

**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ**

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ПРИХОДЬКО ОЛЬГА ВАСИЛІВНА

УДК 784.1”19-20”:786.1

**ХОРОВА МУЗИКА А CARPELLA
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.:
ТЕОРЕТИЧНЕ ОСМИСЛЕННЯ І ВИКОНАВСЬКІ ПІДХОДИ**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво
Мистецтвознавство

Подається на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання на відповідне джерело

О. В. Приходько

Науковий керівник

Гоменюк Світлана Григорівна
кандидат мистецтвознавства, доцент

КИЇВ – 2017

АНОТАЦІЯ

Приходько О. В. Хорова музика а *carrella* другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: теоретичне осмислення і виконавські підходи –
Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, 2017.

Дисертація присвячена дослідженню особливостей стилістики та виконання нової хорової музики другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Матеріалами для дослідