

Аналізуючи строкату панораму арт-зразків «Ave Maria» зазначимо, що твори з такою назвою віднаходимо у всіх чотирьох названих вище категоріях: григоріанська монодія, меса (Дж. Палестріна, П'єр де ля Рю, Ф. де Пен'ялоса), мотет (А. Вілларт, Ж. Мутон, Ж. Депре, Н. Гомберт, Я. Аркадельт, Дж. Палестріна, Т. Л. де Вікторія, К. Монтеверді, Й. Окегем,

Г. Шютц), оферторій (Ф. А. Гільман, А. Діабеллі, Е. Маннсфельд), хорова мініатюра *a cappella* або з супроводом (А. Брукнер, Й. Брамс, А. Дадашев, А. Дворжак, Ю. Ельснер, Ф. Ліст, Ф. Мендельсон, В. Сильвестров, С. Франк), романтична духовна пісня (Ф. Шуберт, П. Масканьї), лірико-психологічний романс (Ф. П. Тості), лірична пісня (В. Івасюка), вірш з музикою (А. Сіренко), естрадна пісня (Бейонсе Жизель Ноулз, Шарль Азнавур, Лара Фабіан, ансамблі «Сябри», «Земляне»), фортепіанний етюд (А. Гензельт), вокальний цикл (Ю. Ащепков), прелюдія та fuga (А. Караманов), фортепіанна п'єса (Ф. Ліст, Л. Ружицький, В. Ларчіков, Ю. Ащепков), камерно-інструментальна п'єса (Р. Тохадзе, С. Бедусенко, Р. Тремолада), концертштюк (М. Брух), концерт (А. Караманов, С. Тосін), симфонічна поема (Є. Станкович), кантатно-ораторіальний жанр (О. Гохман).

Отже композиції «Ave Maria» знаходимо в багатьох жанрах, за винятком окремих (як-от опера, балет, сюїта, марш, вальс та деякі інші). Варто згадати, що у Біографічному словнику Бейкера, Енциклопедичному музичному словнику та Музичній енциклопедії є дані, що у творчості угорського композитора Е. Абраньї є опера «Ave Maria», однак музикознавець Б. Штейнпресс спростовує цю інформацію [182, с. 109].

Підкреслимо ще раз, що серед таких традиційних жанрів творів «Ave Maria» як хорова та камерно-вокальна музика, відомі й несподівані зразки інструментального втілення: композиції «Ave Maria» у жанрах симфонічної поеми, концерту, варіацій, диптиху, що нагадує цикл прелюдії та фуги, етюд та ін. Серед цікавих прикладів є тричастинний вокально-інструментальний твір «Ave Maria» Д. Бортнянського, що має риси сонатної циклічності, де перша частина виявляє ознаки старосонатної форми. У ХХ ст. Ю. Ащепковим написано й вокальний цикл з однойменною назвою .

Музичні твори «Ave Maria» пишуть як на канонічний, так і на тексти інших авторів, відомі й інструментальні зразки з програмною назвою «Ave Maria».

У жанровому розмаїтті творів «Ave Maria» простежується виразне проникнення католицького вербального символу в ареал світської музики. У другій половині ХХ ст. композиції з такою назвою численно представлені у так-званій «легкій» (естрадній) музиці, розглянуті у третьому розділі нашого дослідження. Наведений факт характеризує поширення *Ave Maria* як рідкісного феноменального явища. Зазначимо, що, наприклад, такі початкові слова молитов як *Pater noster* та *Stabat Mater* не втілені у жанрі естрадної пісні.

Отже пошук найзручнішого і точного термінологічного визначення *Ave Maria* є проблемно-дискусійним полем. На нашу думку, в інструментальній музиці сакральний символ є програмною назвою, що налаштовує увагу на духовно-релігійне спрямування змісту цієї музики.

Розмаїття творів «Ave Maria» окреслює завдання простежити жанрові втілення таких композицій.

У роботі, що охоплює зразки від григоріанської монодії до артефактів ХХІ ст., розглянуто й стильове розмаїття композицій з назвою «Ave Maria». Зазначимо, що термін стилю у музикознавстві інтерпретовано доволі широко. У понятті цієї категорії ми спиралися на методологічні розробки Є. Назайкінського, який характеризує стиль відповідно до генезису музичного твору. Одне визначення музикознавця терміну є більш інтуїтивним: «стиль — це та якість, яка дає змогу в музиці чути, вгадувати, визначати того або тих, хто її створює або відтворює, тобто якість відмінна, що дає змогу розмірковувати про генезис» [111, с. 16]. Інше визначення Є. Назайкінського є більш детермінованим: «Музичний стиль — це відмінна якість музичних творів, що належать до тої чи іншої конкретної генетичної сукупності (спадщина композитора, школи, напрямку, епохи, народу і т. д.), яке дає змогу безпосередньо відчувати, дізнаватися, визначати їх генезис і проявляється сукупно з усіма без винятку властивостями музики» [111, с. 19].

Отже поняття стилю щодо конкретного твору визначається генетичною спорідненістю. Її прикладами може бути історичний, національний, авторський, жанровий стиль, а також ранній, зрілий, пізній стиль, фортепіанний, хоровий оркестровий тощо. У всіх цих різновидах стилю визначальним є спільний генезис, спільне джерело — творчість окремого композитора, конкретної епохи, нації та ін. У нашому дослідженні стильова модифікація творів «Ave Maria» розглянута, передусім, у контексті історичного та національного стилів.

2.2. Генезис поетичної першооснови

Серед музичних композицій «Ave Maria» творам на текст канонічної латинської молитви кількісно належить найвагоміше місце. Архетипом григоріанської монодії «Ave Maria» також є сакральний текст. Зазначений підрозділ присвячений вербальному компоненту благовіщенської молитви, джерелам її походження та історії формування, що відбувалось поступово, шляхом нанизування окремих частин тексту, фраз або слів.

Зазначимо, що в українському літературознавстві про генезис *Ave Maria* наведено лаконічну інформацію. Зібравши історіографічний матеріал з різних італійських джерел оригінальною мовою ми відтворили деталізований шлях формування тексту [203; 213; 221].

Латинська молитва *Ave Maria*, яку іноді називають *Salutatio angelica*¹, є найвідомішою серед усіх католицьких молитов на честь Богородиці. Утворення повного канонічного тексту відбувалося поступово, починаючи з IV ст. та завершилось у XVI ст. Його структура умовно ділиться на дві частини: перша — від початкових слів *Ave Maria* (1–5 рядки), друга — від слів *Sancta Maria* (6–9 рядки) (Додаток Б.2). Складову будову тексту відображено і на дещо відмінній образності цілої молитви. Про її музичну інтерпретацію у творах

¹ «Ангельське привітання».

«Ave Maria» на канонічний текст йтиме мова у наступному підрозділі нашого дослідження.

Перша частина є поєднанням євангельських текстів від Луки, до яких додано слова *Maria* та *Jesus*, друга — це прохання небіблійного походження, утвореного в пізньому середньовіччі.

Поява латинської молитви сягає IV ст. Вона пов'язана зі створенням Вульгати (*Vulgata*) — латинського перекладу Біблії, здійсненим Ієронімом Стридонським. Хоча першоосною латинського тексту є манускрипт Нового Завіту, написаний грецькою мовою [212]¹.

Отже генезис латинської молитви простежується до «Великої Схизми» (1054) — розколу християнської церкви на католицьку та православну. Латинська термінологія виникли до поділу церкви, а отже й появи католицизму. Тому благовіщенська молитва має дві версії — грецька *Θεοτόκε Παρθένε, χαῖρε*, що після полілу церкви стала каноном православної гілки, та латинська *Ave Maria*, що стала частиною католицького культу.

Перша біблійна частина молитви утворена з'єднанням двох текстів Святого Євангелія від Луки: привітання Архангела Гавриїла в епізоді Благовіщення (1: 28: *Ave gratia plena, Dominus tecum, benedicta tu in mulieribus*) та привітання Єлизавети в епізоді відвідування Єлизаветою Марії (1: 42: *Benedicta tu inter mulieres, et benedictus fructus ventris tui*) [211]. Фраза св. Єлизавети приєднана до слів Гавриїла природно, тому що фраза архангела *benedicta tu in mulieribus* (1: 28) та слова Єлизавети *inter mulieres* (1: 42) є подібними. Зазначимо, що у грецькому оригіналі звернення архангела розпочинається словом *kàire*, що перекладається як «радуйся». Однак у Вульгаті воно замінене латинським *ave* («здраслуй»). В оригінальній Біблії в архангельській фразі ім'я *Maria* відсутнє. Але вже у літургіях IV–V ст. воно додане до Богородичної молитви, отримуючи варіант, що побутує і в сьогоденні (*Ave Maria, gratia plena*).

¹ Небагатьма вченими підтримується версія, що тексти Нового Завіту написано арамейською мовою.

Поєднання двох названих фрагментів, що створило первісний варіант молитви, відбулось у IV або V ст. У такому варіанті *Ave Maria* використовували у грецьких літургіях св. Василя Великого та св. Марка Александрійського. Такий варіант молитви записаний у Сирійському обряді св. Іоанна Дамаскіна. Отже події, описані у Євангелія від Луки «стали основою первісної маріологічної доктрини, яка також вибудовувалася та поширювалася разом із першими гімнографічними творами» [149, с. 66].

У латинському богослужінні молитва з'явилась у VI або VII ст. у літургії св. Григорія Великого, що співалась на свято Благовіщення. Тому *Ave Maria* вживалась рідко і не була поширеною для позалітургічного моління. Однак у VII ст. виокремлену фразу *Ave Maria* було прийнято повторювати 150 разів щоденно. Це було історичною передумовою її подальшого відокремлення від цілого тексту, усамостійнення та набуття знаковості у музичному, в цілому мистецькому та соціо-просторі. Вже в VII ст. у початкових словах *Ave Maria* сконцентрована сакральна семантика, коротка фраза стає місткою та виразово-змістовною.

Зазначимо, що у деякі рукописи свідчиться, що фраза *benedicta tu in mulieribus et benedictus fructus ventris tui* також вживалась виокремлено, не творячи тексту молитви.

У XI–XII ст. марійський культ набув особливого розквіту. Піснеспіви, що оспівували Мадонну, почали виконувати за межами церковних стін в лаудах. Близько 1198 р. у синодальній постанові «Eudes de Sully» паризький єпископ наказав духовенству популяризуватити серед пастви Богородичну молитву *Ave Maria* на такому ж рівні, як і відомі *Pater noster* та *Credo*. Такі постанови поширились і в інших частинах Європи. Молитва стала відомою у Франції, Іспанії, Англії та Німеччині. Чернечі ордени цистерціанців, картузіанців та домініканців також почали активно вводити цю *Ave Maria* до вжитку. У 1251 р. в уставі ченців-картузіанців указано, що Богородичною молитвою належить завершувати Повечір'я. А через кілька років використання молитви вранці, що супроводжувалось передзвоном, було встановлене настоятелем Томмазо в

абатстві Монтекассіно [227]. У 1326 р. Папа Іван ХХІІ наголосив, що цю молитву повинен читати тричі на день кожний католик: вранці, опівдні та ввечері.

Але на цьому історичному етапі молитва завершувалась фразою *et benedictus fructus ventris tui*, супроводжуючись поклоном або коліноприклонінням. Папа Урбан ІV збагатив текст словами *Iesus* та *Amen* (бл. 1484). *Iesus* було гармонічним доповненням вербальної канви, адже у біблійному тексті вказано, що з уст архангела Гавриїла прозвучало *vocabis nomen eius Jesum* (від Луки 1: 31: «і даси Йому ім'я Ісус») [211].

Поступово з'явилась природна потреба доповнити початок описового інформативного змісту молитовним прохальним завершенням. Друга частина, для якої характерний благальний тон, «натхненна духовністю пізнього середньовіччя, у якій гріх та смерть посідали значне місце» — зазначає Ч. Фаллетті¹ [203, с. 8].

Вже у картузіанському требнику ХІІІ ст. є продовження *Sancta Maria, ora pro nobis*. В італійському музеї «Il Palazzo Buonaccorsi» (м. Мачерата) зберігається камінна плита, на якій вирізьблено молитву *Ave Maria*. Текст готичними літерами розташовано у спіральному положенні. Пам'ятка датована ХІІІ ст. і на ній вже присутня друга частина молитовного тексту (Додаток Б.3).

Багато хто почав додавати прохальне продовження молитви у вільній спонтанній формі. Наприклад, близько 1440 р. св. Бернардин Сієнський, завершуючи свою проповідь молитвою *Ave Maria* пише: «Не можу зупинитись не додавши: *Sancta Maria, mater Dei, ora pro nobis peccatoribus*. Близько 1500 р. у багатьох богослужбових книгах Європи з'явилась завершальна фраза: *nunc et in hora mortis nostrae. Amen* [213].

Остаточний варіант тексту канонізовано офіційним «Катехизисом Тридентського Собору». Він увійшов до «Римського бревіарія», виданого папою св. Пієм V у 1568 р. Такий варіант молитви вживається і тепер. Для

¹ Тут і надалі переклад з італійської здійснено нами — О. Г.

нього характерна, як зазначає Ч. Фаллетті, збалансованість змісту між частинами: «біблійним вступом (що повинно бути присутнім у кожній молитві) та роздумом над Словом, що підкреслює крихкість людини та її потребу покладатись на Бога через заступництво Марії» [203, с. 8, 9].

Практика трикратного проговорення *Ave Maria* францисканцями у XIII ст. спричинилася до появи католицької молитви *Angelus Domini* («Ангел Господній»), яка прославляє Благовіщення Діви Марії та втілення Ісуса Христа. Архітектоніка *Angelus Domini* скомпонована з трьох текстів: 1) опис тайни Благовіщення; 2) між цими фразами вплетена *Ave Maria* (текст молитви протягом *Angelus Domini* повторюється всього три рази); 3) завершальні молитовні звернення до Пресвятої Діви та Бога Отця (Додаток Б. 4). У католицьких монастирях і храмах читання молитви часто супроводжується дзвоном, який також називають «Ангел Господній» або «Ангелюс» (*Angelus*). У зв'язку з чим текст *Angelus Domini* містився в написах на дзвонах (віднайдений рунічний напис в Данії, датований близько 1200 р.). Припустимо, що така практика виконання зумовила написання Ф. Лістом фортепіанної п'єси «*Ave Maria*» з програмним підзаголовком «Дзвони Риму» (про композицію йтиме мова у четвертому розділі нашого дослідження).

Отже, *Ave Maria* у молитовній практиці функціонує як самостійний текст та як складова *Angelus Domini*.

Також вона є частиною Розарію, де читається на малих зернях вервиці та є константною складовою меси в окремі дні церковного року. Згідно з Другим Ватиканським собором молитва *Ave Maria* повинна виконувати функцію антифону, оферторію, «алилуйного» вірша у церкві, щоденної молитви тощо.

2.3. Текст молитви *Ave Maria* та реалізація його драматургічного потенціалу в музичних творах

Ave Maria є однією з найвідоміших серед латинських канонічних молитов. Серед численних артефактів у найрізноманітніших видах мистецтва музичне домінує в інтенсивності опрацювання сакральної фрази *Ave Maria*, оскільки воно найбільше пов'язане з текстом латинської молитви. Вона слугувала імпульсом натхнення для композиторів різних епох, країн та конфесій. Композиції на основі канонічної молитви втілюють традиційність, характерною рисою якої є стабільність використання латинських канонічних текстів, їх актуальність, затребуваність, зрозумілість та позачасова знаковість. Відіграючи велику роль у вокальній та хоровій музиці, «використання латинських текстів, — як зазначають С. Лебедев і Р. Поспелова, — характерне не тільки для будь-якої епохи або стилю, але ніби пронизує всі історичні епохи, всю професійну музику, насамперед, духовну, але також і світську» [86, с. 256]. Підтверджує цю тезу широка панорама творів на текст благовіщенської молитви, що репрезентує зразки різних епох та стилів, починаючи від архетипу — григоріанської монодії та експонуючи неозорий спектр концептуальних рішень ХХ–ХХІ ст.

Коротко охопимо панораму творів з назвою «*Ave Maria*» в історичній послідовності. Поява «*Ave Maria*» (VI–VII ст.) пов'язана передусім з літургічною практикою. Першим зразком є григоріанський хорал, що використовувався в антифонах та оферторіях. Тобто, він був частиною богослужбового культу — меси. У Ренесансній та бароковій епохи з'явилися церковні мотети «*Ave Maria*» (А. Вілларт, Ж. Мутон, Ж. Депре, Н. Гомберт, Дж. Палестріна, Т. Л. де Вікторія, К. Монтеверді, Й. Окегем, Г. Шютц та ін.)¹. Григоріанський хорал «*Ave Maria*» став інтонаційною основою окремих мес (Дж. Палестріна, П'єр де ля Рю, Ф. де Пен'ялоса) та церковних мотетів з

¹ Однак у цих музичних композиціях текст канонічної молитви *Ave Maria* не використовувався. Вербальна основа твору відповідала текстам традиційних ординарних частин меси.

назвою «Ave Maria» (Т. Л. де Вікторія, Дж. Палестріна, Ж. Депре). Ці жанри мали вузько-прикладне церковне призначення й належали до релігійно-духовної музики.

Приклади цільового написання музичних композицій «Ave Maria» для церковного ужитку в католицькому обряді відомі у XIX–XX ст. Однак вони не створені у багаточастинному монументальному жанрі меси. Переважно — це невеликі хорові твори, акапельні чи з органом супроводом (Т. Бедетті (*T. Bedetti*), Д. Бортолато (*D. Bortolato*), Й. Грабовські (*J. Grabowski*), Й. Герінгер (*J. Geringer*), Фр. Кс. Енгелхардт (*Fr. X. Engelhardt*), Л. Міл'явакка (*L. Migliavacca*), М. Паркінсон, Дж. М. Россі (*G. M. Rossi*), В. Трошель (*W. Troschel*), Й. Б. Треш (*J. B. Tresch*) та ін.). Григоріанську монодію гармонізовано італійським композитором Д. Стефані (*D. Stefani*, 1976 р.). В хоровому викладі він виконує функцію літургійного піснеспіву у сучасній практиці.

У XVIII ст. знаємо нечисленні звернення до марійської тематики (твори Ф. Адзопарді, Д. Бортнянського, Л. Керубіні, Ф. П. Лахнера, В. А. Моцарта).

У доробку романтиків композицій «Ave Maria» з латинським текстом численними є камерно-вокальному та хоровому жанрі. Основні шляхи komponування музичних творів XIX ст. розглянуто у нашій публікації «Канонічна молитва *Ave Maria*» в інтерпретаційному полі композиторів-романтиків» [40]. Зокрема, в цю добу виник такий жанровий різновид як романтична релігійна пісня. У такому жанрі написано твори «Ave Maria» для голосу (або вокального дуету) та фортепіано чи органа (М. Баттістіні, Й. Баха — Ш. Гуно, Г. Доницетті, Ю. Капрі, П. Буцці, Р. Леонкавалло, Л. Луцці, Дж. Россіні, К. Сен-Санс, А. Сиріо та ін.). Реконструкція ренесансного поліфонічного хоралу здійснена у творах А. Брукнера, А. Дворжака, Ю. Ельснера, Ф. Ліста, Ф. Мендельсона, С. Франка.

У XX–XXI ст. інтерпретація латинського тексту благовіщенської молитви виявляє різні жанрові та стильові моделі. До *Ave Maria* зверталися Ф. Бадалбейлі, Ф. Бібл, Я. Бусто, Н. Габунія, А. Гарсія-Палао Редондо,

О. Гохман, В. Діанін, З. Кодай, Е. Раутаваара, Гджалмер Г. Регнарссон (*Hjálmar H. Ragnarsson*), М. Скорульський, А. Сіренко, І. Стравінський, Т. Хосокава, Дж. Шелсі та ін.

Отже долаючи часові межі, текст *Ave Maria* залишається константним на обрії композиторського опрацювання. На причину популярності латинської молитви у музиці вказують С. Лебедев та Р. Поспелова: «Широке використання латинських текстів у музиці пояснюється мелодикою латинської мови, її вічною та невичерпною красою» [86, с. 3]. Причиною популярності є й те, що латинь втілює засіб релігійної комунікації, її богослужбова функція «зіграла вирішальну роль у формуванні відношення до латини як до сакральної мови, засобу спілкування з Богом» — зазначає Ю. Чернишова [173, с. 265]. Поширеність Богородичної молитви свідчить про унікальність, актуальність, знаковість, потужний ідейний потенціал цього тексту. Однак використовуючи католицький текст, композитори індивідуально розкривають у ньому драматургічну смислову «криву», вдаються до змін (повторів або видалень окремих фраз), різноманітно виявляючи драматургічний потенціал текстового «полотна». Аналіз композицій у такому аспекті здійснено у нашій статті «Текст молитви „Ave Maria“ та реалізація його драматургічного потенціалу в музичних творах» [45].

Як відомо, термін «потенціал» означає можливості, запаси, які можуть бути використані. Це поняття використовується у багатьох науках як самостійно, так і в словосполученні та описує енергетичні характеристики тої чи іншої системи. Введення означення «драматургічного потенціалу» у мистецтві, зокрема музичному, передбачає не статичне відображення характеристик або елементів системи (у цьому випадку система — це вербальний текст), а виявлення їх взаємодії. Музичне осмислення сакрального тексту *Ave Maria* як вербальної системи розкриває його потужний драматургічний потенціал, що засвідчують різноманітні за драматургічним вирішенням, образним розкриттям, принципами формотворення та структурою композиції.

Як вже згадувалось, текст канонічної молитви *Ave Maria* komponувався поступово від IV до XVI ст. Внаслідок таких обставин його структура є неоднорідною. В її будові виділяють два розділи: перший — це 1–5 рядки, другий — 6–9 рядки (Додаток Б.2). Вже початкові фрази цих двох розділів наповнені дещо різним смисловим активом. Фраза *Ave Maria*, що у буквальному перекладі означає «Здрастуй, Маріє», має більш безпосереднє, емоційно-легке навантаження. Порівнюючи її з іншою фразою і початком другого розділу молитви — «*Sancta Maria*», знаходимо відмінні сутності між ними. Приставка *Sancta* («Свята») додається до імені міфічної чи історичної особи, канонізованої за праведність та відданість церкві. Часто статус Святого чи Святої отримує постать, що загинула мученицькою смертю або пройшла страждальний шлях життя, зберігаючи віру в Бога та чистоту душевних помислів. Тобто, слово *Sancta* порівняно з *Ave*, отримує дещо страдницький смисловий відтінок.

З проговорюванням чи продумуванням молитви інтонування не потребує виділення цих розділів. Мовне молитовне прочитання передбачає деяку одноманітність, однорідність, неемоційність. Натомість, музичне опрацювання стимулює активніше осмислення та рельєфне інтонування вербального тексту. В основі Богородичної молитви в загальному закладені світлі ідеї-образи материнства, надії, заступництва. Однак детальніше прочитання лаконічного молитовного тексту, в якому кожне слово є вагомим, виявляє значно розширений діапазон ідей-образів. Виявлення смислових відтінків вербальної першооснови зумовлено зверненням уваги на такі слова та фрази: 1) *Dominus*; 2) *Jesus*; 3) *ora pro nobis peccatoribus*; 4) *in hora mortis nostrae*. Специфіка взаємодії слів, фраз, розділів молитви індивідуально виявляється у музичній драматургії кожного окремого твору.

Серед різних зразків музичної інтерпретації тексту *Ave Maria* є приклади, що наближені до мовно-речитативного інтонування. До іншої групи належать варіанти з виявленням різних образних домінант тексту, які зумовлюють

відмінні типи драматургії. Серед таких творів є як одночастинні самостійні, так і циклічні композиції.

До нечисленної першої групи належать первістки музичного опрацювання молитви — григоріанські хорали. В основі ранніх таких піснеспівів використовували лише перший розділ тексту (1–5 рядки), оскільки тоді молитва ще не існувала у сучасному завершеному канонізованому варіанті. Але у пізніших зразках григоріанської монодії текст молитви використовувався у повному обсязі (Додаток В.1).

Текст богородичної молитви належить до змінюваних, приурочених до певних свят церковного календаря, на відміну від незмінних текстів константних частин меси. Приблизно з 600 р. аж до Триденського собору григоріанська монодія «Ave Maria» використовувалась у складі антифону в останню неділю перед Різдвом, а також як оферторій¹ на свято Пресвятої Богородиці Марії (1 січня).

Розглянемо григоріанський піснеспів, розшифрований та занотований Адамом Гумпельцгеймером² (Додаток В.2). Використавши григоріанську монодію він написав чотириголосний канон з однойменною назвою.

Григоріанський хорал, який є богослужбовою монодією, доцільніше називати автентичним середньовічним терміном *cantus planus* («плавний» або «рівний розспів»), що відображає його музичну суть. Для григоріанських наспівів властивий вузький амбітус, вільний, алогічний та дещо імпровізаційний тип розгортання мелодики, відсутність ладо-гармонічних устоїв і тяжінь. Така, деякою мірою, «аморфність» музичного викладу, медитативність спричинюють те, що григоріанський хорал не можна сприймати як абсолютну музику.

Незважаючи на це в григоріанському наспіві «Ave Maria» є виразні деякі драматургічні штрихи, які відображають динаміку вербального тексту. Два

¹ Оферторій (пізньолат. *offertorium* — приношення дарів) — піснеспів католицької церкви, що виконується в месі під час приношення дарів. Літургійно належить до змінюваних (залежно від церковного свята) піснеспівів меси.

² *Adam Gumpelzhaimer* (1559–1625) — німецький композитор і теоретик.

слова — *Ave Maria* — розспівано силабічним способом (1 тон на один склад тексту) та невматичним (2–3 тони на один склад). Це акцентує поважність звернення або привітання до Богородиці. Мелізматичний розспів слова *gratiosa* («вишукана») відповідає його змісту. Інтервальний стрибок на октаву вгору підкреслює та підносить слово *Dominus* («Господь»).

На перший погляд, однорідний в драматургічному розвитку григоріанський хорал «*Ave Maria*» з детальнішим розглядом виявляє рельєфні контури, які творять випуклість його архітекtonіки. Зокрема, виділено звертання *Ave Maria*, за якими йде орнаментальний розспів *gratiosa*, що виконує функцію своєрідного серединного розділу розвиткового характеру. Слово *Dominus*, розташоване у побудові на точці золотого перетину, є кульмінаційним. Розспів наступного слова *tecum* є завершальним елементом григоріанського хоралу.

Ренесансні композитори використовували григоріанські наспіви як *cantus prius factus* (дослівно — «первинно створений наспів») у месгах та церковних мотетах. Про популярність проаналізованої вище монодії свідчить її неодноразова інкрустація у кількох однойменних композиціях: в месгах П. де ля Рю, Дж. Палестріни, Ф. де Пен'ялоса та мотетах Т. Л. де Вікторія (чотириголосний та восьмиголосний), Дж. Палестріни (чотириголосний).

У чотириголосній месі нідерландського поліфоніста П. де ля Рю¹ назва «*Ave Maria*» є свого роду програмним об'єднувальним заголовком цілої композиції, частинами якої є *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus e Benedictus, Agnus Dei*. Однак, обрання як заголовку фрази *Ave Maria* не є випадковим. Адже майже у кожній частині поліфонічного твору як *cantus firmus* використано початковий мотив григоріанського хоралу. Завдяки цьому у монументальній композиції досягнуто інтонаційну та ладову єдність. Але цитата з григоріанського піснеспіву задіяна лише у музичній складовій твору, а не у вербальній. Отже у кожній частині ординарія меси під музичною цитатою

¹ П'єр де ля Рю (*Pierre de la Rue*, бл. 1452–1518) — франко-фламандський композитор і співак. Основна частина композиторської спадщини — церковна музика (меси, реквієм, магніфікати, мотети).

григоріанської монодії підкладаються нові слова: *Kyrie, Gloria* і т. д. Назва «*Ave Maria*» є смисловим «ключем» твору, зашифрованим у музичному тексті лише інтонаційно.

П. де ля Рю був одним з перших, хто розширив чотириголосний склад меси до шестиголосного. Це було здійснено в одному з найвідоміших його творів — у месі «*Ave sanctissima Maria*». Композиція є найранішим з відомих шестиголосних зразків цього жанру. Твір традиційно побудований на основі *cantus firmus*. Широко використана техніка канону та принцип антифонного протиставлення двох трьохголосних груп хору.

Меса «*Ave Maria*» для хору *a cappella* Дж. Палестріни побудована за таким принципом, що й однойменна меса П. де ля Рю. Вона має такий самий набір частин, інтонаційна основа яких — згадана вище григоріанська монодія. Однак вербальною основою є тексти *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus e Benedictus, Agnus Dei*. В творчості Дж. Палестріни григоріанський піснеспів використано у чотириголосному мотеті (Додаток В.3)¹. Композиторська розробка згаданого піснеспіву значно змінила його первісний вигляд (мелодійний рельєф, ритмічну структуру та ін.).

Варто зазначити, що вже в добу Ренесансу (й ще раніше — у середньовіччі) не було чистих церковних жанрів. Вони зазнавали впливу нерелігійної музики, відображаючи процеси міграції духовного начала у світське та навпаки. Народна світська музика середньовічної Європи, витoki якої сягають культури релігій дохристиянської епохи на території античних Греції та Риму, співіснувала з літургічною музикою. Дохристиянська світська музика глибоко вкорінилась у феодальному суспільстві середньовіччя і між церковною та світською культурами встановився діалог і взаємообмін. Про це свідчать факти адаптації нових релігійних текстів на мелодії популярних світських пісень. Одним з прикладів є релігійна пісня «*O Roma nobilis*», складена паломниками, що подорожували до Риму з віддалених земель. Текст

¹ Детальному розглядові цього твору у світлі питань з проблем модальної гармонії присвячена стаття А. Новосолової «Ренессансная „гармонизация“ грегорианской монодии» [129].

цієї пісні є новим, а мелодія має витoki з хвалебної пісні на честь богині Венери. Такі методи були результативними у практикумі церкви, адже вони полегшували вивчення в *scholae cantorum* нових релігійних гімнів, де мелодією була вже усім відома світська пісня. Музично-поетичні адаптації давали змогу церкві й розширювати коло прихожан та популяризувати месу.

Прикладом такого взаємовпливу є композиція зі свого роду розширеним програмним заголовком — чотириголосна меса «Ave Maria peregrina» Ф. де Пен'ялоса¹. У перекладі з іспанської *peregrina* — це «подорожуюча» або «паломниця». Мистецтвознавець Л. Канделарія поєднує обрання композитором саме такої назви з сакральною значимістю основних подій життя Пресвятої Діви, частиною якого було кілька подорожей: відвідування Марією своєї двоюрідної сестри Єлизавети, її подорож у Вифлеєм, де народився Ісус, втеча від Царя Ірода до Єгипту і, згодом, повернення до Ізраїлю [197, с. 4].

У творі композитор використав кілька інтонаційних базисів. Це — григоріанський хорал «Ave Maria», у частині *Sanctus* григоріанський піснеспів «Salve Regina», в *Agnus Dei* — мелодія широко популярної світської ренесансної пісні про кохання «De tous biens plaine» фламандського композитора Гайне ван Гізегема (*Hayne van Ghizeghem*). У тексті цієї пісні оспівані достоїнства світської жінки. Але у контексті меси Ф. де Пен'ялоси, ця жінка — Пресвята паломниця Марія. Композитор досягає більшої глибини у музичному відображенні портрету Марії. Тема пісні «De tous biens plaine» викладена після її проведення у ракоходному русі, що, на думку Л. Канделарія, відображає генезис походження слова *Ave*, яке утворилось від дзеркального прочитання імені праматері *Eva*. Як зазначає дослідник, Ф. де Пен'ялоса втілює у музиці фундаментальний ідейний стрижень християнського віросповідання: Ісус, Агнець Божий, відкупив усі гріхи людства, Ісуса народила Діва Марія, яка тим відкупила гріхопадіння праматері Єви [197, с. 6–7].

¹ Франсіско де Пен'ялоса (*Francisco de Peñalosa*, бл. 1470–1528) — іспанський композитор. Автор творів церковних жанрів і світських мотетів.

Відродження традицій григоріанської монодії спостерігається у ХХ ст. Стилізованим григоріанським піснеспівом є «Ave Maria» з циклу «Three Latin Prayers» (1970) Дж. Шелсі.

У барокову добу послаблюється інтерес до музичного опрацювання тексту марійської молитви. Серед нечисленних творів барокових композиторів згадаємо «Ave Maria» Г. Ф. Генделя, яка є хоровою адаптацією відомої сопрано-арії Альмірени «Lascia ch'io pianga» *F-dur* з другого акту опери «Рінальдо» (1711). Виконавський склад арії — сопрано, дві скрипки, віоли та генерал-бас. Нове аранжування під назвою «Ave Maria» здійснене для солюючого голосу та хору *a cappella*¹.

У виданнях та звукозаписах «Ave Maria» вказується, що її автором є Г. Ф. Гендель, хоча зібрана нами інформація не виявила факту, що саме Г. Ф. Гендель зробив аранжування однієї зі своїх найвідоміших оперних арій. Хорове аранжування з підкладеним новим текстом латинської молитви, мабуть, з'явилося пізніше — після смерті композитора, а можливо й у сьогоденні, оскільки опера Г. Ф. Гендель аж до ХХ ст. була у забутті. Зазначимо, що «Рінальдо» є оперою історично-християнського сюжету, тому нова вербальна основа, латинська молитва, була природною адаптацією. У творі використано повний вербальний текст, крім завершального слова *Amen*.

Форма оригіналу арії — тричастинна репризна. У хоровому аранжуванні ця тричастинність збережена. В експозиційному розділі використана перша частина молитви. У серединному, який проходить в однойменному мінорі, задіяна друга частина тексту. У репризі йде повторення першої частини молитви. Тобто з вербальної двочастинності латинського тексту утворена тричастинність музичного артефакту.

Поява «Ave Maria» пов'язана з неабиякою популярністю оригіналу — арією «Lascia ch'io pianga». У новому аранжуванні, з «Ave Maria» композиція

¹ Відомо варіант для солюючого голосу, хору та органа.

також часто звучить особливо у храмах, у репертуарі церковних хористів, на церемоніях вінчання.

У добу класицизму народжуються нові, світські, концертні форми музикування. Твори «Ave Maria» виокремлюються з культової музики, втрачаючи прикладний характер та самостійно функціонуючи у виконавському просторі. До них належать композиції «Ave Maria» Ф. Адзопарді, Д. Бортнянського, Л. Керубіні, Ф. П. Лахнера, В. А. Моцарта.

Використовуючи текст канонічної молитви композитори створюють як окремі самостійні, так і циклічні композиції. Прикладом тричастинного циклу є «Ave Maria» Д. Бортнянського — перший твір в українській музиці, написаний на основі латинської канонічної Богородичної молитви. Композиція створена для двох жіночих голосів (високого та середнього) у супроводі двох валторн та інструментального ансамблю, *Es-dur* (Неаполь, 1775). У виконавській практиці іноді звучить лише перша частина композиції. Такий варіант для одного голосу та фортепіано з українським текстом опубліковано у репертуарних збірниках співаків В. Дударя та М. Галій.

Про формотворчі принципи, розміщення вербальної складової на музичному полотні тричастинного циклу йдеться у нашій публікації «Інтерпретація тексту молитви „Ave Maria“ в українській вокальній музиці» [39].

Перші дві частини написані на основі першого розділу латинської молитви, третя — на основі другого. Порівняємо розміри частин циклу: перша — 39, друга — 78, третя — 23 тт. Співвідношення їх масштабів в архітектоніці твору виявляє, що перший розділ молитви є змістовно вагоміший для композитора.

Мистецтвознавці часто порівнюють творчість Д. Бортнянського та В. А. Моцарта. Зокрема, В. Іванов пише: «Бортнянський у Росії, а Моцарт в Австрії, кожний по-своєму відчував у своїй творчості вплив італійської інструментальної музики. Про це свідчить супровід до перших творів Бортнянського «Ave Maria», «Salve Regina». [68, с. 59–60]. Цей вплив

відчувається і у використанні композитором старосонатної форми у першій частині циклу. Виконавський склад наближає твір до камерної кантати¹. Водночас тут виявляються риси сонатної циклічності. Ознаками цього є старосонатна форма (I ч.), тональні зіставлення частин (I та III — в одній тональності, II — в однойменній).

Але темпи всіх частин циклу є повільними: *Grave–Larghetto–Adagio*. Такий стриманий рух відповідає лірико-філософському характеру та позначається на типі музичної драматургії.

Перша, урочистого характеру, частина *Grave (Es-dur, розмір alla breve)* починається своєрідною «увертюрою», яка сягає четвертини всього музичного матеріалу розділу. У ній експонується головний двотактовий мотив-зерно головної партії (надалі ГП) з початковою фразою молитви (*Ave Maria, gratia plena*). Цей мотив буде неодноразово повторюватись у вокальних партіях протягом усієї частини. Його функцію можна порівняти з першими найяскравішими музичними фразами хорових концертів Д. Бортнянського. Як зазначає М. Рицарева, «цей злитий словесно-музичний образ містив у собі емоційний та інтонаційний настрій, програму всього концерту» [142, с. 99]. В «Ave Maria» ГП (тт. 11–16, *Es-dur*) за структурою є замкненим реченням. У побічній партії (надалі ПП) (тт. 17–23, *B-dur*) використано вербальний текст ГП, але змінена тональність. Відсутність розробки є ознакою старосонатної форми, що характерно для вокальних творів. У репризі (з 24-го такту) ГП звучить у домінантовій, а потім основній тональностях. Матеріал ПП — відсутній. Тематизм ГП поєднується з матеріалом інструментального вступу, що створює додаткові арки у структурі композиції.

У першій частині специфіка сонатної драматургії не виявляється повною мірою внаслідок використання первісного виду сонатної форми з відсутністю розробки, стриманого темпу, замкненої побудови ГП, невеликого масштабу ГП

¹ Згадаємо, що для двох жіночих голосів з інструментальним супроводом написана кантата «Stabat Mater» Дж. Перголезі.

та III і покладеного в їх основі одного вербального матеріалу, у зв'язку з чим форму можна умовно назвати «сонатним *Grave*».

Масштабніша середня частина *Larghetto*, в основі якої покладена фраза *benedicta tu in mulieribus, et benedictus fructus ventris tui Jesus* — ліричний центр циклу. Її виділяє мінорна тональність (*b-moll*), розмір 6/8. В. Іванов зазначає, що ця частина «близька за характером до пасторальної сіциліани, популярної форми повільних частин інструментальної та вокальної музики XVII–XVIII століть» [68, с. 42]. Її виділяє й те, що в ній співає лише сопрано. За припущенням В. Іванова, цьому посприяла практика тогочасного італійського церковно-співацького мистецтва, в якому поширеним був сольний спів [68, с. 42].

Третя частина циклу, *Adagio*, побудована на матеріалі другого розділу вербального тексту, є невеликою за розміром. У драматургії усієї композиції вона виконує функцію фіналу. Це виявляється у рухливішому порівняно з попередніми частинами, темпі, висхідній фанфарній інтонації інструментального вступу, пунктирних ритмах. Однак переважання динаміки *p* і все ж стриманий рух не виводять твір із загального молитовного характеру, передбаченого вербальним інспірантом.

Популярність розглянутого твору засвідчують перекладення для голосу з фортепіано, а також для вокального дуету з фортепіано (*C-dur*).

«*Ave Maria*» В. А. Моцарта для чотириголосного хору *a cappella F-dur* KV 554 (1788) втілена у старовинному жанрі поліфонічної музики — каноні. Зазначимо, що обраний композитором жанр є рідкісним серед інших зразків однойменних творів. Серед нечисленних згадаємо канон «*Ave Maria*» А. Гумпельцгеймера, інтонаційною основою якого є григоріанська монодія. Техніка канону частково використана в «*Ave Maria*» *e-moll* С. Франка.

Обраний текст композитор не використовує у повному обсязі. Для твору взято лише слова *Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum*. Однак і цей текст озвучують тільки сопрано та альт. У партії тенора та баса використана лише фраза *Ave Maria*. Такий принцип використання тексту надалі зустрічатиметься

у творчості композиторів наступних епох (зокрема, українського автора М. Шука та російського — В. Вавілова). Зазначимо, що є ще інший, спрощений варіан твору В. А. Моцарта. Нам не вдалось встановити, чи він створений самим композитором, чи іншими авторами. Але примітним є те, що у ньому у всіх чотирьох голосах текстовою основою є назва молитви, фраза — *Ave Maria*. Ідентичність не лише інтонаційної складової, але й вербальної дають характеристику цьому інваріанту твору як простий канон.

Композиція поряд з іншими канонами створена у віденський період життя В. А. Моцарта та призначена для музикування під час дружніх зустрічей її автора. Таке виконавське призначення та спрямування у написанні твору критикує мистецтвознавець О. Немкова: «Сам факт сприйняття молитви „Ave Maria“ як можливої текстової основи для легкого музикування у товариському колі, коли сакральний текст перетворюється у *слова пісні*, дає визначене уявлення про ступінь змирщення церковної музики» [126, с. 102]. На нашу думку, ця ситуація є лише ознакою поступової секуляризації духовної музики, її вивільнення від вузького церковно-ужиткового призначення та тенденції демократизації жанру. Зазначимо, що у подальшому не лише церковні піснеспіви (серед них і «Ave Maria») почали наповнювати концертний репертуар й репертуар аматорських виконавців, але й такий монументальний літургійний жанр, як *меса* вийшов на концертну сцену та став частиною світської музики духовного-релігійного змісту.

Крім вищезгаданої композиції, існує ще одна «Ave Maria» для вокального дуету у супроводі органа або фортепіано, яка є обробкою чоловічого дуету «*Seconde aurette amice*» (II акт, № 20) з опери «Так чинять усі, або школа для закоханих» В. А. Моцарта. На те, що твір є аранжуванням оперного дуету, вказує деяка штучність у поєднанні вокальної та вербальної складових. В одних виданнях обробка безпосередньо приписується самому В. А. Моцарту, в інших її авторами зазначають таких композиторів, як Йоганн Адам Йозеф Карл Георг

Райттер¹, Альбіно Пероса² та ін. Зазначимо, що у каталозі В. А. Моцарта, складеним Кьохелем, цього твору нами не знайдено. Залишаючи питання авторства цієї обробки відкритим, звернемо увагу на те, що зазначена «Ave Maria» є одним з нечисленних прикладів вокальних дуетів з такою назвою. Серед таких згадаємо «Ave Maria» для вокального дуету у супроводі фортепіано або органа Д. Бортнянського та Г. Доніцетті.

Проміжне місце між жанром оперної арії та вокально-інструментального камерного ансамблю належить «Ave Maria» для сопрано та англійського ріжка³ у супроводі струнного ансамблю *F-dur* Л. Керубіні (1816). Написання твору пов'язане з обранням композитора керівником Королівської капели у Парижі. Саме для неї була створена ця композиція та низка інших духовних творів, з-поміж яких — меси.

Композиція втілена у тричастинній репризній формі з інструментальним вступом, у якому в партії солюючого духового інструмента звучить тема вокальної партії. В основі експозиційної частини покладено перший розділ канонічного тексту. Середня мінорна частина (*a-moll*) відображає тривожні рядки другого розділу латинської молитви. У третій — відбувається повернення до музичного матеріалу першої частини, але для вербальної складової Л. Керубіні обрав другий розділ канонічного тексту. На фоні загального світлого настрою третьої частини композитор знайшов засоби для відображення дещо похмурого змісту її рядків. Фраза *ora pro nobis peccatoribus* («молись за нас грішних») починається інтервальним октавним стрибком, що вирізняє її із загального плину мелодії. Зміст слова *peccatoribus* («грішних») відображено хроматичним низхідним мотивом. Фраза *nunc et in hora mortis nostrae* («нині і в годину смерті нашої») аналогічно підкреслена низхідною гамою, яка, однак, завершуючись тризвуком *F-dur*, повертає музику у

¹ Йоганн Адам Йозеф Карл Георг Райттер (1708–1772) — австрійський композитор і диригент, капельмейстер собору Штефана у Відні.

² *Albino Perosa* (1915–1997) — священнослужитель (єпископ); органіст, диригент і композитор сакральної музики та інструментальної.

³ Замість англійського ріжка можливе використання кларнета або флейти.

початкове світле річище. Кода на триразовому повторенні слова *Amen* виконана у стилі традиційної каденсії оперної арії. Риси цього світського жанру підкреслено й іншими складовими: аріозний тип мелодики вокалу цілого твору, галантний стиль музики (штрихові особливості, розмір, риси менуетності), фактура типового оркестрового оперного акомпанементу. Вже сам виконавський склад супроводу вокального твору (струнний ансамбль) вирізняє цю композицію з-поміж інших духовних однойменних творів. Серед подібних їй з погляду такої характеристики згадується небагато композицій, серед яких — «Ave Maria» Д. Бортнянського. Водночас, використання у творі двох солюючих партій, одна з яких — це голос, інша — духовий інструмент, є проявом романтичних тенденцій, у річищі яких композитори намагаються підсилити роль інструментального начала у вокальній музиці. Зазначимо, що партія англійського ріжка порівняно з вокалом є інтонаційно розвиненішою або інструментальною, однак за ієрархією значимості вона відіграє роль другого солюючого голосу. Водночас можна провести паралелі з вокальними соло у кантатно-ораторіальних творах Й. С. Баха (зокрема у «Магніфікаті»), де відбуваються дуети-діалоги голосу та солюючого інструмента (скрипка, віолончель, гобой тощо).

Композиція швидко стала відомою ще за життя автора. Про її популярність свідчить поява транскрипцій для інших виконавських складів, низку яких доповнюють і сучасні варіанти. Серед них — для голосу в супроводі фортепіано (або органа), для сопрано (або тенора), скрипки (або віолончелі) та фортепіано та ін. Є й інструментальні перекладення (для двох кларнетів у супроводі фортепіано). Про інтернаціоналізацію твору свідчать й видання з англійським та німецьким перекладами латинського тексту.

У XVIII ст. серед нечисленних творів з назвою «Ave Maria» є композиція мальтійського композитора Ф. Адзопарді¹, написана для хору та камерного оркестру. На прикладі цього твору та згадуючи композиції Л. Керубіні та

¹ Франческо Адзопарді (1748–1809) — мальтійський композитор і теоретик. У творчості є як світська, так і духовна музика. Автор теоретичних трактатів.

Д. Бортнянського зауважимо, що у XVIII ст. для марійських піснеспівів характерне розширення складу виконання завдяки супроводу струнного ансамблю і навіть камерного оркестру. Саме ці виконавські склади стають «протагоністами» у написанні для них творів композиторами-класиками. Отже тенденція використання камерного ансамблю чи оркестру проникає і в жанр вокальної та хорової музики.

У композиції використано лише перший розділ канонічного тексту, однак цей розділ повторюється двічі. Тому автор володіє достатнім вербальним матеріалом для музичної композиції. Мажор та мінор по чергово підкреслюють обрані сегменти тексту. Створюється гра різними ладовими барвами. Зокрема, рядки *Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum* як у першому, так і в другому повторенні звучать у мажорній тональності. Наступні фрази *Benedicta tu in mulieribus, et benedictus fructus ventris tui, Iesus* трактовані Ф. Адзопарді у мінорних тональностях в обох повтореннях. Отже форма композиції — АВАВ, де частини А — це мажорні епізоди, а частини В — мінорні. Мінорні епізоди значно більші, ніж мажорні. Автор виділяє фрази *Benedicta tu in mulieribus, et benedictus fructus ventris tui, Iesus*, надаючи цим рядкам більшого часового простору у композиційній схемі.

Композиція майстра XVIII ст. є популярною і в ХХ ст., про що свідчать її аранжування В. Дягтеревої для двох жіночих голосів у супроводі флейти та фагота.

Окремим явищем є два твори з назвою «Ave Maria» Й. С. Баха – Ш. Гуно, в яких відбувається діалог двох епох (бароко та романтизму), національних шкіл (німецької та французької), творчих індивідуальностей.

Композиції Ш. Гуно, створені на основі творів Й. С. Баха, свідчать про те, що романтики у своїй новаторській творчості намагалися переосмислити традиції минулого. Перша композиція — для голосу та фортепіано (або органа), створена на основі Прелюдії *C-dur* BWV 846 з I тому ДТК. Друга назва цього твору — «Роздуми на 1-у прелюдію Й. С. Баха», у французькому оригіналі — «*Méditation sur le 1er prélude de piano de J. S. Bach*» (1859).

«Ave Maria» Й. С. Баха – Ш. Гуно *C-dur* посідає особливе місце серед світських духовних пісень доби романтизму. Причин є декілька. Однією з них є бахівська частина твору. Тип її фактури виділяється серед марійських творів XIX ст. Надалі наслідування такого фактурного викладу знаходимо в однойменних музичних молитвах Р. Леонкавалло, П. Ладиженського, М. Махоріної, в «Ave Maria» для сопрано (або тенора) у супроводі фортепіано румунського автора Нікіфора Сербана (2004, *Nichifor Serban*), у камерно-інструментальному творі для двох кларнетів та фортепіано італійського композитора-аматора Р. Тремолада, частково у фортепіанному концерті А. Караманова.

Мистецтвознавець Б. Яворський вказував на конкретну відповідність прелюдій та фуг Й. С. Баха обраним епізодам Святого Письма [16]. Прелюдію та фугу *C-dur* з I тому ДТК вчений пов'язував з епізодом Благовіщення. Музика прелюдії наповнена «ангельським світлом», надією, а «біла» тональність *C-dur* звично передає символіку чистоти. Інтуїтивно відчувши зміст музики Й. С. Баха, Ш. Гуно влучно підібрав відповідні слова молитви до написаної мелодії, яка є абсолютно гармонічною складовою твору. Зазначимо, що у музикознавстві є й критичне ставлення до обробки Ш. Гуно. Зокрема, Т. В. Адорно вбачає у музиці нової версії підсолоджену релігію, що «перетворюється в суспільне виправдання дозволеної порнографії». Піднесена стримана прелюдія зіпсована французькою солодкавістю, «прослуховується чуттєва жагуча мелодія» [цит. за: 96, с. 58]. Однак переконлива стабільність виконавських інтерпретацій, що триває вже понад 150-ти років, засвідчує високу мистецьку вартість аранжування Ш. Гуно.

Як зазначає Р. Берченко, лютнеподібна фактура прелюдії навіює асоціації із зображеннями у живописі ангелів, які грають на лютнях (картини П'єро делла Франческа, Альбрехта Дюрера) [16, с. 147]. На нашу думку, фактура твору створює ілюзію звучання арфи, яка асоціюється з біблійним царем Давидом. Його улюбленим заняттям була гра на арфі. Зазначимо, що у творчості Р. Леонкавалло є композиція «Ave Maria», написана для голосу,

супроводом якого може слугувати як фортепіано, так і арфа. У поєднанні вокал-арфа твір виконується особливо часто.

Можна провести й інші паралелі творів у живописі з прелюдією Й. С. Баха. На ранніх зображення Благовіщення Марія тримає у лівій руці веретено або прядку. Літературною базою цього сюжету є апокрифічне Протоєвангеліє Якова, де оповідається, що Діві Марії випав жереб прясти пурпурову завісу для Єрусалимського храму (10: 7–10). В «Ave Maria» комплементарна, взаємодоповнювальна ритміка партій правої та лівої рук клавірного акомпанементу асоціативно може пов'язуватись з безперервним рухом веретена.

Є ще один тип зображення Пречистої в цьому сюжеті. Його витoki також знаходимо в Протоєвангеліє Якова, де оповідається, що Марія в мить Благовіщення була біля джерела (11: 1–4). Такий тип зображення називається «Предблаговіщення». Його прикладом є мозаїка церкви Св. Марка у Венеції. З образом джерела асоціативно пов'язана плинність фігурацій прелюдії. Примітимо, що про зв'язок гармонічних фігурацій з образом води у творчості Й. С. Баха писав А. Швейцер. Вчений назвав такі фактурні моделі «мотивами хвиль». Зокрема, в аріозо кантати № 56 бас співає «моя подорож світом нагадує подорож морем». У віолончельній партії зміст вокальної відображено гармонічними фігураціями (Додаток В.4). А. Швейцер наводить інший приклад. В арії «Sich üben im Lieben» з кантати «Weichet nur, betrübte Schatten» (№ 202) є фраза «тут шумлять хвилі». Її зміст Й. С. Бах відобразив гармонічною фігурацією у басовій партії (Додаток В.5) [179, с. 374–375].

Друга менш відома «Ave Maria» Ш. Гуно — для голосу, скрипки та фортепіано (або органа), створена на основі маленької прелюдії («Kleine Präludien» *c-moll* BWV 999) Й. С. Баха. Мінорна тональність, переважання в гармонії зменшених тризвуків, широкий діапазон скрипкової мелодії та вкраплення у ній пунктирних ритмів, рух мелодичних ліній вокальної та скрипкової партій великими інтервальними стрибками — все це створює інший, контрастний настрій до першої просвітленої за характером «Ave Maria»

Ш. Гуно. Зазначимо, що більшість творів, присвячених тематиці Благовіщення, створюються у мажорних тональностях (серед нечисленних мінорних композицій романтичної доби є «Ave Maria» С. Франка).

Привертає увагу виконавський склад твору — скрипка, вокал та фортепіано. Більшість композицій «Ave Maria» XIX ст. написані або для голосу, або для хору, є також інструментальні зразки (твори Ф. Ліста, М. Бруха). Тому «Ave Maria» Ш. Гуно *c-moll* викликає неабиякий інтерес. Зразки таких вокально-інструментальних тріо знаходимо у творчості Ф. Шуберта, Й. Брамса та інших романтиків, що свідчить про прагнення авторів оновити жанр *Lied* і посилити роль інструментальної складової. Зазначимо, що своє продовження лінія камерно-інструментальних ансамблів «Ave Maria» знаходить у XX ст. (твори М. Броннера, М. М. Торкато).

Композиція Й. С. Баха – Ш. Гуно має двочастинну форму, яка утворена внаслідок дворазового повторення прелюдії Й. С. Баха. Після першої інструментальної частини, у другій до дуету скрипки та фортепіано додається партія голосу. Вона повторює мелодичну лінію скрипки з першої частини. Натомість у скрипки з'являється інший тематичний матеріал і вона «співає» з голосом у дуєті.

Ще одним цікавим прикладом переосмислення спадщини композиторів-попередників є «Ave Maria» для голосу у супроводі фортепіано (або органа), створена Й. Цінгземом (*Joseph Zingsem*) на основі *Adagio cantabile* з Сонати № 8 *c-moll* op. 13 Л. ван Бетховена. Композиція опублікована у 1888 р. та присвячена мадемуазель Анні Зоргер (*Anna Sorger*). Якщо у разі з Прелюдією *C-dur* Й. С. Баха француз Ш. Гуно створив нову мелодію до вже написаної композиції, то у вокальній адаптації *Adagio* Л. ван Бетховена всі елементи музичної фактури, у тому числі і мелодії, були створені до Й. Цінгзема. Останній лише підклав слова католицької благовіщенської молитви під верхній мелодичний голос другої частини «Патетичної» сонати. Однак була змінена тональність: *Adagio* Л. ван Бетховена створено в *As-dur*, адаптація Й. Цінгзема — в *Es-dur*. Музика другої частини Сонати Л. ван Бетховена

сповнена піднесеності, зосередженості та спокою, тому текст та зміст латинської молитви природно підійшов до характеру музики *Adagio*.

З новими віяннями романтизму композиції «*Ave Maria*» виходять на концертну сцену як втілення багатства нових рівнів художнього осмислення. Процес перетворення сакрального молитовного тексту на світський мистецький твір свідчить, що цей текст став носієм духовності вищого порядку, поєднуючи у собі духовне, піднесене та буденне, земне. Зазначимо, що ідентичне явище відбувається і в живописі ще в добу бароко. У творчості італійського художника Караваджо образ Мадонни наділений чуттєвістю земної жінки, долаючи передбачуваність канонічної іконописної традиції. Запрошуючи моделлю для своїх робіт куртизанку, реформатор Караваджо наблизив ідеалістичність небесного образу до світських норм жіночої краси, акцентуючи в Богоматері реалістичність земного буття. Революційний художній погляд Караваджо критикували сучасники, адже відомо, що деякі замовники його робіт відмовлялися від написаних художником картин.

Численно музичні молитви «*Ave Maria*» з латинським текстом представлені у творчості італійських композиторів: М. Баттістіні, П. Буцці, Дж. Верді, Г. Доніцетті, Л. Керубіні, Р. Леонкавалло, Л. Луцці, Е. Морріконе, Л. Перозі, Дж. Россіні, Дж. Шелсі. Крім композиторської практики, марійські твори особливо поширені в італійському виконавському просторі. У центрі католицького світу, в різних містах Італії регулярно звучать концерти духовної музики «*Ave Maria*». Поширеними є й програми, скомпоновані винятково з творів під однойменною назвою.

Примітним є, що світські музичні молитви «*Ave Maria*» створені майстрами оперної музики — Г. Доніцетті та К. Сен-Сансом. Їхні твори, а також композиції італійців П. Буцці¹, Л. Луцці та француза Ю. Капрі за типом музичного матеріалу (кантиленність мелодії), наявністю кількох контрастних епізодів (за характером, темпом, фактурним викладом), внутрішньою

¹ У творі П. Буцці використано італійський переклад латинської канонічної молитви.

динамічністю драматургії наближаються до романсової лірики або оперних номерів.

Перу Г. Доніцетті належать два твори з назвою «Ave Maria». Один з них — для сопрано, хору та струнного оркестру, інший — для вокального дуету у супроводі фортепіано або органа. Як вже зазначалось, цей твір за стилем наближається до оперного ансамблевого номеру. Фактура інструментальної партії є типово акомпануючого типу. І хоча виконання твору можливе з органом, фактурна модель значно відрізняється від звичних для цього інструменту типів викладу. Форма композиції має риси тричастинної побудови. У першій частині в акомпанементі використано типову гітарну формулу. Після цезури її змінює вальсоподібний виклад. У завершальному третьому розділі відбувається зміна фактури (остинатні тріольні акорди), динаміки. Партії солістів переплітаються в діалозі, підтримують та доповнюють одна одну, ведуть мелодичну лінію в терцію. До використання канонічного тексту композитор підійшов довільно, змінюючи порядок фраз, кількість їх повторів.

«Ave Maria» op. 80 для жіночого голосу та фортепіано Л. Луцці¹ нагадує романтичну схвильовану арію з широким діапазоном динамічних нюансів (від *pp* до *ff*), численними агогічними позначеннями та ремарками щодо характеру виконання.

Як вже зазначалось, у структурі канонічної молитви *Ave Maria* виділяються два розділи, які творять в межах одного тексту відмінні образні сфери. Зміст першої, світлої за характером частини — прославлення Пресвятої Діви. У другій домінують інтонації звертання, прохання. Цю драматургічну особливість тексту виявив Л. Луцці, але з двочастинної вербальної основи він створив тричастинну музичну композицію — «Ave Maria» op. 80 для високого голосу та фортепіано [оркестру?]². Перша частина розпочинається фортепіанним вступом, який створює благоговійний настрій молитви (відлуння цього вступу звучить в останніх тактах твору, обрамлюючи композицію та

¹ *Luigi Luzzi* (1824–1876).

² Є варіант для голосу та оркестру, а також для жіночого голосу, чоловічого хору та органа.

надаючи їй завершеності). У першій частині вокальна мелодія звучить на тлі рівномірно пульсуючих акордів фортепіано. Виразна лінія баса з пунктирними ритмами створює контрапункт до вокальної мелодії. Динамічні спалахи *ff*, з загальною динамікою *pp*, виділяють драматургічно важливі слова для композитора (друге повторення фрази «*benedicta tu in mulieribus*» та останнє повторення *Ave Maria, gratia plena, Ave*).

В основу контрастної середньої частини автор поклав другий розділ канонічної молитви (зі слів *Sancta Maria*). Зміна тексту відобразилась і в зміні характеру музики. Контраст створюється рухливішим темпом (*poco più mosso* $\text{♩} = 80$), початком в однойменному мінорі, тональною нестійкістю, модуляційністю, стрімкістю музичного розгортання. Вокальна партія насичується хроматизмами та стає напруженішою. Змінений і тип викладу фортепіано. Виникають короткі мотиви, в яких акцент на другій вісімці тріолі підсилює хвилювання. Поступове нагнітання музичного розвитку призводить до теситурно найнижчої ноти вокальної партії — *Ais* малої октави¹, яка виокремлює *mortis*. Це слово є своєрідним драматургічним вузлом усього твору. Примітним є те, що кульмінація виведена не традиційним підняттям вгору, а навпаки — сходженням мелодії у нижній регістр.

Угамування емоцій відбувається у третій частині. Повернення до початкового темпу, тональності, фактурного викладу є ознаками репризності. Однак у вербальній складовій автор звертається до матеріалу з другого розділу канонічного тексту, а саме до фрази *ora pro nobis nunc et in hora mortis nostrae*². Останні короткі динамічні спалахи підкреслюють тривожність цих слів, однак загальний настрій частини є урівноваженим, просвітленим. Отже, із двочастинної структури вербальної основи Л. Луцці створив тричастинну композицію. Друга та третя частини по-різному інтерпретують одні й ті ж слова молитви. Зазначимо, що подібне втілення канонічного та музичного текстів, а

¹ Аналіз здійснюється за виданням для середнього голосу. Є також варіанти для високого голосу.

² Тобто, структура вербальної складової — АВВ, музичної — АВА.

також їх драматургічної кривої репрезентоване в однойменних творах Л. Керубіні та Р. Леонкавалло.

В останніх тактах твору в кадансовому звороті звучить музичний матеріал (на словах *noi Maria*), в якому вгадується ключова фраза музичної молитви «Ave Maria» Ф. Шуберта (Додаток В.6).

Отже, у творах Г. Доніцетті та Л. Луцці виявляється близькість до оперної стилістики (аріозно-кантиленний тип вокальної партії, наявність контрастних епізодів, більша динамічність драматургії, гомофонно-гармонічний тип викладу). Для *a la* оперних піснеспівів «Ave Maria» характерна виразна ліризація почуттів, що спричинило вільне поводження з канонічним текстом.

Для поглибленого розуміння образного компоненту тексту в католицькій молитві порівнюємо її з аналогом східного обряду. У православній молитві «Богородице Діво» відсутній другий розділ, характерний духовній образності пізнього середньовіччя, у якій гріх та смерть посідали вагоме місце.

Православній молитві властивий винятково світлий, величальний характер. Однак у межах такої одночастинності та образної цілісності композитори знаходять смислові лінії, що відображено у формотворенні та драматургії творів. Проаналізуємо «Богородице Діво» для жіночого голосу та фортепіано (*E-dur*) О. Козаренка, яка, як і «Ave Maria» Л. Луцці, наближається до романсової лірики. У фактурному викладі є спільні риси з «Ave Maria» Г. Маршнера. В емоційній сфері подекуди відчувається вплив веристів.

Як і Л. Луцці, О. Козаренко втілює текст молитви у тричастинній музичній формі. Образ Богородиці, сповнений благоговійного характеру, домінує у першій частині. Фразу «Благословенна ти між женами» композитор повторює двічі, робить саме на ній смисловий акцент. Друга частина виокремлює образ Спасителя. Чотириоктавний арфоподібний низхідний пасаж порушує рівномірну тріольну пульсацію партії фортепіано. Використання *f*, контрастного до *p* попередньої частини створює першу кульмінаційну сходинку у драматургічному становленні. У репризній третій частині відбувається повернення до образу Богородиці. Подвійне повторення слова

«Благословенна», підсилене динамікою *ff* та підйомом вокальної партії у високу теситуру, створює другу та головну кульмінацію цілої композиції. Повторення окремих слів та фраз виявляє вільне ставлення автора до канонічного тексту.

Інший тип образної драматургії використовує Н. Нижанківський у солоспіві-молитві «Богородице Діво» для жіночого голосу та фортепіано, *f-moll*. Якщо в О. Козаренка твір наближається до особистісної лірики, то у Н. Нижанківського відчутний вплив хорового письма. У мелодиці композиції спостерігаємо близькість до релігійних піснеспівів. У межах вербальної структурної цілісності він рельєфно виявляє три образи. Величність постаті Богородиці змальована висхідною фразою «Благословенна Ти в женах», модуляцією у мажорну тональність (*Des-dur*), динамікою *f*, високою теситурою вокальної партії, широким діапазоном фортепіано, що створює першу кульмінацію. Їй протиставлена фраза «І благословен плод чрева Твого» (*As-dur*), в якій низхідна інтонація, динаміка *pp*, звуження діапазону змальовують зовсім інший образ ще ненародженого Ісуса. Третім стає могутній образ Христа Спасителя. Музика набуває прославно-дифірамічного характеру завдяки ущільненій акордовій фактурі фортепіано, модуляції в *F-dur*, *cresc.*, яке призводить до *ff*. Незважаючи на раптовість контрастів і деяку мозаїчність музичного матеріалу, форма є цілісною завдяки початковій фразі вузького амбітусу, яка набуває ролі свого роду лейтмотиву, «цементуючи» композицію.

Розглянуті духовні твори «Ave Maria» Г. Доніцетті та Л. Луцці належать до групи, в якій проявились тенденції ліризації почуттів, наближення до оперної музики, стиль написання, що спрямовує на концертне виконання. Інша група — музичні молитви А. Брукнера, А. Дворжака, Ф. Ліста, Ф. Мендельсона, С. Франка наближені до духовних піснеспівів ужиткового церковного призначення та пов'язані з ретроспективними тенденціями другої половини XIX ст. Однак, не зважаючи на яскраву секуляризаційність творчості композиторів епохи романтизму «культові жанри представляли впродовж XIX ст. не лише кількісну й пропорційну рівновагу зі світськими, а й існували як сполучна ланка художньої системи сучасності з естетичними ідеалами

минулого (цециліанство, реставрація літургичної музики на основі ідеалів середньовічної монодії, палестринівської поліфонії тощо» [55, с. 250].

Композиції «Ave Maria» А. Брукнера, А. Дворжака, Ф. Ліста, Ф. Мендельсона, С. Франка відображають поширення у другій половині XIX ст. ідеалів цециліанства. Згадані твори за стилем наближені до старовинного хорального багатоголосся та жанру ренесансного мотету з супроводом (переважно органом). Як і церковним хоралам, їм властива одноманітність ритмічної пульсації, плавність голосоведення, переважає поліфонічний принцип викладу. В основі таких творів (крім композиції Й. Брамса) покладено поліфонічно опрацьовані мелодії, що за стилістикою наближаються до григоріанського хоралу. Припускаємо, що органний супровід свідчить, передусім, про літургичне призначення (але й водночас можливе концертне, світське виконання).

Ймовірно, бажання досягнути максимальної ретроспективності спричинилось до використання як поліфонічного принципу мислення, так і використання канонічного тексту молитви *Ave Maria*. На думку Л. Решетняк, «використання поліфонічних прийомів і ширше — принципів поліфонічної логіки, виявляється сполучною „ниткою“ між музичним романтизмом і багатовіковою музичною традицією, дозволяючи романтикам не тільки зберегти наступність сьогодення з минулим, але і вплинути на майбутнє». [137, с. 201]. Щодо згаданого музикознавцем «майбутнього» зазначимо, що й у XX ст. збереглася лінія написання композицій «Ave Maria», призначених для церковного обряду.

У творчості А. Брукнера є свого роду триптих самостійних творів «Ave Maria»:

1. «Ave Maria» (I) WAB 5 (1856) для сопрано, альту, хору, органа та віолончелі *F-dur*.
2. «Ave Maria» (II) WAB 6 (1861) для хору *a cappella F-dur*.
3. «Ave Maria» (III) WAB 7 (1882) для альту, фортепіано та органа (або гармоніума) *F-dur*.

Композиції написані в різні, досить віддалені роки та для різного виконавського складу. Однак образний зміст, єдність тексту, тональність дають підстави трактувати ці твори як циклічну композицію. Згідно з теорією афектів тональність *F-dur* виражає, як пише Й. Маттезон, прекрасні почуття світу: великодушність, постійність, любов, природність, простоту [цит. за: 164].

Мелодичні побудови творів нагадують григоріанські піснеспіви, що використовували у церковних ренесансних мотетах. Але музика завдяки барвистим гармонічним модуляціям, вкрапленням хроматизмів сповнена романтичної чуттєвості.

Прикладом компонування, коли автор уникає можливості двочастинного розмежування канонічної латинської молитви, а навпаки — драматургічно об'єднує текст, є «Ave Maria» (II) для хору *a cappella* А. Брукнера (найвідоміша з його трьох марійських композицій). У першій частині вербальної складової відбувається антифонне протиставлення триголосного жіночого хору чотириголосному чоловічому. Дві групи об'єднуються на слові *Jesus*. Ім'я Христа є кульмінаційною вершиною (динаміка сягає *ff*, є стійкий тризвук *A-dur*). Наступний розділ відокремлює фермата. У другому сегменті тексту звучить увесь хор, продовжуючи підвищений емоційний тонус. Потім, на загальному *dim.*, звучання набуває початкової динаміки *p*. Таким чином, утворюється симетрична дзеркальна композиція, драматургічним центром якої стає слово *Jesus*.

В іншому емоційному ключі трактує вербальний текст молитви С. Франк. Для своїх інтерпретацій він обрав мінорні тональності. Перша «Ave Maria» (FWV 57, 1858) для сопрано та баса в супроводі органа написана в тональності *g-moll*, друга «Ave Maria» (FWV 62, 1863) для сопрано, тенора та баса у супроводі органа — в *e-moll*.

«Ave Maria» *e-moll* написана у двочастинній формі. Зазначимо, що структурну двочастинність вербальної основи, перенесену на музичний ґрунт, досліджував М. А. Андерсон. Вивчаючи твори «Ave Maria» в період *Ars Antiqua* він зазначив, що друга частина молитовного тексту, яка не була

ратифікованою аж до XVI ст., не лише використовувалась в музиці. Двочастинність вербальної основи також структурно підкреслена у музичному формотворенні [191].

Інтерпретуючи молитву, С. Франк обрав інший шлях, ніж Л. Луцці, пишучи другу частину в однойменному мажорі (*E-dur*). Окрім тонального протиставлення, контраст між частинами створено завдяки використанню різних типів поліфонії: у першій частині підголоскової, у другій — імітаційної (канон). Отже, двочастинність композиції виявляється завдяки мінорно-мажорному контрастуванню та різновидам поліфонічного викладу. Водночас, масштабна, динамічна та темпова рівноцінність обох частин надають твору цілісності. Завершення в мажорній тональності свідчить про домінування у композиції світлого начала.

У двочастинній формі втілена й «Ave Maria» (1889) для чотириголосного хору *a cappella* — перша композиція з циклу «Quattro pezzi sacri» (1898) Дж. Верді. Цикл складається з чотирьох композицій релігійного змісту для різного виконавського складу: «Ave Maria», «Laudi alla Vergine Maria», «Te Deum» та «Stabat mater»¹. Друга з них написана на фрагмент тексту «Божественної комедії» Данте Аліг'єрі, в інших використані латинські канонічні молитви. «Ave Maria» була створена композитором як окремий самостійний твір, однак Арріго Бойто отримав від Дж. Верді дозвіл на видання цієї композиції разом з трьома іншими у видавництві «Ricordi». Так виник монументальний цикл «Quattro pezzi sacri».

В «Ave Maria» Дж. Верді використав *scala enigmatica* (дослівно — «загадкова гама»), винайдену італійським композитором Адольфом Крешентіні (*Adolfo Crescentini*) та опубліковану ним в «Gazzetta musicale di Milano» за 5 серпня 1888 р. Вона побудована з довільної послідовності тонів (Додаток В.7). Як зазначає А. Єфіменко, у поліфонічному чотириголосному

¹ Циклічна композиція духовних співів, одна з частин якого є «Ave Maria», з'являється і в другій половині XX ст. також у творчості італійського композитора Дж. Шелсі. Цикл «Три латинських молитви» («Three Latin Prayers», 1970) складається з таких частин: «Ave Maria», «Pater noster», «Alleluja».

творі, де гама задіяна як *cantus firmus*, композитор більш зайнятий інтелектуально-схоластичним експериментом її гармонізації та створенням романтичного зразка поліфонічних варіацій на остинатну тему, ніж написанням композиції для церковної служби» [54].

Гама викладена у висхідному, а потім низхідному русі. Її проведення почергово звучить у всіх голосах хору: в партії баса, потім в альті, в тенорі та у сопрано.

Створивши двочастинну форму, композитор обрав інший шлях, ніж його попередник С. Франк, в «Ave Maria» якого двочастинність музичного тексту пов'язана з двочастинністю вербальної основи. У творі Дж. Верді двочастинна форма утворюється внаслідок двократного повторення цілої молитви. Така форма композиційно підкреслюється й зміною знаків при ключі при другому повторенні латинського тексту. Завершальним компонентом у творі є кода з розспівуванням слова *Amen*.

Відзначимо, що драматургія вербального тексту тут не впливає на музичну. У написанні твору композитор швидше орієнтувався на принцип послідовного проведення у всіх чотирьох голосах гама-теми, підтекстовка якої — *Ave Maria, Ave, Ave Maria*. На цей своєрідний музично-вербальний *cantus firmus* нанизано основний текст молитви. Відносна самостійність музичної сладової виявляється і в динамічному плані. Для динаміки характерна дзеркальна побудова, вся перша частина йде на *cresc.*, друга, де повторюється той самий текст, на *dim*.

Опертя композитором у поліфонічному творі на принцип *cantus firmus*, загальний стриманий характер музики, динаміка в межах *p*, *ppp*, свідчить про апеляцію автора до стародавніх хоральних зразків духовної музики.

На противагу двочастинній композиції С. Франка та Дж. Верді, А. Дворжак створив «Ave Maria» op. 19 B (1877), яка має риси тричастинної побудови з ознаками репрізності. Друга частина твору звучить у паралельному мінорі. На першому слові *Amen* відбувається модуляція у початковий мажор. Багаторазове повторення цього слова сприймається як завершальний розділ,

який виконує функцію коди, але використання музичного матеріалу з першої частини надає композиції рис репризної тричастинності.

Своєрідною є «Ave Maria» для жіночого хору та оркестру (або органа) ор. 12 Й. Брамса. Нетиповою для інших *a la* ренесансних хорових композицій є фактура твору. Хоча в її основу покладена імітаційна поліфонія з ознаками канону, привертає увагу послідовне терцеве проведення всіх мелодичних ліній. Хорова партитура наближається до антифонів (діалогів) двох груп хору (сопрано та альтів). Терцевий виклад утворює дві мелодичні лінії у чотириголоссі. Про особливості фактурного викладу композитора пише К. Царьова: «У Брамса на перший план виходить не барва, а лінія; мелодико-поліфонічна фактура прояснена і тяжіє до певної графічності» [168, с. 148]. Порівняно з твором Й. Брамса інші хорові «Ave Maria» (А. Брукнера, А. Дворжака, С. Франка) написані у складнішій імітаційній техніці.

Відрізняється від інших хорових творів і характер композиції. Рух дрібними тривалостями, широке використання юбіляцій, розспівувань окремих складів — усе це створює радісний характер, наближуючи композицію до творів з назвою «Alleluja».

Інструментальна партія дублює музичний матеріал хорової партитури. Порівняно з композиціями згаданих вище авторів вона є менш індивідуалізованою.

Доволі простою є гармонія, переважають тоніко-домінантові функції, лише зі слів *Benedicta* до *Sancta* відбуваються модуляційні зсуви.

Серед артефактів доби романтизму є приклади оферторіїв «Ave Maria». Саме як антифон та оферторій текст цієї молитви ще у первинному вигляді (1–5 рядки) використовувався в Богослужінні в VI–VII ст. Оферторії «Ave Maria» в XIX ст. написали Ф. А. Гільман, А. Діабеллі, Е. Маннсфельдт. Виконавський склад композиції Е. Маннсфельдта (*Edgar Mannsfeldt*) є незвичним — оркестр з голосом, до того ж не солюючим, а трактованим як одна з оркестрових партій. У зв'язку з особливостями виконавського складу твір не призначався для церковного обряду. Водночас обраний композитором літургичний жанр

оферторію, що є частиною католицької меси, передбачає гру на органі, а не оркестрове звучання.

В архіві бібліотеки ЛНМА ім. М. В. Лисенка зберігаються ноти ще двох невідомих творів з назвою «Ave Maria» на канонічний текст. Їх авторами є Е. де Браувер (*Ernest de Brauwer*) та Я. Зелонацький (*J. Zielonacki*). Хоча відомості про них нам не вдалося знайти (у нотах композиції І. Зелонацького вказано лише рік видання — 1882), в обидвох творах яскраво виявлені ознаки романтичної стилістики.

Серед композицій з латинським текстом прикладом музичної молитви, наближеної до ритуального призначення, є «Молитва Дездемони» з IV дії опери «Отелло» Дж. Верді. У деяких джерелах вона отримала назву «Ave Maria». Автор використав перший, дещо змінений розділ італійського варіанту латинської *Ave Maria* у вступній частині арії сопрано, а її завершальну фразу тексту — *Prega per noi nell'ora della morte. Amen* («Молись за нас в годину смерті нашої. Амінь») — у кінці музичної молитви. Вступна частина написана речитативом, речитативні вставки є і в кінці твору. Між такими арками сакрального тексту Дездемона звертається до Пресвятої Марії своєю особистою молитвою і ця частина вже отримує мелодичне інтонування тексту. Тут поєднані принципи *bel canto* та *parlando*, відображаючи два протилежні стани героїні. З одного боку, речитативне оформлення сакрального тексту наближає його до первісного мовного прочитання, де поетична метрика не впливає на логіку музичного розгортання. Водночас, Дж. Верді вдається передати музичне осмислення слів інструментальному супроводу. На фоні речитації молитви в партії струнної групи оркестру звучить хоральне чотириголосся, яке втілює стан духовного самозаглиблення героїні, а хроматичні «блукання» середніх голосів додають настроїв внутрішнього неспокою та роздумів.

Інкустацію канонічного тексту молитви в жанр опери знаходимо в «Флібуст'єр» (прем'єра в 1894 р.) та «Матео Фальконе» (1907) Ц. Кюї. У XX ст. є інші приклади. Жіночим хором «Ave Maria», що супроводжується дзвоном, акордовим звучанням органа та пташиним щебетанням починається перша

сцена опери «Сестра Анжеліка» (1917) Дж. Пуччіні. В одноактній опері «Діалоги кармеліток» Ф. Пуленка (1956) молитва звучить акапельно у другій сцені від уст монахинь у тривожному передчутті своєї страдницької долі. Зазначимо, що в обох операх молитва виконується жіночими голосами. Загалом торкаючись питання щодо виконавського наповнення, зазначимо, що композитори, здебільшого, пишуть вокальні твори «Ave Maria» для жіночих голосів.

Серед численних вокальних молитов виділяється «Ave Maria» для тенора, арфи та фісгармонії *ad libitum C-dur* (1905) Р. Леонкавалло. Написання композиції пов'язане з містом Монтальто-Уффуго на півдні Італії у області Калабрія, про що пише музикознавець Конрад Драйден [202, с. 92–93]. Саме тут у 1905 р. стався землетрус, і автор, будучи відданим місту, у якому пройшло його дитинство, розпочав благочинну діяльність, збираючи гроші для жертв землетрусу та на реконструкцію зруйнованої церкви *Madonna della Serra*. Для цього він і написав музичну молитву «Ave Maria», присвятивши її римському папі Пію X. Його Святість відповів композитору вдячним листом з апостольським благословенням, копію якого Р. Леонкавалло додав до першого видання свого твору у Швейцарії. Композицію автор видав власним коштом, а також продав авторські права на неї. Опублікований твір Р. Леонкавалло розсилав друзям та знайомим, додаючи до висланих нот прохання про благочинний внесок для постраждалого від землетрусу міста Монтальто-Уффуго. Як відомо, з цим містом пов'язаний й інший найвідоміший твір композитора — опера «Паяци», в основу якої покладена реальна подія, що сталась у Монтальто-Уффуго у період дитинства Р. Леонкавалло.

Своєрідністю «Ave Maria» Р. Леонкавалло є те, що акомпануючим інструментом є арфа. Композиція цим вирізняється серед інших однойменних вокальних творів, які втілені у фортепіанному чи органному супроводі. Таким чином автор у творі опирається на музичний праобраз — однойменну композицію Й. С. Баха – Ш. Гуно *C-dur*, яка є одним з найвідоміших творів з такою назвою. Як зазначалось, в іструментальній складовій цього твору втілена

фактурна модель, що нагадує струнні арфові арпеджіо. Зв'язок з арфою підсилює сакральність музичної молитви Р. Леонкавалло, адже, як уже згадувалось, на псалтеріумі — багатострунному щипковому інструменті (праобраз арфи), грав біблійний цар Давид. Грецька назва книги «Псалтир», автором якого вважають царя Давида, свідчить про її особливість — тісний зв'язок з музикою. Книга «Псалтир» складається з молитов у віршах, що співались, тому й були названі псалмами, що буквально означало «брякання по струнах», а також «спів» або «пісня». Зв'язок з музикою підкреслений у назві перекладу «Псалтира» російською мовою С. Аверінцева. Цей переклад виданий з назвою «Арфа Давида». Образу біблійного царя присвячені й численні вірші, серед них є твори з підзаголовком «Арфа Давида». Такими є поезії М. Гнедича, Ф. Сологуба, вінок сонетів М. Луцкого. З однойменною назвою існує й міжнародний фестиваль російської поезії та культури в Ізраїлі.

Зазначимо, що у вокально-фортепіанній композиції Й. С. Баха — Ш. Гуно втілена лише фактурна модель, що нагадує струнні арпеджійовані перегри на арфі чи її древнього прототипу псалтеріуму. Автор клавішної частини твору — Й. С. Бах — наслідує звучання древнього сакрального інструменту царя Давида. В той час як Р. Леонкавалло наявно використовує у своєму творі арфу, конкретизує цю сакральну символіку.

Варто згадати, що композиція італійця друкується й у фортепіанному супроводі, що сприяє її поширенню серед виконавців.

З однойменною композицією Й. С. Баха — Ш. Гуно твір Р. Леонкавалло пов'язує не лише арфовість звучання, але й тональність *C-dur*. Крім цього, ремарка на початку твору *preludiando* також вказує на бахівську модель звучання (Прелюдія *C-dur* з I т. ДТК).

Твір написано у 1905 р., отже в історичному континуумі композицію створено досить віддалено від її архетипів з латинським текстом. На час написання музичної молитви Р. Леонкавалло твори з назвою «Ave Maria» перейшли на новий інтерпретаційний рівень. Їх автори для вербального компоненту використовували вже не канонічний текст, а поетичні вірші.

Натомість Р. Леонкавалло виявляє традиційність, звертаючись до латинської молитви. Ця складова у поєднанні з іншими (арфовість, прелюдійність звучання, тональність *C-dur*) підкреслюють прагнення композитора відтворити витоки марійської музичної молитви.

Задіюючи канонічну латинську молитву, що, як відомо, має два розділи, композитор створив тричастинну музичну форму. У першій частині використано перший розділ тексту. У другій та третій — другий розділ молитви (що починається словами *Sancta Maria*).

Десятитактовий арфовий вступ відтворює типові для цього інструменту довгі арпеджіо, що охоплюють діапазон у чотири октави. Після вступу звучить перша частина композиції, у якій панує просвітлений *C-dur*. В інтонаційній канві композитор апелює до минулого, використовуючи на слові *benedicta* ключову фразу «Ave Maria» Ф. Шуберта (тт. 22–24). У першому виданні твору (1905) перед словом *benedicta* навіть поставлено кому для взяття дихання, що акцентує увагу на цитуванні шубертівської молитви. Однак ця мелодична фігура не виокремлена у самостійну як у Ф. Шуберта, а вплетена у мелодичну фразу (Додаток В.8).

Друга частина музичної форми — розробкового характеру. Її гармонічна мова, в якій часто звучать зменшені тризвуки, інспірована вербальним змістом. Засобами гармонії підкреслено тривожний зміст слів *ora pro nobis, nobis peccatoribus*. На слові *peccatoribus* («грішні») вокальна лінія здіймається до теситурно найвищої ноти цілого твору. Зі слів *Nunc et in hora mortis* музика повертається у русло просвітленого *C-dur*, переходячи у репризний розділ. Десятитактова форма закріплює релігійно-просвітлений мажорний настрій.

Своєрідністю композиції Р. Леонкавалло є те, що вона написана для чоловічого голосу — тенора. Зауважимо, що існує численна кількість вокально-інструментальних творів з назвою «Ave Maria», і майже всі вони написані для жіночих голосів. Поодинокими чоловічими богородичними молитвами є композиції Р. Леонкавалло, А. Сіренко, М. Баттістіні. Останній з них — відомий італійський оперний співак (баритон). Напевно, свою «Ave Maria» для

чоловічого голосу М. Баттістіні створив для особистого баритонового репертуару. Що ж стосується твору Р. Леонкавалло, можна припустити, що твір був написаний з розрахунку на виконання славетним італійським тенором Е. Карузо. Видатний співак товаришував і тісно співпрацював з Р. Леонкавалло. Згадаємо, що обидвоє народились на півдні Італії — у Неаполі. Видатний тенор був виконавцем партії Каніо в опері «Паяци». Тісна творча співпраця зафіксована у звукозаписах вокально-фортепіанного дуету – Е. Карузо та Р. Леонкавалло. Останній з них був хорошим концертмейстером і навіть гастролював по Європі з концертами.

Відомо, що у творчих планах Р. Леонкавалло було написання музики для драматичного театру, задуманої як драматична поема «Ave Maria» у трьох актах, літературну основу якої створили Луїджі Ілліка (*Luigi Illica*) та Енріко Каваккіолі (*Enrico Cavacchioli*). Однак твір не був завершеним.

Прикладом двочастинної форми, у якій між частинами (що текстово, а отже й смислово є відмінними) не створюється контрасту, є «Ave Maria» для голосу та фортепіано М. Скорульського (1913). У виконавському просторі композиція є більш відомою в інструментальних перекладах. Про жанрові трансформації камерно-вокального твору йдеться у нашій публікації «Інтерпретація тексту молитви «Ave Maria» в українській вокальній музиці» [39].

Доволі часто вокальні твори перекладають для інструментальних виконавських складів і в цьому варіанті вони набувають більшої популярності, ніж початковий варіант (як-от П'ять мелодій С. Прокоф'єва). Причини такого взаємообміну вокальної та інструментальної музики є різними. Інколи, це — небувала популярність вокального оригіналу, що викликає бажання у інструменталістів взяти у свій репертуар відомий твір (наприклад, «Ave Maria» Ф. Шуберта). Але трапляється, що твір отримує бурхливе друге виконавське життя в інструментальній обробці й мало хто зі слухачів та й самих виконавців знають про те, що першоосновою є вокальний варіант. Саме таким є «Лярго»

М. Скорульського, яке насправді є інструментальною обробкою його солоспіву «Ave Maria», написаного у 1913 р. у м. Вільнюс.

Рукопис твору зберігався у родині композитора серед чернеток і був невідомим аж до недавнього часу. Натомість, композицію друкували в інструментальних обробках з назвою «Лярго». Інструментальні версії вокального твору були здійснені І. Добржинцем для скрипки (*Es-dur*), Ч. Пеккером для віолончелі (*Es-dur*), згодом «Лярго» увійшло в репертуар кларнетистів та контрабасистів.

Чому твір отримав нову назву в інструментальній обробці? Відповідь на це питання знаходимо у записах-згадках дружини композитора — Людмили Адрієнко-Скорульської. Вона пише, що у Петербурзі проспівала «Ave Maria» Станіславу Габелю (інспектору Петербургської консерваторії), який прослухавши музичну молитву кілька разів, порадив: «Річ прекрасна, але тут Вас, Михайле, не зрозуміють. Краще, гадаю, перекласти для струнних...» [цит. за: 150, с. 13]. Ще до 1924 р. твір виконувала в оригіналі дружина композитора у Житомирі, Таганрозі, Іжевську. Потім був здійснений інструментальний переклад, у якому твір і видавали та виконували. У 1997 р. — 110-у річницю народження автора, композиція знову зазвучала у вокальному оригіналі, а в 2007 р. була опублікована в журналі «Музика» [150].

«Ave Maria» М. Скорульського для голосу та фортепіано написана в *H-dur* — тональності багатодієзній, «земній», яка багатьма композиторами використовується для передачі підвищеної емоційності, напруженості. Вона рідко зустрічається у творах духовної тематики, зокрема, у музичних молитвах до Богородиці. Можемо припустити, що обрання такої тональності пов'язане з Ченстоховською іконою, яка надихнула автора. Її М. Скорульський побачив зі своєю нареченою, приїхавши за благословенням на шлюб до Ясногірського монастиря. Із-за темного відтінку ікона відома також як «Чорна Мадонна». Можливо, такий колір образу був поштовхом для обрання композитором «темної» тональності.

Музична молитва М. Скорульського написана у двочастинній формі, наближеної до куплетної (16 + 16 тт.). Перші такти твору дещо нагадують інструментальний вступ «Ave Maria» Л. Луцці. Для вокальної лінії композиції М. Скорульського характерні плавність інтонацій, секвенційний розвиток мелодії. Рівномірна акордова пульсація фортепіанної партії є типовою для старовинних арій (зокрема, простежується фактурна спільність з «Ave Maria» В. Вавілова (відомої під авторством Дж. Каччіні)). Однак порівняно з бароковими аріями, гармонія композиції М. Скорульського більше розвинена. «Ave Maria» написана на третьому році навчання композитором у Петербургській консерваторії та належить до перших композиторських спроб, тому у творі відчуваються пошуки авторського стилю, зокрема у гармонічній сфері. Музична мова твору є нетривіальною. Композитор застосовує неочікувані відхилення, «повзучі» хроматизми, ланцюги нерозв'язаних акордів, тональні зіставлення.

Створюючи Богородичну молитву з латинською назвою «Ave Maria» на початку ХХ ст., М. Скорульський передбачив тенденції, що виявилися в українській музиці другої половини ХХ та початку ХХІ ст. Зокрема, до цього тексту згодом звертались В. Мужчиль, В. Сильвестров, А. Сіренко, Р. Цись, що засвідчує активізацію уваги українських авторів до католицької молитви у ХХ–ХХІ ст. Раніше, як ми зазначали, цим текстом зацікавився Д. Бортнянський, написавши твір цілком відповідний стилістиці класицизму.

У ХХ ст. знаходимо ще один приклад музичної інтерпретації католицького тексту, що наближується до стилю мовно-речитативного інтонування ритуального способу читання сакральних текстів. Нагадаємо, що до зазначеної групи відносяться григоріанський хорал та «Молитва Дездемони» («Ave Maria») Дж. Верді. У ХХ ст. прикладом є «Ave Maria» — перша частина («Three Latin Prayers», 1970) Дж. Шелсі. Наступними частинами триптиху є «Pater noster» та «Alleluja». Цикл призначений для жіночого або чоловічого голосу або хору в унісон *a cappella*. Відомі інструментальні версії виконання (віолончель або кларнет). Музичною тканиною композиції є

одноголосна мелодія вузького амбітусу на текст канонічної молитви в стилі григоріаніки. Фрази монодії інтонаційно почергово опускаються та піднімаються, зазнаючи з кожним повторенням незначних змін та створюючи стан медитативного молитовного самозаглиблення. Ремарка *p sempre*, деяка інтонаційна одноманітність, що спричинює знівельованість вербального тексту, створюють відчуття відсторонення, зречення від суєтності навколишнього світу, повертаючи нас до загубленого століттями спокою. Музичний аскетизм композиції перегукується з релігійними вченнями східних культур, адже, як відомо, італійський композитор був адептом будизму. Твір з католицькою назвою та текстовою канвою корінням сягає аскетизму середньовічної григоріанської монодії, а з іншого боку, музично торкається медитативного буття будизму.

Приклад мікстового поєднання *Ave Maria* з іншими текстами знаходимо у другій половині ХХ ст. У композиції «*O quam dulce et suave est diligere*» для окремих голосів та мішаного хору (1973) Р. Ріма¹ поєднано фрагменти *Ave Maria* та інших біблійних і псалмових текстів, а також віршів інших авторів. Автор використав не просто вербальну канву Богородичної молитви, але й музичний матеріал власного раннього твору «*Ave Maria*» (1957). Його фрагмент репрезентований на самому початку композиції. Для досягнення сонористичних ефектів Р. Рім використовує нашарування «*Ave Maria*» зі «*Regina coeli*» та «*Stabat Mater*». У їх звучанні вгадується строгий колорит церковної середньовічної музики, що поступово щезає, розчиняючись у додаванні побутових текстів, серед яких є й тексти еротичного змісту.

Зазначимо, що у «відверто антиклерикальному» (за словами О. Беркій) творі автор, переосмислюючи фрагменти власних композицій та інших вербальних основ, розвінчує образ Пресвятої Діви. «Твір справляє враження „біографічної довідки“: перед слухачем в почерговому чи одночасному звучанні, а подекуди у вигляді колажу, проходить галерея музичних епох,

¹ Рольф Рім (*Rolf Riehm*, 1937) — німецький композитор.

стилів, немов демоверсія поступального процесу секуляризації» — зазначає О. Беркій [11].

Сучасна «Ave Maria» для чоловічого голосу (тенора) та фортепіано (2000 р.) А. Сіренко репрезентує одночастинну композицію наскрізної форми. Однак у плині загальної течії музики проступають ледь помітні риси тричастинності. Між першою і третьою частинами (в основі яких перший розділ молитви) — фактурна та текстова репризність. У середній (зі слів «*Sancta Maria*») в ритмічній складовій більше переважають пунктирні інтонації, що наслідують дзвонове звучання. У цьому ж розділі авторка вдається й до прийому мовної речитації, що перегукується з «Молитвою Дездемони» Дж. Верді, яка, як і григоріанські хорали, належить до групи творів «Ave Maria» мовно-речитативного інтонування.

Твір А. Сіренко написаний у сучасному ключі. Його відрізняє ускладнена гармонічна мова, часті зміни метру (3/4, 4/4, 5/4, 6/4), численні темпові та агогічні зміни, широкий діапазон вокальної партії (*es* малої октави та *b* першої октави) та фортепіано. Знаки при ключі — відсутні. У хроматизованій музичній тканині виявляються консонуючі акорди (*c-moll*, *a-moll*, *g-moll*, *G-dur* та ін.). Фактура фортепіанної партії має риси звуконаслідування. Часте використання паралельних квінт, пунктирний ритм створюють ілюзію звучання дзвонів. У вокальній партії складна для інтонування інтерваліка, стрибки, введення речитативно-мовних інтонацій виявляють прагнення композиторки до наслідування живої розмовної мови. Ці параметри, а також наскрізна форма твору, домінуюча роль слова, є ознаками жанрової моделі, детермінованої Л. Ніколаєвою — «вірш з музикою» [128].

Музична молитва А. Сіренко має посвяту *To His Holiness John Paul Second* («Його Святійшому Йоанну Павлу Другому»). Написана для чоловічого голосу та фортепіано, вона виділяється на загальному тлі вокальних однойменних творів, адже основна частина музичних молитов «Ave Maria» створена для жіночих голосів.

Своєрідне місце займає монументальний багаточастинний твір зі свого роду програмним уточненням «Ave Maria. Біблійні фрески» (2001) російської авторки Олени Гохман¹. Незвичним у ньому є вже сам виконавський склад твору: для солістів, хору, органа та великого оркестру. Такий розширений набір виконавського інструментарію виділяє композицію серед інших однойменних творів. На історичному горизонті, крім камерно-вокальних та хорових творів (*a cappella* або у супроводі органа чи фортепіано), знаходимо одиничні приклади вокальних творів з супроводом інструментального ансамблю (Д. Бортнянський, Л. Керубіні) та малого оркестру (Е. Маннсфельдт). Однак композиція, у якій задіяний великий симфонічний оркестр, з'являється на початку ХХІ ст.

Привертає увагу й циклічність композиції, яка складається з п'яти частин, що звучать без перерви (ремарка *attacca*): I. *Introitus*. II. *Credo*. III. *Crucifixus*. IV. *Sancta Maria*. V. *Finalis*. Згадаємо, що прикладом циклічного тричастинного твору є «Ave Maria» Д. Бортнянського, але його тричастинність побудована на розподілі між частинами різних розділів одного тексту — канонічної молитви *Ave Maria*. Тоді як композиція О. Гохман об'єднує тексти меси та реквієма (*Credo, Crucifixus, Dies irae, Alleluia*), а також тексти або фрагменти кількох латинських марійських піснеспівів (*Ave Maria, Salve Regina, Alma Redemptoris Mater, Ave Maris Stella, Stabat Mater*). Задіяння такого широкого масиву вербального матеріалу спричинене масштабністю художнього задуму композиції, у якій, як пише О. Немкова, «утворюючи єдину образно-філософську концепцію, переплелись тематичні мотиви Благовіщення, Різдва Христового, Його Розп'яття та Вознесіння» [126, с. 201]. Зазначимо, що багаточастинні композиції «Ave Maria» у жанрі меси для хору *a cappella* вже створювали такі ренесансні композитори як Дж. Палестріна, Ф. де Пен'ялоса, П. де ля Рю. Однак у їх творах закладена лише інтонаційна основа григоріанського піснеспіву «Ave Maria», а сам вербальний текст не задіяний.

¹ Олена Гохман (1935–2010) — російська композиторка, педагог. Творчий спадок охоплює майже усі жанри музичного мистецтва, серед яких найвагомішим є вокальний цикл.

Порівняно з цими месами, у творі О. Гохман латинська молитва, що звучить у IV частині, є не лише складовою вербальної канви усього твору, але й відіграє роль його генеральної кульмінації. Мелодичність та краса музики цієї своєрідної кульмінації на слова молитви *Ave Maria* є ще одним прикладом того, що звернення композиторами до цього тексту створює інтенцію до написання мелодійної музики. У творі О. Гохман гімн «„Ave Maria“, як описує А. Демченко, — неосяжна в широті свого подиху кантілена дивовижної, осяйної краси, воістину нескінченна мелодія (понад шести хвилин безперервного інтонаційного струму)» [50]. Примітним є те, що у цьому творі не лише окремі рядки, а цілий текст *Ave Maria*, слова якого утворюють цілісний вербальний символ, виступає драматургічною кульмінацією композиції.

Виконавський арсенал твору та розмах художнього задуму характеризує «Ave Maria» О. Гохман як твір кантатно-ораторіального жанру, до якого авторка у своїй творчості зверталась неодноразово. Серед однойменних творів інших авторів композиція виділяється масштабністю та оригінальністю побудови.

Серед вокальних композицій, крім творів на текст латинської Богородичної молитви, належить згадати взірці, текстову канву у яких замінює лише одна фраза, сама назва молитви — *Ave Maria*. Це композиції В. Вавілова (відоміша за авторства Дж. Каччіні) та М. Шука. Такі твори є нечисленими. Якщо композитори звертаються до опрацювання тексту молитви, то використовують його у повному обсязі, вдаючись до декотрих змін (повторів або видалень окремих фраз). Поява взірців, в основі яких як фонетичний матеріал використана лише коротка фраза *Ave Maria* свідчить про поступовий процес автономізації назви молитви. Еволюційним та кардинально-новітнім продовженням цього процесу є поява інструментальних творів «Ave Maria», про які йдеться у четвертому розділі нашого дослідження. Водночас поява композицій, у яких використано прийом вокалізації фрази *Ave Maria*, спричинена тим, що два латинських слова є вокальними, зручними для співу, адже у них привілеюють голосні, а не приголосні звуки, склади фрази є

відкритими. На ці слова легко накладається мелодична лінія. До того ж, стислої фрази *Ave Maria* є вичерпно достатньо для створення образної аури композиції, необхідного настрою, семантичного забарвлення вокального твору, у якому відсутнє деталізоване вербальне розкриття образу чи ідеї.

Один з таких творів — це популярна «*Ave Maria*» В. Вавілова¹, яка упродовж тривалого часу вважалася композицією Дж. Каччіні, в авторстві якого твір більше відомий. Причиною такої історичної плутанини є такі обставини. Російський гітарист і лютніст у 1970 р. [1972?] на студії «Мелодія» записав платівку «Лютневая музика XVI–XVII веков» 33СМ 02059–60/ Stereo (яка перевидавалась багато разів). На третій доріжці платівки була записана «*Ave Maria*» невідомого автора XVI ст. у виконанні В. Вавілова (лютня²), Н. Вайнер (меццо-сопрано), М. Шахіна (орган). У деяких інтернет-джерелах вказано, що авторство Дж. Каччіні приписане після смерті В. Вавілова у наступних перевиданнях платівки органістом М. Шахіном. В інших джерелах згадано, що невірне авторство з'явилося на платівці І. Богачьової у 1975 р.

Псевдо-авторство Дж. Каччіні міцно закріпилося з появою запису композиції в аранжуванні органіста О. Янченка у виконанні І. Архіпової (вокал), Т. Докшіцера (труба), О. Янченка (орган) та «Академічного Великого хору Центрального радіо і телебачення». Завдячуючи інтерпретації І. Архіпової твір став широко відомим та увійшов у репертуар світових музикантів (Інесса Галанте, Лусіне Закарян, Ліна Мкртчян, Андреа Бочеллі, Сумі Йо та ін.). Композиція використана у кінематографі (фільми «*La virgen de los sicarios*» (Колумбія, Франція, Іспанія, 2000), «*Модильяні*» (США, Німеччина, Франція, Великобританія, Італія, Румунія, 2004) та американські стрічки «*Донні Дарко*» («*Donnie Darko*», 2001) і «*Троллівуд*» («*Trollywood*», 2004)).

У всіх цих виконавських версіях твір функціонує під авторством Дж. Каччіні. Однак, правдиве ім'я композитора виявив Шандор Калош. Він,

¹ Володимир Вавілов (1925–1973) — російський композитор, лютніст, гітарист. Автор багаточисленних музичних містифікацій, серед яких, крім «*Ave Maria*» псевдо-Дж. Каччіні, широко відомою є «Канцона» псевдо-Франческо Канова да Мілано, яка стала музикою популярної пісні «Город Золотой».

² На платівці вказана лютня. Насправді використана лютнева гітара.

проаналізувавши платівку «Лютневая музыка XVI–XVII веков», ствердив, що не лише «Ave Maria», а й усі інші композиції на ній (крім твору «Зелені рукава») не належать тим авторам, які зазначені на обкладинці. Їх справжнім композитором є виконавець записаної музики В. Вавілов.

За свідченням доньки лютніста, містифікація під Дж. Каччіні та інших барокових композиторів була зроблена самим автором й інтерпретатором — В. Вавіловим. Вона пояснює це такими обставинами: «Батько був упевнений, що твори безвісного самоучки з банальним прізвиськом „Вавілов“ ніколи не видадуть. Але він дуже хотів, щоб його музика стала відомою. Це було для нього набагато важливіше, ніж популярність його прізвиська» [64].

Думка доньки В. Вавілова звучить доволі переконливо. В історії вже траплялися містифікації. Свого часу з такою ж метою були написані стилізації творів старовинних майстрів ще молодим і малознаним скрипалем Ф. Крейслером. Лише через тридцять років стало відомим справжнє авторство цих творів.

Ідея містифікації сучасного твору під стиль старовинної барокової арії у В. Вавілова втілилась у строгості фактурного викладу, що являє собою типове для органа ритмічне акордове остинато (у виконавській практиці піаністи іноді імітують лютню та грають ці акорди арпеджіато), мінорній тональності, що додає музиці своєрідну трагічність стриманого характеру та барокове згущення фарб, загальному емоційному настрою композиції, що створює молитовно-зосереджену атмосферу та обранні композитором ХХ ст. як назви для свого твору латинську фразу *Ave Maria*.

Лаконічна текстова канва твору (всього два слова) спроектувала загальну образність твору, однак музична форма композиції побудована за своїми іманентними законами.

В основі гармонічного плану покладений рух тональностей по кварто-квінтовому колу. Однак послідовність ланок «золотої секвенції» зупиняється на домінантовій тональності, що призводить до витка-повтору початкової експозиційної фрази, але вже у видозміненому варіанті. Така гармонічна схема

створює відчуття континуальності, природної безперервності музичного потоку (подібна тональна конфігурація використана у старовинному «Каноні» *D-dur* Й. Пахельбеля).

Варто зазначити, що інтенсивність виконавської практики спричинилась до зарахування «*Ave Maria*» В. Вавілова до трійки найвідоміших композицій з такою назвою (поряд з творами Й. С. Баха – Ш. Гуно та Ф. Шуберта).

Іншою композицією, в якій фонетичним матеріалом обрано фразу *Ave Maria*, є твір М. Шуха, розглянутий у нашій публікації «Інтерпретація тексту молитви «*Ave Maria*» в українській вокальній музиці» [39].

Звернення композитора до найрізноманітніших поетичних текстів, фраз, серед яких і латинська *Ave Maria*, пояснює Н. Чеснокова: «Відсутність місцевих традицій обернулася свободою стилістичних переваг, які свідчать про те, що композитор відчуває себе нащадком всієї тисячорічної музичної історії та культури» [177, с. 58]. На думку дослідниці, енциклопедичні музичні зацікавлення композитора виявляють «потяг виразити загальне через одиничне» [177, с. 58].

В «*Ave Maria*» для жіночого голосу та фортепіано¹ *G-dur* (1992) покладена ідея простоти. Це виявляється у лаконізмі, прозорості фактури, в основі якої — хоральне чотириголосся, гармонічній невибагливості, а також динаміці вузького діапазону (в межах *p*, *pp*). Вербальною основою для вокальної партії слугували лише два початкові слова молитви — *Ave Maria* (такий варіант уже зустрічався в однойменному творі В. Вавілова). Використовуючи модель хорального чотириголосся у фактурі, в інтонаційній складовій твору композитор не створює стилізації старовинного хоралу. У мелодії присутні елементи сучасної естрадної стилістики.

Деякі мистецтвознавці вбачають у творчості М. Шуха прикмети медитативної музики, яка є близькою до мінімалізму. Наприклад, Н. Чеснокова пише, що «властивий композитору принцип медитації на загальному

¹ Є варіант для органа-*solo*.

композиційному рівні проявляється у вільному природному розвитку музичної форми, в якій уникаються драматичні конфлікти» [177, с. 59]. Це повною мірою стосується і його музичної молитви. В «Ave Maria» мелодія, зазвичай, будується на оспівуванні окремого звуку. У нижньому голосі інструментальної партії майже наскрізно звучить п'ятий ступінь *G-dur*, що створює ефект бурдонного звучання. Тоніка часто замінюється тонічним квартсекстакордом. Незвичним є те, що початок твору (інструментальний вступ) за гармонічною мовою є каденцією. Кадансовий зворот у перших тактах композиції, наскрізне звучання в басі п'ятого замість першого ступеня, часте використання перерваних каденцій (K–D–S) — все це створює враження не стрункої та завершеної композиції, а процесуальності форми, епізодичності твору.

Примітною є ще одна деталь. В останніх тактах композиції М. Шука звучить музичний матеріал, в якому вгадується ключова фраза «Ave Maria» Ф. Шуберта (Додаток В.9).

Висновки до розділу 2

Отже, канонічний текст латинської молитви *Ave Maria* став полем для творчих пошуків багатьох композиторів. Широкий та різноманітний діапазон творів, написаних на текст *Ave Maria*, свідчить про його змістовну місткість, яка дає змогу варіативного підходу у драматургічному трактуванні. Індивідуальний підхід до вербально-сміслового рельєфу молитви проявляється в процесі формотворення та інтонаційної драматургії.

Існує не так багато зразків, в яких музичне відтворення тексту зберігає емоційно-стриманий тонус мовно-речитативної артикуляції, характерний ужитково-ритуальному способу читання сакральних текстів (григоріанський хорал «Ave Maria», «Молитва Дездемони» Дж. Верді, перша частина циклу «Три латинські молитви» Дж. Шелсі).

В іншій групі творів драматургічний потенціал тексту виявлено різноманітно. Передусім, це очевидно у композиційному рішенні. Вербальний текст молитви є двочастинним. В одних музичних творах це структурно наголошено, в інших завуальовано, інколи розширено до тричастинності.

Двочастинну будову молитви композиційно підкреслили Дж. Верді («*Ave Maria*» з циклу «*Quattro pezzi sacri*»), С. Франк, М. Скорульський. В «*Ave Maria*» Дж. Верді двочастинна форма утворена внаслідок повторення цілого тексту молитви. У творі Ф. Адзопарді двічі повторено лише перший розділ латинського тексту. Подолання структурного поділу тексту констатуємо в А. Брукнера та А. Сіренка.

Тричастинна побудова «*Ave Maria*» споглядається в А. Дворжака, Г. Доніцетті, Л. Керубіні, Р. Леонкавалло, Л. Луцці. Поодинокий приклад циклічної композиції «*Ave Maria*» з рисами сонатної циклічності (старосонатна форма у I частині, тональні зіставлення частин) знаходимо у Д. Бортнянського.

Неповний обсяг молитви використав В. А. Моцарт у каноні «*Ave Maria*» (текст *Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum*). У композиціях В. Вавілова та М. Шука стисла та образно містка фраза *Ave Maria* представлена у вигляді фонетичного матеріалу.

Монументальна п'ятичастинна композиція О. Гохман є особливим зразком поєднання різних духовних текстів. Повний текст католицької молитви *Ave Maria* (IV частина) утворює генеральну кульмінацією та драматургічний центр цілого циклу.

Індивідуально-авторська інтерпретація обраних слів тексту католицької молитви проявляється у створенні драматургічних «вузлів» і досягненні таким чином різноманітних смислових акцентів. У ролі драматургічних центрів виступають слова *mortis* у Л. Луцці, *Jesus* — у А. Брукнера. Слово *Amen* часто використовується в якості каденції (Дж. Верді, А. Дворжак, Л. Керубіні).

Різними музичними виразовими засобами (зменшені тризвуки акомпанементу, хроматичні ходи (музично-риторична фігура *catabasis*, теситурно низькі або високі ноти вокалу) відображено похмурий зміст слів *ora*

pro nobis peccatoribus («молись за нас грішних») *nunc, et in hora mortis nostrae* («нині і в годину смерті нашої») (Л. Керубіні, Л. Луцці, Ф. Ліст). Рідко просвітлена фраза *Benedicta tu in mulieribus, et benedictus fructus ventris tui, Iesus* інтерпретується композиторами у мінорних тональностях (Ф. Адзопарді, Д. Бортнянський).

Зазначимо, що реалізація драматургічних рішень багато в чому залежить від виконавської інтерпретації, де образно-змістовні характеристики можуть виявлятися з різною мірою інтенсивності у процесі реального звучання авторського тексту.

Досліджено, що більшість творів для голосу з інструментальним супроводом написано для жіночих голосів. Винятками є «Ave Maria» Р. Леонкавалло, А. Сіренко, М. Баттістіні.

РОЗДІЛ 3

АВТОРСЬКА ПОЕЗІЯ «AVE MARIA» ТА ЇЇ РЕЦЕПЦІЇ В МУЗИЦІ

3.1. Тракткування *Ave Maria* у творчості композиторів-романтиків

Творчі пошуки композиторів-романтиків виявили свої шляхи komponування музики. Їхнє осмислення має актуальне значення для повного розкриття динаміки розвитку, трансформації музичних творів, в основу яких покладена латинська Богородична молитва.

Як зазначає К. Царьова, «Тривалість збереження німецького романтизму багато в чому пояснюється постійною дією в ньому двох тенденцій. Одна пов'язана з безперервними пошуками нового, з великою естетичною та стилістичною сміливістю, інша — з прагненням до деякої компенсації, врівноваження, з постійним „загляданням назад“ у пошуках опори» [168, с. 142]. Тенденція двоїстості творчого процесу, обов'язковими складовими якого є новаторство, з одного боку, та продовження традиції з іншого, проявилась у численній кількості музичних творів з назвою «Ave Maria».

Доба романтизму знаменує новий етап розвитку марійських творів. У цю добу відбулось знакове розмежування «Ave Maria» на дві групи: 1) композиції з латинським текстом; 2) композиції з авторськими текстами.

До другої групи належать музичні молитви Ф. Шуберта (сл. В. Скотта, у перекладі на німецьку Ф. Шторка), Г. Маршнера (сл. німецького поета-аноніма), Ж. Бізе (сл. Ш. Гранмужена), М. Масканьї (сл. П. Маццоні), Й. Раффа (сл. Ернста), Ф. П. Тості (сл. К. Ерріко), М. Бруха (сл. Г. Бультгаупта). Твори з авторською поезією були написані і в інші епохи: композиції А. Гольденвейзера (сл. А. Фета), О. Флярковського (сл. Максима Танка), В. Івасюка

(сл. В. Івасюка), В. Квасневського (сл. В. Квасневського¹), Р. Цися (сл. Б. Антонича), П. Ладиженського (сл. Рема Керна (Кернерман)).

3.2. «Ave Maria» Ф. Шуберта як зразок варіативності музичного тексту

Я. Якуб'як, досліджуючи творчість С. Людкевича, пише про приналежність його окремих солоспівів до «жанру романтичної релігійної пісні, жанру, до якого зверталися Ф. Шуберт, Р. Шуман, А. Дворжак, С. Монюшко та ін.» [189, с. 76]. У творчості Ф. Шуберта таким зразком є «Ave Maria» (D 839, ор. 52/6, 1825)² для голосу та фортепіано.

Музична молитва австрійського автора – один з найвідоміших творів не лише серед композицій, присвячених образу Богородиці. Набувши унікальної популярності завдяки виконавській практиці, він вийшов за межі мистецького артефакту. Ключова фраза твору Ф. Шуберта стала своєрідним духовним звуко-символом, проникла навіть у побутову сферу (використання у сувенірах, іграшках тощо). Інтонаційні «зерна» шубертівської «Ave Maria» асимілюються в музичні тексти композиторів на рівні алюзії. Вони звучать в інструментальній постлюдії романсу Р. Шумана «Посвята» на сл. Й. Айхендорфа, «Ave Maria» *B-dur* з циклу «Релігійні та поетичні гармонії» Ф. Ліста, в «Ave Maria» для голосу у супроводі струнних (1879) Дж. Верді, в «Ave Maria» Р. Леонкавалло, Л. Луцці, «Ave Maria» Г. Маршнера на сл. аноніма, у духовній пісні «Ave Maria» для хору *a cappella* В. Сильвестрова, «Ave Maria» М. Шуха, у поп-пісні співачки Бейонсе Жизель Ноулз. Музику Ф. Шуберта використано у кіномистецтві (фільми: «Жіноча логіка» (Росія, 2006), «Хітмен» («Hitman»; США, Франція, 2007), «Однокласники» («Grown Ups»; США, 2010); мультфільми: «Фантазія» («Fantasia»; США, 1940), «Аве

¹ Композицію В. Квасневського «Молитва до Пречистої» ще називають «Українська „Ave Maria“».

² Аналіз твору здійснений за редакцією: Ф. Шуберт. Избранные песни для голоса с фортепиано: в 6. / Франц Шуберт ; сост., ред., пред. и прим. Ю. Н. Хохлова. — Т. 6. — М.: Музыка, 1980.

Марія» (СРСР, 1972). Музична молитва Ф. Шуберта звучить в центральній кульмінації однойменної театральної вистави вірменського режисера В. Шахвердяна. Неймовірну популярність «Ave Maria» Ф. Шуберта підтверджують її численні переклади різними мовами, нові варіанти яких з'являються і в наш час.

Варіабельність побутування «Ave Maria» є дуже широкою: від варіантності текстових зразків до різноманітності виконавських втілень. Відомо чимало праць, присвячених пісням Ф. Шуберта, з дослідженням, здебільшого, питання вокального стилю, форми, музичної мови (Ю. Хохлов, М. Бауер, Г. Хас, Ф. Краус, Т. Георгіадес, Е. Швармат, Я. Поп). Є інформація про історію написання «Ave Maria» у монографії Г. Гольдшмідта та статті О. Майкапара. У дослідженнях Г. Ганзбурга, який інтенсивно працює в ділянці лібретології (науки, що вивчає вербальний компонент музичного твору), «Ave Maria» Ф. Шуберта спеціально не розглянута, хоча це питання є надзвичайно цікавим. Вивчення цього твору щодо множинності текстових варіантів та виконавських інтерпретацій, зокрема, розгляд питання існування твору в іншомовних перекладах, створення текстового варіанту до музики Ф. Шуберта на основі латинської канонічної молитви, аналіз як оригінального музичного тексту, так і його перекладення та транскрипції висвітлено у наших публікаціях «„Ave Maria“ Ф. Шуберта в світлі проблем лібретології» [37] та «„Ave Maria“ Ф. Шуберта як феномен варіативності музичного тексту» [38].

Франц Шуберт, створюючи свою «Ave Maria», звернувся до твору популярного на той час шотландського поета Вальтера Скотта. Із тринадцяти пісень його поеми «Діва Озера», опублікованої в Австрії у 1810 р., композитор відібрав сім, і в 1825 р. в австрійському містечку Гмунден написав твори для різних виконавських складів. «Третя пісня Еллен» («Ellens dritter Gesang») для голосу та фортепіано і є знаменита «Ave Maria».

Те, що автор звернувся не до канонічного сакрального тексту, а до літературного світського, було знаковою рисою романтизму. Адже в цю добу об'єктом художньої уваги митців став людський індивід. Привалював

персоналізований особистісний тон висловлювання, позначений рисами автобіографічності. У літературі мова часто велась від імені ліричного героя. Тому Ф. Шубертом була обрана не канонічна латинська молитва, що складалась не одним автором, а кількома, її довершення тривало впродовж кількох століть. Початкова ж фраза молитви за Святим Писанням є промовленою не людиною, а архангелом. У латинському канонічному тексті мова не персоніфікується і звучить опосередковано. Фраза «молись за нас, грішних» радше скидається на колективну молитву, а не індивідуальну. Завдяки цьому латинський текст набуває позаособистісного, універсального значення, у вимірі якого вбачається багатомільйонне обличчя людства. На противагу цьому романтик Ф. Шуберт акцентував увагу на індивідуальності, особистісності, неповторності окремої особи, обираючи текстом для своєї музичної молитви поетичний персоніфікований вірш свого сучаника В. Скотта.

В оминанні композитором канонічного тексту вбачається й інший глибинний фактор — особистісні взаємини Ф. Шуберта з церквою, які досягаємо з епістолярної спадщини автора та його сучасників. Причиною цього було дві обставини. Перша — навчання у конвікті під керівництвом отців-піаристів, де панували занадто суворі порядки. Недарма у спілкуванні з другом Й. Шпауном, який закінчив конвікт, Ф. Шуберт сказав йому: «Ви щасливчик! Ви тепер покидаєте тюрму» [59, с. 189]. У навчанні хлопець не був знавцем релігійних текстів. У його табелях з таких дисциплін знаходимо відмітки «посередково» та «погано» [59].

Другою причиною були конфліктні стосунки з батьком, який бажав іншого професійного майбутнього для сина, ніж те, яке обрав юнак. Батько Ф. Шуберта був показово набожним, що граничило зі святенництвом, тому композитор був в «опозиції» до формальної релігійності. У листі Ф. Шуберта до батька 25 липня 1825 р. композитор, розповідючи про успіх «Ave Maria», пише: «Вони [слухачі — О. Г.] дуже дивувалися моєму благочестивому почуттю, яке я висловив у гимні Святій Діві... Я думаю, це відбувається тому, що я ніколи не примушую себе до молитви, і, за винятком тих моментів, коли

вона мене мимоволі захоплює, ніколи не створюю подібних гимнів та молитов, але це і є справжнім, істинним благочестям» [цит. за: 29, с. 158].

Видати свої вокальні твори Ф. Шуберт вирішив двома мовами: німецькою та оригінальною англійською для популярності за межами Австрії. Переклад поезій В. Скотта німецькою мовою здійснив Філіпп Адам Шторк (*Philip Adam Storck*). Цей переклад є вільним, тому, як зазначає О. Майкапар, оригінальним текстом пісні повинна вважатись саме поезія А. Шторка, але щодо його змісту потрібно робити уточнення «за В. Скоттом» [99].

Зіставляючи англійський текст та його німецький варіант зауважуємо, що їх метрика не збігається, відсутня еквіритмічність. Музика Ф. Шуберта, написана на текст Ф. Шторка, не лягала бездоганно на англійську першооснову. Тому задум Ф. Шуберта опублікувати пісні у двох мовних варіантах здійснився частково. Наприклад, «Третя пісня Еллен», хоча і була вперше видана з двома варіантами тексту, надалі публікувалась тільки з поезією Ф. Шторка (зокрема, в найповнішому німецькому виданні Фрідлендера).

Несумісність англійської поезії з музикою Шуберта змусила американське видавництво «G. Schirmer» у публікації «Ave Maria» в збірнику «П'ятдесят шість пісень, які ви любите співати» («Fifty Six Songs You Like To Sing») здійснити англійський переклад поезії Ф. Шторка. До В. Скотта «повернулись» його власні вірші як іноземні. Назва пісні та перші слова вокальної мелодії «Ave Maria» наштовхнули вищезгадане американське видавництво на думку опублікувати у цьому ж збірнику латинський канонічний текст молитви. Але метро-ритмічні структури латинської молитви та поезії В. Скотта були абсолютно різними, поєднання музики Ф. Шуберта з канонічним текстом виявилось неможливим. Тому американські видавці вдалися до повторення деяких фраз.

Згадаємо, що у композиторській практиці вже були приклади аранжування та накладання нового тексту — латинської молитви *Ave Maria* на відомі вокальні композиції. Серед таких — сопрано-арія Альмірени «Lascia ch'io pianga» з опери «Рінальдо» Г. Ф. Генделя та чоловічий дует «Secondate

aurette amice» з опери «Так чинять усі, або школа для закоханих» В. А. Моцарта. Накладання тексту латинської *Ave Maria* здійснене і на інструментальних композиціях — творах Й. С. Баха та Л. ван Бетховена, які були проаналізовані у другому розділі нашого дослідження.

Латиномовний варіант музичної молитви Ф. Шуберта широко прижився у виконавській практиці. Причиною цього, мабуть, стала виразніша, порівняно з німецькою, співучість, «вокальність» латинської мови, її близькість до італійської.

Цьому текстовому варіанту віддали перевагу Хосе Каррерас (альбом «Merry Christmas», 1986), Лучано Паваротті (альбом «Oh Holy Night», 1990), Кірі Те Канава, Ейрон Невіллі (альбом «Warm Your Heart», 1991), Френк Петерсон (альбом «Amazing Grace», 1996), Андреа Бочеллі, Барбара Стрейзанд (альбом «Christmas Memories», 2001), Стів Уандер (альбом «Someday at Christmas», 1967), Пері Комо (альбом «The Perry Como Christmas Album», 1968), хор «Chanticleer» (альбом «Let It Snow», 2007), Косуке Атарі (альбом «Yurai Bana», 2007) та ін.

Російськомовні версії тексту належать А. Плещееву, А. Щокін-Кротовой. Український варіант створений Б. Теном. Але, як зазначає Г. Ганзбург, для більшості читачів «цей диво переклад, віртуозно прилаштований для співу, є невідомим, бо надрукований був лише у малотиражній збірці „Вокальні ансамблі“ (Київ, 1970)» [32]. У наш час новий український переклад здійснила О. Нагірна.

Вибір мовного варіанту твору безумовно торкається виконавської проблематики. На думку Г. Ганзбурга, порівняння перекладів пісні є невід’ємною підготовкою вокаліста-інтерпретатора. Однак джерелознавчих баз для цього немає [34, с. 10]. Стосовно Ф. Шуберта, вчений вважає його найважливішим об’єктом вивчення з погляду лібретології [34, с. 8]. На жаль, серед поданих Г. Ганзбургом варіантів перекладів деяких пісень цього композитора, «Ave Maria» відсутня.

Твір, написано в 1825 р. у місті Гмунден, Ф. Шуберт присвятив графині Софі Габріель фон Вейсенвольф, яка була прихильницею таланту композитора та виконавицею його пісень. Форма «Ave Maria» — проста куплетна, кожному з трьох куплетів передує двотактовий фортепіанний вступ, який при повтореннях виконує функцію інтерлюдії. Цей матеріал слугував і закінченням твору. У вступі на фоні октавного басу вибудована аркоподібна фраза правої руки, рух акордів якої прямує через відхилення від *B-dur* до *Es-dur* та повертається до основної тональності.

Кожен з куплетів містить дві фрази (періоди), перша — вісім тактів, друга — п'ять. У першій фразі відбувається модуляція від *B-dur* до *F-dur*. У другій фразі — модуляція у зворотньому напрямку: від *F-dur* до *B-dur*. Такий тональний план куплету знову створює замкнену симетричну аркову побудову.

Отже, в простій куплетній формі послідовно використано систему арок: 1) на рівні тонального плану; 2) в обрамленні кожного куплету фразою *Ave Maria*; 3) у побудові мікроструктур (куполо- або аркоподібність фігурацій правої руки).

Принцип дзеркальної симетричності простежується в інтонаційній будові ключової фрази *Ave Maria! Jungfrau mild!* Мелоформа першої половини (*Ave Maria!*) побудована на оспівуванні основного звуку за принципом групето), друга (*Jungfrau mild!*) є його *quasi* оберненням.

У кожному з куплетів присутнє двократне повторення звернення *Ave Maria* (на початку та в кінці), яке є квінтесенцією, інтонаційним та смисловим «зерном» твору. Як і «бахівський мотив» ВАСН (який є не лише музично-риторичною сакральною фігурою, але й свого роду особистою «печаткою», якою композитор завершує останню фугу ДТК), так і початковий мелодичний зворот (який є і завершальним) на словах *Ave Maria* у Ф. Шуберта набуває значення композиторського автографу. Ця ключова фраза, набувши значення звуко-символу духовності, запозичується іншими композиторами для створення смислових стрижнів (як-от у вже згадуваному вище романсі

Р. Шумана та інших однойменних творах). Вона упізнається не лише професійними музикантами, але й пересічним слухачем.

Привертає увагу кількість куплетів — три. А. Кудряшов, дослідник теорії музичного змісту, вказує, що «число 3 слугувало символом неба» [81, с. 62]. За системою М. Лобанової, число 3 — символ Святого Духу [90, с. 18]. Це число закладено у ключовій фразі твору в триразовому повторенні звуку «Сі бемоль», що припадає на триразове розспівування букви *A* у фразі *Ave Maria*. Цим створено гармонічне єднання вербального та музичного компонентів.

Уже фортепіанний вступ створює молитовний, піднесений настрій твору. Глибокі «органні» октави у партії лівої руки, «купольний» акордовий супровід у верхньому регістрі, довга педаль, які створюють ефекти просторовості, об'ємності музичної тканини, викликають образну асоціацію з входом до храму. Гармонічні фігурації у партії правої руки можуть асоціюватися зі сплесками хвиль озера Траумен, біля якого молиться Еллен. З блакитною завісою, що зображена на знаменитій «Сикстинській Мадонні» С. Рафаеля, порівнює цей інструментальний вступ О. Майкапар [99]. Це свідчить про те, що гранично проста за типом викладу фортепіанна партія здатна викликати широке коло асоціацій і є носієм музичного образу.

Звертаємо увагу на те, що фактично вона є розчепленням хорового багатоголосся. Ця прихована хоральність, створює особливу атмосферу храмовості, святості, відповідає змістові та жанру твору — духовної світської пісні. Органічний зв'язок вокальної та інструментальної партії, що виявляється в «*Ave Maria*», є рисою, що притаманна багатьом вокальним творам Ф. Шуберта, на чому акцентує увагу Ю. Хохлов: «Партія фортепіано часто складає настільки невід'ємний компонент комплексних вокально-інструментальних музичних образів, що і вокальна партія може повноцінно сприйматися лише в єдності з нею. Вилучені з нерозривної по суті єдності, мелодії таких пісень можуть здатися недостатньо виразовими, навіть блідими» [162, с. 23]. Тріольна «баркарольна» пульсація акомпанементу «*Ave Maria*» надає музичній тканині легкості, прозорості, «повітряності», нематеріальності.

Такий тип фактури, створюючи певне «семантичне поле» (А. Менегетті), став носієм образів просвітлення, чистоти і високої духовності.

«Ave Maria» Ф. Шуберта вже від часу її написання особливо впливала на слухачів. Твір, написаний для жіночого голосу з фортепіано, набув такої популярності, що з'явилися найрізноманітніші його перекладення та транскрипції як для різних голосів, так і для різних інструментів чи виконавських складів. Хоча «Ave Maria» написана для голосу з фортепіано, вона часто звучить з органом, є варіанти з оркестровим супроводом. Наприклад, з оркестром її виконували Плачідо Домінго, Андреа Бочеллі, Кертесі Інгрід. Лучано Паваротті переспівав цей твір у найрізноманітніших версіях, в одній з них відбувається поєднання сольного вокалу, оркестру та хору. Цей твір неодноразово потрапляв до альбомів італійського маестро, зокрема в альбом 1990 р. «Oh Holy Night», звучав у концертах (наприклад, на концерті «Три тенори», 1994).

Знаковий вокаліст сучасності Л. Паваротті співає твір з латинською версією тексту. Оркестровий переклад супроводу виявляє всі багатства барв, закладених у фортепіанному оригіналі, причому оркестровка зроблена для симфонічного оркестру з використанням таких додаткових інструментів як арфа, дзвони, що підкреслює сакральність змісту. Другий куплет дещо змінений: використана інша гармонічна послідовність його першої половини, яка одночасно виконує роль зв'язки між першим куплетом та другою половиною другого куплету. У цьому місці вступає жіночий хор (пов'язується з образом Марії), а солюючий голос Паваротті вступає словами *Et in hora mortis nostrae*, повторюючи їх тричі, і завершує куплет традиційним зверненням *Ave Maria*. Заміна оригінального тексту на латинську молитву характеризує інтерпретацію італійського маестро як нетрадиційну. Але у музичній складовій він дотримується темпу, зазначеного композитором (*Sehr langsam* — дуже повільно), створює характерну для романтичної традиції довгу фразу, з природніми заповільненнями на кульмінаційних опорах мелодії та розширеннями-розспівами орнаментальних прикрас і нот дрібними

тривалостями (шістнадцяті, тріолі-шістнадцяті). Від дев'ятого такту починається пошвавлення темпу. Перед останнім проведенням мотиву *Ave Maria* Паваротті робить традиційне велике *ritenuto*, завдяки чому створюється цезурне відокремлення, і тому останнє звернення до Марії звучить особливо виразно.

У супроводі з камерним оркестром твір виконувала Ківі Те Канава. У її ж виконанні твір звучить у супроводі з гітарою. Вокалісткою використана латинська версія тексту. Темп у її інтерпретації майже у два рази швидший, ніж зазначений композитором (можливо, до такого трактування спричинився гітарний супровід).

У піснях Шуберта, що написані для голосу та фортепіано, відтворено звучання різних інструментів. Як зазначає Ю. Хохлов, в «*Ave Maria*» наслідується звучання арфи [162, с. 15]. Цей інструмент часто використовується у різних виконавських версіях (і один, і в складі різних ансамблів, оркестру). Наприклад, під власний супровід молитву Ф. Шуберта виконує арфістка та співачка Марша Лонг, з хором, оркестром та солюючою арфою цей твір співає Маріо Ланца.

Виконання у супроводі органа підкреслює молитовність твору. У такому варіанті його виконували Еллада Чахоян та Робен Айвазян, Ірина Архіпова та Олег Янченко, Наталія Лавренова та Ірина Харечко, Маріо Ланца у фільмі «Серенада», Джессі Норман.

Серед виконавців, які віддавали перевагу оригінальному вокально-фортепіанному варіанту молитви Ф. Шуберта, є Леонтіна Прайс, Джессі Норман, Ірина Архіпова, Борис Гмиря, які використали оригінальний текст пісні (у перекладі А. Шторка). Для інтерпретації Б. Гмирі характерними є шляхетність; відсутність надмірних заповільнень, але агогічна гнучкість (природні *ritenuto* на прикрасах). Темп доволі рухливий, у другому куплеті від слів *Wenn wir auf diesen Fels hinsinken* рух ще більше пошвавлюється.

Твір часто виконується дитячими голосами (один з найвідоміших його виконавців — Робертіно Лоретті), дитячими групами («*Vox Angeli*» —

французька дитяча група) і хорами (як дитячими, так і дорослими). Одне з перекладень для хору з фортепіано здійснив Т. Попов (*C-Dur*). Шубертівську «Ave Maria» з канонічним латинським текстом виконує хор «Chanticleer» (альбом «Let It Snow», 2007). Також є перекладення для квартету жіночих голосів (здійсненого *Moyuru Maeda*).

«Ave Maria» звучала у виконанні багатьох співаків та груп різноманітних течій естрадної масової поп-культури: серед них — Сара Брайтман, Селін Діон, Барбара Стрейзанд, Джош Гробан, Долорес О'Ріордан, Мілен Фармер, Бонней Барбара, Бйонсе, Тар'я Турунен, Крен Буріс, Косуке Атарі, «Jorge Aragão & Band», Анжеліка Андрієвська та інші менш відомі виконавці.

Цікавими є стильові «міксти», які утворюються внаслідок поєднання академічної та естрадної манер співу (в мистецтві постмодернізму вони стають особливо популярними). Це виконання «Ave Maria» дуетами Лучано Паваротті – Роберто Карлос, Лучано Паваротті – Долорес О'Ріордан, Плачідо Домінго – Міхаель Болтон та ін.

Є інструментальні версії твору. Фортепіанна транскрипція Ф. Ліста (*B-dur*) за віртуозністю викладу наближується до «Етюдів вищої трансцендентної майстерності». Перекладення «Ave Maria» для фортепіано-соло здійснив Ф. Феррарі (*G-dur*). Обробку для ансамблю духових інструментів написав Є. Носирєв, С. Ганічев, для двох гітар — Ейтор Торлакссон (*Eythor Thorlaksson*), для шестиструнної гітари-соло — Б. Павлов. У скрипковому варіанті твір виконували такі відомі виконавці як Джошуа Белл у супроводі з оркестром, Ієгуді Менухін з фортепіанним супроводом Адольфа Балле (1947).

Зауважимо, що у перекладеннях «Ave Maria» Ф. Шуберта переважно зберігається тип викладу, наближений до оригіналу (йдеться про інструментальну фактуру). Але є й інші варіанти. Такою є транскрипція для скрипки та фортепіано Аугуста Вільгельмі *C-dur* (*August Wilhelmi*)¹. Тут

¹ У транскрипції А. Вільгельмі твір виконував Ансамбль скрипалів Великого театру СРСР (супровід фортепіано — Ірина Зайцева) під диригуванням Юлія Реєнтового (ГП „Мелодія“, 33 об.; С 10 – 05985, 1975). У Продовження на наступній сторінці

драматургічна лінія твору вибудована на контрасті між першим та другим куплетами. У першому куплеті мелодія скрипки звучить у першій октаві, наслідуючи тембр людського голосу. У фортепіанній партії додаткову «повітряність», піднесеність створює арпеджійований третій, тобто верхній акорд у «куполоподібному» акордовому супроводі. У середині куплету арпеджійовані акорди починають опускатися вниз, а октавний супровід лівої руки переноситься на октаву нижче, максимально розширюючи діапазон між верхнім та нижнім регістрами. А. Вільгельмі також змінює фортепіанну інтерлюдію між куплетами, тут з'являються у правій руці перехід від руху шістнадцятими до арфоподібних пасажів тридцятьдругими тривалостями. У другому куплеті мелодія скрипки переноситься на октаву вище та розділяється на два голоси (як і в хоровій транскрипції «Ave Maria»). Також Вільгельмі змінює закінчення твору. Ф. Шуберт обрамляє кожний куплет матеріалом з фортепіанного вступу. Вільгельмі вносить гармонічні зміни, вводить перед тонічним завершенням ряд зменшених тризвуків, тони яких творять мелодію скрипки. І на трьох заключних тактах востаннє повторює «ключовий» мотив. Фактурні особливості транскрипції Вільгельмі, зокрема віртуозність фортепіанної партії, виявляють спільність з творами пізнього романтизму (Ф. Ліст, П. Чайковський).

Відомі перекладення цього твору і для народних інструментів. Один з них — для баяна — здійснив Ю. Казаков (на основі «Ave Maria» Ф. Шуберта – А. Вільгельмі). Для ансамблю бандуристів (тріо) та жіночого хору переклала «Ave Maria» Ф. Шуберта М. Сточанська. До її варіанту О. Нагірною було створено українську версію тексту.

Можна зробити висновки, що «Ave Maria» Ф. Шуберта існує у численних варіантах, насамперед, вербальних, і всі вони функціонують у виконавській практиці. Музична молитва звучить як в німецькому оригіналі, так і в

цьому ж варіанті „Ave Maria“ виконував японський скрипаль, лауреат III премії Міжнародного конкурсу ім. П. І. Чайковського 1962 р. Йоко Кубо (партія фортепіано — А. Бегунова) (ГП „Мелодія“, 33 об., 33 Д — 10075).

перекладах різними мовами світу. Особливо поширеною стала версія з латинським текстом. В інших мовних варіантах твір функціонує локально, у тих країнах, мовами котрих перекладений. Існують численні перекладення «Ave Maria» для різних типів голосів, для хору, обираються різні варіанти супроводу (фортепіано, орган, арфа, гітара, інструментальний ансамбль, оркестр). Є інструментальні композиції — як перекладення, так і вільні транскрипції.

Численні мовні та музично-текстові версії, множинність виконавських інтерпретацій, вихід за межі мистецтва академічної традиції та жанрово-стильові трансформації «Ave Maria» австрійського романтика свідчать про її виняткове місце у світовій камерно-вокальній ліриці.

3.3. Авторські поетичні варіанти «Ave Maria» та їх інтерпретація у музичних композиціях XIX–XX ст.

Риси шубертівського стилю в загальному та, зокрема, праобраз його «Ave Maria» вбачаються в однойменній композиції ще одного представника раннього романтизму — Г. Маршнера¹. Його «Ave Maria» для голосу та фортепіано (1842) створена на слова поета-аноніма. Переклад англійською здійснив Джон Х. Кемпбелл (*John H. Campbell*). Музична молитва увійшла до збірки «Sieben Lieder» op. 115 під № 4 у першому виданні (1842). У наступному перевиданні (1844) композиція була опублікована під № 1.

Шубертівська «Ave Maria» частково вгадується у фактурній моделі інструментального супроводу та в інтонаційній сфері. У мелодичній лінії звучить аллюзія ключової фрази його музичної молитви (тт. 9–10). Однак цей інтонаційний елемент не виокремлений із загальної мелодичної лінії (як у Ф. Шуберта), а, навпаки, вплетений у неї. Особливо це виявляється у

¹ Генріх Маршнер (*Heinrich Marschner*, 1795–1861) — німецький композитор і диригент. Один з найпопулярніших оперних композиторів свого часу. В оперній творчості Г. Маршнера вважають послідовником К. Вебера та передвісником Р. Вагнера. Є автором понад 400 пісень, 200 хорів та камерної музики.

вербальній складовій, у якій на час звучання елемента припадає не слово чи фраза, а їхні частини (*-ri-a, Ma-ri-*) (Додаток В.10). Крім цього інтонаційного праобразу вгадується інший. Початок мелодії «Ave Maria» Г. Маршнера нагадує початок теми Експромту *B-dur* op. 142 того ж Ф. Шуберта. Вплив творчості австрійського композитора відчутний і в гармонічній сфері та інших задіяних фактурних елементах. Г. Маршнер був одним з перших після Ф. Шуберта композиторів, хто перейняв його творчу сміливість створити піснеспів «Ave Maria» на неканонічний текст. У використаному Г. Маршнером вірші невідомого автора звучить типове для Богородичної молитви прохання про заступництво. У вербальній складовій привертають увагу ноктюрні, тобто вечірні інтонації, що характерно для романтичної поезії: «И гаснет день, и солнца диск плывет над людской толпою тесной», «То ночь Твоя! Когда глаза закрою, меня храни Своею добротой», «Как ради ночи день, так ради вечности истаёт время»¹. Звертаючи увагу на таку «ноктюрновість» тексту, що наближає поетичне першоджерело до жанру елегії, улюбленої романтиками, стає зрозумілим обрання композитором м'якого умиротвореного *F-dur* та часті відхилення у споріднені мінорні тональності.

Поява «Ave Maria» Г. Маршнера вже у 1842 р. свідчить про велику популярність шубертівської молитви, створеної у 1825 р.

Дещо проміжне місце між творами «Ave Maria» на канонічний текст молитви та її зразками з використанням авторських поезій належить композиціям Дж. Верді. Про це свідчить те, що вони є італійськими поетичними парафразами латинської молитви. Першим таким переспівом на оперному ґрунті є молитва Джизельди «Ave Maria» з другої картини I акту опери «Ломбардці у першому хрестовому поході» на лібрето Т. Солери (1843). Арія пізніше отримала назву «Salve Maria», до чого спричинились цензурні перипетії ще під час першої міланської постановки «Ломбардців». У наслідок специфіки сюжету опера насичена релігійними процесіями та молитвами. I,

¹ Цитати наведено із видання нот, які увійшли до збірника «Ave Maria: Вокальний альбом» з упорядкуванням Л. Абрамової (1994). У збірнику вказано, що переклад російською здійснено Е. К. [?].

незважаючи на тогочасну моду виведення релігійних жанрів на сценічну концертну сцену, цензори вимагали їх вилучення з опери, погрожуючи заборонаю вистави. Композитор відмовився дотриматись цих вимог, погодившись лише на один компроміс, запропонований цензором Торрезані (*Torresani*), — заміна у молитві Джизельди слів *Ave Maria* на *Salve Maria*. У такій новій версії арія функціонує і дотепер.

Іншим поетичним переспівом канонічного тексту *Ave Maria* є ще одна композиція Дж. Верді, у якій у деяких виданнях автором слів вказується Данте Аліг'єрі¹. Замість того, щоб використати латинський текст молитви, композитор взяв його італійську версію, авторство якої ще за життя Дж. Верді приписували Данте. Отже, сам Дж. Верді вважав, що використав поетичну італійську версію молитви Данте Аліг'єрі, до постаті якого він відчував особливу шану². Однак, у сучасному зарубіжному мистецтвознавстві вважається, що авторство парафрази сягає кінця XIV ст. (а роки життя Данте Аліг'єрі — 1265–1321) і згодом їх творцем назвали Антоніо де' Беккарі да Феррара (*Antonio de' Beccari da Ferrara*) [198, с. 5; 214]³. Отже, не акцентуючи уваги на достовірності авторства, є важливим те, що у будь-якому разі це італійська парафраза латинської канонічної молитви. Прикметно, що у добу романтизму в музичному опрацюванні молитовних текстів стає популярним використання їх національних перекладів і парафраз. Наприклад, Ш. Гуно створивши «*Stabat Mater*», задіяв її французький варіант. Зазначимо, що використання іншомовних парафраз, перекладів латинських молитов, канонічних текстів та римської літургії є провісниками процесів децентралізації католицького культу у XX ст. Натепер налічено понад 350 офіційних мов богослужіння Католицької церкви.

¹ В італійських джерелах твір згадується з приміткою *Testo volgarizzato da Dante Alighieri*.

² Зокрема, до творчості Данте Аліг'єрі композитор звернувся у «*Laudi alla Vergine Maria*» для хору *a cappella* з циклу «Чотири духовні п'єси» («*Quattro pezzi sacri*») (1898), використавши 33-ю пісню з третьої частини («Рай») «Божественної комедії».

³ Дж. Верді також вважав, що використав італійську парафразу Данте молитви *Pater Noster* у однойменному творі для хору *a cappella*. У сучасному музикознавстві відома версія, що автором цієї парафрази також є не Данте, а Антоніо де' Беккарі да Феррара.

Композиція написана у 1879 р. — період довгої творчої мовчанки автора, яка переривається появою геніальної опери «Отелло» (1886–1887), де одним із сольних номерів стала «Молитва Дездемони» з VI акту опери. Деякі музикознавці вважають, що «Ave Maria» була спробою, своєрідним етюдом до написання оперної арії [216]. Як і «Молитва Дездемони», «Ave Maria» написана для голосу в супроводі струнних, але згодом була перероблена Дж. Верді для виконання з фортепіано. Як і в оперній арії, у композиції поєднані дві манери співу — *bel canto* та *parlando*. В обох творах автор використовує італійську мову, хоча у «Молитві Дездемони» до італійського тексту додається й латинський.

Твір починається у мінорній тональності *h-moll*, який надалі періодично змінюється однойменним мажором (*H-dur*), у якому й завершується композиція. Така «гра» однойменними тональностями дає змогу показати різні спектри почуттів: від внутрішньої настороженої тривоги до променя світлої надії. Форма твору — наскрізна з ознаками тричастинної репризності, у якій середня частина проходить в *H-dur*. У композиції використані різні типи фактурного викладу. Це і вальсоподібна форма похмурого вступу, й епізоди хорального викладу. Є фрагмент, який фактурно нагадує початок «Молитви Дездемони». Це — хроматичне «павутиння» голосів хоралу в інструментальному супроводі на фоні молитовної речитації вокалу (тт. 27–35).

Композиція не здобула широкої популярності у виконавців, однак вона є цінним свідченням роботи на етапі підготовки майбутнього шедедру — «Молитви Дездемони» з опери «Отелло». Також вона є ще одним підтвердженням особливої популярності шубертівської молитви, алюзію ключової фрази якої Дж. Верді використав у своїй музичній молитві (тт. 51–53). Однак у вердівському варіанті ця фраза набула мінорного звучання (Додаток В.11).

Розглянуті композиції Дж. Верді, до яких можна додати й «Молитву Дездемони», є цінним прикладом оперної адаптації творів «Ave Maria», які у романтичну добу й раніше переважно втілювались у хоровому та камерно-

вокальному жанрах. Введення Дж. Верді молитви *Ave Maria* як оперної арії є сміливим новаторським кроком на шляху секуляризації творів з такою назвою, який розширив жанрові рамки та сфери їх функціонування.

Прикладом камерної вокальної мініатюри є «*Ave Maria*» для голосу та фортепіано (1881) Ф. П. Тості¹. Твір написано на слова італійського поета пізньоромантичного стилю, сучасника Ф. П. Тості, — К. Ерріко (*Carmelo Errico*). Поезія «*Ave Maria*» — один з перших віршів поета, до яких композитор звернувся, і надалі творчість К. Ерріко стала джерелом натхнення для багатьох романсів Ф. П. Тості. Композитор вважав, що найбільша цінність поезії митця — її музикальність.

Вірш К. Ерріко розкриває невелику побутову буденну сцену. Молода дівчина, молячись у храмі і знаходячись у молитовному блаженному стані, стривожилась і втратила душевну рівновагу, побачивши того, «о ком я горько вздыхаю». Закохана, звертаючись до Марії, просить: «о, сделай так, чтоб больше слез не лила я, ... в любви мне помоги, Дева святая»². У трьох куплетах поезії фраза *Ave Maria* наприкінці кожного виконує роль рефрену. У перших двох куплетах, вона згадана як назва молитви, що виконується у храмі, де перебуває дівчина. Тут фраза має інформативну функцію, описуючи місце події, ситуацію та функціонуючи як міні-епіграф. У третьому куплеті фраза *Ave Maria* звучить як особиста молитва, як індивідуальне звертання дівчини, музика змальовує її стан (контраст об'єктивного та суб'єктивного).

Отже ліричний зміст композиції вказує на жанрову модель лірико-психологічного романсу.

Камерність, особистісність переживань, «ніжна туга» (*bianda mestizia*) [225, с. 12], поезії К. Ерріко збережена Ф. П. Тості і у музичному розкритті вірша. Зазначимо, що на камерність твору вказує сам композитор, використовуючи під назвою примітку *Piccola melodia*. Музичній мові твору

¹ Фразу *Ave Maria* починається ще один романс Ф. П. Тості, який тематично перегукується з композицією «*Ave Maria*». Це — «*Ridona mi la calma!*» («*Pregiera*», 1888 р.) на сл. Коррадо Річчі (*Corrado Ricci*).

² Переклад російською здійснено М. Павловою у 1991 р.

характерна лаконічність, неперевантаженість, стриманність молитовної виразовості. Динаміка витримана у межах *p*, досягаючи іноді *ppp*. Мелодія переважно будується поступенево, плавно та здійснює інтервальний стрибок на октаву лише один раз (у кожному куплеті), демонструючи максимальний діапазон вокальної партії. У лаконічності мелодії та акомпанементі, що стисло, але влучно розкриває зміст вокальної партії, музичний критик, сучасник композитора, Ф. Філіппі знаходить паралелі з камерно-вокальною творчістю Ф. Шуберта та Р. Шумана [цит. за: 224, с. 46]. Примітним є те, що вокальна партія будується на репетиційному повторенні одного звука, що нагадує церковні піснеспіви. Храмовість звучання підкреслено і в партії фортепіано. Акордові вертикалі фортепіано довгими вартостями імітують звучання органа, влучно відображаючи початкову фразу «Где-то вверху под куполом собора струился звук органного хорала». Очевидно, цей тип фактури спричинився до появи версій для голосу з органом або для голосу, хору та органа. Інструментальний чотиритактовий вступ між куплетами виконує функцію інтерлюдії.

Відомою та улюбленою співаками є «Ave Maria» П. Масканьї, історія появи якої має дві версії. Є думка, що ідея написання композитором самостійного твору — «Ave Maria» для вокалу з фортепіано, спричинена особливим успіхом інструментального Інтермецо до опери «Сільська честь» (1890). З такою інформацією у примітці та з текстом П. Маццоні твір друкують у багатьох виданнях. За іншою версією історії написання стверджується, що «Ave Maria» була створена до опери і у згодом лягла в основу її Інтермецо. Такої думки дотримується М. Кабальє: «„Сільська честь“ (1890) добре відома всім, однак мало хто знає, що майже дев'ятьма роками раніше Масканьї написав „Musica Sacra“, де є „Ave Maria“, яку він використав у „Сільській честі“ як інтермецо без слів» [57]. Зазначимо, що у бібліографічному переліку творів П. Масканьї 2001 р., складеному Роджером Флері, згадано три композиції «Ave Maria» [206].

Перша, для сопрано та фортепіано, написана в Ліворно у 1880 р. до дня народження Альфредо Соффредіні. Автор тексту — Доменіко Капелліна (*Domenico Capellina*). Музикознавцем доповнено, що у 1881 р. створена версія для скрипки та фортепіано [206, с. 161]¹. Друга «Ave Maria» для голосу, скрипки та фортепіано написана у 1882 р. та неопублікована. Автора не уточнено [206, с. 162]². Зі згадкою третьої не зазначено рік написання, лише перераховано різноманітні роки видання (перший з яких — 1892 р.). Але у різних виданнях зазначається різні автори тексту (італійського — *P. Mazzoni*, англійського — *Frederic E. Weatherly*³, німецького — *S. Mehring*), різні тональності (*F-dur*, *Es-dur* та *C-dur*) та різні версії аранжування (для голосу з фортепіано, для вокального дуету з фортепіано, для голосу, скрипки та фортепіано, для голосу, скрипки, віолончелі арфи та фісгармоніки) [206, с. 29–30]⁴.

Отже, у всіх трьох згадках «Ave Maria» Р. Флері вказує різні роки. Вперше зазначений 1880 р., вдруге — 1882 р., тобто час створення композиції припадає до написання опери «Сільська честь» (1890). Втретє згадується 1892 р. — час створення після появи опери. Така різноінформативність згаданих років породжує плутанину щодо походження композиції. Однак у всіх нам відомих видавничих версіях та варіантах звукозаписів репрезентований один і той самий музичний текст, отже, на нашу думку, згадані музикознавцем Р. Флері композиції «Ave Maria» — це різні виконавські версії одного твору. Звідси випливає висновок, що вокальна «Ave Maria» була створена до опери «Сільська честь» і адаптованою лягла в основу її симфонічного Інтермецо.

Музична молитва П. Масканьї увійшла до репертуару багатьох відомих виконавців та перекладена іншими мовами⁵. Її популярність завдячує вишуканості музичної мови, якій властива краса, природність та

¹ У каталозі Р. Флері твір під шифром W 27.

² У каталозі Р. Флері твір під шифром W 34.

³ Переклад італійського та англійського текстів, зроблений нами, виявив, що англійський варіант — це переклад італійського оригіналу П. Маццоні.

⁴ У каталозі Р. Флері твір розміщено в розділі «Arrangements of excerpts» («Аранжування уривків»).

⁵ Переклад російською мовою здійснено О. Лепко.

безпосередність розгортання мелодичної лінії, роль якої є провідною, широті фрази, випуклій динамічній драматургії, що репрезентує музичний текст у прогресії від тихої ніжної експозиції до повнокривної кульмінаційної частини, емоційній щирості музичного висловлювання. У поетичному тексті П. Маццоні, з яким композиція найчастіше функціонує у музичному просторі, ліричний герой звертається до Пресвятої Марії з типовим молитовним проханням про заступництво. Зміст тексту — напружений та емоційний. Наведемо для прикладу такі фрази: *O pietosa, tu che soffristi tanto. Vedi, ah! Vedi il mio penare. Nelle crudeli ambascia d'un infinito pianto, deh! non m'abbandonare* («О милосердна, ти, що страждала багато. Ах, подивись! Подивись на моє страждання. У безжалісному горі бескінечного плачу, ах! не залишай мене»¹). Кульмінація припадає на фразу *In preda al duol, non mi lasciar, o madre mia pieta!* («У полоні болю не залишай мене, милосердна Маріє!»). Однак, напруженість, драматичність, підвищена емоційна виразовість вербального тексту, характерна для стилю веристів, просвітлена музичною складовою, яка створює піднесений настрій, відчуття надії та краси. Зазначимо, що композиція, як уже згадувалось, була видана у кількох тональних варіантах: *F-dur*, *Es-dur* та *C-dur*. Але всі ці тональності у семантичному значенні не використовуються композиторами для передачі напружених станів.

Деякі вокалісти виконують твір з латинською канонічною молитвою (Андреа Бочеллі, Хосе Каррерас). Про поширеність композиції, крім появи згаданих вище у праці Р. Флері виконавських версій твору, свідчить аранжування для фортепіано-соло, створеного Доменіко Брешія (*Domenico Brescia*) та версія для голосу у супроводі оркестру.

У драматичній кантаті «Das Feuerkreuz» («Вогненний хрест») оп. 52 (1888) М. Бруха шоста частина — «Ave Maria». Згадаємо, що інкрустація Богородичної молитви в оперних творах вже зустрічалась у практиці у Дж. Верді та Ф. Пуленка, однак упровадження молитви *Ave Maria* як

¹ Тут і надалі переклад здійснений нами — О. Г.

повноцінної частини циклічного твору відбулося вперше. Проте, якщо в опері Ф. Пуленка використана Богородична молитва, а в опері Дж. Верді поєднані канонічний та поетичний тексти, то літературна основа кантати М. Бруха створена німецьким автором Генріхом Бульггауптом (*Heinrich Bulthaupt*)¹ за мотивом популярної поеми романіста В. Скотта «Діва озера».

Шоста частина кантати «Вогненний хрест» розкриває емоційний стан Марії, яку її наречений Норман покинув, вирушивши на війну. Відчуття тривоги, переживання за долю коханого і, водночас, молитва-звертання про заступництво Пресвятої Діви створюють багатогранну, емоційно-різноманітну, контрастно-складову будову твору. У формі проявляються ознаки тричастинної репризності. Зміни темпу, фактури, тональності, метру, різноманітні речитативні вставки передають тривожний стан героїні. Між музичним матеріалом першого та третього розділу прослідковуються спільні риси, але динаміка тонального плану композиції свідчить про розвиток музичного матеріалу, а отже й еволюцію художнього образу, що призводить до динамізованої репризності. Якщо у першому розділі дівчина звертається до Пресвятої Діви з відчуттям страждання, і цей тривожний настрій передається через *d-moll*, то в третьому розділі (з т. 99; *Adagio, Tempo I*) в думках покинутої нареченої жевріє надія і той самий мелодичний матеріал викладений вже в *D-dur*. У контрастному середньому розділі (з т. 52; *Andante con molto di moto*) тривога дівчини досягає максимального напруження, в її уяві виникає картина битви, в якій її наречений гине. Зрушення темпу, зміна метру, фактури, малосекундове співвідношення далеких тональностей, велика кількість зменшених тризвуків, тональна нестійкість, модуляційність вносять різкий контраст між частинами. Кульмінація припадає на слова *he's slain!* («він вбитий!») і теситура вокальної партії досягає на цій фразі найвищої ноти (*b* другої октави) та динаміки (*fff*).

¹ Автором англійської версії тексту є Генрі Г. Чепмен (*Henry G. Chapman*).

У вербальних текстах композицій Ф. Шуберта, П. Масканьї, М. Бруха та інших авторів їхні герої звертаються зі словами *Ave Maria* з вірою, надією на затупництво та прославленням святої постаті Диви Марії. Однак, як зазначає Л. Ніколаєва, на початку ХХ ст. спостерігається процес «омирщення» духовних жанрів: «звернення до релігійних, сакральних образів має цілком протилежну мету: вони використовуються не в своєму прямому значенні як символи, сповнені високого етичного змісту та духовності, а часто подаються в протилежному — антирелігійному, подекуди сатиричному плані» [127, с. 99].

Музикою, що оминає релігійні образи та водночас використовує сакральну назву, є вокально-симфонічна фреска «*Ave Maria*» для хору, читця та оркестру О. Флярковського¹, створена на поетичний текст білоруського поета Максима Танка у перекладі російською мовою В. Татарінова. З використанням російського перекладу створена й однойменна пісня групи «Білоруськіє песняри» (музика В. Іванова). Згадаємо, що у 1980 р. була видана збірка ліричної поезії Максима Танка з назвою «*Ave Maria*».

У поетичному тексті ліричний герой з жалем і смутком споглядає юну сімнадцятилітню черницю. Її рідкісна врода є кричущим, болісним та невідповідним контрастом до чорного, траурного одягу та похмурих, глухих склепінь монастиря. Музично-поетична композиція О. Флярковського виражає думки та почуття чоловіка, захопленого красою черниці.

Продовжуючи це своєрідне трактування тематики належить згадати «*Ave Maria*» В. Івасюка, яка в окремих збірках друкована з назвою «Елегія до Марії». В основі твору — авторська поезія композитора, зміст якої — зізнання у коханні дівчині Марії, яку він протиставляє «Мадонні незнаній». Рядки приспіву ноктюрнової тематики «Вийди, моя мила, все нічка накрила, тільки місяць і зорі в блакитному морі чекають на тебе, чекаю і я» підкреслюють

¹ Олександр Флярковський (1931) — російський композитор. Автор пісень, музики до кінофільмів, фортепіанних, хорових і симфонічних творів, оперет, музики для дітей. Спирання на традиції російської класики та інтерес до фольклору — характерні риси його творчості.

романтичну спрямованість поезії (Додаток Б.5). Завдяки назві «Ave Maria» земне кохання одухотворено та піднято над буденністю.

Отже, у творах О. Флярковського та В. Івасюка за сакральною назвою «Ave Maria» вміщено іншу тематику.

На противагу згаданим вище композиціям у ХХ ст. з'являються й приклади високої духовної музики. В. Сильвестров, майстер оркестрового письма, автор вокального циклу «Тихі пісні», численних фортепіанних композицій, в zenіті творчої зрілості пише хорову духовну музику. У цьому жанрі, який на попередньому відтинку творчого шляху залишався поза увагою композитора, В. Сильвестров створює понад ста композицій протягом лише одного десятиліття. Серед численних духовних творів композитором створено й дві «Ave Maria» для мішаного хору *a cappella*. Перша з них написана у 2005 р. та увійшла останнім номером до циклу «Літургичні піснеспіви», що складається з дев'яти композицій. Звертаємо увагу, що серед них є частини літургії як візантійського, так і латинського обрядів, і деякі назви піснеспівів написані кирилицею («Святий Боже», «Благослови, душе моя, Господа» та ін.), а деякі — латиною («Credo», «Gloria» та ін.). Піснеспів «Ave Maria» має назву лише латинською мовою. Його стислий текст, написаний анонімом, є українським. Звертаючись у своїй творчій лабораторії до піснеспівів різних церковних богослужбних традицій, В. Сильвестров, долаючи конфесійні кордони, наближається до своєрідного музичного екуменізму.

«Мета-музика» — саме так називає свою творчість В. Сильвестров. Для неї характерні натяк, тонка музична алюзія або стилістична елюзія звучання минулих епох. В «Ave Maria» відлуння музики попередніх епох вгадується у арпеджійованому русі по звуках тризвуку, що натякає на музичні молитви Й. С. Баха – Ш. Гуно та Ф. Шуберта. Зазначимо, що фактурна чи мелодична фігурація на основі звуків акордів є музичною виразовістю, пов'язаною з мовленнєвим символом *Ave Maria*. Адже супровід двох з найвідоміших творів з однойменною назвою (Й. С. Баха – Ш. Гуно та Ф. Шуберта) містить таку фактурну модель. В. Сильвестров у власному творі лише натякає на цю

формулу, використовуючи її фрагментарно, нівелюючи останні звуки фігурації паузами, довгими залігованими нотами на *diminuendo*, що створює фонічні звучання утворених гармоній.

Звукові педалі, динаміка винятково в межах *p* і *ppp*, тонке темпове та динамічне фразування, хоровий спів закритим ротом занурають слухача в медитативний стан тихої просвітленої музичної молитви. Припиняючи рух ненадовго у звукових педалях, автор відтворює його і знову ж таки ненадовго. Такий метод створює епізодичність звучання музичного потоку, невизначеність, ефект «напівслова» або «напівзвуку», улюблену композитором ескізність творчого почерку. Висловлювання автора про вокальний цикл «Тихі пісні» є доречним і щодо хорового твору «Ave Maria»: «Ці твори можна було б зробити майстерніше, розвинути, фактуру розробити і т. д. Але важливо було дати їм якийсь знак ранимості, безпорадності Тут є ескізність, яка не доводиться до повного продукту, а залишається в зоні ескізності» [23, с. 121].

Деяка спонтанність музичного мислення на рівні інтонаційних побудов, ритмоструктур і звучання загалом знівельовує чіткість композиційної схеми. Розмитість як на рівні загальної форми твору, так і на рівні мікроструктур, є однією з парадигм постмодернізму, до якого у своїй творчості автор звертається від 70-х рр. ХХ ст.

Інша «Ave Maria» для хору *a cappella* разом з композицією «Алілуя» увійшла у диптих «Дві духовні пісні» (2006 р.). Творчий діалог з Ф. Шубертом створено через алюзію звучання ключової музичної фрази однойменного твору австрійського композитора. Зазначимо, що шубертівська «Ave Maria» стає емоційно-поетичним камертоном і в іншому творі В. Сильвестрова, написаному ще у 1974 р. — у струнному Квартеті № 1.

У хоровій «Ave Maria» музична алюзія молитви Ф. Шуберта закладена в партії жіночого голосу. Нерухливі низькі чоловічі голоси, співаючи закритим ротом та створюючи діапазонну прірву між жіночим соло, додають звучанню архаїчності. Тягучі лінії басу, своєрідного бурдону, на фоні якого звучить мелодична канва, є продовженням традиції візантійського і грецького

сакральних співів. Такий басовий голос називався «ісоном». Опертя на традицію духовного співу Східної церкви характерна й для інших творів В. Сильвестрова. М. Гобдич зазначає, що духовна музика В. Сильвестрова «з глибоко національними коренями, я би сказав, навіть в історичному контексті. Так, в окремих духовних піснях композитор говорить із середньовіччя, де скромні зависаючі педалі створюють враження ісона, а над всім цим в'ється мелодія, — іноді здається, що ця мелодія народилась тисячу років тому» [36, с. 298]. Національні музичні традиції в хоровій «Ave Maria» вгадуються і в улюбленому В. Сильвестровом співом у терцію.

Спонтанність музичного мислення, розмитість композиційної схеми, що властиве постмодернізму, характерні й для цієї «Ave Maria» В. Сильвестрова.

Обидві хорові молитви «Ave Maria» увійшли до музичного альбому «Камерний хор „Київ“. Валентин Сильвестров. Духовні твори» (2007). З камерним хором «Київ» композитор тісно співпрацює вже довгий період часу. Концертна діяльність цього колективу під талоновитим керівництвом М. Гобдича створює плідний стимулюючий ґрунт для композиторської активності В. Сильвестрова. Крім публічного виконання та здійсненого звукозапису, «Ave Maria» з циклу «Літургичні піснеспіви» була опублікована у нотному виданні за редакцією М. Гобдича (2007).

Серед сучасних композиторів до богородичного образу звертався П. Ладиженський¹. Його «Аве, Марія» ор. 69, *C-dur* створена для голосу у супроводі фортепіано. У виданні композиції 2001 р. зазначено, що вербальна основа, російський текст, — це вільний переклад з латинського, здійснений Ремом Керном (Кернерман). Однак згадаймо, що латинська молитва містить лише дев'ять рядків. П'ять куплетів твору П. Ладиженського вказують на те, що поетична основа Р. Керна є самостійною віршованою творчістю митця, натхненною образним архетипом латинської молитви.

¹ Петро Ладиженський (1946) — композитор, педагог-теоретик українського походження. З 1987 р. живе та працює у Росії. Автор опер, балетів, симфоній, сонат, хорових і вокальних творів, музики для дітей та композицій педагогічного напрямку.

У композиції виявлено вплив однойменного твору Ш. Гуно – Й. С. Баха, пов'язаний з використанням тональності *C-dur* та фактурної формули гармонічних фігурації. Їх розгорненість, широкий діапазон нагадують арфоподібні арпеджіо. Такий фактурний виклад створює музичні паралелі й з іншою однойменною композицією Р. Леонкавалло, тональність якої є також *C-dur*.

3.4. «Ave Maria» в неакадемічній музиці

У ХХ ст., як зазначає І. Чернова, відбувається «трансформація сенсу понять „елітарне“ і „масове“, зміна дихотомічної схеми, тобто параметрів розмежування культури на елітарну і масову, зміна їх типологічних конвенцій» [174, с. 8]. Такі суттєві зміни відбулися й у музиці духовно-релігійного змісту. Однією з історичних та соціокультурних передумов цього є постанови, прийняті під час Другого Ватиканського собору (1962–1965), які стали наслідком активної взаємодії Церкви з сучасним світом. Затверджені реформи призвели до зміни канонів богослужбового обряду та його децентралізації. Зокрема, у проведенні католицького культу було дозволено використання його перекладів іншими національними мовами¹. Це призвело до численних варіацій як у змісті, так і в структурі богослужіння. Дух оновлення (*aggiornamento*) відчутний і в музичному оформленні меси, було зняте табу на використання «некласичних» інструментів та композиторських технік. Внаслідок цього у сьогоденні Римо-католицька служба проводиться не лише під органний супровід, а й під гітарний. Церковні піснеспіви використовуються як традиційні, так і в стилістиці, що нагадує, наприклад, госпел. У музичних концертах, що відбуваються у приміщенні церкви, до програми релігійно-духовного змісту залучають і джазові композиції.

¹ Текст молитви *Ave Maria* перекладено на більшість світових мов.

Ці видозміни спостерігаються не лише у музиці культового призначення. «Мікстовим» твором в інструментальній музиці («мікстовим» у значенні виконавського наповнення та стилістики, що контрастують з назвою артефакту) є «Ave Maria» для джаз-тріо та симфонічного оркестру (1993) К. Віленського.

Ді-джейської обробки зазнали хіти класичної музики. Зокрема, Гай Фарлі написав саундтрек «Ode to Innocence» до фільму «Модильяні» (режисер Мік Девіс, 2004), який є ді-джейською обробкою «Ave Maria» В. Вавілова. У саундтреці Г. Фарлі зробив органічний мікст з використанням семплів, лупів, комп'ютерних звуків, реперської начитки та біту, що поєднуються з *alla* бароковою «Ave Maria» В. Вавілова та принципами респонсорного співу. Це створює оригінальне стильове поєднання ді-джей музики та репу з традиціями середньовічної та барокової музики. Середньовічний дух втілений принципом респонсорної техніки (почергове звучання хорового співу та реперського начитування). Слова хорового матеріалу взяті з латинської молитви (*Mater Dei, ora pro nobis, in hora mortis nostrae Ave*), що також створює часовий перебіг у давнину. Між респонсорними хоровим та реперським епізодами рефреном звучить піднесена мелодія В. Вавілова у виконанні Саші Лазард.

Твори з назвою «Ave Maria» у другій половині ХХ ст. з'явилися не лише в академічній музиці, але й в естрадно-популярній. Авторські тексти однойменних композицій в естрадній музиці створено різними мовами: французькою, англійською, латинською, італійською, російською, білоруською та ін.

Отже, в естрадній музиці до творів обраного дискурсу належать такі композиції: пісні з репертуарів французького шансон'є Шарля Азнавура¹, російської групи «Земляне», вокально-інструментального білоруського ансамблю «Сябри», «Ave Maria» А. П'яццолі, «Ave Maria Guarani» для хору *a cappella* Е. Морріконе з фільму «Місія» (1986)², «Язичницька Ave Maria» Есмеральди з першого акту мюзиклу «Notre Dame de Paris», пісня у виконанні

¹ Автор музики — Жорж Гарваренц, автор слів — Шарль Азнавур.

² Скорочену версію для мішаного хору *a cappella* створив Збігнев Прейзнер.

француженки Лари Фабіан, американської співачки Бейонсе Жизель Ноулз, «Ave Maria No Morro» італійського співака Дзуккєро (*Zucchero*).

Композицію з такою назвою створено у 1981 р. та виконано російською групою «Земляне». Авторами тексту є А. Дементьев і П. Бабаков, музики — В. Мігуля.

Звуковими ефектами сучасного синтезатора у ній наслідується інструментарій барокової доби. Патетична риторика мінорного вступу відсилає увагу слухача до бахівської органної стилістики (тип інтонації, дублювання мелодії в октаву, низхідні морденти). Страдницькому органному вступу протиставлено просвітлене звучання музики куплета. У супроводі синтезатора використано звучання ніжного електронного фортепіано, фактурна формула, рух тріолями наслідує гітарні перебори романсової лірики. Мелодія приспіву розвивається з інтонаційного зерна — ключової фрази шубертівської «Ave Maria» та виділяється від куплету мажорною тональністю. Особлива ніжність музики передає зміст слів «Аве Марія — мелодія надєжды».

«Рожевість», ніжність приспіву контрастно змінюється у другому куплеті. Зміст його слів, що розпочинається фразою «Где-то однажды в битве кровавой» переданий характером музичної складової. Мінорна тональність, артикульованість ритмічної пульсації, звукові ефекти синтезатора передають тривожний зміст вербального компонента. Завершальний приспів повертає змістовне русло композиції у просвітлений мажорний характер.

Отже, на контрасті складових композиції (патетичного вступу, ніжного, романсового першого та тривожного другого куплетів, просвітленого приспіву), авторам вдалось створити яскраву, гнучку, драматургічно-виразну структуру, де музична площа сюжетно увиразнює вербальну складову.

Часткової стилізації під старовинну музику досягнуто у пісні «Ave Maria» на музику І. Лученка та слів З. Позняка з репертуару вокально-інструментального білоруського ансамблю «Сябри». Часова арка між сучасністю і давньою музикою створюється інструментальним вступом органа-соло та надалі у повтореннях рефрену *Ave Maria gratia plena* його хоровим

звучанням (у перших проведеннях рефрен звучить одноголосно). Водночас мелодичний рельєф та інструментування куплетів пісні втілені у стилі, що відповідає часу написання композиції. У поетичному тексті оспівана краса білоруської природи і поміж цих рядків висловлюється прохання про захист («Бережи-стережи нас у чорній біді, я далеко-далеко у лісній стороні»), звучить патріотична фраза «Хай лунає над землею, над рідною моєю „*Ave Maria gratia plena*“»¹. Мінорна тональність, рухливий темп, характер інструментовки пісні створюють тривожний настрій композиції. З-поміж білоруського тексту латинська фраза-рефрен *Ave Maria gratia plena* звучить як острівець надії та духовної опори.

Аргентинцю італійського походження А. П'яццолі вдається по-новому осмислити популярну музичну традицію, створюючи гармонічний мікст фольклорного латино-американського, класичного та джазового стилів. Здійснюючи музичну реформу у жанрі «низького» походження — танго, композитор створює оригінальний напрямок високого мистецтва. Водночас, А. П'яццола звертається до таких тематичних назв, відомих в академічній традиції як «Пори року» та «*Ave Maria*», переосмислюючи їх у новоствореному композитором стилі та наближуючи їх до смаків масової аудиторії. Написання таких творів не було випадковим, адже А. П'яццола, вивчаючи композицію у Парижі у Наді Буланже, знайомиться зі зразками музики класичної традиції і у подальшій творчості не втрачає органічного зв'язку зі спадщиною минулого. Апеляція автора до марійської тематики пояснюється локальною латино-американською традицією особливого шанування Діви Марії.

«*Ave Maria*» (1984) А. П'яццолі написана на слова Роберто Бертоцці (*Roberto Bertozzi*) та присвячена італійській співачці Мільві (*Milva*), яка записала композицію в альбомі 2001 р. «*Artisti*». Сучасний поетичний текст твору написаний латинською мовою, що є винятком серед поетичних зразків «*Ave Maria*» інших авторів, у яких латинською звучить лише назва. Зміст

¹ Переклад з білоруської здійснено нами — О. Г.

молитви — хвалебна подяка Богородиці, вираження любові та віри у Неї (*Credo in te*). Використання латині акцентує увагу на адресації музичної молитви, її сакральності, релігійній комунікації.

Звернення автора другої половини ХХ ст. до «мертвої мови», латині, створює часову арку в давнину. Однак, музична мова композиції створена у сучасному ключі. У ній вбачаються типові для композитора риси стилю: терпкість гармонічної мови, поступеневий низхідний рух басового тону, гармонічні прогресії, що подовжують музичну фразу, модуляційність, використання золотої секвенції та особлива щемлива чуттєвість музики. Форма композиції — тричастинна репризна з ознаками рондальності. Якщо брати за основу рондальну побудову, то розділ *A* має просвітлений мажорний характер, розділи між рефреном створюють контраст мінорним звучанням і модуляційністю.

«*Ave Maria*» А. П'яццолі існує у різноманітних виконавських версіях. Вокалістка Мільва, якій присвячена композиція, співає її у супроводі камерного оркестру та органа. Популярною є інструментальна обробка для фортепіано та скрипки. Твір отримав таке поширення, що майже кожен соліст або ансамбль створює власне аранжування для того чи іншого інструменту або виконавського складу.

«Язичницька *Ave Maria*» Есмеральди з першого акту мюзиклу «*Notre Dame de Paris*» (1998) є прикладом інкрустації музичної молитви у музично-сценічний жанр. Згадаємо, що *Ave Maria* проникала і раніше у сферу академічного музично-драматичного мистецтва (опери «Отелло» Дж. Верді, «Сестра Анджеліка» Дж. Пуччіні, «Діалоги кармеліток» Ф. Пуленка). «*Notre Dame de Paris*» створено за однойменним романом В. Гюго (музика Рішара Коччіанте (*Richard Cocciante*), лібрето — Люка Пламодон (*Luc Plamondon*)). У мюзиклі текст *Ave Maria* відображає типові для даної молитви інтенції прохання, звернення до Вищої сили у пошуках заступництва.

Інтерпретація сакрального символу *Ave Maria* в естрадній музиці продовжується на початку ХХ ст. Пісня «*Un Ave Maria*» у виконанні Лари

Фабіан увійшла до студійного альбому «Neuf» (2005). Її авторами є виконавиця композиції та французький композитор і гітарист Жан-Фелікс Лаллан. Сучасну поп-пісню стилізовано в жанрі *medieval chanson*. Це виявляється у гітарному супроводі, що нагадує супровід лютні, гармонічній мові, тихій динаміці, камерності твору. Однак зміст не пов'язаний з ліричною поезією, що є характерним для жанру *medieval chanson*.

Прикладом сплаву естрадної та академічної культур є пісня американської співачки Бейонсе Жизель Ноулз, написана у співпраці з Амандою Гост, що увійшла до третього студійного альбому Бейонсе «I Am... Sasha Fierce» (2008). У музичній складовій автори віддали шану Ф. Шуберту, опираючись на фактурну модель його «Ave Maria», використовуючи цитати з твору. Зокрема, запозичені інструментальний вступ молитви та ключова фраза композиції. Зміст поетичного тексту присв'ячений ніжним почуттям любові співачки до коханого, поява якого вилікувала її від самотності серед натовпу й друзів. Шубертівська фраза *Ave Maria*, що звучить рефреном між куплетами, має характер гімну та виражає почуття подяки героїні за щасливу долю. Світлий *C-dur* підкреслює зміст тексту.

Висновки до розділу 3

Поява музичних творів «Ave Maria» на неканонічний текст виявила секуляризацію образного архетипу сакрального символу *Ave Maria*, його проникнення у сферу світської музики, а пізніше і естрадної.

Ініціатива створення нових поетичних текстів з назвою *Ave Maria* починається з ХІХ ст. і триває до сьогодні. Вона підтримується неослабним інтересом композиторів до оновлення інтерпретації канонічного образу Богородиці. Розглянуто жанрові варіанти *Ave Maria*: романтична духовна пісня (музичні молитви Ф. Шуберта на сл. В. Скотта, Г. Маршнера на сл. німецького поета-аноніма, П. Масканьї на сл. П. Маццоні, Ф. П. Тості на сл. К. Ерріко).

Новаторський підхід демонструє восьмичастинна драматична кантата «Das Feuerkreuz» М. Бруха (сл. Г. Бультгаупта), в якому «Ave Maria» є складовою циклічного твору (VI ч.).

Змістом тексту більшості творів є характерні для молитовного стилю мотиви прославляння Богородиці, інтенції прохання, очікування заступництва (Ф. Шуберт, П. Масканьї, М. Брух). Профанна інтерпретація латинського символу з'являється у другій половині ХХ ст. Розглянуто твори, що використовують назву «Ave Maria», але при цьому оминають релігійний стрій образності (вокально-симфонічна фреска О. Флярковського (поетичний текст Максима Танка)) та камерно-вокальна мініатюра В. Івасюка (сл. В. Івасюка). Їхній образний зміст позбавлений сакральності та переведений у площину земних переживань.

У ХХ ст. з'являється тенденція взаємодії елітарної та масової культур, що суттєво впливає на жанрово-стильові та композиційні орієнтири «Ave Maria». У другій половині ХХ ст. поряд зі зразками академічної музики з'являються естрадно-популярні варіанти «Ave Maria». Останні нерідко апелюють до класичних взірців на рівні стильового діалогу. В мелодичній палітрі естрадно-пісенної творчості використовується техніка інкрустації мотивів «Ave Maria» Ф. Шуберта (пісні співачки Бейонсе, групи «Земляне»). Задіяні методи фрагментарних стильових аллюзій (композиція групи «Сябри»), послідовної стилізації сучасної поп-пісні в жанрі *medieval chanson* (композиція Лари Фабіан). У роботі також наводяться зразки діалогу естрадної та академічної традицій через цитування канонічного тексту. В творі А. П'яццолі часову арку в давнину створено використанням «мертвої мови» для ХХ ст. — латині. Однак музична основа композиції втілена у сучасному ключі.

Прикладом інкрустації молитви у музично-сценічний жанр є «Язичницька Ave Maria» Есмеральди з мюзиклу «Notre Dame de Paris».

РОЗДІЛ 4

ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ ВЕРСІЇ «AVE MARIA»

4.1. Семантизація елементів музичної мови в композиціях «Ave Maria»

Г. Ганзбург, вивчаючи етапність історико-стильового процесу, з появою кожного нового стилю виділяє в ньому три стадії. Перша стадія зберігає примат вербальної семантики, «позамузичні компоненти розшифровують, коментують, семантизують кожний з нововведених елементів музичної мови» [35, с. 13]. На другій стадії, коли музичний компонент набув «семантичного ореолу» вербальний мігрує за межі музичної тканини та створює програму інструментального твору. На третій — з'являються «чисті» безпрограмні інструментальні композиції.

Користуючись методологією Г. Ганзбурга, простежимо міграцію вербального компоненту *Ave Maria* в сферу семантики музичних елементів, яка дала поштовх для створення інструментальних зразків «Ave Maria». У написанні композицій «Ave Maria» відображаються перша та друга стадії. Вони яскраво виявляються у творчості Ф. Ліста.

У григоріанському піснеспіві «Ave Maria» (занотованого А. Гумпельцгеймером), у церковних мотетах і месях з його використанням у якості *cantus firmus*¹ простежуються такі виразові засоби: експозиційна визначеність початкової фрази, її вузький діапазон, поступеневий рух, повільний темп, хоральний виклад. Вони вербалізуються мовленнєвим компонентом — латинським текстом *Ave Maria*. Ця виразовість притаманна і мотету Дж. Аркадельта, інтонаційною основою якого не є григоріанська монодія.

¹ Мотети Дж. Палестріни, П'єр де ля Рю, Ф. де Пен'ялоси; меси Т. Л. де Вікторія, Дж. Палестріни, Ж. Дебре.

В період романтизму відбулося роз'єднання міцного тандему слова й музики, що доволі стабільно існував до цього часу. Ф. Ліст створив фортепіанну обробку мотету «Ave Maria» Дж. Аркадельта. У ній вербальний компонент мігрував за межі музичної тканини та створив програму інструментального твору. Перелічені вище музичні виразові засоби доповнені інструментальним прийомом звуконаслідування дзвонового звучання, акординою органно-хорального типу, які підсилили літургічну інтонацію фортепіанної п'єси Ф. Ліста. Зауважимо, що фактурне наслідування дзвонового звучання, яке є атрибутикою сакральної образності, є у симфонічній поемі «Ave Maria» Є. Станковича та у вокально-інструментальній однойменній композиції А. Сіренко.

Вершиною семантичного сплаву слова та музики є написання «Ave Maria» Ф. Шубертом. Її ключова фраза набула значення «риторичної фігури», що втілює *літургічну інтонацію*. Вона використовується іншими авторами як інтонаційний код, що спрямовує увагу слухача до образного розкриття композиції, центром якого є Богоматір. Шубертівська фраза увійшла у вокально-інструментальні зразки інших композиторів. Її виокремлена інтонаційна компонента використана в інструментальному творі — у фортепіанній п'єсі «Ave Maria» № 2 з циклу «Релігійні та поетичні гармонії» Ф. Ліста (Додаток В.12; В.13).

На прикладі згаданого твору Ф. Ліста простежується вербалізація інструментальної тканини цілої композиції. Адже п'єса є фортепіанним переспівом власного хорového твору з однойменною назвою. Отже інтонаційна складова першоджерела, хорového твору, вербально семантизована текстом латинської молитви. У фортепіанній п'єсі слово вже усунене, потреба у ньому зменшена, тому що в уяві слухача завдяки першоджерелу вже на підсвідомому рівні з'являється мовленнєва підтекстовка.

Наведемо інший приклад образної семантизації елементів музичної тканини. Заковий твір «Ave Maria» Й. С. Баха – Ш. Гуно немає прямого зв'язку з культовою музикою. Однак фактурна модель інструментальної партії стала

еквівалентом літургічної інтонації. Гармонічні фігурації, арпеджіо, арфоподібний виклад використовуються як у хорових (В. Сильвестрова) та вокально-інструментальних творах (П. Ладиженського, Р. Леонкавалло, М. Махоріної, Н. Сербана, Ф. Шуберта), так і в інструментальних композиціях ХХ ст. (концерт А. Караманова, камерно-інструментальний твір для двох кларнетів у супроводі фортепіано Р. Тремолада). Ці типи фактури фортепіанних партій слугують розкриттю образного строю інструментальної музики, натхненної сакральним символом *Ave Maria*.

Рівномірна акордова пульсація є ще однією фактурною моделлю, що втілює літургічну інтонацію в інструментальних версіях «*Ave Maria*». Це відбулось після появи «*Ave Maria*» В. Вавілова, яка також безпосередньо не пов'язана з церковною музикою. Фактурна модель інструментальної партії є типовою для старовинних арій. Але завдяки набуттю твором світової популярності цей тип фактури став виразовістю, що асоціюється з сакральною музикою. Тому в інструментальних творах «*Ave Maria*» С. Бедусенка, Р. Тохадзе використано згадану фактурну модель, що образно поєднується з назвою композицій.

Просвітлений характер мовленнєвого коду *Ave Maria*, пов'язаного з Тайнством Благовіщення, визначив використання мажорних тональностей в деяких інструментальних зразках «*Ave Maria*» (А. Гензельта, Ф. Ліста, С. Тосіна).

Зауважимо, що своєрідні приклади роз'єднання вербального та музичного компонентів зустрічаються і в творчості ренесансних авторів. Але виокремлену інтонаційну складову григоріанської монодії «*Ave Maria*» композитори вторинно накладають на інший текст, схрещуючи дві семантичні горизонталі — зміст добре відомого слухацькій ренесансній аудиторії григоріанського хоралу «*Ave Maria*» та зміст іншого нового тексту. Приклади такого композиторського опрацювання знаходимо у творчості Дж. Палестріни. Його меса «*Ave Maria*» для хору *a cappella*, яку ми аналізували у другому розділі дослідження, складається з розділів *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei*.

Інтонаційною складовою цих різнотекстових розділів є початковий мотив добре відомого у ті часи григоріанського хоралу «Ave Maria». Аналогічний принцип задіяний і в чотириголосній месі «Ave Maria» нідерландського поліфоніста П. де ля Рю. Як і меса Дж. Палестріни, вона має такий самий набір частин, інтонаційна основа яких — згадана григоріанська монодія. Отже, методологічна ідея Г. Ганзбурга функціонує і в цьому разі. А саме, архетип, що є сплавом музичної та вербальної інтонації, григоріанський хорал «Ave Maria», упродовж століть вкорінюється у колективній слухацькій свідомості, набуваючи властивості образного коду. Наповнюючись змістом супроводжувальної вербальної канви, музична семантизована інтонаційна складова, у якусь мить набуває змістовної самодостатності, більш не потребує початкового вербального коментуючого супутника. У такій якості ренесансні композитори мали змогу її схрещення з новим текстовим нашаруванням, отримуючи подвійні складні семантичні «орбіти».

Про закріплення тої чи іншої семантики за деякими інтонаційними та фактурними структурами, що створювались початково у синтетичному жанрі, а потім переносились на ґрунт інструментальної композиції, свідчить вокальна «Ave Maria» D 839, ор. 2/6 (1825) та фортепіанний Експромт № 3 ор. 90 (1827) Ф. Шуберта. Останній згаданий інструментальний твір отримав неофіційну другу назву «Ave Maria». Це виникло завдяки використанню композитором у Експромті мелодико-фактурної моделі, характерної для його вокальної молитви, а саме — витриманий бас, кантиленна мелодія у високому регістрі, а між ними «арфоподібні» фігурації у середньому регістрі. Такі гармонічні фігурації є характерними для творів духовно-просвітленого піднесеного характеру. Отже теоретична розробка Г. Ганзбурга простежується і у цьому разі. Ф. Шуберт, створивши музично-поетичну композицію «Ave Maria», продовжив мислити в іншому інструментальному творі тими ж виразовими засобами, переніс фактурні ідеї у фортепіанну композицію, спрямовав увагу слухача на вербалізацію інструментального Експромту. Це і спричинилось до

створення для композиції неофіційної програмної назви («Ave Maria»), що апелює до образу Богородиці.

Отже у вербально-музичній компоненті творів «Ave Maria» виявлена адекватна літургічній інтонації виразовість: експозиційна визначеність початкової фрази, її вузький діапазон, поступеневий рух, повільний темп, просвітлений характер мовленнєвого коду *Ave Maria*, пов'язаного з Таїнством Благовіщення, у фактурних формулах інструментальних партій — різні види гармонічних фігурацій, арпеджіо, акордика органно-хорального типу, рівномірна акордова пульсація.

4.2. «Ave Maria» у фортепіанних жанрах: від мініатюри до варіацій

Окрім ідей, розроблених Г. Ганзбургом, у процесі відокремлення ключової фрази молитви від її спочатку невід'ємного вербального супутника — канонічного тексту, знаходимо й інші чинники. Початкова фраза, а отже й назва молитви, у процесі мистецького осмислення акумулює в собі найважливіші смисли, образні характеристики, змістовне наповнення, стаючи самодостатньою смисловою одиницею, вже не потребуючої вербального декодеру — цілого тексту молитви. У світлі цієї семантично-виразової фрази, своєрідної програмної назви, що проектує благовіщенський марійський образ, композитори почали писати інструментальні різножанрові та різномасштабні твори. Діалог окремих композиторів з вічною темою, подекуди призвів і до непрямих трактувань первинного смислу символічного виразу «Ave Maria» та використання його для створення та вираження нових ідей і смислів.

Початком процесу інструментальної секуляризації творів «Ave Maria» було написання фортепіанних п'єс Ф. Ліста. Як відомо, творам духовної тематики, зокрема й тим, які були безпосередньо призначені для церковного культу, належить у його творчості вагоме місце. Як зазначає Ю. Михайлова, «релігійна тематика стає для Ліста способом вираження його сокровенних ідей про життя та смерть, про Христа та Діву Марію» [106, с. 160]. Композитор з

юних років і до кінця життя був схильний до релігійності. Захоплювався вченнями французького абата-філософа Ф. Ламенне. Однак, багатогранність натури Ф. Ліста розривала його філософську натуру між двома орієнтирами: з одного боку, він був художником-служителем Всевишнього, з іншого — скептиком, пройнятим сумнівами, іронією та тезою заперечення. Фауст та Мефістофель — дві сторони світосприйняття великого митця. Його напружені духовно-мистецькі пошуки, а також події особистого життя, пов'язані з княгинею Кароліною Сайн-Вітгенштейн, спричинились до вступу Ф. Ліста до чернечого францисканського ордену терціаріїв (1865). Однак через два роки він повернувся до мирського способу життя.

Отже, Ф. Ліст був релігійним, але не в ортодоксально-церковному сенсі. Неординарні життєві, біографічні та духовно-мистецькі пошуки-подорожі відображені в оригінальних поглядах на церковну музику. Художник-новатор прагнув здійснити церковну реформу, виступаючи за розширення стилістики церковної музики, синтезу григоріанського хоралу, палестринівського стилю з прикметами «Ново-веймарської школи» (романтична традиція, оновлення музичних форм на основі музичної програмності). Про це він написав в есе «Über zukünftige Kirchenmusik» («Про церковну музику майбутнього», 1834).

Експериментальність Ф. Ліста проявилась і в перенесенні творів «Ave Maria» на інструментальний ґрунт. Такими є фортепіанна п'єса «Ave Maria для великої фортепіанної школи Леберта та Штарка», фортепіанні обробки власних хорових композицій, а також фортепіанні транскрипції творів інших авторів (П. Л. Дітча та Ф. Шуберта). У творах Ф. Ліста під назвою «Ave Maria» проявилась ще одна новаторська ідея — програмність музики (згадана вище фортепіанна п'єса з підзаголовком «Die Glocken von Rom»).

Перелічимо усі композиції з назвою «Ave Maria» у творчості Ф. Ліста:

- «Ave Maria» I: перша версія для мішаного хору та органа *ad libitum* *B-dur* (S.20/1¹, 1842)²; друга версія для хору та органа *A-dur* (S.20/2, 1852)³;
- «Ave Maria» II для мішаного хору та органа *D-dur* (S.38, 1869)⁴;
- «Ave Maria» III для високого голосу та жіночого хору у супроводі органа або фісгармонії (S.60, 1883)⁵. Створена на основі п'єси № 1 «Одруження» («Sposalizio» S.161/1, 1849) з фортепіанного циклу «Роки мандрівок. Другий рік: Італія»;
- «Ave Maria» для фортепіано *B-dur* (S.173/2, 1842) з циклу «Релігійні та поетичні гармонії» («Harmonies poétiques et religieuses»), присвяченого Кароліні Вітгенштейн;
- «Ave Maria для великої фортепіанної школи Леберта та Штарка» («Ave Maria für die grosse Klavierschule von Lebert und Stark») *E-dur* (S.182, 1862). Підзаголовок твору — «Дзвони Риму» («Die Glocken von Rom»);
- «Ave Maria» IV для голосу та органа або фісгармонії *G-dur* (S.341, 1881)⁶.

Крім оригінальних авторських композицій, є ще транскрипції творів інших композиторів, які є виявленням просвітницької спрямованості творчої діяльності Ф. Ліста:

¹ S — нумерація творів Ф. Ліста за каталогом, складеним Хамфрі Сьорлом (*Humphrey Searle*).

² Авторське аранжування для органа S.667b/1 [1842 ?].

³ Авторське аранжування для органа S.667b/2 [1856–1859 ?].

⁴ Авторські аранжування:

- для фісгармонії S.667c (1869);
- для голосу, органа або фісгармонії S.681 (1869);
- для фортепіано S.504/1 (1869–1870);
- для фортепіано (перероблене) *Des-dur* S.504/2 (1872).

⁵ Авторські аранжування:

- для органа або фісгармонії S.671a (1883);
- для голосу та двох фортепіано S.700g (1883–1887).

⁶ Авторські аранжування:

- для фортепіано S.545 (1881);
- для органа S.674b (1881).

- «Ave Maria Аркадельта» для фортепіано *F-dur* (S.183/2, 1862). Твір присвячено А. В. Готчальгу (*Alexander Wilhelm Gottschalg*). Написано на основі чотириголосного твору «Ave Maria» П'єра Луї Дітча (*Pierre-Louis Dietsch*), який є вільною обробкою триголосного мадригалу «*Nous voyons que les hommes*» Я. Аркадельта.
- «Ave Maria» *B-dur* (S.558/12¹, 1837–1838) з фортепіаного циклу «Пісні Франца Шуберта» S.558.

Отже, у творчості Ф. Ліста є традиційне, хорове втілення творів під назвою «Ave Maria». Крім таких, молитовну, деякою мірою інтимну тематику композитор широко розкриває через свій улюблений інструмент — фортепіано. Долею хорових творів стали авторські фортепіанні аранжування, зазначені вище. «Ave Maria» з циклу «Релігійні та поетичні гармонії» також є фортепіанною транскрипцією хорового твору — «Ave Maria» S. 20. Згадаємо, що у каталозі творів Ф. Ліста, складеного Хамфрі Сьорлом, це не зазначається. Однак аналіз обох композицій виявив спільність музичної тканини.

Про фортепіанні зразки Ф. Ліста йдеться у нашій публікації «Твори „Ave Maria“: варіативність інструментальних втілень» [44].

Фортепіанне, тобто суто інструментальне осмислення благовіщенської молитви, яка не мислилась без вербального компонента та розкриття змісту, було у ті часи рішучим новаторським кроком. Однак, сміливо експериментуючи та пишучи інструментальні твори «Ave Maria», Ф. Лісту вдається підтримувати тісний зв'язок зі словом, вказуючи на джерело свого інструментального трактування благовіщенського образу. Найяскравіше це виявляється у п'єсі № 2 з циклу «Релігійні та поетичні гармонії».

Загадкою цього інструментального твору є використання підтекстовки канонічної молитви *Ave Maria*. З одного боку, це можна пояснити хоровим прототипом композиції. Однак розміщення молитви призначене лише для

¹ Друга версія S.557d.

продумування, внутрішнього вимовлення тексту, а не для буквального, реального виконання.

Компонуючи твір таким способом, композитор обрав серединний шлях музичного опрацювання молитви, який пролягає між вокально-вербальним інтерпретуванням та чисто інструментальним втіленням, яке у деяких творах ХХ ст. розривається з музичним інтонуванням конкретного слова, тексту. Варто зауважити, що на таке розмежування музичного та вербального інтонування вказує К. Зенкін, пишучи, що в «Ave Maria» Ф. Ліста «слова підписані, але без ритмічної деталізації. Їх можна співати разом з мелодією, але спосіб запису швидше створює відчуття мовчазної, глибоко внутрішньої молитви, що створює контрапункт до течії музики» [62, с. 46]. На нашу думку, таке твердження є помилковим, адже у фортепіанному переспіві власного хорового твору автор використовує основні теми оригіналу без змін. Отже, у підтекстовці інструментальної композиції впізнається вербальна структура тем хорового прототипу. Текст не є контрапунктом до мелодії, а співіснує в органічному поєднанні з нею.

Композиція написана у тричастинній репрізній формі. Твір розпочинається вступом, у якому остінатне повторення октави у верхньому регістрі створює ефект подзвону, що відразу навіює медитативний благоговійний стан. Після вступу, відокремленого ферматою, звучить мелодія, початком якої є мотив-зерно з підтекстовкою *Ave Maria* — фраза, що починається субквартовим ходом. В її інтонаційній будові простежуються риси спільності з початковою мелодією шубертівської «Ave Maria». Цей майже культовий твір був відомий Ф. Лісту дуже добре, адже у його творчості є фортепіанна транскрипція композиції австрійського автора. Ф. Ліст використав дещо модифікований мотив-зерно богородичної музичної молитви Ф. Шуберта як ключову фразу свого твору, яка пронизує всю музичну тканину композиції. Ця початкова фраза звучить і в середній частині твору (початок якої відзначений модуляцією в *h-moll* та підтекстовкою фрази *Sancta Maria*), отримуючи мінорне забарвлення (Додаток В.12). В останніх тактах композиції

проведення фрази набуває майже повної подібності з шубертівською темою (Додаток В.13). Зазначимо, що у всіх попередніх її проведеннях фраза уривалась на передостанньому нетонічному звуці, що надавало їй незавершеності, інтонації питання. Наприкінцевому проведенні Ф. Ліст завершує її тонічним звуком, який, як останній забраклий «пазл», розкриває своїм розташуванням справжнє походження фрази та її опертя на шубертівську «Ave Maria».

Використовуючи окремі елементи вокальної музичної молитви Ф. Шуберта (які здебільшого виявляються при теоретичному аналізі) та модифікуючи їх, Ф. Ліст закладає у власній темі музично-риторичну сакральну фігуру хреста, яку використав у своїй творчості Й. С. Бах. В одній темі композитор поєднує два смислові вектори — Благовіщення та Розп'яття. Такий дуалізм смислів, емоційна амбівалентність, втілені музичними засобами, виражають багатозначність події Благовіщення у житті Марії. З одного боку, це — сповіщення Благої Вісті, з іншого — пророцтво однієї з ключових подій її життя — Розп'яття Сина. Акцентуація на останньому явищі відбувається у середньому розділі композиції, коли тема викладається у тональності *h-moll* з підтекстовкою *Santa Maria* і мотив хреста розпізнається виразніше (Додаток В.12).

Ф. Ліст інструментальними засобами розкриває складну канву тексту канонічної молитви виразно та багатогранно. Використання ним уривчастої підтекстовки є не випадковим, адже фрагменти вербального тексту акцентують увагу на основних музичних подіях в інструментальному творі, його головних смислових зонах та драматургічних складових. Вступна частина (тт. 1–17) не супроводжується підтекстовкою. У першому розділі композиції (тт. 8–64, *B-dur*) звучить основний мотив твору, через який експонується головний образ, конкретизований автором підтекстовкою *Ave Maria gratia plena*. Цій жіночій просвітленій темі протиставлено образ Бога. Фраза *Dominus tecum!* («Господь з тобою!»), виражаючи підтримку та захист Всевишнього, викладена у низькому регістрі з динамікою *f*, а потім розкрита у повнозвучному акордовому звучанні

тональності *G-dur* та просвітленій тональності *C-dur* (тт. 41–43). Аскетичне звучання слова *Jesus* створено за допомогою акордових звучань молитовного характеру.

Середня частина твору (від слів *Sancta Maria*) навіяна бентежним змістом другої частини тексту канонічної молитви. Тональність *h-moll* якнайкраще виражає атрибутику людського життя, невід'ємною частиною якого є смертність та гріховність. Крім музично-риторичної фігури хреста, композитор використовує інший музичний афект: повзуча хроматична гама у лівій руці є інтонаційною фігурою *catabasis*, яка розкриває зміст підтекстовки — *peccatoribus* («грішних»). Зазначимо, що аналогічне трактування другої частини тексту латинської молитви виявляється в «*Ave Maria*» Л. Луцці. Він, як і Ф. Ліст, трактував цей епізод вербального тексту у вокальній молитві, виділяючи його мінорною тональністю та використовуючи фігуру *catabasis*.

У репризній третій частині поєднано два смислові полюси молитви: світла експозиційна мелодія, навіяна образом Марії, та мінорна фраза *nuct et in hora mortis nostrae*, яка являє собою одноманітне остінатне повторення акордів, що відтворює церковний розспів слова на одному звуці (псалмодіювання).

«Останнім словом» музичної молитви Ф. Ліста є алюзія ключової фрази «*Ave Maria*» Ф. Шуберта (Додаток В.13).

Порівнюючи хорове першоджерело та його фортепіанну обробку зазначимо, що у другій зіставленні хорових вертикалей поєднується з суто фортепіанними елементами (сплески арфоподібних акордів, педальне звучання, розширення регістрів звучання).

Цілком новаторським кроком у написання творів з назвою «*Ave Maria*» була поява фортепіанної п'єси «*Ave Maria*» S.182 (1862) з підзаголовком «*Die Glocken von Rom*» («Дзвони Риму»), створення якого безпосередньо пов'язана з місцем написання композиції. Відомо, що в період з 1861 по 1869 р. композитор жив у Римі, де в 1865 р. прийняв сан абата. Новітнім і своєрідним у цьому творі є використання додаткового програмного підзаголовку, який уточнює художньо-образний зміст композиції та спричиняє цілком інструментальний

прийом звуконаслідування. Ідеєю цього твору стає не вербальний конкретизований зміст католицької молитви, а загальний святковий піднесений стан.

Звернемося до питання, чому автор обрав для твору «Ave Maria» додаткову програмну назву «Дзвони Риму». Згадаємо, що «Ave Maria» входить до складу католицької молитви *Angelus Domini* («Ангел Господній»), архітектоніка якої скомпонована з кількох частин і є чималою за обсягом. Благовіщенська молитва повторюється в *Angelus Domini* тричі. Читання останньої у католицьких монастирях та храмах часто супроводжується дзвоном. Віднайдений й рунічний напис її тексту на дзвонах у Данії, зроблений близько 1200 р. Очевидно, цей зв'язок передзвону під час читання молитви й спричинився до обрання Ф. Лістом підзаголовку «Die Glocken von Rom».

Для втілення художнього образу композитор використав великий арсенал інструментальних прийомів. У творі імітуються різноманітні дзвони. Охоплено широкий діапазон фактури та динаміки, зіставлено протилежні віддалені регістри, завдяки чому автор наслідує звучання маленьких дзвіночків та великих дзвонів. Зауважимо, що акордовий та арпеджійований виклад, регістрові стрибки та інші прийоми є доволі складними у технічній виконавській практиці. Не випадково твір написаний композитором для «Великої фортепіанної школи Леберта та Штарка». Такий дещо віртуозний підхід в інтерпретуванні сакральної тематики є новітнім етапом у динаміці розвитку Благовіщенської тематики. Звуконаслідування як художній та виразовий прийом у творі Ф. Ліста є продовженням романтичних тенденцій, під впливами яких в історії музичного опрацювання теми «Ave Maria» з'являється цілком нова сторінка.

Одночасно з Ф. Лістом одним із перших, хто переніс жанр кантиленного вокального (чи хорового) твору з назвою «Ave Maria» на ґрунт інструментальної музики, був А. Гензельт¹. Свою фортепіанну молитву

¹ Адольф фон Гензельт (*Adolph von Henselt*, 1814–1889) — німецький композитор, піаніст-віртуоз. З 1838 р. працював педагогом і придворним піаністом при імператорському дворі Олександри Федорівни у Санкт-Петербурзі. Продовження на наступній сторінці

композитор створив у 1838 р. У цьому ж році Ф. Ліст завершив транскрипцію Шубертівської «Ave Maria», що увійшла останнім номером до циклу «12 пісень Ф. Шуберта» («Zwölf lieder von F. Schubert») і є присвяченою графині Марії д'Агу.

Специфіка інструментальної адаптації творів «Ave Maria» у композиції А. Гензельта виявилась у тому, що автор написав свою фортепіанну молитву в жанрі етюд. «Ave Maria» *E-dur* увійшла четвертим номером у цикл «12 салонних етюдів», оп. 5. Однак семантична програма назви цієї композиції спричинила обрання відповідних технічних засобів виразовості. Початкова ремарка *tutto legatissimo e ben portando la melodia* розкриває основне технічне завдання етюд, що влучно відповідає образності композиції.

У дотриманому від початку до кінця чотириголосному викладі фактури вбачається строгостильність хорального генезису. Між мелодійним верхнім голосом та нижнім басовим технічною трудностю є два середні рухливіші голоси, викладені секстами, які композитор неодмінно вимагає виконувати дуже кантиленно, що свідчить про його особливу увагу до мелодичної горизонталі та вплив вокальної музики.

Зазначимо, що як відомий піаніст-віртуоз XIX ст. А. Гензельт вирізнявся манерою гри, яка поєднувала у собі нову техніку Ф. Ліста з дуже строгим, ідеальним *legato*, яке він успадкував від свого педагога Й. Гуммеля. Поява кантиленного етюд «Ave Maria» виявляє романтичну тенденцію прагнення вокалізувати фортепіано, що особливо репрезентується у творчості Ф. Шопена. Примітимо, що завдяки специфічній, особливо наспівній безпедальній манері гри віртуоза А. Гензельта та його композиторській фортепіанній спадщині сучасники називали музиканта «Північним Шопеном».

На прикладі твору А. Гензельта спостерігаємо перманентне семантичне навантаження коду *Ave Maria*, осмислення якого на ґрунті музичного мистецтва породжує відповідні засоби виразовості. Зауважимо, що між музичними

Петербурзі. Залишив невелику композиторську фортепіанну спадщину, серед якої найвідомішими є два цикли етюдів і Концерт *F-dur*.

творами з назвою «Ave Maria» простежуються незмінна риса: природа їх мелодизму завжди характеризується кантиленністю¹. Навіть у творчості А. Гензельта діалог назви твору з таким оригінальним обранням жанром як етюд породжує відповідну техніку (*legato*), темп (*Andante*) і наспівність мелодичного інтонаційного потоку.

Ще один зразок втілення марійської благовіщенської тематики у фортепіанній музиці належить Л. Ружицькому². Його «Ave Maria» op. 50 № 1 *h-moll* написана у традиціях фортепіанної романтичної мініатюри з використанням відповідних фактурних формул (кантиленна одноголосна або в октавному викладі мелодія, у супроводі лівої руки — бас та акорд). За характером вона нагадує ноктюрни Дж. Фільда та Ф. Шопена (*c-moll* op. 48 № 1). Форма твору — тричастинна репризна. Кульмінація у другій частині введена *crescendo*, динамікою *f*, розширенням діапазону, ущільненням фактури, висхідними секвенційними мотивами у мелодії та підсилена вкрапленнями пунктирного ритму.

Порівняно з «Ave Maria. Die Glocken von Rom» Ф. Ліста тут немає таких атрибутів сакральної образності як дзвоновість звучання, хоральні квазіарфові арпеджіо, які надають музиці піднесеного просвітленого характеру. На відміну від композиції Ф. Ліста, у якій синтез музики та слова втілений на рівні музичного інтонування, у творі Л. Ружицького музичний синтаксис не відповідає вербальному втіленню канонічної латинської молитви. Однак її мелодії притаманна плавність лінії та природність розгортання, зумовлена секвенційним типом побудови фраз. Зауважимо, що їх конструкція закладена на висхідному, а потім низхідному русі, що надає будові мелодії аркоподібної структури. Така арко- або куполоподібність у мелодичній горизонталі вже зустрічалась у «Ave Maria» Ф. Шуберта.

¹ Якщо коло образів композицій не розширюється такими сюжетними лініями, як Розп'яття Христа та ін.

² Ружицький Людомир (*Różycki Ludomir*, 1884–1953) — польський композитор, педагог, диригент, член товариства «Молода Польща». Композицію вивчав у Берліні, учень С. Хумпердінка. Автор опер, балетів, симфонічних поем, фортепіанних концертів, камерних і фортепіанних композицій, пісень.

Особливого положення духовна музика, біблійні сюжети та символи отримали у творчості А. Караманова. Як зазначає сам композитор, «релігія як первинний імпульс породжувала моє натхнення, піднімала на нову висоту всю мою творчість» [цит. за: 72]. Погляд на світ крізь релігійну призму особливо відображено у таких творах автора як у десятичастинному симфонічному циклі «Звершилося», циклі з шести симфоній «Бисть» (за Апокаліпсисом), «Stabat Mater», Реквіємі, Месі, фортепіанному концерті «Ave Maria» та ін.

Крім згаданого фортепіанного концерту, у доробку А. Караманова з однойменною назвою є інші дві композиції. Це засвідчує особливу творчу увагу автора та прагнення до філософського осмислення католицького вербального символу.

Його фортепіанна п'єса «Ave Maria» *F-dur* (1972, видана в 2001) серед однойменних композицій інших авторів є окремим явищем. Написаний для фортепіано, твір має вербальну підтекстовку канонічної латинської молитви. Згадаємо, що подібний варіант є в «Ave Maria» з циклу «Поетичні та релігійні гармонії» Ф. Ліста. За фактурою композиція А. Караманова нагадує «Ave Maria» *C-dur* Й. С. Баха – Ш. Гуно, синтезуючи в собі інструментальну та вокальну партії. На фоні гармонічних фігурацій з функційною підтримкою баса, в партії правої руки у верхньому регістрі звучить кантиленна мелодія, над якою й виписаний текст молитви. Діапазон цієї лінії (*es* першої октави – *b* другої октави) вказує на те, що її виконання можливе високим голосом.

За стилістикою твір написаний у романтичному дусі, про що свідчать фрази широкого дихання, яскрава кульмінація, чисельні агогічні відхилення, позначені відповідними ремарками, піднесений характер музики.

Для гнучкої та наспівної мелодії характерна діатоніка, секвенційний тип розвитку. Її початок, перша ланка секвенції, — це ремінісценція «Павани на смерть Інфанти» М. Равеля. Чому автор зашифрує мотив «Павани» у творі, який має просвітлено-радісну назву «Ave Maria»? Відповідь на це запитання дає мистецтвознавець М. Казінік: «Цією алюзією Караманов хоче сказати: гине Бог, гине Богоматір, гине людське, гине богоподібність, гине система. Тому він

починає з Успіння. А немає яснішого та чіткішого Успіння, ніж «Павана на смерть Інфанти» [69]. Про художню силу такого «подвійного кодування» пише І. Степанова: «Внутрішня семантична подвійність (потрійність тощо) та протиріччя — одне з природних якостей музики, що створюють особливо сильний вплив на художньо чутливу свідомість» [155, с. 142]. Отже, на перехрещенні цих двох семантичних стрижнів – слова вербального, що втілено у назві твору «Ave Maria», та слова музичного, втіленому у музичній равелівській цитаті «Павани», утворюється нова смислова «орбіта». Сутність такого явища розкриває І. Степанова: «нерідко зустрічається й перехрещення так званих семантичних полів слова (слово — ядро цього поля — в оточенні комплексу інших слів-значень, з якими воно може вступати у різноманітні зв'язки), коли слово одного семантичного поля потрапляє на інше, в результаті чого утворюються словосполучення типу „море життя“» [155, с.128].

Отже, на зламі двох тематичних векторів, образу Марії, як символа Прекрасного, та її Успіння, А. Караманов, діалогуючи з актуальними проблемними темами сьогодення, створив нові ідеї та смисли. Такий завуальовано-трагічний ракурс трактування символічної фрази *Ave Maria* є унікальним у композиторському просторі.

Ще одним оригінальним і загадковим твором у спадщині А. Караманова є циклічна композиція «Ave Maria». Загадковим, тому що твір не був надрукованим і автор цього дослідження є, можливо, єдиним власником копії композиції, переписаної від руки (Додаток В.14). Єдиним, тому що твір не фігурує в київських, львівських, а також у рідному композитору сімферопольському архівах та електронних інтернет-ресурсах. Композиція була отримана від А. Булкіна на III конференції Асоціації піаністів-педагогів України, що відбулась у Львові 17–20 жовтня 1994 р. Копія була зроблена науковим керівником нашого дисертаційного дослідження Л. Ніколаєвою. А. Булкін проживає за кордоном і його особиста копія твору була ним втрачена.

Циклічний твір складається з двох мініатюр. Автор використовує барокову модель прелюдії та фуґи, однак написані вони не в одній тональності

(що є типовим у творчості Й. С. Баха), а у терцевому мажоро-мінорному співвідношенні. Перша частина диптиху (*Des-dur, Largo*), просвітлена та ніжна, поділяється на два розділи, різні за фактурним викладом. Спочатку — це остінатне повторення акордів на фоні витриманого тонічного *Des*, ритмічне *rubato* яких нагадує вільне церковне розспівування. Септакордова будова, поступова непомітна зміна тонів акордових грон та наскрізне звучання *Des*, що створює педальний ефект, дещо кореспондують з імпрісіоністичною стилістикою. Акордову остінатність змінює прелюдійний тип фактури: арпеджійовані пасажі чергуються з ніжною імпровізаційного характеру мелодією у високому регістрі, що нагадує григоріанський мелізматичний розспів. Терцова втора надає мелодії особливого релігійного тону.

Друга мініатюра (*b-moll, Andante*) — контрастує з першою за характером і жанром. Це — чотириголосна мінорна фугета. Особливого жалібного характеру їй надає мелодичний зворот, з якого починається тема, що нагадує інтонацію прохання (Додаток В.14). Тужливий настрій створюється й подальшою хроматизацією теми, а також загалом всієї фактури фугети.

Згадаємо, що у фортепіанній творчості А. Караманова представлений жанр прелюдії (3 прелюдії) та фуґи («15 концертних фуґ»), однак у циклічному тандемі вони репрезентовані цим поодиноким твором «*Ave Maria*». Звернення до типового барокового жанру прелюдії та фуґи, а також поліфонізація фактури є унікальним явищем серед інструментальних композицій з назвою «*Ave Maria*».

Треба зазначити, що у другій половині ХХ ст., а саме після прийнятих реформ Другого Ватиканського Собору (1962–1965) в сфері ужиткової церковної музики відбулись значні зсуви. Як зазначає А. Єфіменко, були дозволені «принципи *ad libitum* щодо виконавського складу та композиційних принципів музичного оформлення літургії, споріднені алеаторним прийомам композиції, пов'язані з інтерпретаторською свободою виконання мес» [55, с. 352]. Прийняті реформи були, з одного боку, діями *post factum* після процесів, що відбулись до Собору, мається на увазі композиторська свобода,

експериментальність у написанні мес ще у першій половині ХХ ст. З другого боку, задекларовані позиції посприяли ще більшій децентралізації у музичному оформленні меси. Як приклад, згадаємо «Missa dodecaphonica» (1966) Й. Аренса — церковного композитора, що використовував сучасні композиторські засоби, інтегруючи їх у літургічне дійство. У Конституції про Священну Літургію «Sacrosanctum Concilium» (1963) зазначалось й про реформу щодо мовної складової обряду — були дозволені переклади літургії рідними місцевими мовами, що посприяло розчепленню «єдності латинської меси на множинність її регіональних варіантів» [55, с. 353]. Зміни з'явилися й у сфері інструментарію літургічної музики. Орган залишився традиційним інструментом, однак інші інструменти можуть бути використані за рішенням церковної територіальної влади. Завдяки цьому у сьогоденні трапляється, що католицькі меси звучать і під акустичний гітарний супровід.

Усі ці реформи та процес децентралізації канонів церковної музики призвели до множинності художньо-стильових версій й творів неужиткової церковної традиції, з-поміж них композицій «Ave Maria». Як результат, у другій половині ХХ ст., для якого характерний композиторський «екстремізм», з'явилися експериментальні композиції, також інструментальні (що вже є оригінальним само собою), в яких використані нетрадиційні методи гри на інструменті, прикмети сучасної стилістики та технік.

Одним з таких творів є фортепіанна «Ave Maria» українського композитора В. Ларчікова¹ (1997), присвячена Арсенію та Андрію Тарковським. Передмовою або програмою композиції є сонет Арсенія Тарковського «И это снилось мне, и это снится мне», написаного на філософську тему у формі монологу-роздуму (Додаток Б.5). Віршем починається один з останніх збірників поета «Зимний день», виданого у 1980 р. У сонеті автор звертається до теми безконечності буття, колообігу життєвих циклів, самотності людського існування та розкриває своє ставлення до життя,

¹ Вадим Ларчіков (1967) — український композитор та віолончеліст, учасник Дуету Віолончеліссімо. У творчій спадщині велика частка належить камерній музиці.

називаючи його найбільшим дивом. Зазначимо, що як у назві, так і в тексті вірша А. Тарковського фраза *Ave Maria* не зустрічається, однак В. Ларчіков обрав саме таку назву для свого музичного твору. Очевидно, ключем для її обрання слугував заключний рядок сонету «И мать в слезах берет ребенка на колени». Образ матері та дитини, Мадонни з немовлям, як символи життя та континууму існування спрямували композитора до символічного коду *Ave Maria* як назви до свого музичного фортепіанного твору.

Символічність, абстрактність висловлювання, філософський зміст поетичного тексту А. Тарковського спрямували В. Ларчікова до оперування сонористичними прийомами. Велику роль у композиції відіграє тембровість звучання, динамічні нюанси, градація яких сягає від мінімально можливого рівня гучності до *ffff*, використання крайніх меж регістрового діапазону, увага до кожного елементу музичної тканини, такого як окремий звук, інтервал, затухання акордових співзвуч. Про вагомість цих мікроскладових музичної тканини пише О. Веселіна: «Його творчий метод заснований на виявленні в кожному елементі музичної мови (в інтонації, регістрі, ритмічній складовій, тембрі тощо) його надмузикальних функцій, перш за все символічної та семантичної. Всі ці елементи є для композитора знаками-символами, а історично накопичений культурою асоціативно-емоційний досвід їх сприйняття є засобом для розкриття надмузичної, духовно-філософської ідеї». [27].

У творі роль своєрідних мікро-тематичних утворень виконують такі елементи музичної тканини як акцентований інтервальний хід на малу нону та велику септіму, грона акордових співзвучь, зокрема кластерних, які перетворюються або прозвучуються у прозоріші акордові структури, довгі трелі в секунду або терцію, впродовж звучання яких відбуваються різні динамічні «події» (наприклад, *cresc.* від *pp* до *ffff*) та ритмічні (*tempo rubato*, *accelerando*, паузи). Автор з особливою точністю позначає використання педалі та вимагає дотримання своїх виконавських вказівок, що відіграє важливу роль у створенні звукових ефектів. Застосовано нетрадиційні способи гри, такі, як притискання струн фортепіано, гра ліктями кластерних звучань, *pizzicato sul corde*.

Особливої гнучкості набуває часовий вимір у звучанні твору. Численні зміни темпу та *rubato* надають великої темпової гнучкості у плині музичної тканини.

Нетрадиційні способи гри на інструменті, вихід за межі загальноприйнятих музичних вимірів (таких як класична тривалість паузи чи ноти та ін.), темпова гнучкість, вимогливість у дотриманні виконавських ремарок спричинились до створення розширених приміток та пояснень авторських позначень у кінці твору. Однією з композиторських вимог є прочитання перед виконанням «Ave Maria» поезії А. Тарковського, що свідчить про глибокий зв'язок між поетичним та музичним опусами, як у написанні фортепіанного твору, так і в його виконавській реалізації. Для здійснення цього задуму не лише перед російськомовною аудиторією, вірш А. Тарковського був перекладений В. Ларчіковим та О. Веселіною англійською мовою.

Разом з експериментальними композиціями на межі ХХ–ХХІ ст. з'являються й зразки ретро-стилю. Такими є дві фортепіанні п'єси «Ave Maria» Ю. Ащєпкова¹. Широкий діапазон, глибокі басы, гармонічні фігурації середнього пласту фактури та на фоні цього бездоганної кантилени мелодична лінія, що «витає» у високому регістрі — все це створює аналогії з Романтичною добою. Як композитор «шестидесятник» Ю. Ащєпков пройшов захоплення складними техніками та звуковими експериментами, однак в останні роки відмовився від авангарду та поринув у світ гармонії. Просвітленість, блаженство фортепіанних п'єс «Ave Maria» щонайкраще відображають творчу концепцію автора, який вважає, що головним призначенням музики було та залишається пробудження благородних почуттів, що підносять людство над буденністю та істеричністю сучасного життя.

Примітно, що у творчості Ю. Ащєпкова є цілий блок композицій з назвою «Ave Maria». Крім згаданих фортепіанних п'єс, є дві «Ave Maria» для фортепіано в чотири руки та оркестру. Є цикл «Ave Maria» з 12 вокальних

¹ Юрій Ащєпков (1942) — російський композитор, живе та працює у Новосибірську. Провідними жанрами є оркестровий, хоровий та камерний.

мініатюр, ретроспективна стилістика яких опирається на зразки музики середньовіччя та композиторів-романтиків.

Проаналізовані композиції «Ave Maria» є зразками фортепіанних творів малої форми. Але у мистецькому доробку знаходимо й приклад варіаційної форми. Таким є (2009) у творчості американського композитора І. Пауера.¹ Отже, у текстоутворенні темою для Варіацій композитор обрав модальну «Ave Maria» у стилі григоріанської монодії з циклу «Три латинські молитви» італійця Дж. Шелсі (твір проаналізований у другому розділі нашого дослідження).

Цикл складається з чотирьох варіацій, доповнених інтерлюдією та епілогом. Нетрадиційним є те, що інтерлюдія звучить не між двома різними частинами, а розміщена в середині четвертої варіації. Також автор позначає як окремі розділи Варіацію № 4, Інтерлюдію та Варіацію № 4 (продовження), надаючи кожному окремого заголовку та записуючи кожний з нової сторінки². Незвичним є додавання до циклу варіацій частини «Епілог», яка фактично є п'ятою варіацією, адже в ній використано той самий тематичний матеріал.

Жанр варіацій, що передбачає контрастне компонування, «переодягання» теми у найрізноманітніші фактурні «костюми», в інтерпретації І. Пауера отримує протилежне трактування. Його Варіації витримані в стилі початкової медитативно-молитовної теми Дж. Шелсі і є музикою, що існує на межі звучання й тиші. Їхня драматургія оминає такі поняття як розвиток, дієвість, динамічність. Ефектом такої драматургії є, навпаки, поступове призупинення, завмирання музичного потоку, що виводить стан слухача з суєтності буття, занурюючи його у медитативне відсторонення свідомості. Таке прочитання або

¹ Іен Пауер (*Ian Power*, 1984) — американський композитор експериментальної музики у класичній традиції. Автор камерно-інструментальних композицій та творів для різних інструментів соло малої та середньої форми.

² «Ave Maria» І. Пауера складається з таких частин:

- *Thema*
- *Variation I*
- *Variation II*
- *Variation III*
- *Variation IV*
- *Interlude*
- *Variation IV (cont'd)*. (*cont'd* — аббревіатура від англ. слова *continued*, що означає «продовження»).
- *Epilogue*

розкриття американським композитором теми Дж. Шелсі продовжує філософію світобачення останнього, адже, як відомо, Дж. Шелсі був adeptом східних культур та теософських концепцій, зокрема й буддизму.

Занурення у сферу музичного медитативного буття пояснює сонористичну техніку композиції І. Пауера. Для автора важливим є звук, його поява або взяття та затухання. У Варіації № 3 тема гармонізована колористичними гронами акордів, викладеними цілими нотами, над кожною з яких є фермата. Про увагу до зникнення звукової тканини свідчать й такі прийоми як дуже повільне зняття педалі, позначене ремаркою «знімати педаль якомога повільніше». У варіаціях № 3, № 4 (продовження) та в Епілозі композитор використовує майже тотальне тримання педалі, що знівелює конкретність звучання та створює дифузію звукового потоку. Оригінальною є Варіація № 4 (продовження), початком якої є кілька пауз на педалі.

Сонористичність композиторської техніки проявляється і у Варіації № 1, в якій І. Пауер, використовуючи мелодію Дж. Шелсі, переносить акцент з інтонаційної горизонталі на гармонічну вертикаль, на сонористичні грона акордів, які фонічно розкривають, наповнюють або ж інтерпретують світ кожного окремого звуку монодії Дж. Шелсі. Автор розширює рамки інструментального виконання, залучаючи у Варіації № 4 й голос піаніста. Горизонталь співу латинської молитви *Ave Maria*, що є темою Дж. Шелсі, накладається на інструментальний акомпанемент виконавця. У Варіації № 2 прикмети алеаторики, виявляється у неточному написанні, а отже й виконанні ритмічної пульсації остінатної ноти, що супроводжує звучання теми.

Використовуючи тему музичного твору з латинською назвою «*Ave Maria*» Дж. Шелсі та варіаційно розробляючи її в межах естетики медитативної музики, І. Пауер створив арку між східною та західною культурами, а також діалог творчих особистостей.

Звукозапис твору є на авторському сайті у виконанні самого композитора.

4.3. Інструментально-ансамблеві твори

У другій половині ХХ ст. з'явилися інструментально-ансамблеві композиції. Оригінальний підхід відзначається в засобах інструментальної реалізації творів. Композитори використовують такі нетрадиційні інструменти як баян, акордеон («Ave Maria» для баяна та віолончелі М. Броннера (2005), «Ave Maria» для скрипки та акордеона М. Барігацці (2016)), кларнет («Ave Maria» для двох кларнетів і фортепіано Р. Тремолада (2008)), тромбон («Ave Maria» для тромбона, віолончелі та фортепіано В. Пацери), мідні та ударні («Ave Maria» для чоловічих голосів, мідних та ударних М. Пташинської) та ін. У вирі сучасних експериментів з'являється й «Ave Maria» для 48-ми скрипок В. Єкімовського (1974), розглянутій у нашій публікації «Твори „Ave Maria“: варіативність інструментальних втілень» [44].

Дзеркальна за формою композиція В. Єкімовського¹ втілює сонористичне монотемброве *crescendo*, а потім — *diminuendo*. Унісон 48-ми скрипок на ноті *E* поступово розвивається у мікрополіфонічне *divisi* та досягає вершини на *fortissimo*. Потім музична тканина згортається регістрово, фактурно та інтонаційно у першоджерело — ноту *E*. Цікавими є коментарі автора щодо обрання назви для твору. Уточнимо, що його повною назвою є «*Ave Maria, canto per violine*». Однак за словами В. Єкімовського, за такого типу мікрополіфонічної тканини буквального співу *canto* або мелодії тут немає. Але «у той же час — це все дуже мелодичне і дуже співоче. У будь-якому випадку, мені хотілось би, щоб відношення до цієї музики — і у виконавців і у слухачів — було як до мелодичної та співучої. І тому, природньо, виникла така зручна назва «Ave Maria», тому що вона відразу дає установку на те, що моя музика — це мелодія, яка повинна співатись» [185, с. 54].

¹ Віктор Єкімовський (1947) — російський композитор, музикознавець, музично-громадський діяч. У творчості має репутацію «неприборканого новатора» та прихильника експериментів. Працює в жанрах симфонічної та камерної музики.

Слова В. Єкімовського виражають первинний, глибинний асоціативний образ, спроектований символічною фразою *Ave Maria*. Пройшовши століття осмислення та кристалізації найважливіших семантичних значень, ця фраза увійшла у ХХ ст. як величний символ, «надслово», що пододало межу первісного конкретного вербального тлумачення, втіленого канонічною молитвою. Мелодія — ось, що означає для В. Єкімовського та для багатьох інших митців сакральне *Ave Maria*. «Мелодія — душа музики», писав Б. Асаф'єв, а Р. Вагнер стверджував, що «мелодія — єдина форма музики». Як у красивій мелодії слухач знаходить терапевтичну дію, так у молитві віруючі шукають душевний притулок. Тому назва «*Ave Maria*» налаштовує на благозвучність, наспівність музичного матеріалу.

Цю думку підтверджує й «*Ave Maria*» з підзаголовком «В класичному стилі» для скрипки (або віолончелі) та фортепіано *f-moll* (1998) С. Бедусенка¹, яка існує й у варіанті для струнного оркестру (2001). «Я обрав саме класичний стиль, оскільки вважаю, що поняття „Божественна гармонія“ великою мірою застосовується до музики як сфери мистецтва, що найсильніше впливає на нашу психофізику. Звідси і консонансне бачення цього матеріалу», — пише автор (ця та інші цитати отримані під час листування з композитором, зафіксованого у публікації «Твори „*Ave Maria*“: варіативність інструментальних втілень» [44]). За словами С. Бедусенка, на написання твору його надихнуло відвідування храму Різдва Христового у Вифлеємі, хоча йому як християнину ця тема близька сама собою.

Привертає увагу тональність композиції — *f-moll*. Нагадаємо, що серед надзвичайно великої кількості творів з назвою «*Ave Maria*» лише декілька написано у мінорі: Й. С. Баха – Ш. Гуно (*c-moll*²), Ф. Бадалбейлі (*a-moll*), В. Вавілова (відома, як «*Ave Maria* Дж. Каччіні»), Дж. Верді (*h-moll*)³,

¹ Сергій Бедусенко (1952) — український композитор, піаніст, поет, прозаїк, художник-графік. Творець перших український рок-опер. Автор симфонічних, камерних, хорових творів, музики до кінофільмів і театральних постановок.

² Композиція написана на основі маленької прелюдії *c-moll* («*Kleine Präludien*» BWV 999) Й. С. Баха.

³ Мається на увазі «*Ave Maria*» В. Верді, текст якої помилково приписують Данте Аліг'єрі.

А. Діпенброка (*f-moll*), Л. Ружицького (*h-moll*), М. Скорульського (*h-moll*), Р. Тохадзе (*f-moll*), С. Франка (*g-moll*). Тому у листуванні з композитором нами було поставлене питання про те, що обумовило вибір мінорної тональності та драматичний характер композиції? Адже молитва *Ave Maria* пов'язана з радісною подією Благовіщення і тому традиційно проектує просвітлений настрій. «На мій погляд, — пише С. Бедусенко, — мінор або мажор у своїх можливостях простягаються далі традиційного сприйняття. Відомі композиції в мажорі з трагічним текстом або ж просвітлені (не похмурі, а м'які) мінори. Здається, моя «*Ave Maria*» загалом філософічна, задушевно лірична. З драматизмом, що відтіняє лірику — в середній частині. А ось у самому фіналі — довгоочікуване просвітлення. Воно — як Вознесіння після Хресної дороги. Зрештою, адже всі ікони Божої Матері зосереджені, серйозні. Вона ніби передчуває, що Синові Її належить вельми нелегкий життєвий шлях».

Аналізуючи композицію та спираючись на коментарі автора, зазначимо, що у творі відбулось сюжетне розширення зашифрованого назвою епізоду Благовіщення. Під фразою *Ave Maria* композитор уже мислить не лише картину сповіщення Благої Вісті, він вкладає у неї й продовження історії життя Марії, ключовими подіями якого були Розп'яття та Вознесіння Її Сина. У творі перехрещуються два тематичні полюси: *Ave Maria* та *Stabat Mater*. Схоже розширення сюжетної лінії Благовіщення відбувається й в іншій композиції. У вокально-симфонічному творі «*Ave Maria. Біблійні фрески*» (2001) російської композиторки О. Гохман у п'яти частинах поєднано кілька тематичних ланок: Благовіщення, Різдво Ісуса, Розп'яття та Вознесіння. Однак, якщо в композиції О. Гохман таке розширення відбулось в межах великого багаточастинного полотна, то у С. Бедусенка воно втілене в межах невеликої інструментальної п'єси.

У тричастинній репризній формі «*Ave Maria*» С. Бедусенка до тематики *Stabat Mater* наближається середня частина прелюдійного характеру (*Ritmo mosso*), в якій характерним є використання зменшених тризвуків та епізоди речитативної мелодики. У крайніх частинах пророчий скорботний характер

doloroso створюють низхідні лінії октав у партії лівої руки фортепіано. Акордово-поліфонічний виклад, що перегукується зі старовинним хоралом, та широкий діапазон супроводу створюють стримано-зосереджений настрій музики. Водночас, контрапункт натхненної, емоційної мелодії солюючої партії (скрипки чи віолончелі) несе у собі ліричний тип висловлювання, що підтверджується коментарієм самого композитора: «Здається, моя «Аве Марія» загалом філософічна, задушевно лірична».

Реконструкція старовинної барокової арії виявляється у творі для скрипки та фортепіано грузинської композиторки Р. Тохадзе¹. До музичного опрацювання сакрального символу *Ave Maria* серед грузинських авторів зверталась Н. Габунія, однак її твір втілений у камерно-вокальному жанрі (для голосу та фортепіано).

В інструментальній молитві Р. Тохадзе акцент на ретропогляд підкреслений у заголовку «Класична арія „Ave Maria“», після якого є уточнення «П'єса для скрипки». Оригінальним є те, що авторка поєднала у заголовку жанри вокальної та інструментальної музики — «арія» та «інструментальна п'єса», наголошуючи увагу на кантиленному характері інструментального твору. Композиторкою створено «діалог на жанровому виді», а також «міжкультурний діалог» (йдеться про звернення грузинської авторки до католицького вербального символу *Ave Maria*) [161, с. 35].

У композиції присутні ознаки репризності, але відсутня чітка тричастинна розмежованість. Форма твору є наскрізною. Термін «класична», передусім, стосується фактурного втілення композиції. Вокальна лінія на фоні рівномірно-пульсуючих акордів фортепіанної партії створюють стильову алюзію до старовинної барокової арії². Але на строгість фактурного викладу накладається вишукана плинність гармонічних барв. Неочікувані розв'язання акордів, тонкі гармонічні зміни у поєднанні з ледь-помітним східним

¹ Русудан Тохадзе (1929) — грузинська композиторка, навчалась у Тбіліській та Київській консерваторіях. Серед творів вагоме місце посідають композиції для симфонічного оркестру (6 симфоній, поема «Кавказ» та ін.). Автор вокально-фортепіанних циклів, хорів.

² Ретровість твору створюється й завдяки використанню пікардійської терції у кінці композиції.

колоритом мелодичної канви, що часто виплітає арабески на основі орнаментального оспівування основних тонів, мінорна тональність, яка наповнює музику сердечною щемливою тугою відсилають увагу слухача до рахманіновського стилю, зокрема до його «Вокалізу» оп. 34, № 14.

Лінія солюючої скрипкової партії належить до типу нескінченної натхненної мелодії високо-поетичного характеру. Зароджуючись на початку твору у середньому регістрі як орнаментальна мелодія-арабеска, в якій домінує поступеневий рух, ця лінія, проходячи драматургічний розвиток та завойовуючи все більший динамічний та регістровий простір, інтервально розширюючись та розкриваючись, виливається у палкий, відвертий, одухотворений спів скрипки у високому регістрі, увінчаний високою кульмінаційною нотою *As* третьої октави.

Нагадуючи у мелодичній та гармонічній сферах рахманіновський «Вокаліз», водночас твір дещо перегукується з «Ave Maria» В. Вавілова.

Подібність між творами виявляється у піднесено-зосередженому характері, мінорній тональності, фактурній моделі фортепіанної партії. Виникають паралелі й з іншим твором — з інструментальною «Ave Maria» С. Бедусенка, разом з якою композиція створює групу творів у класичному стилі, про що наголошено у підзаголовках обох композицій. Твори об'єднує й спільна тональність *f-moll*.

Ще одним прикладом у ХХІ ст. є камерно-інструментальна «Ave Maria» для двох кларнетів та фортепіано (2008) Р. Тремолада¹. Праобразом твору є однойменна композиція Й. С. Баха – Ш. Гуно, про що свідчить арфоподібний виклад фактури (гармонічні фігурації) та «біла» тональність *C-dur*, що звично передає символіку чистоти.

¹ Роберто Тремолада (*Roberto Tremolada*, 1961) — італійський композитор-аматор.

4.4. «Ave Maria» в симфонічних жанрах

Початком інструментального втілення благовіщенського образу Пресвятої Діви були сольні фортепіанні мініатюри (Ф. Ліст, А. Гензельт, Л. Ружицький). З кінця XIX ст. і до сьогодні сакральна фраза «Ave Maria» використовується як програмна назва більш розгорнутих творів аж до масштабних симфонічних композицій. Серед них — Концерт для фортепіано та симфонічного оркестру № 3 А. Караманова (1968), Концерт для фортепіано, джаз-тріо та симфонічного оркестру К. Віленського (1993), Симфонічна поема Є. Станковича (1997), Концерт для саксофона та камерного оркестру Є. Подгайца¹ (2009).

Є приклад використання назви «Ave Maria» для однієї з частин інструментального концерту. Таким є «Arcangelo» — тричастинний концерт для баяна та струнного оркестру С. Тосіна², про який йде мова у рецензії Д. Медведєва [103]. Процес написання композиції не був поступовим і тривав довгий період часу. Восени 1993 р. з'явилась II частина, після чого робота над циклом була припинена. Вона отримала широку популярність у виконавців і почала функціонувати у музичному просторі як самостійна п'єса. Відомий російський баяніст Г. Чернічка з власної ініціативи зробив перекладення для баяна-*solo* та з 1996 р. почав регулярно виконувати твір у сольних концертах. Потім п'єса була перекладена й для інших інструментів: кларнета у супроводі струнного оркестру (1997), кларнета та фортепіано (2009), кларнета та органа (2010), органа-*solo*. До ідеї тричастинного концерту «Arcangelo» С. Тосін повернувся наприкінці 2002 р. і цикл був завершений. Виокремлену частину

¹ Єфрем Подгайц (1949) — російський композитор, лауреат багатьох премій, автор близько 300 творів найрізноманітніших жанрів (опери, балети, мюзикли, симфонічна, хорова, вокальна музика та ін.).

У композиторській спадщині Є. Подгайца є й інші твори «Ave Maria»:

- для мішаного хору *a cappella* (1996);
- для дитячого хору *a cappella* (1998);
- для віолончелі та баяна (2005);
- для саксофона та баяна (2007) (версія згаданої вище композиції).

² Сергій Тосін (1953) — російський композитор, музикознавець, кампанолог, педагог. Працює в жанрах оркестрової, хорової та камерної музики. Автор ґрунтовних публікацій, присвячених дзвонарному мистецтву в Росії.

автор позначив окремим опусом зі заголовком «Ave, Maria». Ця назва «повністю відповідає образному строю музики та багато в чому перегукується зі стилем бароко, коли цей жанр був в особливій пошані» [цитата отримана під час листування з композитором].

Назва «Arcangelo», як зазначає Д. Медведєв, допомагає збагнути задум та зміст твору [103]. С. Тосін захоплювався творчістю майстрів XVII–XVIII ст., особливо спадщиною Арканджело Кореллі. У композиції створений стилістичний діалог: наслідування старовинної музики та водночас її переосмислення крізь призму естетичних художніх орієнтирів сьогодення, оперування музичною виразністю сучасних композиторських технік.

Крім зв'язку назви концерту з творчою особистістю Арканджело Кореллі, зазначимо й інші збіги. «Arcangelo» з латині означає «архангел». Тому логічно, що середня частина, яка виконує роль ліричного центру тричастинного концерту, має назву «Ave Maria».

Згадаємо, що введення повноцінної частини з назвою «Ave Maria» у циклічний твір уже зустрічалось у жанрі вокально-інструментальної музики — в кантаті «Feuerkreuz» М. Бруха.

Твір постійно звучить на концертних сценах. Зафіксовано виконання в Росії (Новосибірськ, Томськ, Москва), Австралії, Італії, Польщі.

Звертаючись до симфонічних творів з назвою «Ave Maria» проаналізуємо три різні жанрові моделі, що демонструють відмінну образну інтерпретацію сакрального символу: композиції М. Бруха, А. Караманова та Є. Станковича.

М. Брух продовжив традицію написання інструментальних транскрипцій власних вокальних творів, започатковану Ф. Лістом. Він виводить дещо камерну благовіщенську тематику на концертну арену. Його Концертштюк «Ave Maria» оп. 61 для віолончелі (або скрипки) у супроводі симфонічного оркестру (1892) є обробкою шостої частини «Ave Maria» з драматичної кантати «Das Feuerkreuz» («Вогненний хрест») оп. 52 (1888), про яку йде мова у монографії К. Файфілда [205]. Поетичний текст кантати створений німецьким

автором Генріхом Бультгауптом (*Heinrich Bulthaupt*)¹ за мотивом популярної поеми романіста В. Скотта «Діва озера». Ця поема неодноразово використовувалась іншими композиторами у написанні музичних творів (Ф. Шуберт, Дж. Россіні). Як і у разі Ф. Шуберта, коли з семи його пісень на текст поеми найпопулярнішою стала «Пісня Еллен», так і в восьмичастинній кантаті М. Бруха, відомішою стала шоста сольна частина «Ave Maria», написана для сопрано. Цей факт і спричинився до появи нового самостійного твору — її інструментальної обробки.

У деяких виданнях Концертштюку «Ave Maria» op. 61 для віолончелі (скрипки) в супроводі оркестру у примітці вказано, що твір написано з вільним використанням мотиву кантати «Вогненний хрест». Однак, проаналізувавши композицію, зазначимо, що форма та драматургія оригіналу збережені в інструментальній версії без змін. Не зазнав кардинальних перетворень й основний каркас солюючої партії у першому та третьому розділах. Але у середньому в партії віолончелі, крім речитативної виразовості вокалу, проявляється й інструментальне начало. У ній з'являються віртуозні елементи (пасажі, стрибки), технічність та концертність письма, підтверджуючи цим жанровий підзаголовок твору — *Konzertstück*. У деяких драматургічно важливих місцях ця партія збагачена та ускладнена імпровізаційними речитативами. Наприклад, в епізоді, де у вокальному оригіналі звучить фраза *Where art thou, my lov'd one, in terrors of darkness?*² — інструментальний віолончельний варіант збагачено віртуозними пасажами з високого у низький регістр, підсилюючи зміст слова *darkness* («темрява»). Оркестр, на відміну від вокального оригіналу, у композиції відіграє у середньому розділі другорядну роль, надаючи солюючій партії лише легку гармонічну підтримку.

Підсумовуючи проаналізоване вище, зазначимо, що у Концертштюці закладено не абстрактний образ, спроектований католицьким вербальним символом *Ave Maria*. Зміст цього твору продиктований конкретним вербальним

¹ Автором англійської версії тексту є *Henry G. Chapman*.

² «Де мій коханий, у полоні темряви?» (переклад зроблено нами — О. Г.).

текстом його вокальної першооснови — шостої частини кантати «Das Feuerkreuz».

Відомі інші приклади інструментального перекладення вокальних композицій. У творчості М. Броннера¹ «Ave Maria» для сопрано, гобоя та органа (1991) була перероблена її автором для баяна та віолончелі (2005)².

Алегорично-віддалене трактування символу *Ave Maria*, класична інтерпретація якого пов'язується з образом Богоматері, втілене у Концерті для фортепіано та потрійного складу симфонічного оркестру А. Караманова (1968). Твір розглянутого в одній з наших публікацій [41]. Витоки образного навантаження трьох частин концерту (*Allegretto, Largo, Andantino*) О. Пономаренко знаходить у споконвічних сакральних сюжетах живопису, часто об'єднаних у триптих. Перша частина концерту відповідає іконі «Благовіщення», друга, на думку дослідниці, написана у жанрі колискової, тому в образотворчому мистецтві асоціюється з сюжетом «Мадонна з немовлям», і третя частина — з «Розп'яттям» [132, с. 156]. На нашу думку, такий асоціативний ряд є помилковим, адже, наприклад, у другій частині хоча й присутня медитативність, що відповідає жанру колискової, однак яскраві емоційні спалахи та інтонаційна сфера радше відтворюють пристрасне зосереджене моління. Цю ж думку підтверджує О. Немкова: «Змістовна сторона концерту, цілком ясно, здавалося би, визначена назвою твору, проте, прямого відношення ні до образу Богоматері, ні до сюжету Благовіщення, не має» [126, с. 189].

Розкрити ідейне навантаження твору допомагають слова самого композитора: «Загалом, цей концерт — древнє єгипетське викликання дощу... Уявляєте собі ці маси рук, які тягнуться до неба, весною, коли нема дощу, і

¹ Михайло Броннер (1952) — російський композитор, автор оперних, балетних, симфонічних, хорових та вокальних творів. Значне місце в його спадщині належить композиціям, пов'язаним з образами та сюжетами Біблії.

² Той самий твір був перекладений М. Броннером й для інших виконавських складів:

- для саксофона, голосу та камерного оркестру (2004);
- для гобоя, голосу та камерного оркестру (2004);
- для баяна, голосу та віолончелі (2005).

жерці моляться про дощ. Але, звичайно, це духовний дощ, відразу стає зрозуміло, що це молитва про Божу милість, про велику благодать, яка повинна зійти з неба. І назва «Ave Maria» носить тут досить алегоричний характер, вона не має прямого відношення до цієї музики» [цит. за: 131, с. 117–118].

Отже споконвічний, загальнолюдський сюжет очікування дощу символічно відображає спрагу духовну. Таким чином, композитор у змістовному навантаженні твору спирається не на сюжетну лінію Благовіщення, що лягла в основу першого сегменту католицької молитви, а на її другий сегмент, суть якого — моління, благання, надія на покров Богородиці. Водночас, символ *Ave Maria* виступає тут як ідеальний довершений образ, що є уособленням недосяжної та нагальної потрібної як дощ на земній пустелі, Божої благодаті.

У концерті відсутня конкретна фабульна послідовність подій. Його основа — це швидше перебування у деякому емоційному стані, молінні, благанні, що проходить крізь тричастинність композиції різні градації та відтінки. Це спричинилося й до пом'якшення контрасту темпів між частинами (*Allegretto, Largo, Andantino*) та позначилося на типі музичної драматургії. Зазначимо, що аналогічне згладжування темпів, однак у значно більшій градації, відбулось і в циклічній композиції «Ave Maria» Д. Бортнянського (*Grave, Larghetto, Adagio*). Таку тенденцію зумовив лірико-філософський характер цих творів.

Для ідейного розкриття твору автор не випадково в образній паралелі звернувся до Єгипту. Інтонаційна мова композиції проникнута ніжними, благально-мелосними, південно-східними нотами. Етнічну ауру навіює вже на самому початку тема у лідійському ладі, експонована трубою (Додаток В.15). Східне звучання, для якого характерне мелізматичне оспівування тонів, має й тема третьої частини композиції, що експонується у початковій великій оркестровій інтродукції (Додаток В.16). За орнаментальним принципом будується й безкінечна, секвенційного типу розвитку мелодія у партії

фортепіано, що призводить до великого кульмінаційного сплеску третьої частини (цц. 49–64).

Крім названих композиційно-об'єднувальних інтонаційних базисів, структурно та тематично вузловими у творі є секундові інтонації. Їх вкраплення знаходимо вже у початковій лідійській темі першої частини. Однак, якщо тут переважають висхідні інтонації та створюють тепле, лагідне звучання, то у двох наступних частинах їх малосекундове низхідне положення набуває справжнього ляментозного характеру. У другій частині ці секундові ходи вплетені у середній голос фортепіанної партії, у третій — секундові синкоповані ритмо-інтонації, які увінчують фортепіанні розлогі арпеджійовані пасажі, виділяються в музичній тканині, надаючи звучанню особливої виразовості. Ці ляментозні, прохальні інтонації тематично розкривають магістральний зміст композиції — благаання, вимолювання, очікування Божої милості.

Іншим важливим сполучним елементом першої та третьої частин є фортепіанне арпеджіо, яке вже майже автоматично у свідомості слухача асоціюється з образом життєдайної води, що алегорично відповідає поняттю Божественної Благодаті. Багаторазові повторення арпеджіо у третій частині створюють своєрідну емоційну остінатність, що перегукується зі станом медитативного споглядання. Зазначимо, що принцип повтору окремого мотиву чи фактурного елементу у поєднанні з їх секвенційним переміщенням є основоположним композиторським прийомом, що творить безкінечне мереживо розвитку музичної тканини концерту. Коріння цього прийому сягають давнього захоплення композитором творчістю С. Рахманінова.

Завдяки принципу повтору дослідники характеризують концерт «Ave Maria» як «музика стану» [21, с. 56], «музична статика» [132, с. 158]. О. Клочкова, характеризуючи стилістику композитора, знаходить між згаданими вище прикметами паралелі з молитовністю: «У духовному світі музики Караманова час як би зникає, він переживається як стан. Таке відчуття часу закладено в молитві» [72].

У другій частині остінатне повторення однієї ритмо-інтонації та її поступове секвенційне переміщення у вищі регістри (завойовування все ширшого діапазону) стає основним принципом всієї частини. Безперервне прядиво лінійно-розкладених малих терцій та секундових ходів у фортепіанній фактурі створюють ефект магічного заклинання, ворожіння, що починається з майже непомітного «напівшепотіння» та поступово визріває у емоційну відверту кульмінацію. «Таємниче чаклування» фортепіанної партії у цій частині є звуковою домінантою. Вся увага сконцентрована на партії соліста.

Принцип повтору, остінатності (особливо у середній частині), а також особливості інтонаційної мови (орієнтальні мотиви), специфічний тип образності та композиційно-драматургічні риси є прикметами медитативної стилістики. Однак яскраві колоритні кульмінації, розкішна «караманівська» гармонія, своєрідність контрастів є продовженням і романтичної традиції, зокрема спираючись на творчість С. Рахманінова, у якій орієнтальні мотиви мають важливе значення.

Самобутнє, алегоричне розкриття символу *Ave Maria* у фортепіанному концерті А. Караманова виявило нові специфічні риси трактування Богородичної теми у другій половині ХХ ст. Ці риси О. Немкова характеризує як «відсторонено-філософське, „надконфесійне“ осмислення давніх Марійських мотивів і включення їх на рівні смислових символів у глобальні художні концепції» [126, с. 188].

Свідченням того, що ця тематика є місткою та багатогранною, придатною до різних інтерпретацій, є її втілення у жанрі симфонічної поеми, яка належить перу Є. Станковича.

Як зазначає О. Коменда, «симфоніст Є. Станкович „перекладає“ духовні жанри на виконавський апарат і художньо-виразові можливості симфонічного оркестру, і таким чином „переводить“ даний жанр з області гомогенного в область гетерогенного». [76, с. 316]. І хоча твори «Ave Maria» не належать окремому визначеному жанру, а об'єднуються радше духовною тематикою та

образністю, однак їх втілення у просторах симфонічного мислення розширює різноманітність жанрового опрацювання.

Жанр поеми неодноразово приваблював Є. Станковича. У його творчості він зустрічається як у великих формах («Поєма скорботи для оркестру», «Симфонічна поєма», Поєма-концерт для скрипки з оркестром «Menhirs da Falera»), так і в камерній музиці («Українська поєма» для скрипки та фортепіано). Для осмислення сакральної теми Благовіщення цей жанр, мабуть, привернув увагу композитора свободою у побудові композиції, що дає змогу в межах одночастинності вільно втілити авторське лірико-філософське осмислення тематики. Однак у межах такої, на перший погляд, «поємної свободи» виокреслюються структурні побудови, зокрема контрастно-складена форма з рисами сонатності (де реприза є скороченою) та кодою (Додаток В.17).

Часті зміни темпів, метрів, присутність великої кількості агогічних ремарок свідчать про природній ритмічний рух, гнучкість структурних побудов, вільне «дихання» музичної тканини. Однак у межах такої гнучкості простежуються тематичні та звукові осередки, які репрезентують основні образні вертикалі, що цементують форму та відіграють істотну роль у драматургії симфонічної поеми.

Одна з таких тем-образів поєднує кілька лейттем (позначимо цю тему літерою «А»). Лейттема № 1 «відкриває завісу» композиції. Це — рівномірно-пульсуюче звучання, що імітує тихий подзвін. У цьому епізоді поліфонія дзвонів втілена арфою, до якої додається вібрафон та марімба (Додаток В.18). Згадаємо, що арфа є нащадком псалтеріума – інструмента царя Давида, з роду якого походить Марія (Протоєвангеліє Якова: 10: 4). Зазначимо, що до основного складу оркестру композитор ввів такі додаткові інструменти як арфа та фортепіано, а також використав різноманітні види ударних (вібрафон, дзвіночки, том-том, марімба, музична підвіска (*windchimes*), великий там-там, великий барабан, дзвін та ін.). Деякі з цих інструментів, зокрема фортепіано та арфа, автор трактує колористично і вживає з метою наслідування дзвонових звучань. Ці тембри набувають семантичного значення, підкреслюючи зв'язок

тематики з сакральною образністю. Аналогічне використання фортепіано, що наслідує дзвонове звучання, знаходимо у п'єсі «Ave Maria. Дзвони Риму» Ф. Ліста.

У симфонічній поемі Є. Станковича на фоні ритмо-інтонації дзвонів, зімітованої арфою, марімбою та вібрафоном, накладається соло кларнета, у якому репрезентується лейттема № 2. Вона будується на оспівуванні звуку *A* і нагадує імпровізаційні сопілкові награвання (з. т. 4) (Додаток В.19). На фоні цієї лейттеми з'являється й третя (з т. 6). Вона кантиленного характеру, звучить у партії скрипок і є однією з найважливіших у творі. Зауважимо, що на цей мелодичний зворот органічно лягає фраза *Ave Maria*, тому ми пов'язуємо лейттему № 3 з образом Діви Марії (Додаток В.19). Одночасно з цією лейттемою з шостого такту звучить жвава мелодія у партії флейти.

Отже невеликий початковий восьмитактовий епізод поєднує лагідні соло кларнета, флейти та скрипок на фоні тихого подзвону. Це все — поліфонія кількох зазначених лейттем що разом створюють пасторально-ідилічну тему-образ «А».

Лагідний умиротворений настрій раптово уривається експресивним звучанням струнних з солюючими скрипками (з т. 9). Зміна характеру спричинила сповільнення темпу ($\downarrow = 52$) та зміну метру¹. Поліфонічний пласт струнних драматичного звучання (до яких невдовзі долучаться духові) — ще одна ключова тема-образ що втілює, на нашу думку, важкість душевних та фізичних переживань (позначимо її літерою «В»). На фоні струнних з'являється пророче неспішне звучання лейттеми № 3 у партії великого дзвону (з т. 29), що можна образно розкрити як пророкування ключової та страдницької події життя Марії — Розп'яття Сина. Експресивне звучання струнних поступово розвіюється і течія музики повертається до початкового пасторального настрою (a tempo I) з соло флейти, позначене ремаркою *solo, dolcissimo*, що імітує

¹ Початковий темп твору — $\downarrow = 58$.

переспів пташок (лейттема № 4) (Додаток В.20). Однак на фоні звучання флейти продовжує звучати пророчий дзвін.

З т. 44 (Ritù mosso $\downarrow = 58$) «поліфонічне плетиво» духової (з соло валторн) та струнної групи знову відтворюють експресивне звучання теми «В». На фоні цього поліфонічного пласту драматичного характеру з т. 53 контрастно протиставлене ясне звучання фортепіано, а потім вібрафону, що імітують передзвін маленьких дзвоників. Соло кларнета, що нагадує імпровізаційні награвання, у яких вгадується лейттема № 4 (з т. 60) та початкова ритмоінтонація подзвону, повертають пасторальну тему-образ «А».

З т. 68 (Ritù mosso $\downarrow = 63$) пасторальність змінюється поліфонією духової (з соло гобоя) та струнної груп. Епізод ненадовго розчиняється в тихе звучання дзвоників, зімітованих фортепіано, арфою та марімбою. З т. 83 (Ritù mosso $\downarrow = 66$) схвильовані переклички духової групи (з соло фагота та гобоя) знову переплітаються зі струнними. На зміну їм звично лунає розмаїття звучань маленьких дзвоників, зімітованих арфою, фортепіано, справжніми дзвониками, що входять до складу оркестру (лейттема № 1), і трелями флейти та кларнету, що емітують пташиний спів (лейттема № 4).

З т. 100 (Ritù mosso $\downarrow = 69$) – епізод поступового драматичного наростання. Незв'язний діалог духових інструментів звучить на фоні експресивної виразової теми в партії струнної групи, яка, починаючи з низького регістру з динамікою *ppp* проходить шлях динамічного зростання, досягаючи напруженого звучання у високому регістрі на *fff*. Ця проміжна кульмінація виливається у радісний святковий передзвін, зімітований інструментами оркестру, у багатоголоссі якого в партії скрипок та флейти звучить лейттема № 3 (з т. 138). Ще одне динамічне наростання з хвилеподібними наспівними фразами мідних інструментів призводить до вищого просвітленого звучання скрипок (у третій октаві) з лейттемою № 3. Пророче звучання валторн вводять у твір нову лейттему № 5, що застережливо повторюється тричі (тт. 165–169). Кульмінаційне плато обривається і довгі фрази розсипаються у дрібні

тривалості, маса та насиченість звучання оркестру поступова зникає та розсіюється.

Невеликий епізод (тт. 184–199), в якому превалює духова група та перкусія, своєрідно вирізняється східним звучанням, зміною знаків (шість бемолів), метру. У соло гобоя звучить мелодія, репрезентована на самому початку твору у партії флейти. Шість бемолів змінюється бекарами і на зміну попереднього епізоду з'являється оазис кришталево-чистого звучання струнних з ніжною, тендітною мелодією в третій октаві (з тт. 200–217).

Течія музики повертається до пасторального характеру з теплим звучання соло кларнета, партія якого побудована на лейттемі № 1 (тт. 218–231). Світлий образ змінюється експресивним поліфонічним звучанням струнної та духової груп (тема-образ «В») (тт. 232–243).

В епізоді з т. 244–268 (чотири бемолі при ключі) теплі мелодичні наспівні фрази соло труби очолюють звучання загальної маси оркестру, що імітує трелями та іншими ритмо-інтонації розмаїття звучання дзвоників. Передзвін щезає, і в партії мідних архаїчно-стримано звучить лейттема № 3.

З т. 269 починається новий розробковий розділ та відбувається зрушення музичних подій. Звучить лейттема № 3, яку ми пов'язуємо з образом Богородиці (*Meno mosso* ♩ = 60, *molto rubato*). Вона втілена поліфонією струнних виразного звучання, сповненого ніжності люблячого материнського серця. Цю тему тричі несподівано переривають активні швидкі тріолі мідних духових (*Più mosso* ♩ = 69, *molto ritmato*). Швидкі рішучі удари *Solo Timpani* є провісником лиха, що наближається.

Одинокі тихі статичні акорди викликають асоціації з приреченою ходою мученика Ісуса (з т. 311¹). На фоні цих акордів звучать різкі обірвані фрази та мотиви різних інструментів оркестру. Їх дисонуюче звучання переривається активними різкими ударами перкусії (тімпа та том-тома). Лейттема № 3

¹ У рукописі твору виявлено помилку в нумерації тактів: на сторінці № 55 замість позначеного композитором такту № 290 має бути такт № 280. Тому наша нумерація не збігається з помилковою нумерацією рукопису, що використано в Додатку В.

«пролітає» у шаленому темпі в партії духових, де різні інструменти проводять її у різких дисонуючих інтервальних співвідношеннях (з т. 328, Додаток В.21). Збентеженість музики зростає і на фоні тривожного тріольного ритму у низькому фортепіанному регістрі лунають незв'язні дисгармонійні вигуки духової групи. У хаос звучання додається лейттема № 2 (з т. 353). Але одночасне проведення цього тематичного утворення в різних секундових співвідношеннях різними інструментами у шалено-швидкому темпі паплюжить пасторальність його звучання і вносить у нього істеричний характер. Цей бентежний дисонуючий епізод може асоціюватись з виголосами гнівного натовпу, що засуджує Христа на смертну кару. На фоні цього музичного галасу у струнній групі незмінно звучать тихі рівномірні статичні одинокі акорди довгими тривалостями, якими і починався галасливий епізод. Їх образність можна пов'язати з важкою ходою Ісуса на Голгофу.

З т. 366 ці акорди залишаються зовсім одинокими (струнні та арфа). Цей контрастний епізод знову змінюється різким звучанням оркестру з динамікою *ffff*, рівномірно пульсуючими чвертками і чеканною мелодією, музикою, що нагадує грізне військове марширування (тт. 382–390). Несподіваний удар у там-там і тарілку обриває військове звучання музики.

Нижче мікрополіфонічне *divisi* струнних (*molto cantabile*, динаміка *p*) створює сонористичний ефект: лейттема № 3 (тема Марії) звучить від усіх ступенів C-dur, партія кожного інструмента починається з запізненням на одну восьму, утворюючи звукове нашарування (Додаток В.22). Цей невеликий восьмитактовий сонористичний острівцець є своєрідною тихою кульмінацією цілої композиції.

З *Meno mosso* ($\downarrow = 76$) звучить останнє велике кульмінаційне плато. У розмаїтті оркестрових голосів проходять основні теми композиції: лейттема № 3 в партії мідних, лейттема № 1 в партії дерев'яних духових та фортепіано, лейттема № 5 в партії гобоя та кларнета; в іншій тональності звучить мелодичний матеріал, експонований на початку композиції (з т. 9). Ці теми

проходять один за одним як перелік усіх подій, що відбулись та наповнили життя Марії та Христа.

На зміну цього оркестрово-насиченого кульмінаційного епізоду з'являється ніжне звучання струнної групи у верхньому регістрі (Adagio $\text{♩} = 60\text{--}58$), яке, образно порівнюючи, як душа, що піднімається до небес, залишає земне життя, споглядаючи його просвітленим поглядом всепрощення. Цей музичний матеріал вже звучав у тактах 200–217. Ніжне звучання струнних завершується у просвітленому *G-dur* з динамікою *p*, на фоні якого лунає святковий передзвін.

Отже, проаналізувавши композицію, зазначимо, що її форма є контрастно-складовою. В її межах прослідковується умовний поділ на три розділи, з рисами сонатності, де реприза є скороченою (Додаток В.17). Поліфонічне плетиво музичної тканини утворене не лише на рівні поліфонії пластів, але й у середині кожного пласту зокрема. Одна тема є поліфонічним поєднанням кількох рівноцінних лейттем. Перший, експозиційний розділ квазі-сонатної форми, найзначніший за розмірами (тт. 1–268), вибудовується на основі бінарної послідовності двох основних тематичних образів (тем). Перший з цих образів-тем («А» — *quasi* ГП), що відображає пасторальну ідилію, є поєднанням кількох лейттем (№ 1, 2, 3, потім додається № 4). Набір лейттем для створення цього образу може варіюватись, але незмінним його супутником є лейттема подзвону (лейттема № 1). Другий протилежний образ-тема («В» — *quasi* ПП) — це поліфонічне «плетиво» експресивного характеру струнної групи, до якої іноді додається й духова. Ця тема-образ, на нашу думку, відображає важкість душевних й фізичних переживань. Темп під час звучання цієї теми завжди сповільнюється, а при відновленні пасторальної теми — поживляється. Отже, побудову першого розділу Симфонічної поеми схематично можна зобразити як АВАВАВАВАВ. З кожним новим звучанням ланки АВ темп поступово зростає.

Серединний розробковий розділ (тт. 269–434) вносить у музику дієвість, нові події, настрої та нові звучання. Музика отримує тут дисонантність та

хаотичність звучання. Для досягнення образності використано такі сучасні композиторські техніки як сонористика та алеаторика. Повертаючи музику у такому «ключі» розвитку подій, Є. Станкович розширює образну місткість латинського символу *Ave Maria*, яке він обрав для своєї симфонічної поеми. Тематичну лінію Благовіщення він розвиває у цілу лінію життя Марії, ключовими подіями якого стало Розп'яття Її Сина та Воскресіння. Остання знакова подія відображена у третьому репризному розділі композиції (тт. 434–486), що закінчується у просвітленому *G-dur*. Така динаміка модуляцій подій у драматургії твору спричинила ліричний тип симфонізму у першому розділі та конфліктно драматичний у другому. Зазначимо, що пропорційно перший розділ значно більший за другий та третій і займає майже половину звучання цілої композиції. Другий, дуже динамічний розділ, та невеликий завершальний третій є меншими за масштабами.

Отже, обравши символічну назву для симфонічної поеми Є. Станкович наповнює її філософсько-релігійним змістом. Однак залишивши для слухача лише кодову назву «*Ave Maria*» та не створивши розгорненої літературної програми твору, композитор тим самим залишив для слухача простір для роздумів та інтерпретації.

Симфонічна поема «*Ave Maria*» Є. Станковича вперше виконана у Швейцарії у складі малого симфонічного оркестру, що спричинило цей виконавський склад твору. Однак у задумах автора є намір аранжувати композицію для великого симфонічного оркестру (цю інформацію автору дисертації надала донька композитора Радміла Станкович-Спольська).

Висновки до розділу 4

Проекція значимого, унікального, глибинного марійського образу у контексті Благовіщення, стисло закодованого у фразі *Ave Maria*, спричинилась

до появи різномасштабних, відмінних за жанрами, виконавським наповненням та образною місткістю інструментальних творів.

Досліджено фортепіанні програмні зразки «Ave Maria» від перших композицій доби романтизму (Ф. Ліст) до твору 2009 р. (І. Пауер). *Ave Maria* втілено у таких жанрах як п'єса (Ф. Ліст, Л. Ружицький, А. Караманов, В. Ларчіков, Ю. Ащепков), етюд (А. Гензельт), диптих *quasi* прелюдія та fuga (А. Караманов), варіації (І. Пауер).

Твори поєднує спільна програмна назва *Ave Maria*, однак інтерпретацію сакрального символу вирізняє індивідуальний підхід. Фортепіанна п'єса № 2 з циклу «Релігійні та поетичні гармонії» Ф. Ліста є авторською обробкою однойменного хорового твору. Вона нерозривно пов'язана з канонічним текстом латинської молитви. Інша «Ave Maria» Ф. Ліста має підзаголовок «Die Glocken von Rom» («Дзвони Риму»), який конкретизує художньо-образний зміст композиції та демонструє інструментальні прийоми звуконаслідування. Імітація дзвонів розглядається в роботі через зв'язок з католицьким каноном молитви *Ave Maria*, яка входить до складу іншої молитви — *Angelus Domini*. Читання останньої у церковній практиці супроводжується дзвоном. В Етюді А. Гензельта технічний прийом *tutto legatissimo* обумовлений зв'язком з семантикою образності програмної назви «Ave Maria». В п'єсі А. Караманова використано музичну цитату «Павани на смерть Інфанти» М. Равеля. Таким чином, створено перехрещення двох семантичних рівнів: фраза *Ave Maria* виступає в якості закодованого образу Пресвятої Діви Марії як втілення найвищої духовності; ключова інтонація «Павани» стає музичним кодом Успіння Богородиці. На думку М. Казініка, це алегорично відображає Успіння духовності в реаліях конфліктного ХХ ст. Образність «Ave Maria» В. Ларчікова натхнена філософською лірикою А. Тарковського «И это снилось мне, и это снится мне». Проаналізовано оригінальний твір «Ave Maria: Варіації на тему Джачінто Шелсі» І. Пауера. Темою варіацій є монодична «Ave Maria» в стилі григоріанського пісенспіву з циклу «Три латинські молитви» (1970) Дж. Шелсі. Композиція І. Пауера поєднує аскетизм середньовічної григоріаніки,

сонористичну техніку письма та метод мінімалізму, які є прикметами медитативної музики.

Проаналізовано інструментально-ансамблеві композиції з точки зору різноманітності їх стильових критеріїв. Сонористичні експерименти прослідковуються в «*Ave Maria, canto per violino*» для 48-ми скрипок В. Єкімовського. Неокласичний стиль становить основу композиції «*Ave Maria*» для скрипки та фортепіано С. Бедусенка. Реконструкція старовинної барокової арії здійснюється у «Класичній арії „*Ave Maria*“» для скрипки та фортепіано Р. Тоходзе.

Докладно проаналізовано три різні жанрові моделі симфонічної музики, що демонструють відмінну образну інтерпретацію *Ave Maria*. Концертштук М. Бруха є інструментальною обробкою VI ч. драматичної кантати «*Das Feuerkreuz*» на сл. Г. Бультгаупта. Зміст твору та образний стрій концертної транскрипції не пов'язані з латинською молитвою. Вони нав'язані поетичним текстом вокально-інструментальної першооснови. Алгорично-віддалене трактування символу *Ave Maria*, класична інтерпретація якого пов'язується з образом Богоматері, втілене у фортепіанному концерті А. Караманова. Ідейно-образна концепція твору розкрита автором: це — молитва про Божу милість, що алгорично відображена як «давньоєгипетське закликання дощу». Звернення до молитви як стрижневої ідеї композиції зумовило пом'якшення контрасту темпів між частинами (*Allegretto, Largo, Andantino*) та суттєво вплинуло на тип музичної драматургії твору як лірико-філософського. Симфонічна поема «*Ave Maria*» Є. Станковича вирізняється контрастним образним змістом та складністю архітектоніки одночастинного твору як трилогії: Благовіщення Пресвятої Діви, Розп'яття Христа та Його Воскресіння. Образно-смилова драматургія вплинула на формотворення «*Ave Maria*», в якій умовна тричастинність поєднується з рисами сонатності зі скороченою репризою та кодою.

ВИСНОВКИ

На основі проведених досліджень узагальнено основні результати роботи:

1. Дослідження арт-зразків «Ave Maria» виявило жанрово-стильову багатоманітність, індивідуальність інтерпретації символіки, семантики та художнього образу однієї з центральних молитов католицької церкви, а також солідний кількісний показник у музичному, образотворчому та театральному мистецтвах, літературі, кінематографі.

2. Перше музичне опрацювання латинського тексту пов'язане з культовою практикою (григоріанська монодія). До XVI ст. взірці «Ave Maria» представлені жанрами церковної музики (меси, церковні мотети). Втілення образу Благовіщення у музичному мистецтві від XVIII ст. позначене поступовим доданням суто функційного церковно-культового використання молитви *Ave Maria*. Поширення інструментальної специфіки (використання струнного ансамблю) ускладнення вокалу, застосування солюючих інструментів спрямували вектор розвитку композицій у русло кантатного жанру та наближення до оперної арії. У добу романтизму виявлено дві основні тенденції музичного трактування молитовного тексту: ретроспективна з опорою на хоріві поліфонічні твори, зокрема ренесансні мотети та осучаснена, пов'язана з інтерпретацією давнього тексту у відповідності з естетикою та стилістикою романтичної музики.

Починаючи з XIX ст. використання авторської поезії з назвою «Ave Maria» знаменує початок нової інтерпретації латинського символу *Ave Maria* та його інтеграції у жанри світської музики. Зразки композицій «Ave Maria» широко представлені у позакласичній («легкій») музиці.

3. Результатом дослідження драматургічного потенціалу тексту латинської молитви та його музичної реалізації є виявлення двох основних груп композицій. До нечисленної першої належать твори, орієнтовані на мовно-речитативний тип інтонування через зв'язок з культовою функцією латинського

тексту; до другої — різні версії варіативного трактування образних доміант тексту. Останні вирізняються індивідуальним підходом до драматургії та процесу формотворення. Двочастинність канонічної молитви зберігається або, навпаки, знівельовується. Зустрічаються варіанти тричастинної композиції.

4. На вербальному рівні в арт-зразках зафіксовано як використання латинського молитовного тексту, так і залучення авторської поезії. Особливої уваги заслуговують твори, в яких образно містка фраза *Ave Maria* використано в якості фонетичного джерела.

5. Встановлено, що у позавербальних композиціях функція сакральної фрази переведена в площину програмності. Інструментальні твори з назвою «*Ave Maria*» свідчать про знаково-символічну та інтонаційно-образну експлікацію початкової фрази католицької молитви. Композитори демонструють широкий діапазон індивідуальних інтерпретацій: від інспірації ритуального та образного змісту латинського тексту, авторської поезії з однойменною назвою до алегоричного трактування латинської фрази. Досліджено розмаїття жанрових рішень: від інструментальних мініатюр до масштабних циклічних симфонічних композицій.

6. У процесі аналізу артефактів «*Ave Maria*» виявлено наступні жанрові, стильові та структурні рішення:

а) вокальні, інструментальні, вокально-інструментальні, хорові композиції;

б) стильові модифікації розглянуто крізь призму стилю епохи. Проаналізовано приклади від середньовічної монодії до зразків авторів-сучасників. Значна увага сконцентрована на композиціях ХХ — початку ХХІ ст., позначених складністю та різноманітністю стильових явищ (сонористика, алеаторика, неокласична стилістика);

в) на структурному рівні виявлено перевагу одночастинних творів. До винятків належать циклічні композиції Ю. Ащепкова, Д. Бортнянського, О. Гохман, А. Караманова, І. Пауера, Дж. Палестріни, Ф. де Пеналози, П. де ля Рю.

7. Феномен популярності творів «Ave Maria» науково обґрунтовано дослідженням географії поширення композицій «Ave Maria». Їх локалізація у межах європейської музичної культури характерна до ХХ ст.; у ХХ ст. артефакти «Ave Maria» стають багатонаціональним явищем. Національні ареали: австрійський, американський, азербайджанський, аргентинський, бразильський, вірменський, грузинський, іспанський, італійський, мальтійський, нідерландський та франко-фламандський, німецький, польський, російський, угорський, український, уругвайський, фінський, французький, чеський, японський (Додаток Д).

Рецепція сакрального символу *Ave Maria* в різних видах мистецтв (музиці, живописі, кінематографі, театрі, літературі), композиторами різних національностей та віросповідань свідчить про надконфесійне, інтернаціональне осмислення образу Богородиці, вихід за межі культового призначення релігійних символів та біблійних сюжетів. Вагома кількість творів з назвою «Ave Maria» підтверджує особливість благовіщенської тематики (Додаток Г). Артефакти «Ave Maria» визначаються як транскультурне явище, що долає часову, стильову, жанрову та мовленнєву обмеженість.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрахам К. Джиованни Сегантини: Психоаналитический этюд // Карл Абрахам. Сочинения / Ред. М. В. Вульф ; пер. с нем. Е. А. Цакни. — Одесса : Жизнь и душа, 1913. — 84 с.
2. Аверинцев С. С. Символ художественный / С. С. Аверинцев // Краткая литературная энциклопедия : в 9 т. / Гл. ред. А. А. Сурков. — М. : Советская энциклопедия, 1971. — Т. 6. — С. 826–831.
3. Адриенко-Скорульская Л. С юности на всю жизнь / Л. Адриенко-Скорульская // М. А. Скорульский. Воспоминания. Письма. Материалы / Сост. Р. М. Скорульская. — К. : Муз. Украина, 1988. — С. 17–32.
4. Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба. Воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи / Ред.-сост. С. С. Крылатова. — М. : Классика — XXI, 2005. — 364 с.
5. Антонова О. А. Католицизм и искусство. XX век / О. А. Антонова. — М. : Мысль, 1985. — 175 с.
6. Антонова О. А., Кузнецова З. М. Музыкальное искусство и религия : философско-исторический очерк / О. А. Антонова, З. М. Кузнецова. — Томск, 1986. — 200 с.
7. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс : в 2-х кн. — Изд. 2-е. / Б. В. Асафьев ; ред., вступ. статья и комментарии Е. М. Орловой. — Л. : Музыка, 1971. — 376 с.
8. Афоніна О. С. Символіка «Ave Maria» і «Stabat Mater» у творчості сучасних українських композиторів / О. Афоніна // Україна: від самотності до соборності : зб. матеріалів Всеукраїнської наук.-практ. конф., присвяченої 90-річчю від дня заснування Національної академії наук України (Київ, 22–23 травня 2008 р.). — Суми : Вінніченко М. Д., 2011. — С. 13–15.
9. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Ролан Барт / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — М. : Прогресс, 1989. — 616 с.

10. Бачинин В. Интертекст мировой цивилизации: христианская геосоциальная девиантология (методологические проблемы). [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.narcom.ru/publ/info/634>
11. Беркій О. В. Stabat Mater в аспекті жанрово-стильової динаміки : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Беркій Ольга Володимирівна ; Львів. держ. муз. Академія ім. М. В. Лисенка. — Львів, 2006. — 253 с.
12. Беркій О. В. Stabat Mater в дзеркалі сучасної європейської музикознавчої думки / О. В. Беркій // Українське музикознавство. — К. : НМАУ ім. П. Чайковського, 2004. — Вип. 33. — С. 5–14.
13. Беркій О. В. Stabat Mater. До питання жанрово-семантичного інваріанту / О. В. Беркій // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. — Івано-Франківськ : Плай, 2003. — Вип. 5. — С. 91–98.
14. Беркій О. В. Stabat Mater кантатного типу як жанрова модель культової музики XVIII століття / О. В. Беркій // Мистецькі обрії'2003 : Альманах : Науково-теоретичні праці та публіцистика / Гол. наук. ред. І. Д. Безгін. — К. : КНВМП Символ-Т, 2004. — С. 152–161.
15. Беркій О. В. Stabat Mater. Романтичні інтерпретації жанру / О. В. Беркій // Наукові записки Тернопільського держ. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. — Тернопіль, 2002. — № 1(8). — С. 3–9. (Серія : Мистецтвознавство).
16. Берченко Р. Э. В поисках утраченного смысла: Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клави́ре» / Р. Э. Берченко. — М. : Классика-XXI, 2005. — 372 с.
17. Библиейские образы в музыке : сб. статей. / Ред.-сост. Т. А. Хопрова. — СПб. : Сударыня, 2004. — 234 с. (Сб. статей. С.-Петербур. гос. консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова).
18. Біблія: Новий переклад ; пер. Р. Турконяка. — Київ : Українське Біблійне Товариство, 2011. — 1214 с.

19. Біблія та музика : зб. наукових праць / Упор. О. С. Зінкевич, М. Р. Черкашина-Губаренко та ін. — К. : Друкар, 1999. — 248 с. (Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 4).
20. Бобровский В. П. К вопросу о драматургии музыкальной формы (Теоретический этюд) / В. П. Бобровский // Теоретические проблемы музыкальной формы и жанров / Сост. Л. Г. Раппопорт; общ. ред. А. Н. Сохор, Ю. Н. Холопов. — М. : Музыка, 1971. — С. 26–64.
21. Булкин А. «Ave Maria» Алемдара Караманова / Арнольд Булкин // Українська фортепіанна музика та виконавство: стильові особливості, зв'язки з музичною культурою Західної Європи: матеріали III конф. Асоціації піаністів-педагогів України, 17–20 жовтня 1994. — Львів, 1994. — С. 53–57.
22. Булкин А. Шануючи сучасника / Арнольд Булкин // Музыка, 1997, № 2. — С. 5–6.
23. Валентин Сильвестров. Дождатся музики. Лекции-беседы. По материалам встреч, организованных Сергеем Пилютиковым. — 2-е изд. — К. : Дух і літера, 2012. — 368 с.
24. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово : в 3 ч. / В. А. Васина-Гроссман ; Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. — Ч. 1. Ритмика. — М. : Музыка, 1972. — 150 с. ; Ч. 2. Интонация, Ч. 3. Композиция. — М. : Музыка, 1978. — 366 с.
25. Васина-Гроссман В. А. Романтическая песня XIX века / В. А. Васина-Гроссман. — М. : Музыка, 1966. — 406 с.
26. Великие мастера европейской живописи / Сост. Е. В. Иванова. — М. : Олма Медиа Групп, 2010. — 727 с.
27. Веселіна О. Vadim LARCHIKOV. Inter Lacrimas et Luctum, for two cellos (1995). [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://soundcloud.com/olgaveselina/vadim-larchikov-inter-lacrimas>
28. Воспоминания о Шуберте / Сост., пер., предисл. и примеч. Ю. Хохлов. — М. : Музыка, 1964. — 412 с.

29. Вудфорд П. Шуберт / Пегги Вудфорд ; пер. с англ. [Е. А. Розовской]. — [Челябинск] : Урал LTD, 1999. — 191 с.
30. Вульфийус П. Франц Шуберт: Очерк жизни и творчества / П. Вульфийус. — М. : Музыка, 1983. — 448 с.
31. Габинский Г. Мать скорбящая: к истории жанров «Стабат Матер» и «Ave Maria» / Г. Габинский // Наука и религия. — 1974. — № 5. — С. 90–93.
32. Ганзбург Г. І. Вокальні переклади лібретних текстів як елемент мистецької історії України / Г. Ганзбург // Українська культура: проблеми і перспективи : матеріали наук.-практ. конф., присвяченої Року культури в Україні 28 жовтня 2003 р. — Харків : ХДНБ, 2004. — С. 81–86.
33. Ганзбург Г. І. Либреттология и специальные аспекты изучения вокальных произведений Ф. Шуберта и Р. Шумана / Г. Ганзбург // Шуберт и шубертианство : сб. материалов науч. музыковедческого симпозиума / Сост. Г. И. Ганзбург. — Харьков, 1994. — С. 83–90.
34. Ганзбург Г. І. Статьи о Шуберте / Г. Ганзбург. — Харьков : РА-Каравелла, 1997. — 28 с.
35. Ганзбург Г. І. Три поколения композиторов-романтиков и их отношение к семантическим жанрам / Г. Ганзбург // Ференц Лист и проблемы синтеза искусств : сб. науч. трудов / Сост. Г. Ганзбург; общ. ред. Т. Веркіна. — Харьков : РА-Каравелла, 2002. — С. 12–25.
36. Гобдич М. Духовная музыка Валентина Сильвестрова / Николай Гобдич // SYMPOSION. Встречи с Валентином Сильвестровым. — Київ : Дух і літера. — С. 294–299.
37. Гоблик А. В. «Ave Maria» Ф. Шуберта в свете проблем либреттологии / Гоблик А. В. // Наука и современность — 2010. — Ч. 1 : сб. материалов II Междунар. науч.-практ. конф., 16 апреля 2010 г. / Общ. ред. С. С. Чернова. — Новосибирск : СИБПРИНТ. — С. 103–107.
38. Гоблик О. В. «Ave Maria» Ф. Шуберта як феномен варіативності музичного тексту / Олександра Гоблик // Вісник Прикарпатського університету.

Мистецтвознавство / Ред. рада В. В. Грещук та ін. ; редкол. М. Є. Станкевич та ін. — Івано-Франківськ, 2011. — Вип. 21–22. — С. 275–280.

39. Гоблик О. В. Інтерпретація тексту молитви «Ave Maria» в українській вокальній музиці / Олександра Гоблик // Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка : зб. статей. — Серія: Виконавське мистецтво. — Вип. 27 : «Камерно-вокальна творчість в історичній ретроспективі». — Львів : ТеРус, 2013. — С. 61–70.
40. Гоблик О. В. Канонічна молитва «Ave Maria» в інтерпретаційному полі композиторів-романтиків / Олександра Гоблик // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету ім. Лесі Українки та Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : зб. наук. праць / Ред. кол. В. І. Рожок та ін. ; упор. О. І. Коменда. — Луцьк, 2011. — Вип. 7. — С. 394–403.
41. Гоблик О. В. Образне розкриття сакрального символу у третьому фортепіанному концерті «Ave Maria» А. Караманова / Олександра Гоблик // Всеукр. наук.-практ. конф. молодих науковців «Музикознавчі студії», 25–26 лютого 2015 р., м. Львів : тези. — Львів : Видавець Тетюк Т. В., 2015. — С. 23–24.
42. Гоблик О. В. Семантика католицького символу «Ave Maria» та варіативність його втілень у різних видах мистецтва / Гоблик Олександра Вікторівна // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. — К. Міленіум, 2014. — Вип. 26. — С. 167–175.
43. Гоблик О. В. Сильові орієнтири композицій «Ave Maria» в неакадемічній музиці / Гоблик О. В. // Простір і час сучасної науки : матеріали XII Міжнарод. наук. інтернет-конф., 18–20 квітня 2016 р. — Київ, 2016. — С. 93–102.
44. Гоблик О. В. Твори «Ave Maria»: варіативність інструментальних втілень / Гоблик Олександра Вікторівна // Сучасна наука в мережі Internet : матеріали восьмої Міжнарод. наук.-практ. інтернет-конф., 24–26 лютого 2012 р. — Київ, 2012. — С. 14–19.

45. Гоблик О. В. Текст молитви «Ave Maria» та реалізація його драматургічного потенціалу в музичних творах / Олександра Гоблик // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. М. І. Чайковського : Музична драматургія: теорія і практика : зб. наук. статей / Упор. В. Г. Москаленко. — К., 2012. — Вип. 103. — С. 73–81.
46. Гольдшмидт Г. Франц Шуберт: Жизненный путь / Гарри Гольдшмидт ; пер. с нем. [В. М. Розанова, Л. В. Гинзбурга (поэт. тексты)]; ред. Ю. Хохлов. — М. : ГМИ, 1960. — 439 с.
47. Горюхина Н. А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы / Н. А. Горюхина. — Киев : Музична Україна, 1985. — 110 с.
48. Дабаева И. П. Анализ поэтического текста как необходимый компонент целостного анализа вокального произведения : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Дабаева Ирина Прокопьевна ; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — М., 1985.
49. Дева Мария Гвадалупе [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://latino-america.ru/mexico/virgen_maria_guadalupe.html
50. Демченко А. И. Елена Гохман [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://musstudent.ru/biblio/105-personalii/gohman-e-v/224-demchenko-a-i-elena-gohman.html?showall=&start=16>
51. Дженкова Н. М. Художній синтез музики і слова у камерно-вокальному жанрі / Н. М. Дженкова // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. праць: у 2-х частинах. Частина II. — К. : Міленіум, 2003. — Вип. XI. — С. 61–67.
52. Друскин М. С. К полемике о романтизме // М. С. Друскин. Избранное: монографии, статьи. — М. : Сов. композитор, 1981. — С. 166–195.
53. Дюка П. Песни Франца Шуберта // Статьи и рецензии композиторов Франции: конец XIX — начало XX в. / Сост., перев., вступ. статья и коммент. А. Бушен. — Л. : Музыка, 1972. — С. 252–256.
54. Ефименко А. Верди и католицизм [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://www.21israel-music.com/Verdi_katolicizm.htm

- 55.Ефименко А. Г. Пути обновления теории и богослужебной практики католической мессы XX столетия (на примере творчества церковных композиторов): монография / Аделина Гелиевна Ефименко. — Луцк : Волын. нац. ун-т им. Леси Украинки, 2011. — 404 с.
- 56.Єфіменко А. Г. Григоріанський хорал та вектори його вивчення / Аделіна Єфіменко // Мистецтвознавчі Записки : зб. наук. праць. — Київ : Міленіум, 2005. — Вип. 8. — С. 28–37.
- 57.Жизнь ради музыки [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://operamusic.ru/823-zhizn-radi-muzyki.html>
- 58.Жизнь религии в музыке : сб. статей / Ред.-сост. Т. А. Хопрова. — СПб. : Сударыня. — 2010. — 280 с. (Сб. статей. С.-Петербур гос. консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Вып. 4).
- 59.Жизнь Франца Шуберта в документах: По публикациям Отто Эриха Дейча и другим источникам / Сост., общ. ред., введение и прим. Ю. Хохлова ; пер. И. Волькенштейна, Ю. Хохлова, Л. Гинзбурга. — М. : Музгиз, 1963. — 840 с.
- 60.Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII в.: принципы, приемы / О. И. Захарова. — М. : Музыка, 1983. — 80 с.
- 61.Захарян Т. Б., Пивоваров Д. В. Сакральный символ в языке религии / Т. Б. Захарян, Д. В. Пивоваров. — Екатеринбург : УрГУ, 2005. — 196 с.
- 62.Зенкин К. Слово о фортепианных произведениях Листа / К. Зенкин // Ференц Ліст та проблеми синтезу мистецтв : зб. наук. праць / упор. Г. Ганзбург ; заг. ред. Т. Веркіна. — Харків : РА-Каравелла, 2002. — С. 43–47.
- 63.Зинькевич Е. С. Сакральные мотивы в современном творчестве / Е. Зинькевич // Зинькевич Е. MUNDUS MUSICAE. Тексты и контексты. Избранные статьи / Е. Зинькевич. — Киев : Задруга, 2007. — С. 543–552.
- 64.Ave Maria и музыкальная мистификация Владимира Вавилова [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://pepsimist.ru/ave-maria-i-muzykalnaya-mistifikaciya-vladimira-vavilova/>

- 65.Иванова Е. В. Великие мастера европейской живописи / Елена Владимировна Иванова. — М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2006. — 728 с.
- 66.Иванько Н. Г. Stabat mater в богослужении и композиторском творчестве (к проблеме жанровой модели) : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Наталья Георгиевна Иванько. — Ростов н/Д, 2006. — 210 с.
- 67.Интонация и музыкальный образ: статьи и исследования / Сост. Б. М. Ярустовский. — М. : Музыка, 1965. — 354 с.
- 68.Иванов В. Ф. Дмитро Бортнянський / В. Иванов. — К. : Муз. Україна, 1980. — 144 с.
- 69.Казиник М. Радиопрограмма «Музыка которая вернулась» (радио Орфей). Музыка Алемдара Караманова [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.muzcentrum.ru/orfeus/programs/issue616/>
- 70.Кассирер Э. Философия символических форм : в 3 тт. / Э. Кассирер ; пер. с нем. [С. А. Ромашко]. — М. ; СПб. : Университетская книга, 2002. — 950 с.
- 71.Кладова И. П. Ю. Ащепков. «Ave Maria» — 12 вокальных миниатюр: к диалогичности мышления // Материалы науч.-теор. конф. «Проблемы современности в музыкознании и музыкальной критике». К 100-летию со дня рождения И. И. Соллертинского. — Новосибирск, 2007. — С. 219–226.
- 72.Клочкова Елена. Алемдар Караманов: «Именно в музыке проявилась моя вера...» [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.karamanov.ru/articles/1.html>
- 73.Клочкова Е. В. Библейские симфонии Алемдара Караманова / Е. В. Клочкова. — М. : Издательский дом «Классика — XXI», 2005. — 228 с.
- 74.Когут С. П. Клодель: на стику теології і мистецтва / Софія Когут // Вісник Львівського університету : Серія Мистецтвознавство. — ЛНУ ім. І. Франка, 2003. — Вип. 3. — С. 87–213.
- 75.Козаренко О. Українська церковна музика і процес становлення національної музичної мови / О. Козаренко. Феномен української національної музичної мови. — Львів : НТШ, 2000. — С. 97–132.

76. Коменда О. І. Духовні (релігійні) жанри в українській музиці кінця ХХ ст. — початку ХХІ ст. / О. І. Коменда // Духовна культура як домінанта українського життєтворення : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф. 22–23 грудня 2005 р., Київ. — Частина І. — К. : ДАКККіМ, 2005. — С. 315–321.
77. Конен В. Д. Романтизм в музиці / В. Д. Конен // История зарубежной музыки. — М. : Музыка, 1984. — Вып. 3. — С. 168–195.
78. Конен В. Шуберт / В. Д. Конен. — М. : ГМИ, 1953. — 238 с.
79. Костюк Н. Християнські богослужбові канони та етнокультурні чинники у сучасній українській духовній творчості / Н. Костюк // Матеріали до українського мистецтвознавства. — К., 2002. — Вип. 1. — С. 43–49.
80. Крип'якевич П. Ф. Про Богородичну гімнографію у грецькій Церкві / Петро Крип'якевич ; пер. Андрія Содомора // Каллофонія : наук. зб. з історії церковної монодії та гімнографії. — Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2010. — Ч. 5. — С. 114–165.
81. Кудряшов А. Музыкальный романтизм: идеи эпохи и их воплощение / А. Кудряшов // Музыкальная академия. — 2002. — № 1. — С. 39–144.
82. Кушпилова М. Ю. Претворение текста Stabat Mater в духовной хоровой музыке: история и современность : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Марина Юрьевна Кушпилова. — Магнитогорск, 2006. — 328 с.
83. Кюрегян Т. С. Григорианский хорал : учеб. пособие / Т. С. Кюрегян, Ю. В. Москва, Ю. Н. Холопов; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — М., 2008. — 260 с.
84. Лаврентьева И. В. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений / И. Лаврентьева. — М. : Музыка, 1978. — 79 с.
85. Лазутина Т. В. Символотворчество в музыке И. С. Баха / Т. В. Лазутина // Вестник Томского государственного университета. — 2007. — № 300 (1). — С. 55–60.
86. Лебедев С. Musica Latina: Латинские тексты в музыке и музыкальной науке / С. Лебедев, Р. Поспелова. — СПб. : Композитор, 2000. — 256 с.

87. Левик Б. В. История зарубежной музыки / Б. Левик. — М. : Музыка, 1980. — Вып. 2. — 277 с.
88. Левик Б. Франц Шуберт: Лекция / Б. Левик. — М. : Музгиз, 1952. — 34 с.
89. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года : учебник : в 2-х т. — 2-е изд., перераб. и доп. / Тамара Николаевна Ливанова. — Т. 1. По XVIII век. — М. : Музыка, 1983. — 696 с.
90. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтик / М. Лобанова. — М., 1994. — 320 с.
91. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: История и современность / М. Лобанова. — М. : Советский композитор, 1990. — 312 с.
92. Лосев А. Символ / А. Лосев // Философская энциклопедия. — М., 1970. — Т. 5. — С. 10–11.
93. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство : 2-е изд., испр. / А. Ф. Лосев. — М. : Искусство, 1995. — 320 с.
94. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура / Алексей Федорович Лосев / Сост. Ю. А. Ростовцев ; вступ. статья А. А. Тахо-Годи. — Москва : Политиздат, 1991. — 517 с. — (Мыслители XX века).
95. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства / Ю. М. Лотман / Предисл. С. М. Даниэля ; сост. Р. Г. Григорьева. — СПб. : Академический проект, 2002. — 543 с.
96. Льосс Г. Між «Аве Марія» і «Тиха ніч». Кіч у музиці / Гельмут Льосс ; пер. з нім. та прим. Любові Кияновської // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. — Л. : ЛНУ ім. І. Франка, 2002. — Вип. 2. — С. 58–65.
97. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений : учеб. пособие : 2-е изд., доп. и перераб. / Л. Мазель. — М. : Музгиз, 1979. — 536 с.
98. Майкапар А. Благовещение (новозаветные сюжеты в живописи) / Александр Майкапар [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.bestreferat.ru/referat-5197.html>

99. Майкапар А. «Ave Maria» Шуберта [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://www.maykapar.ru/articles/avemaria.shtml>
100. Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М. Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символическом языке / М. К. Мамардашвили, А. М. Пятигорский. — М. : Школа «Языки русской культуры», 1997. — 224 с.
101. Мартынов И. И. История зарубежной музыки: Конец XIX — начала XX века / И. И. Мартынов. — 1963. — Вып. 5. — 304 с.
102. Матушек О. Ю. Символіка Богородиці у метатексті барокової літератури : дис. ... канд. філол. Наук : 10.01.01 / Олена Юріївна Матушек. — Харківський держ. ун-т., 1999. — 170 с.
103. Медведев Дмитрий. Творческое содружество Сергея Тосина и Геннадия Чернички продолжается. [Електронний ресурс]. — Режим доступу : http://esg.nsglinka.ru/v_12/index.php?page=tosin
104. Медушевский В. В. О церковной и светской музыке / В. В. Медушевский // Музыкальное искусство и религия : сб. статей. — М. : РАМ; РГК, 1994. — С. 20–46.
105. Михайлов М. К. Музыкальный стиль в аспекте взаимоотношения содержания и формы / М. К. Михайлов // Критика и музыкознание : сб. статей / Сост. В. С. Фомин ; ред. П. А. Вульфийус, Л. Н. Раабен, А. Н. Сохор. — Л. : Музыка, 1975. — с. 51–76.
106. Михайлова Ю. «Крестный путь» Ф. Листа / Юлия Михайлова // Музыкальная академия. — М. : Композитор, 2009. — № 3. — С. 160–164.
107. Молчко У., Конюшко О. Сучасний львівський композитор Валерій Квасневський: творчий портрет / У. Молчко, О. Конюшко // Історія, теорія та практика музично-естетичного виховання : зб. наук. матеріалів Четвертого всеукраїнського науково-практичного семінару / Ред.-упор. С. Дацюк, М. Каралюс, І. Фрайт. — Дрогобич : Посвіт, 2010. — С. 124–133.
108. Музичний стиль: теорія, історія, сучасність : зб. статей / Упор. В. Москаленко. — Видання КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2004. — 278 с. —

(Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 38).

109. Музыка Австрии и Германии XIX века : в 2-х кн. / Общ. ред. Т. Э. Цытович. — Кн. 1. — М. : Музыка, 1975. — 511 с. ; Кн. 2. — М. : Музыка, 1990. — 526 с.
110. Музыкальные жанры : сб. статей / Общ. ред. Т. В. Поповой. — М. : Музыка, 1968. — 327 с.
111. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие / Е. В. Назайкинский. — М. : Владос, 2003. — 248 с.
112. Наливайко Д. С. Романтизм / Д. С. Наливайко // Искусство : направления, течения, стили. — К. : Мистецтво, 1981. — С. 224–278.
113. Некрасова Н. «Ave Maria» / Надія Некрасова // Музыка. — 1997. — № 3. — С. 20.
114. Немкова О. В. Марианская образная сфера в музыкальных формах лютеранского богослужения XVII в. / О. В. Немкова // Культура и искусство Германии : сб. ст. по материалам VI междунар. науч. Интернет-конф. (18 октября — 20 ноября 2013 г.) / Ред. О. В. Немкова. — Тамбов : ТГМПИ, 2013. — С. 9–14.
115. Немкова О. В. Марианская образность в музыке второй половины XIX века: константы и метаморфозы / О. В. Немкова // Диссертационный совет Ростовской консерватории : путь в большую науку : сб. науч. статей по материалам всерос. науч. конф. — Ростов-на Дону : РГК, 2005. — С. 18–24.
116. Немкова О. В. Марианское направление римско-латинской художественной традиции в аспекте конфессионального «самоопределения» (вторая половина VIII — конец XI вв. / О. В. Немкова // Интегративная психология и педагогика искусства в полиэтническом регионе : материалы VIII междунар. науч.-практ. конф. (9–10 октября 2013 г.). — Майкоп : Ин-т иск. Адыгейского гос. ун-та, 2013. — С. 100–111.
117. Немкова О. В. Музыкальные претворения образа Богоматери в контексте художественно-религиозного творчества Западной Европы XX в. /

- О. В. Немкова // Проблемы современной музыки : сб. статей по материалам VI науч.-практ. конф. с междунар. участием. — Пермь. — С. 12–23.
118. Немкова О. В. Образ Богоматери в западноевропейской художественной культуре : инвариант и эволюционные модификации : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.09 / Ольга Вячеславовна Немкова ; науч. консультант А. И. Демченко ; Саратовская государственная консерватория (академия) им. Л. В. Собинова. — Саратов, 2014. — 45 с.
119. Немкова О. В. Образ Богоматери в христианском искусстве Средневековья / О. В. Немкова // Музыкальная культура христианского мира : материалы междунар. науч. конф. — Ростов-на-Дону : РГК, 2001. — С. 201–207.
120. Немкова О. В. Образ Богоматери как эстетический идеал Ренессанса / О. В. Немкова // Общественные науки, социальное развитие и современность : материалы III междунар. науч. конф. / Research Journal of International Studies [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://research-journal.org/?p=5477>
121. Немкова О. В. О некоторых тенденциях постмодерна (на примере Библейских фресок «Ave Maria» Е. Гохман) // Музыкальное произведение: Вопросы анализа. Тамбов, 2002.
122. Немкова О. В. Пресвятая Дева Мария в росписях римских катакомб II-V вв.: истоки «мариологии в красках» / О. В. Немкова // Наука в информационном пространстве : материалы IX междунар. науч.-практ. интернет-конф. — Днепропетровск (Украина) : Біла К. О. — С. 7–10.
123. Немкова О. В. Семиотический подход к интерпретации барочных художественных претворений образа Богоматери: некоторые наблюдения / О. В. Немкова // Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития : сб. статей по материалам III междунар. науч. конф. / Гл. ред. Л. В. Савина ; ред.-сост. В. О. Петров. — Астрахань : ГАОУ АО ДПО «АИПКП», 2013 г. — С. 84–91.

124. Немкова О. В. Католические жанры в отечественной музыке XX века / О. Немкова // Музыкальная академия. — 2008. — № 2. — С. 108–113.
125. Немкова О. В. «Ave Maria» Елены Гохман в контексте отечественной духовной музыки рубежа XX–XXI столетий / О. В. Немкова // Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова в контексте отечественной культуры : сб. науч. ст. по материалам всерос. науч. конф. — Саратов : СГК, 2004. — С. 35–41.
126. Немкова О. В. Ave Maria. Образ Богородицы в европейском музыкальном искусстве : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ольга Вячеславовна Немкова ; Тамбовский гос. муз.-пед. ин-т им. С. В. Рахманинова. — Ростов-на-Дону, 2002. — 254 с.
127. Ніколаєва Л. М. Духовна тематика в українській камерно-вокальній музиці / Ніколаєва Л. М. // Духовність українства : зб. наук. праць / Ред. кол. Ю. М. Білодід та ін. — Житомир : ЖДПУ, 2001. — Вип. 3. — С. 97–103.
128. Ніколаєва Л. М. «Вірш з музикою» як жанровий різновид камерно-вокального твору в теоретичному та виконавському аспектах / Н. Ніколаєва // Теоретичні та практичні питання культурології: українське музикознавство на зламі століть : зб. наук. статей / Ред.-упор. О. І. Котляревська [та ін.]. — Мелітополь : Сана, 2002. — Вип. ІХ. — С. 361–379.
129. Новосёлова А. Ренессансная «гармонизация» грегорианской монодии [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://rmusician.ru/archives/3550.htm>
130. О музыке. Проблема анализа : сб. статей: К 70-летию со дня рожд. и 50-летию науч.-пед. деятельности В. А. Цуккермана / Сост. В. П. Бобровский, Г. Л. Головинский. — М. : Сов. Композитор, 1974. — 392 с.
131. Польшяева. Е. Апокриф или послание / Елена Польшяева // Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба. Воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи / Ред.-сост. С. С. Крылатова. — М. : Классика — XXI, 2005. — 364 с.

132. Пономаренко Е. Прочтение евангельского литературного источника в фортепианном концерте «Ave Maria» А. Караманова / Елена Пономаренко // Семантичні аспекти слова в музичному творі: зб. статей / Упор. В. Москаленко. — К., 2003. — С. 155–162. — (Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 28).
133. Попова Т. В. Зарубежная музыка XVIII и начала XIX века / Попова Т. В. — М.: Просвещение. — 1976. — 192 с.
134. Потебня А. А. Глагол. Местоимение. Числительное. Предлог / Александр Афанасьевич Потебня // Из записок по русской грамматике: в 4 т. — Т. 4. — М.: Просвещение, 1977. — Вып. 2. — 406 с.
135. [Предисл.] // Ave Maria: Вокальный альбом / Сост. Л. П. Абрамова. — М.; Майнц, 1994. — С. 3.
136. Раппопорт С. Семиотика как язык искусства / С. Раппопорт // Музыкальное искусство и наука. — М.: Музыка, 1973. — Вып. 2. — С. 17–58.
137. Решетняк Л. О буквенных и цифровых шифрах в эстетике романтизма / Л. Решетняк // Ференц Ліст та проблеми синтезу мистецтв: зб. наук. праць / Упор. Г. Ганзбург; заг. ред. Т. Веркіна. — Харків: РА-Каравелла, 2002. — С. 201–209.
138. Розанов В. В. Религия. Философия. Культура / В. В. Розанов. — М.: Республика, 1992. — 399 с.
139. Ручьевская Е. А. Слово и музыка / Е. Ручьевская. — Л.: Музгиз, 1960. — 56 с.
140. Ручьевская Е. А. Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века / Е. Ручьевская // Современные вопросы музыкознания: сб. статей / Отв. ред. Е. Орлова. — М.: Музыка, 1976. — С. 141–206.
141. Рыжов Ю. В. Ignoto Deo: Новая религиозность в культуре и искусстве / Ю. В. Рыжов. — М.: Смысл, 2006. — 328 с.
142. Рыцарева М. Г. Композитор Д. Бортнянский: Жизнь и творчество / М. Г. Рыцарева. — Л.: Музыка, 1979. — 256 с.

143. Савицька Н. В. Хронос композиторської життєтворчості : монографія / Н. В. Савицька. — Львів : Сполом, 2008. — 320 с.
144. Садовникова Е. С. Авторский стиль как интонируемое созерцание (к проблеме феномена творчества Й. Брамса) / Елена Садовникова // Музичний стиль: теорія, історія, сучасність : зб. статей / Упор. В. Москаленко. — К. : КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2004. — С. 139–146. — (Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 38).
145. Сегантини Джованни [Електронний ресурс]. — Режим доступу : http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/izobrazitelnoe_iskusstvo/SEGANTINI_DZHOVANNI.html
146. Семантичні аспекти слова в музичному творі : зб. статей / Упор. В. Москаленко. — К. : КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2003. — 202 с. — (Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 28).
147. Сильвестров Валентин Васильович. — Режим доступу : http://uk.wikipedia.org/wiki/Сильвестров_Валентин_Васильович
148. Сиротинська Н. І. Богородичний репертуар у літургійних рукописах Київської Русі / Наталя Сиротинська // Українська музика : наук. часопис / Голов. ред. І. Пилатюк. — Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2012. — Число 2. — С. 52–68.
149. Сиротинська Н. І. Генеза образу Богородиці у гимнографії Східної Церкви / Наталя Сиротинська // Українська музика : наук. часопис / Голов. ред. І. Пилатюк. — Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2011. — Число 1. — С. 55–75.
150. Скорульська Р. М. Знайдений автограф / Р. Скорульська // Музика. — 2007. — № 6. — С. 12–13.
151. Скребкова-Филатова М. Драматургическая роль фактуры в музыке (на примере камерно-вокального творчества советских композиторов) / М. Скребкова-Филатова // Проблемы музыкальной науки : сб. статей; редкол. : М. Е. Тараканов [и др.]. — М. : Сов. композитор, 1975. — Вып. 3. — 164–197 с.

152. Соколов А. Н. Теория стиля / А. Н. Соколов. — М. : Искусство, 1988. — 223 с.
153. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Н. Сохор // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров : сб. статей / Сост. Л. Г. Раппопорт ; общ. ред. А. Н. Сохора, Ю. Н. Холопова. — М. : Музыка, 1971. — С. 292–310 с.
154. Способин И. В. Музыкальная форма : 6-е изд. / И. В. Способин. — М. : Музыка, 1980. — 400 с.
155. Степанова И. В. Диалектика семантических связей. — 2-е изд. / И. В. Степанова. — М. : Книга и бизнес, 2002. — 288 с.
156. Телехов М. «Ave Maria» была написана в СССР? / М. Телехов // Вечерний Петербург. — 13 ноября 2012. — С. 6.
157. Трубин Н. Г. Духовная музыка : учеб. пособие / Николай Трубин. — Смоленск : Смядынь, 2004. — 227 с.
158. Тюлин Ю., Бершадская Т., Пустыльник И. [и др.]. Музыкальная форма : учебник для муз. училищ / Общ. ред. Ю. Н. Тюлина. — М. : Музыка, 1974. — 359 с.
159. Угринович Д. М. Искусство и религия: Теоретический очерк / Д. М. Угринович. — М. : Политиздат, 1982. — 287 с.
160. Уилсом-Диксон Э. История Христианской музыки / Эндрю Уилсом-Диксон ; пер. с англ. — СПб. : Мирт, 2003. — 428 с. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : учеб. пособие. — Изд. 3-е / Валентина Николаевна Холопова. — СПб : Лань. — 2006. — 496 с.
161. Харандюк Н. Т. Діалог як принцип жанроутворення та форма буття камерно-вокального твору (теоретичний та виконавський аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харандюк Наталія Тарасівна ; Львів. держ. муз. Академія ім. М. В. Лисенка. — Львів, 2011. — 19 с.
162. Хохлов Ю. Н. Песни Шуберта: Черты стиля / Ю. Н. Хохлов. — М. : Музыка, 1987. — 302 с.

163. Хохлов Ю. Н. Франц Шуберт: Жизнь и творчество в материалах и документах / Ю. Н. Хохлов. — М. : Советский композитор, 1978. — 256 с.
164. Хохлова А. Л. Клавирные трио Йозефа Гайдна в контексте игрового пространства-времени [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.rae.ru/monographs/64-2449>.
165. Хохловкина А. А. Песни французской революции. Опера / А. А. Хохловкина // Музыка французской революции XVIII века. Бетховен / Ред. Р. И. Грубер, П. А. Вульфийус, К. К. Саква, [и др.]. — М. : Музыка, 1967. — С. 14–85.
166. Христианство : энциклопедический словарь : в 3 т. / Гл. ред. С. С. Аверинцев. — М. : Большая Российская энциклопедия, 1995. — Т. 3. — 671 с.
167. Цалай-Якименко О. С. Музичні образи Богородиці в українському Ірмологіоні XVI–XVIII ст. / О. Цалай-Якименко // Богородиця і українська культура : тези доповідей і повідомлень Міжнародної наукової конференції 14–15 грудня 1995 р. — Львів, 1995. — С. 70–72.
168. Царёва Е. М. Брамс у истоков нового времени / Е. Царёва // История и современность : сб. статей / Сост. и ред. А. Климовицкого, Л. Ковнацкой, М. Сабининой. — Л. : Сов. композитор, 1981. — С. 138–150.
169. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальной формы / В. А. Цуккерман. — М. Музыка, 1964. — 159 с.
170. Ференц Ліст та піаністична культура XX століття : зб. статей та матеріалів / Ред. Н. Казимірова. — Х. : Основа, 1999. — 123 с. — (Золоті сторінки музичної історії України. Вип. 4).
171. Ференц Ліст та проблеми синтезу мистецтв : зб. наук. праць / Упор. Г. Ганзбург ; заг. ред. Т. Веркіна. — Харків: РА — Каравелла, 2002. — 335 с.
172. Францева-Дозорова Е. Н. Философы и музыка. От Пифагора до Кеплера: культурологические очерки. — Ч. 1 / Е. Н. Францева-Дозорова. — 2007. — 240 с.

173. Чернишова Ю. О. Відтворення латиномовних елементів у сучасних італійських релігійних текстах / Ю. О. Чернишова // Проблеми семантики слова, речення та тексту : зб. наук. праць ; відп. ред. Н. М. Корбозерова. — Київ : Вид. центр КНЛУ. — 2011. — Вип. 27. — С. 261–266.
174. Чернова І. В. Музичне виконавство в ситуації постмодернізму : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Чернова Ірина Вікторівна ; Львів. держ. муз. Академія ім. М. В. Лисенка. — Львів, 2007. — 15 с.
175. Чернова Т. Ю. Драматургія в інструментальній музиці / Т. Чернова. — М. : Музика, 1984. — 144 с.
176. Чернова Т. Ю. О понятії драматургії в інструментальній музиці / Т. Чернова // Музыкальное искусство и наука : сб. статей / Ред.-сост. Е. В. Назайкинский. — М. : Музика, 1978. — Вып. 3. — С. 13–45.
177. Чеснокова Н. Сильові альянзи як творчий метод М. Шуха / Н. Чеснокова // Українська фортепіанна музика та виконавство: стильові особливості, зв'язки з музичною культурою Західної Європи : матеріали III конф. Асоціації піаністів-педагогів України, 17–20 жовтня 1994. — Львів, 1994. — С. 57–60.
178. Шаблинская О. Ave Майя / Ольга Шаблинская // Аргументы и факты. — 2000. — № 47 (1048).
179. Швейцер А. Иоганн Себастиан Бах / Альберт Швейцер ; пер. с нем. Я. С. Друскина. — М. Музика, 1965. — 726 с.
180. Шип С. В. Духовная музыка и родственные жанровые категории (к определению понятий) / Сергій Шип // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Мистецтвознавчі пошуки : зб. наукових статей та есе, присвячений ювілею Ніни Олександрівни Герасимової-Персидської / Упор. О. Шевчук. — К. 2008. — Вип. 78. — С. 52–64.
181. Шип С. В. Музичний жанр в методологічному аспекті / Сергій Шип // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка / Ред.-упор. М. Д. Копиця. — К., 2002. — Вип. 16. — С. 154–178.

182. Штейнпресс Б. С. Музыкально-лексикографические заметки / Б. Штейнпресс // Советская Музыка, 1978. — № 3. — С. 109–113.
183. Шуберт и шубертианство : сборник материалов научного музыковедческого симпозиума / Сост. Г. И. Ганзбург. — Харьков, 1994. — 120 с.
184. Шульгин Д. И. Современные черты композиции Виктора Екимовского. Монографическое исследование / Д. И. Шульгин. — М. : ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова, 2003. — 571 с.
185. Шульгин Д. И., Шевченко Т. В. Творчество-жизнь Виктора Екимовского. Монографические беседы / Д. И. Шульгин, Т. В. Шевченко. — М. : ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова, 2003. — 209 с.
186. Юнг К. Г. / Карл Густав Юнг / Архетип и символ. — М. : Ренессанс, 1991. — 304 с.
187. Юнг К. Г. Человек и его символы / К. Г. Юнг ; пер. с англ. — СПб : БСК, 1996. — 456 с.
188. Юсин Г. Творчество Й. Брамса и традиции эпохи барокко: культурный историзм композитора-романтика / Г. Юсин // Проблемная аура австро-германского романтизма. — К. : Гос-консерватория им. П. И. Чайковского, 1993. — С. 21–41.
189. Якуб'як Я. В. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич : монографія / Ярема Якуб'як. — Львів : ДВЦ НТШ, 2003. — 264 с.
190. Ясіновський Ю. П. Богородичний культ в українській церковній монодії / Юрій Ясіновський // Вісник Львівського університету / Ред. : Б. Козак. — ЛНУ ім. І. Франка, 2003. — С. 76–83. — (Мистецтвознавство. Вип. 3).
191. Anderson Michael Alan. Enhancing the Ave Maria in the Ars Antiqua / Michael Alan Anderson // Plainsong and Medieval Music / Editors J. Borders, Ch. Leitmeir. — Volume 19. — Cambridge : Cambridge University Press, 2010. — Issue 01. — Pp. 35–65.
192. Antonio de Sousa de Macedo. Eva, e Ave, ou Maria triunphante. Theatro da erudiçam e da philosophia Chrystam. Em que se representam os dous estados do

- mundo: cahido em Eva, e levantado em Ave. — Primeyra, e segunda parte. — Lisboa Occidental, 1720. — 610 p.
193. Bates James M. Music in Honor of the Virgin Mary during the Middle Ages and Renaissance : Dissertation Abstracts International (D.M.A.) / James M. Bates ; The University of North Carolina at Greensboro. School of Music. — Greensboro, 2010. — 56 p.
194. Blume J. Geschichte der mehrstimmigen Stabat-mater-Vertonungen. — Musikverlag Emil Katzwichler : München- Salzburg, 1992. — B. 1. — 288 s.
195. Boff L. Ave Maria. Das Weibliche und der Heilige Geist / Leonardo Boff. — Düsseldorf : Patmos, 1982. — 127 s.
196. Büttner F. Zur Geschichte der Marienantiphon «Salve regina» / F. Büttner // Archiv für Musikwissenschaft, 1989. — № 4. — S. 257–270.
197. Candelaria L. The «Salve» Motive in Spanish Polyphony / Lorenzo Candelaria // Sacred music / Editorial William Mahrt. — Volume 134. — New Point Drive, Harbour Cove, Richmond, 2007. — Number 4. — Pp. 5–13.
198. Carteggio Verdi-Ricordi 1880-1881 / Curatori: Pierluigi Petrobelli [ed altri]. — Volume 1. — Parma : EDT srl, 1988. — 347 p.
199. Chybinski A. «Bogurodzica» pod wzgledem historyczno-muzycznym / A. Chybinski. — Krakow, 1907. — 71 s.
200. Conati M. Le Ave Maria su scala enigmatica di Verdi dalla prima alla seconda stesura : 1889-1897 / Marcello Conati // Rivista Italiana di Musicologia. — Vol. 13. — Firenze : Olschki, 1978. — P. 281–311.
201. Conati M. Officina Verdi. Nove ricognizioni / Marcello Conati. — Reggio Emilia : Diabasis, 2010. — 240 p.
202. Dryden Konrad. Leoncavallo: Life and Works. — Scarecrow Press, 2007. — 384 p.
203. Falletti C. Ave Maria: un commento biblico e teologico per conoscere la preghiera più amata / Cesare Falletti. — Cantalupa : Effatà Editrice, 2003. — 48 p.

204. Fellerer K. G. Geschichte der katholischen Kirchenmusik : 2 bd. / Karl Gustav Fellerer. — Wiesenfelden : Musikantiquariat Bernd Katzbichler, 1972. — 930 s.
205. Fifield Ch. Max Bruch: His life and works. — UK : Boydell & Brewer Inc, 2005. — 408 p.
206. Flury R. Pietro Mascagni A Bio-Bibliography / Roger Flury. — U.S.A. : Greenwood Press, 2001. — 440 p.
207. Hail Mary // New Advent / Editor : Kevin Knight [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.newadvent.org/cathen/07110b.htm>
208. Heck E. J. Ave Maria : Heilige Schrift, Liturgie, Frömmigkeitsgeschichte / Erich Johannes Heck. — Stuttgart : Katholisches Bibelwerk, 1989. — 157 s.
209. Jungmann J. A. Ave Maria / J. A. Jungmann // Lexikon für Theologie und Kirche. — Zweite Auflage / Josef Höfer und Karl Rahner. — Freiburg : Verlag Herder, 1957. — Sp. 1141.
210. La Orana Maria [Электронный ресурс]. — Режим доступа : https://ru.wikipedia.org/wiki/La_Orana_Maria#CITEREFBuisine2012
211. La sacra Bibbia secondo la volgata / Tradotta in lingua italiana da Antonio Martini. — Vol. 3. — Firenze, 1846. — 760 p.
212. La sacra Bibbia ; traduzione in lingua italiana CEI / Edizione a cura della UELCI ; testo del commento CEI. — Noventa Padovana : Mediagraf, 2008. — 1966 p.
213. L'Ave Maria [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.preghiereagesuemaria.it/libri/l'ave%20maria.htm>
214. Martin G. W. Aspects of Verdi / Martin Whitney George. — NY. : Dodd, Mead & Co, 1988. — 304 p.
215. Messina M. G. Paul Gauguin, un esotismo controverso / Maria Grazia Messina. — Firenze University Press, 2006. — 194 p.
216. Mila M. Verdi / Massimo Mila. — Milano : Rizzoli, 2000. — 824 p.
217. Myers B. S. Modern art in the making / Bernard Samuel Myers. — New York : McGraw-Hill, 1950. — 457 p.

218. Osthoff W. Dante beim späten Verdi / Wolfgang Osthoff. — Parma : Istituto di studi verdiani, 1988. — 30 p.
219. Paolucci F. Gladiatori: i dannati dello spettacolo / Fabrizio Paolucci. — Firenze, Milano : Giunti Editore. — 2003. — 128 p.
220. Pederzini N. Ave Maria: La preghiera alla madre di Dio e madre nostra / Novello Pederzini. — Edizioni Studio Domenicano, 2003. — 88 p.
221. Pederzini N. Ave Maria: La preghiera alla Madre di Dio e Madre nostra / D. Novello Pederzini. — Bologna : ESD. — 84 p.
222. Pelikan J. Ave Maria / Jaroslav Pelikan // The Riddle of Roman Catholicism: Its History, Its Beliefs, Its Future. — New York : Abingdon Press, 1959. — Pp. 128–142.
223. Poesia e prosa letteraria / A cura di Ferdinando Castelli // Testi mariani del secondo millennio. — Volume 8. — Roma : Città Nuova, 2002. — 1182 p.
224. Sanvitale F. Francesco Paolo Tosti: la vita e le opere / Francesco Sanvitale. — Torino : E. D. T., 1991. — 294 p.
225. Sanvitale F., Manzo A. Il canto di una vita: Francesco Paolo Tosti / Francesco Sanvitale, Andreina Manzo. — Torino : E. D. T., 1996. — 367 p.
226. Schweikert U. Quattro pezzi sacri / Anselm Gerhard und Uwe Schweikert // Verdi-Handbuch. — Stuttgart : Metzler Kassel, 2013. — 757 s.
227. Storia dell' «Ave, o Maria» [Электронный ресурс]. — Режим доступу : <http://www.parrocchie.it/calenzano/santamariadellegrazie/Storia%20Ave%20Maria.htm>
228. Ulisse A. Breve discorso sopra l'Ave Maria / D'Ulisse Arrivabene. — Mantova : In Mantova per Francesco Osanna, Stampator ducale, 1591. — 78 p.
229. Vehlow G. Maria in der Musik / Gero Vehlow. — Köln : Dohr, 2007. — 352 s.

Додаток А

Твори з назвою «Ave Maria» в образотворчому мистецтві

А.1.

Бернхард фон Рор (*Bernhard von Rohr*)

«Missal» (бл. 1481)



A.2.

Катаріна ван Кліф (*Katharina van Kleef*) [?]

А.З.

Олександр Іванов

«Ave Maria» (1839). Папір, акварель, графітний олівець. 41 × 55.5 см.

Державний Російський музей



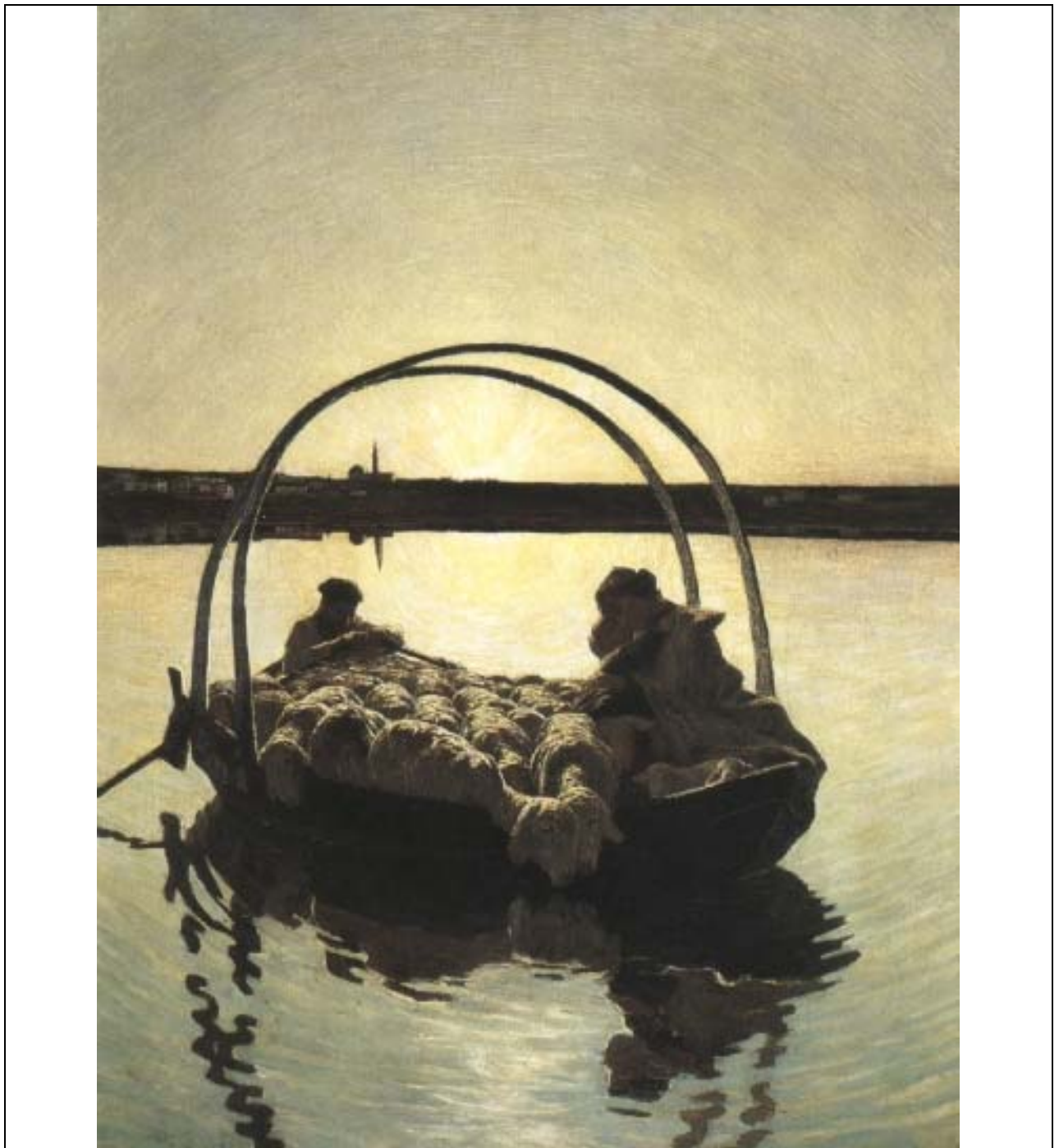
A.4.

Джованні Сегантіні (*Giovanni Segantini*)

«Ave Maria a trasbordo». Полотно, олія. 120 × 93 см.

Перша версія: 1882 р.; друга: 1886 р.

Приватна колекція Санкт Галльо (*Sankt Gallo*), Швейцарія



A.5.

Поль Гоген

«La Orana Maria» («Ave Maria») (1891). Полотно, олія. 113.7 × 87.6 см.

Музей мистецтва Метрополітен, Нью-Йорк



A.6.

На двох порівняльних іконах:

Ікона Володимирської Божої Матері

Мар'ям та Іса. Персидська книжкова мініатюра



Додаток Б
Тексти, пов'язані з інципітом *Ave Maria*

Б. 1. Уривок з поеми «Ave Maria» І. Багряного

РОДИЛАСЯ в степах...

Там хутірець далекий

У злиднях потонув,

Під тином задрімав.

У полі на снопах

(Десь принесли лелеки)

Мужик байстря почув, —

З досадою забрав.

З прокльонами, сяк-так,

Громадою ростили...

Узнала, що відчай

І що таке — синці.

А п'яти літ,

в сіряк

Засунувши,

пустили

З слідами грубих «ласк»

На смаглому лиці.

Б. 2. Латинська канонічна молитва «Ave Maria» та її переклад українською мовою

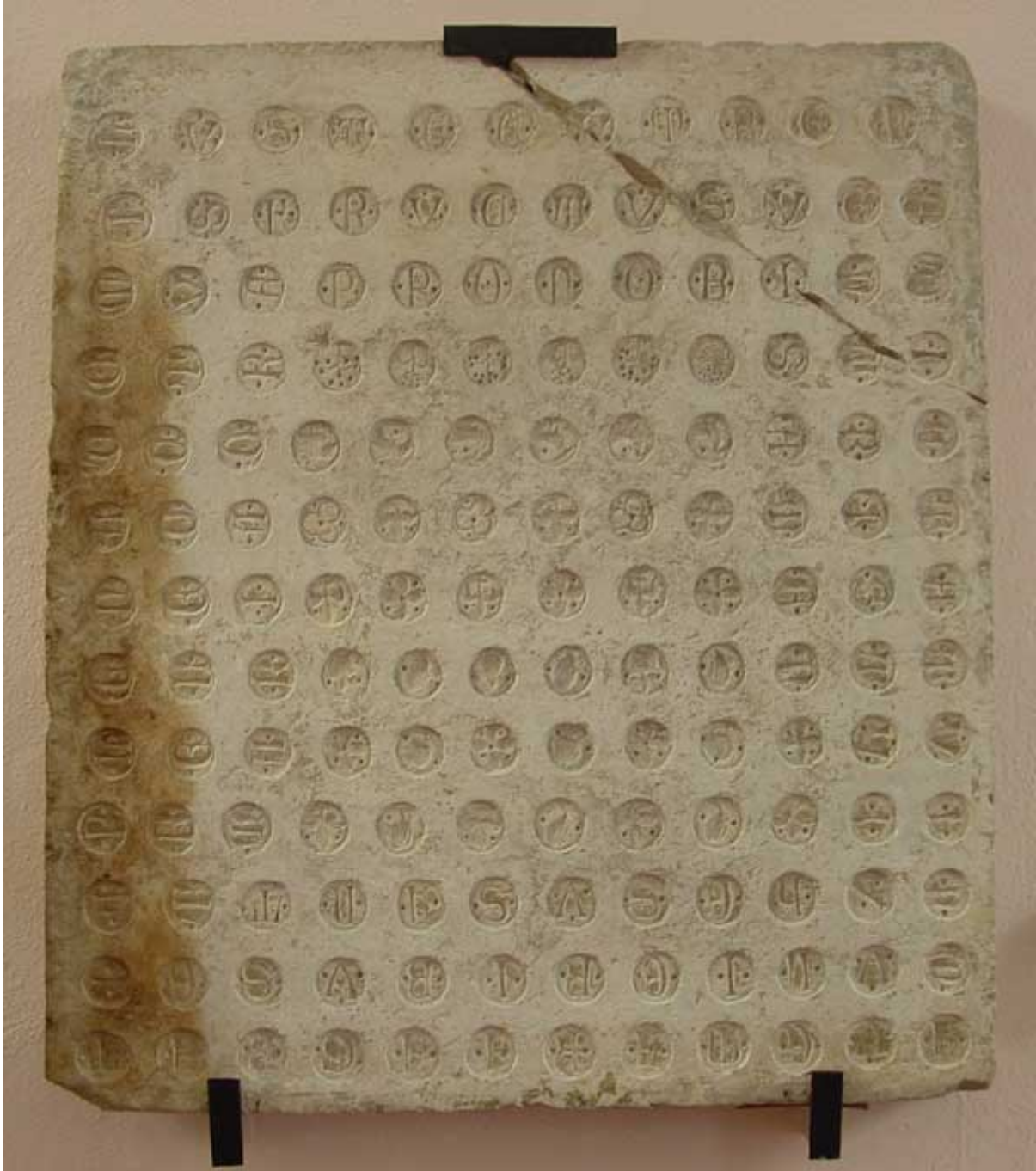
<i>Ave Maria,</i>	Радуйся, Маріє,
<i>gratia plena,</i>	благодаті повна,
<i>Dominus tecum,</i>	Господь з тобою.
<i>benedicta tu in mulieribus,</i>	Благословенна ти між жінками,
<i>et benedictus fructus ventris tui, Iesus.</i>	і благословенний плід лона твого, Ісус.
<i>Sancta Maria, mater Dei,</i>	Свята Маріє, Мати Божа,
<i>ora pro nobis peccatoribus,</i>	молись за нас, грішних,
<i>nunc, et in hora mortis nostrae.</i>	нині і в годину смерті нашої.
<i>Amen.</i>	Амінь.

А. 3.

Автор невідомий

Молитва *Ave Maria*. Різьблення по каменю (1200–1261). 70×61×8,5 см.

Музей «Il Palazzo Buonaccorsi», Мачерата (Італія)



Б. 4. Латинська канонічна молитва «Angelus Domini»

Angelus Domini nuntiavit Mariae et concepit de Spiritu Sancto.

Ave Maria...

Ecce, ancilla Domini. Fiat mihi secundum verbum Tuum.

Ave Maria...

Et verbum caro factum est et habitavit in nobis.

Ave Maria...

Ora pro nobis, Sancta Dei Genetrix,

ut digni efficiamur promissionibus Christi.

Oremus. Gratiam Tuam, quaesumus, Domine, mentibus nostris infunde,

ut, qui angelo nuntiante, Christi, Filii Tui, incarnationem cognovimus,

per passionem eius et crucem ad resurrectionis gloriam perducamur.

Per eundem Christum, Dominum nostrum. Amen.

Б. 5. «Ave Maria» В. Івасюка. Слова В. Івасюка

Мадонні незнаній

Віками лунали

Органні хорали

В густі небеса.

А я тебе знаю,

Тебе я кохаю,

Люба Маріє!

Вийди, моя мила,

Все нічка накрила,

Тільки місяць і зорі

В блакитному морі

Чекають на тебе,

Чекаю і я.

Долею стань, мила,
Піснею стань, мила,
І хай вітряна осінь
З димовими косами
В танку нас кружляє,
Як двоє птахів.

В симфонії дивній
Осінньої ночі
Я чую твій шепіт,
Що кличе мене.
І серце у грудях
Співати так хоче,
Люба Маріє!

Я приніс, Маріє,
В очах свої мрії,
Щоб віддати їх, кохана,
Мов проліски ранні,
Тобі, незрівнянній,
диній, тобі.

Долею стань, мила,
існею стань, мила,
хай вітряна осінь
З димовими косами
В танку нас кружляє,
Як двоє птахів.

Б. 5. Поезія А. Тарковського, використана композитором В. Ларчіком як передмова до фортепіанного твору «Ave Maria. Сонет. Арсенію та Андрію Тарковським»

И это снилось мне, и это снится мне,
И это мне еще когда-нибудь приснится,
И повторится все, и все довоплотится,
И вам приснится все, что видел я во сне.

Там, в стороне от нас, от мира в стороне
Волна идет вослед волне о берег биться,
А на волне звезда, и человек, и птица,
И явь, и сны, и смерть - волна вослед волне.


Не надо мне числа: я был, и есмь, и буду,
Жизнь – чудо из чудес, и на колени чуду
Один, как сирота, я сам себя кладу,
Один, среди зеркал - в ограде отражений
Морей и городов, лучащихся в чаду.
И мать в слезах берет ребенка на колени.

Додаток В

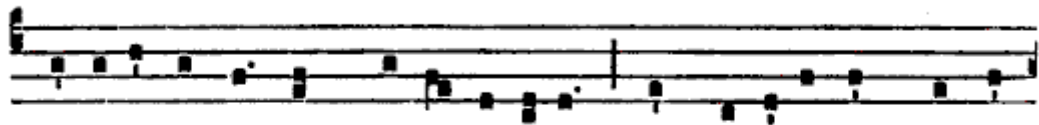
Нотні приклади

В. 1. Григоріанський піснеспів «Ave Maria»


1.




A -ve Ma-rí- a, * grá-ti-a pléna, Dóminus técum,




benedícta tu in mu-li- é-ribus, et benedíctus frúctus



véntris tú-i, Jésus. Sáncta Marí- a, Máter Dé- i, óra



pro nó-bis peccató-ribus, nunc et in hó-ra mórtis nóstræ.



Amen.

В. 2. Григоріанський піснеспів «Ave Maria», розшифрований та занотований
А. Гумпельцгеймером

Голос

A - ve Ma - ri - a gra - ti - o -
- sa, gra - ti - o -
- sa, Do - mi - nus te - cum. (cum.)

В. 3. Дж. Палестріна. Чотириголосний мотет «Ave Maria»

Палестріна PW5(II) № 14

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
A - ve Ma - ri - a a - ve Ma - ri - a
A - ve Ma - ri - a a - ve Ma - ri - a
A - ve Ma - ri - a a - ve Ma - ri - a
A - ve Ma - ri - a

В. 4. Й. С. Бах. Аріозо з кантати «Ich will den Kreuzstab gerne tragen» (№ 56).
Фрагмент віолончельної партії

165

В. 5. Й. С. Бах. Арія «Sich üben im Lieben» з кантати «Weichet nur, betrübte Schatten» (№ 202). Гармонічна фігурація у басовій партії

166

В. 6. Л. Луцці. «Ave Maria» оп. 80 для високого голосу та фортепіано

no - i Ma - ri - a. A - men.

pp divotamente

col canto

pp

В. 7. «Scala enigmatica» А. Крешентіні, використана в «Ave Maria» для чотириголосного хору *a cappella* (1889) з циклу «Quattro pezzi sacri» (1898)
Дж. Верді

В. 8. Р. Леонкавалло. «Ave Maria» для тенора, арфи та гармоніума *ad libitum*,
C-dur (1905)

22

- cum be - ne - di -

cta tu

В. 9. М. Шух. «Ave Maria» для жіночого голосу та фортепіано, *G-dur* (1992)

- a, A - ve Ma - ri - a.

В. 10. Г. Маршнер. «Ave Maria» для голосу та фортепіано (1842) (сл. поета-аноніма)

9

- ri - a, Ma - ri - a!

3

3

p

8

В. 11. Дж. Верді. «Ave Maria» для голосу у супроводі струнних (1879). Перекладення для голосу у супроводі фортепіано.

50

pp

- ды хра-нит бла-го-да-тью свя-то-ю.
- det - to E noi ti - ri con se - so.

piu piano

В. 12. Ф. Ліст. «Ave Maria» для фортепіано з циклу «Релігійні та поетичні гармонії»

poco rit.

una corda

pp

tre corde

San - cta Ma -

- ri - a. ma - ter De -

f

tre corde

В. 13. Ф. Ліст. «Ave Maria» для фортепіано з циклу «Релігійні та поетичні гармонії»

The image shows a musical score for the piece "Ave Maria" by Franz Liszt, Op. 13, No. 13. The score is written for piano and consists of two staves. The key signature is one flat (F major), and the time signature is 3/4. The tempo is marked "Più lento" and the mood is "dolce". The score includes dynamic markings and performance instructions such as "perdendosi" and "rit. s".

В. 14. А. Караманов. Диптих «Ave Maria» для фортепиано (1972)

The musical score is handwritten and consists of two systems of four staves each. The first system begins with the tempo marking *Largo* and a key signature of two flats. The first two staves of the first system contain the main melodic and harmonic lines, with dynamic markings *p* and *cresc. poco*. The third and fourth staves of the first system continue the texture, with markings *a poco*, *mp*, and *mf*. The first system concludes with a *Ped.* (pedal) marking. The second system continues the piece, featuring dense sixteenth-note passages in the right hand and triplet patterns in the left hand. It includes markings for *cresc.*, *dim.*, and *poco a poco*. The score ends with a final chord and a *P* (piano) marking.

II

Andante...

The musical score is written for piano and consists of six systems, each with two staves. The tempo is marked "Andante...". The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The notation includes various note values, rests, and slurs. Dynamic markings such as *p*, *f*, and *mp* are used throughout. The score is handwritten and shows some corrections and annotations.

В. 15. А. Караманов. Концерт «Ave Maria» для фортепiano та симфонічного оркестру (1972). Тема у лідійському ладі (експонована трубою)

I
А. Караманов

Allegretto

Piano I

Allegretto

Piano II

p

Sempre poco rubato

mp

В. 16. А. Караманов. Концерт «Ave Maria» для фортепiano та симфонічного оркестру (1972). Тема третьої частини

III

Andantino

P-но II *mp*

Allegretto **Andantino**

mf *sub. mf*

Allegretto **Andantino** [37]

Allegretto **Andantino**

[38] **Allegretto** **Andantino**

sub. mf *sub. mf*

В. 17. Є. Станкович. Симфонічна поема «Ave Maria». Схема форми

Експозиція	Розробка	Реприза	Coda
1–268	269–434	435–478	479–486

B. 19.

The musical score is written for a symphony orchestra and includes the following parts:

- Fl.** (Flute I): Solo, *mp dolcissimo*, *Poco rit.*
- Ob.** (Oboe): *pp*, *ppp*
- Cl.** (Clarinet): *pp*, *ppp*
- Fag.** (Bassoon): *ppp*
- Cor.** (Cor Anglais): *ppp*
- Trombe** (Trumpets): *ppp*
- Tzoni I & II** (Trumpets): *ppp*
- C. Tuba** (Tuba): *ppp*
- Vibr.** (Vibraphone): *ppp*
- Perc. I** (Percussion I): *ppp*
- Perc. II** (Percussion II): *ppp*, *marimba*, *(L)*
- Azpa** (Azapa): *ppp*
- P-no** (Piano): *ppp*
- 4 V-ni** (Violins I): *ppp*
- 4 V-la** (Violins II): *ppp*, *Solo*, *mp dolcissimo*, *Poco rit.*
- 4 V-c** (Violas): *ppp*
- 2 C-b** (Cellos): *ppp*

The score features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings. The tempo changes from *ppp* to *pp* and then to *ppp*. The woodwinds and strings play a melodic line, while the percussion and piano provide a rhythmic accompaniment.

B 20.

(C-ne)

Perc. II

Arpa

Piano

Quasi C-ne

Red. *x) Red.* *x)*

1-5

6-10

V-ni

11-14

4 V-le

4 V-c

2 C-b

pppp sempre

non divisi

Solo, dolcissim

Clauto I

Perc. II

Arpa

Piano

ppp *mf* *mf* *6* *6* *6*

(C-ne) *sim.*

ppp *mp* *poco dim.*

Poco cresc. *mp* *poco dim.*

Red. *x) Red.* *x) Red.*

1-5

6-10

11-14

4 V-le

4 V-c

2 C-b

ppp *mp* *poco dim.*

Poco cresc. *mp* *poco dim.*

ppp *ppp*

Poco cresc. *mp* *poco dim.*

ppp

B. 21.

Handwritten musical score for orchestra, measures 340-344. The score includes the following parts and markings:

- 2 Fl.:** Measure 340.
- 2 Ob.:** Measure 340.
- 2 Cl.:** Measure 340.
- 2 Fag.:** Measure 340.
- Cor. I-IV:** Markings include *Presto possibile*, *più*, *Riù*, and *Riù*.
- Tz. I-II:** Markings include *Presto possibile* and *senza sord.*
- Trombe:** Markings include *f* and *Presto possibile*.
- Perc. I:** Markings include *Timp.*, *Solo*, and *muta in Vibratono*.
- Arpa:** Arpeggiated chords.
- Violini:** Markings include *(div.)*, *(dir.)*, *(a2)*, *ff*, and *ff*.

B. 22.

2 Fl. (a2)
2 Fag. (a2)
Cor. I II
Cor. III IV
Trpt. I II
Trbn. I II
Perc. I (P-tto sosp.)
Perc. II (T-tam) mf sub.fff
2 Vni (a20) [400]
6 Vle (a4)
6 V-c (a4)
Perc. I (P-tto sosp.) Poco a poco dim. [410]
Perc. II (P-tto sosp.) muta in Marimba Poco a poco dim. [410]
1 2 3 4 5 6 7 8
2 Vni (P molto cantabile) P.P.P.
altri (P molto cantabile) P.P.P.
4 V-c (P molto cantabile) P.P.P.
P molto cantabile. P.P.P.

Додаток Г

Перелік музичних композицій з назвою «Ave Maria»¹

1. Автор невідомий. Старовинний канон для голосу *a cappella* «Ave Maria» (Мальта).
2. Адзопарді Ф. «Ave Maria» для хору та камерного оркестру.
3. Азнавур Ш. «Ave Maria» (сл. Ж. Гарваренца).
4. Айблінгер Й. К. «Ave Maria» для чотириголосного хору *a cappella*.
5. Ащєпков Ю. Дві п'єси «Ave Maria» для фортепіано.
6. Ащєпков Ю. Дві «Ave Maria» для фортепіано в чотири руки та оркестру.
7. Ащєпков Ю. Вокальний цикл «Ave Maria» (12 мініатюр).
8. Бадалбейлі Ф. «Ave Maria» для голосу та фортепіано (оркестру) *a-moll*.
9. Барігацці М. «Ave Maria» для скрипки (кларнета) та акордеона *G-dur* (2016).
10. Баттістіні М. «Ave Maria» для голосу та фортепіано *E-dur* (є в *Ges-dur*).
11. Бах Й. С. – Ш. Гуно. «Ave Maria» для голосу та фортепіано (або органа), створена на основі Прелюдії *C-dur* BWV 846 з I тому ДТК Й. С. Баха (1859).
12. Бах Й. С. – Ш. Гуно. «Ave Maria» для голосу, скрипки та фортепіано (або органа), створена на основі маленької прелюдії («Kleine Präludien») *c-moll* BWV 999 Й. С. Баха.
13. Бедетті Т. «Ave Maria».
14. Бедусенко С. «Ave Maria» для скрипки (віолончелі) та фортепіано *f-moll* (1998). Перекладено для струнного оркестру.
15. Беттінееллі Б. «Ave Maria».
16. Бібл Ф. «Ave Maria» для хору для мішаного хору *a cappella*.
17. Бізе Ж. Ave Maria для хору та оркестру (сл. Ш. Гранмужена).
18. Бізе Ж. Обробка «Ave Maria» Ф. Шуберта.

¹ Подано інформацію про виконавський склад, тональність, рік, місце написання, текст, приисвяту та інше, якщо вони є відомими. Якщо відомо, що латинська молитва «Ave Maria» не є текстом твору, вказується автор слів.

- 19.Боніковський Т. «Ave Maria» (2008).
- 20.Бортнянський Д. «Ave Maria» для двох жіночих голосів, двох валторн та інструментального ансамблю (1775, Неаполь) *Es-dur*.
- 21.Бортолато Д. «Ave Maria».
- 22.Брамс Й. «Ave Maria» для жіночого хору та оркестру (або органа) ор. 12.
- 23.Броннер М. «Ave Maria» для сопрано, гобоя та органа (1991).
Перекладено для: саксофона, голосу та камерного оркестру (2004); гобоя, голосу та камерного оркестру (2004); баяна, голосу та віолончелі (2005); баяна та віолончелі (2005).
- 24.Брук А. фон. «Ave Maria» для мішаного хору *a cappella*.
- 25.Брукнер А. «Ave Maria» для віолончелі та фортепіано *F-dur*.
- 26.Брукнер А. «Ave Maria» для голосу та фортепіано *F-dur*.
- 27.Брукнер А. «Ave Maria» для мішаного хору *a cappella F-dur WAB 6* (1861). Іноді її називають мотетом або оферторієм.
- 28.Брух М. Концертна п'єса «Ave Maria» ор. 61 для віолончелі (скрипки) у супроводі з оркестром (1892) (обробка частини № 6 з кантати «Das Feuerkreuz»).
- 29.Брух М. «Ave Maria» для голосу з оркестром з кантати «Feuerkreuz» ор. 52 (сл. Генріха Бультгаупта).
- 30.Бусто Я. «Ave Maria gratia plena» для хору *a cappella G-dur*.
- 31.Буцці П. «Ave Maria» для голосу та фортепіано *Ges-dur*.
- 32.Бьорд В. Оферторій «Ave Maria».
- 33.Вавілов В. «Ave Maria» для голосу, лютні та органа.
- 34.Верді Дж. «Молитва Дездемони» («Ave Maria») з IV дії опери «Отелло» (1887).
- 35.Верді Дж. «Молитва Джизельди» («Ave Maria») з I акту опери «Ломбардці у першому хрестовому поході» (1843).
- 36.Верді Дж. «Ave Maria» для голосу у супроводі струнних (1879).
Перекладено для голосу з фортепіано.

- 37.Верді Дж. «Ave Maria» для хору *a cappella* (1889) з циклу «Quattro pezzi sacri» (1898).
- 38.Віленський К. Концерт «Ave Maria» для фортепіано, джаз-тріо та симфонічного оркестру (1993).
- 39.Вікторія Т. Л. Мотет «Ave Maria» для хору *a cappella*.
- 40.Вілла-Лобос Е. «Ave Maria» для хору *a cappella*.
- 41.Вілларт А. Мотет «Ave Maria».
- 42.Габунія І. «Ave Maria» для середнього голосу та органа (фортепіано).
- 43.Габунія Н. «Ave Maria» для високого голосу (1991).
- 44.Гарсія-Палао Редондо А. «Ave Maria» для хору у супроводі з фортепіано або органа (2006).
- 45.Гендель Г. Ф. «Ave Maria» для хору *a cappella* та соліста (є варіант з органним супроводом), яка є аранжуванням сопрано-арії Альмірени «Lascia ch'io pianga» з другого акту опери «Рінальдо» *F-dur* (1711).
- 46.Гензельт А. Етюд № 4 «Ave Maria» *E-dur* (з циклу «12 салонних етюдів» для фортепіано ор. 5, 1838).
- 47.Герінгер Й. «Ave Maria».
- 48.Гільман Ф. А. Оферторій «Ave Maria» *g-moll* (1884).
- 49.Гнатишин А. «Богородице Діво» («Ave Maria») для солюючого голосу, хору та фортепіано *d-moll*.
- 50.Гольденвейзер О. «Ave Maria» (сл. А. Фета, німецький переклад Л. Есбера). Присв'ячено Марії Миколаївні Філоновій.
- 51.Гомберт Н. «Ave Maria».
- 52.Гомес Г. «Ave Maria».
- 53.Горчицький Г. «Ave Maria» для мішаного хору та фортепіано.
- 54.Готовац Я. «Ave Maria» для голосу, скрипки та арфи (1931).
- 55.Гохман О. «Ave Maria: Біблійські фрески» для солістів, хору, органа та великого оркестру (2002).
- 56.Грабовські Й. «Ave Maria».

57. Григоріанський хорал «Ave Maria» (розшифрований та занотований А. Гумпельцгеймером).
58. Гумпельцгеймер А. Чотириголосний канон «Ave Maria».
59. Дадашев А. «Ave Maria» для хору. Перекладено для голосу та фортепіано.
60. Дворжак А. «Ave Maria» для голосу та органа оп. 19В (1877).
61. Денте Д. «Ave Maria».
62. Депре Ж. Чотириголосний мотет «Ave Maria».
63. Джезуальдо К. «Ave, dulcissima Maria».
64. Джорджі Дж. «Ave Maria» для чотириголосного хору *a cappella*.
65. Діабеллі А. Оферторій «Ave Maria» оп. 145 (1830).
66. Діанін В. «Ave Maria» для голосу та органа оп. 8.
67. Діпенброк А. «Ave Maria» для голосу та органа (фортепіано) *f-moll*.
68. Дітч П. Л. «Ave Maria» для чотириголосного хору *a cappella*. Композиція є вільною обробкою триголосного мадригалу «Nous voyons que les hommes» Я. Аркадельта.
69. Донаті А. «Ave Maria» для голосу з фортепіано.
70. Доніцетті Г. «Ave Maria» для вокального дуету у супроводі фортепіано або органа.
71. Доніцетті Г. «Ave Maria» для сопрано, хору та струнного оркестру.
72. Дюфаї Г. «Ave Maria».
73. Екмалян М. «Ave Maria» для голосу та фортепіано.
74. Елгар Е. «Ave Maria» для чотириголосного хору *a cappella* оп. 2 № 2.
75. Ельснер Ю. Мотет «Ave Maria».
76. Фр. Кс. Енгелхардт. «Ave Maria» для чотириголосного хору, сопрано-соло та органа.
77. Скімовський В. «Ave Maria» для 48-и скрипок (1974).
78. Земек П. «Ave Maria».
79. Зенфль Л. Мотет «Ave Maria, gratia plena» для шестиголосного хору *a cappella*.

- 80.Зелонацький Я. «Ave Maria» для голосу в супроводі фортепіано або органа.
- 81.Івасюк В. «Аве, Марія» («Елегія для Марії») для голосу та фортепіано (сл. В. Івасюка).
- 82.Капрі Ю. «Ave Maria» для голосу та фортепіано *E-dur*.
- 83.Караманов А. Двочастинний цикл для фортепіано «Ave Maria».
- 84.Караманов А. Концерт для фортепіано з оркестром № 3 «Ave Maria» (1968).
- 85.Караманов А. Фортепіанна п'єса «Ave Maria» *F-dur* (1972).
- 86.Каттанео А. «Ave Maria» для голосу та органа.
- 87.Квасневський В. «Молитва до Пречистої» («Ave Maria») для голосу з фортепіано або органом (або камерним оркестром). Перекладена для хору (сл. В. Квасневського).
- 88.Керубіні Л. «Ave Maria» для сопрано та англійського ріжка у супроводі струнного ансамблю *F-dur* (1816).
- 89.Кодай З. «Ave Maria» для жіночого хору.
- 90.Коччіанте Р., Пламондон Л. «Язичницька Ave Maria» Есмеральди з мюзиклу «Собор Парижської Богоматері» («Notre Dame de Paris») (1998).
- 91.Кюї Ц. «Ave Maria» для одного чи двох жіночих голосів з фортепіано (або фісгармонією) ор. 34 (1886).
- 92.Ладиженський П. «Ave Maria» для голосу та фортепіано *C-dur* ор. 69 (сл. Рема Керна (Кернерман)).
- 93.Ларчіков В. «Ave Maria. Сонет. Арсенію та Андрію Тарковським» для фортепіано (1997).
- 94.Лахнер Ф. П. «Ave Maria» ор. 162 для голосу, мішаного хору та струнного оркестру (органа або фісгармонії) *F-dur*.
- 95.Леонковалло Р. «Ave Maria» для тенора, арфи та фісгармонії *ad libitum C-dur* (1905).

96. Ліст. Ф. «Ave Maria» I: перша версія для мішаного хору та органа *ad libitum B-dur* (S.20/1¹, 1842)²; друга версія для хору та органа *A-dur* (S.20/2, 1852)³.
97. Ліст. Ф. «Ave Maria» II для мішаного хору та органа *D-dur* (S.38, 1869)⁴.
98. Ліст. Ф. «Ave Maria» III для високого голосу та жіночого хору у супроводі органа або фісгармонії (S.60, 1883)⁵. Створено на основі п'єси № 1 «Одруження» («Sposalizio» S.161/1, 1849) з фортепіанного циклу «Роки мандрівок. Другий рік: Італія».
99. Ліст. Ф. «Ave Maria» для фортепіано *B-dur* (S.173/2, 1842) з циклу «Релігійні та поетичні гармонії» («Harmonies poétiques et religieuses»), присвяченого Кароліні Вітгенштейн. Твір є інструментальною обробкою «Ave Maria» S.20.
100. Ліст. Ф. «Ave Maria для великої фортепіанної школи Леберта та Штарка» («Ave Maria für die grosse Klavierschule von Lebert und Stark») *E-dur* (S.182, 1862). Підзаголовок твору — «Дзвони Риму» («Die Glocken von Rom»).
101. Ліст. Ф. «Ave Maria» IV для голосу та органа або фісгармонії *G-dur* (S.341, 1881)⁶.
102. Ліст. Ф. «Ave Maria Аркадельта» для фортепіано *F-dur* (S.183/2, 1862). Твір присвячено А. В. Готчальгу. Написано на основі чотириголосного твору «Ave Maria» П'єра Луї Дітча, який є вільною

¹ S — нумерація творів Ф. Ліста за каталогом, складеним Хамфрі Сьорлом (*Humphrey Searle*).

² Авторське аранжування для органа S.667b/1 [1842 ?].

³ Авторське аранжування для органа S.667b/2 [1856–1859 ?].

⁴ Авторські аранжування:

- для фісгармонії S.667c (1869);
- для голосу, органа або фісгармонії S.681 (1869);
- для фортепіано S.504/1 (1869–1870);
- для фортепіано (перероблене) *Des-dur* S.504/2 (1872).

⁵ Авторські аранжування:

- для органа або фісгармонії S.671a (1883);
- для голосу та двох фортепіано S.700g (1883–1887).

⁶ Авторські аранжування:

- для фортепіано S.545 (1881);
- для органа S.674b (1881).

- обробкою триголосного мадригалу «*Nous voyons que les hommes*» Я. Аркадельта.
103. Ліст. Ф. «*Ave Maria*» *B-dur* (S.558/12¹, 1837–1838) з фортепіаного циклу «Пісні Франца Шуберта» S.558.
 104. Лукашевський П. «*Ave Maria*».
 105. Луцці Л. «*Ave Maria*» ор. 80 для жіночого голосу та фортепіано.
 106. Маннсфельд Е. Оферторій «*Ave Maria*» для оркестру.
 107. Мартіні Дж. Б. «*Ave Maria*» для хору та органа.
 108. Маршнер Г. «*Ave Maria*» ор. 115 для голосу та фортепіано зі збірки «*Sieben Lieder*» (сл. поета-аноніма).
 109. Масканьї П. «*Ave Maria*» для голосу та фортепіано (сл. П. Маццоні).
 110. Массне Ж. «*Ave Maria*».
 111. Махоріна М. «*Ave Maria*» для двох дитячих голосів, флейти, віоли д'амур і ручних дзвіночків (або гітари). Перекладено для хору.
 112. Мендельсон Ф. «*Ave Maria*» для хору, тенора у супроводі з органом ор. 23 з циклу «*Three Sacred Pieces*» (1830).
 113. Міллярд Х. «*Ave Maria*» для голосу та фортепіано.
 114. Мірабіле Дж. «*Ave Maria*».
 115. Міранда Б. «*Ave Maria*».
 116. Монтеверді К. «*Ave Maria*» для хору *a cappella* (1582).
 117. Морріконе Е. «*Ave Maria Guarani*» для чотириголосного хору *a cappella* (з кінострічки «Місія», 1986).
 118. Моцарт В. А. Канон «*Ave Maria*» для чотириголосного хору *a cappella F-dur* KV 554 (1788).
 119. Моцарт В. А. «*Ave Maria*» для вокального дуету у супроводі органа або фортепіано, що є обробкою чоловічого дуету «*Secondate aurette amice*» з опери «Так чинять усі, або школа для закоханих».

¹ Друга версія S.557d.

120. Мужчиль В. «Ave Maria» для трьох солістів, мішаного хору, скрипки та фортепіано.
121. Овчинніков В. «Ave Maria» для голосу, двох арф, скрипки та віолончелі (1975). Перекладено для голосу та оркестру.
122. Окегем Й. Мотет «Ave Maria».
123. Орф К. «Ave Maria» для хору *a cappella*.
124. Палестріна Дж. Меса «Ave Maria» для хору *a cappella*.
125. Палестріна Дж. Мотет «Ave Maria» для хору *a cappella*.
126. Паркінсон М. «Ave Maria».
127. Пацера В. «Ave Maria» для тромбона, віолончелі та фортепіано.
128. Пен'ялоса Ф. Чотириголосна меса «Ave Maria peregrina».
129. Перозі Л. «Ave Maria». 1-а версія *D-dur*, 2-а версія *G-dur* (вперше опубліковано в 1900 р.).
130. Подгайц Є. Концерт «Ave Maria» для саксофона та камерного оркестру (2009).
131. Подгайц Є. «Ave Maria» для мішаного хору *a cappella* (1996).
132. Подгайц Є. «Ave Maria» для дитячого хору *a cappella* (1998).
133. Подгайц Є. «Ave Maria» для віолончелі та баяна (2005).
Перекладена для саксофона та баяна (2007).
134. Пташинська М. «Ave Maria» для чоловічих голосів, мідних, ударних та органа (1982). Перекладено для чоловічого хору та оркестру (1987).
135. Пуленк Ф. «Ave Maria» для хору *a cappella* з II акту опери «Діалоги кармеліток» (1956).
136. Пуччіні Дж. Жіночий хор «Ave Maria» з 1-ї сцени опери «Сестра Анжеліки» (1917).
137. П'яцолла А. «Ave Maria» (сл. Роберто Бертоцці, 1984).
138. Раутаваара Е. «Ave Maria» для хору ор. 10 № 1 (1957.)
139. Рафф Й. «Ave Maria» ор. 98 № 17 з циклу «Sanges-Frühling».
140. Регнарссон Гджалмер Г. «Ave Maria».
141. Рибіцький Ф. «Ave Maria».

142. Россіні Дж. «Ave Maria» з «Graduale di Bologna» для голосу з фортепіано (підзаголовок «A te che benedetta». Poem by Torre).
143. Ружицький Л. «Ave Maria» *h-moll* op. 50 № 1.
144. Рукгабер Ж. «Ave Maria». Присвячено Софії Семінській.
145. Рукгабер Ж. «Ave Maria» для голосу» op. 65. Присвячено Жозефіні Руліковській.
146. Рю П. де ля. Меса «Ave sanctissima Maria».
147. Рю П. де ля. Чотириголосна меса «Ave Maria».
148. Самохвалова Н. «Ave Maria» для голосу та органа. Перекладено для сопрано, флейти та фортепіано.
149. Сен-Санс К. «Ave Maria» № 1 *E-Dur*; «Ave Maria» № 2 *G-Dur*.
150. Серов А. «Ave Maria».
151. Сильвестров В. «Ave Maria» для мішаного хору *a cappella* з циклу «Літургичні піснеспіви» *G-dur* (сл. анонімні, 2005).
152. Сильвестров В. «Ave Maria» для хору *a cappella* з диптиху «Дві духовні пісні» (2006).
153. Сиріо А. (Л.) «Ave Maria» («Молитва для дитячого голосу») *A-dur*.
154. Сімон В. «Ave Maria» для голосу у супроводі гітари (сл. Олександра Осколкова).
155. Сіренко А. «Ave Maria» для чоловічого голосу та фортепіано.
156. Скорульський М. «Ave Maria» для голосу та фортепіано *H-dur* (1913).
157. Станкович Є. Симфонічна поема «Ave Maria» (1997).
158. Стравінський І. «Богородице Дево, радуйся» («Ave Maria») для мішаного хору *a cappella* (російський канонічний текст православної молитви, 1934).
159. Суржинський М. «Ave Maria» для голосу та фортепіано op. 30.
160. Ташчян Н. «Ave Maria» для голосу з супроводом.
161. Телеман Г. Ф. «Ave Maria».
162. Торкато М. «Ave Maria» для голосу, гітари та фортепіано (2008).

163. Торрент К. «Ave Maria».
164. Торчинський В. «Ave Maria».
165. Тосін С. Концерт для баяна та струнного оркестру «Arcangelo» в трьох частинах (2002), з яких II ч. – «Ave Maria» (1993). Ця частина як самостійний опус виконується й в інших інструментальних версіях (для баяна-*solo*, для кларнета та струнного оркестру, для кларнета та органа, для органа-*solo*).
166. Тості Ф. П. «Ave Maria» для голосу та фортепіано *A-dur* (1881) (сл. К. Ерріко).
167. Тохадзе Р. «Класична арія „Ave Maria“» для скрипки та фортепіано *f-moll*.
168. Тремолада Р. «Ave Maria» для двох кларнетів та фортепіано (2008).
169. Треш Й. Б. «Ave Maria».
170. Трошель В. «Ave Maria» для чоловічого хору *a cappella*.
171. Файнер В. «Ave Maria» для голосу та органа.
172. Фенеш І. «Ave Maria».
173. Флярковський О. «Ave Maria» для хору, читця та оркестру (на вірші Максима Танка, 1968).
174. Форе Г. «Ave Maria» для голосу та фортепіано оп. 67 № 2 (1895).
175. Франк С. «Ave Maria» для сопрано та баса у супроводі органа *g-moll* FWV 57 (1858).
176. Франк С. «Ave Maria» для сопрано, тенора та баса у супроводі органа *e-moll* FWV 62 (1863).
177. Ховард Г. «Ave Maria» для мішаного хору *a cappella Des-dur*.
178. Хосокава Т. «Ave Maria» для шістнадцятилосного мішаного хору *a cappella*.
179. Цеслюкевич І. «Аве, Марія» для дитячого хору (ансамблю або солістів) у супроводі флейти, скрипки або органа.
180. Цись Р. «Ave Maria» для хору (сл. Б. Антонича).

181. Цінгзем Й. «Ave Maria» для голосу у супроводі фортепіано (або органа) *Es-dur*. Твір є аранжуванням *Adagio cantabile* з Сонати № 8 оп. 13 Л. ван Бетховена).
182. Чухаджян Т. «Ave Maria» для фортепіано.
183. Швед М. «Ave Maria».
184. Шельсі Дж. «Ave Maria» з циклу «Три латинські молитви» для жіночого або чоловічого голосу або хору в унісон *a cappella* (1970).
185. Шуберт Ф. «Ave Maria» D 839 оп. 52/6 для голосу з фортепіано (сл. В. Скотта, 1825).
186. Шух М. «Ave Maria» для жіночого голосу та фортепіано *G-dur* (1992). Перекладена для органа.
187. Шютц Г. «Ave Maria» BWV 333 оп. 9 № 28.
188. Bonnet J. «Ave Maria» для чотириголосного хору у супроводі органа оп. 2.
189. Bonikowski T. «Ave Maria» (2008).
190. Brauwer E. «Ave Maria» для трьох голосів у супроводі органа.
191. Cattaneo A. «Ave Maria» для голосу з органом.
192. Ceccherini G. «Ave Maria» для двох голосів у супроводі віолончелі, фісгармонії та контрабаса *ad libitum*.
193. Cornelius P. «Ave Maria».
194. Cornysh W. «Ave Maria».
195. Coronaro G. «Ave Maria».
196. Cuello Piraquibis A.-A. «Ave Maria» для двох голосів (2007).
197. Dente D. «Ave Maria» для голосу та фортепіано.
198. Deslandres A. «Ave Maria».
199. Dupre M. Мотет «Ave Maria» з циклу «Чотири мотети» оп. 9 № 3.
200. Durand A. «Ave Maria».
201. Emmerich R. «Ave Maria» з циклу «Drei Gesänge» для триголосного жіночого хору та фортепіано оп. 43 № 2.
202. Fischer O. «Ave Maria».

203. Guerrero G. «Ave Maria».
204. Hjálmar H. «Ave Maria» для хору *a cappella* (1985).
205. Holst G. «Ave Maria».
206. Jezil P. «Ave Maria».
207. Jongen J. «Ave Maria».
208. Kaldalòns S. «Ave Maria».
209. Lielonacki I. «Ave Maria» для голосу з органом або фортепіано.
210. Mascheroni A. «Ave Maria».
211. Mechura E. L. «Ave Maria».
212. Migliavacca L. «Ave Maria» для хору *a cappella* (1986).
213. Mirabile G. «Ave Maria».
214. Nees V. «Ave Maria».
215. Nichifor S. «Ave Maria» для високого голосу у супроводі фортепіано (2004).
216. Paciorkiewicz T. «Ave Maria» для хору.
217. Pieroni U. «Ave Maria».
218. Redonto Antonio Garcia-Palao. «Ave Maria» для голосу з фортепіано.
219. Reissiger C. G. «Ave Maria».
220. Rheinberger J. «Ave Maria».
221. Rossi G. M. «Ave Maria» для хору *a cappella* (1985)
222. Rybicki F. «Ave Maria» для хору та органа.
223. Seroka H. «Ave Maria» для вокалу та органа.
224. Strohbach S. «Ave Maria».
225. Süßmayr F. X. «Ave Maria».
226. Swider J. «Ave Maria» для мішаного хору *a cappella*.
227. Ugalde E. «Ave Maria».
228. Verdussen J. B. «Ave Maria» .
229. Weigl K. «Ave Maria» (сл. Rudolph Himmel List) з циклу «П'ять пісень для сопрано та струнного квартету» op. 36 № 4.
230. Widor Ch.-M. «Ave Maria».

231. Wiegand J. «Ave Maria».
232. Żukowski O. «Ave Maria» для вокального дуету та органа *As-dur* оп. 30.

Додаток Д
Географія поширення композицій з назвою «Ave Maria»

Національні ареали:	Композитори творів з назвою «Ave Maria»:
австрійський	А. Брукнер, А. Діабеллі, В. А. Моцарт, Ф. Шуберт
американський	Х. Міллард, І. Пауер
англійський	В. Бьорд, Е. Елгар
азербайджанський	Ф. Бадалбейлі, А. Дадашев
аргентинський	А. П'яццола
бразильський	Е. Вілла-Лобос
вірменський	Ш. Азнавур, М. Екмалян, Н. Ташчян, Т. Чухаджян
грузинський	Н. Габунія, Р. Тохадзе
ісландський	С. Кальдалонс
іспанський	Т. Л. де Вікторія, Ф. де Пеналоза
італійський	М. Баттістіні, П. Буцці, Дж. Верді, А. Вілларт, Дж. Джорджі, Г. Доніцетті, Л. Керубіні, Р. Леонкавалло, Л. Луцці, П. Масканьї, К. Монтеверді, Е. Морріконе, Дж. Палестріна, Л. Перозі, Дж. Россіні, Ф. П. Тості, Ф. Р. Тремолада, Дж. Шелсі
мальтійський	Ф. Адзопарді
нідерландський та франко-фламандський	А. фон Брук, Н. Гомберт, А. Діпенброк, Г. Дюфаї, Ж. Мутон, Й. Окегем, Ж. Депре, П. де ля Рю
німецький	Ф. Бібл, Й. Брамс, М. Брух, А. фон Гензельт, Ф. П. Лахнер, Г. Маршнер, Ф. Мендельсон, К. Орф, Р. Рім, Г. Шютц
польський	Г. Горчицький, Й. Грабовський, Ю. Ельснер, І. Зелонацький, М. Пташинська, Л. Ружицький, В. Трошель
російський	М. Броннер, В. Вавілов, О. Гохман, О. Гольденвейзер, В. Діанін, В. Єкімовський, Є. Подгайц, І. Стравінський, О. Флярковський
угорський	З. Кодай, Ф. Ліст
український	Д. Бортнянський, С. Бедусенко, К. Віленський, В. Івасюк, А. Караманов, П. Ладигенський, В. Ларчіков, В. Мужчиль, В. Пацера, В. Сильвестров, А. Сіренко, М. Скорульський, Є. Станкович, Р. Цись, М. Швед
уругвайський	Д. Денте
фінський	Е. Раутаваара
французький	Ж. Бізе, Ф. А. Гільман, Ш. Гуно, Ю. Капрі, К. Сен-Санс, С. Франк
чеський	А. Дворжак, П. Земек
японський	Т. Хосокава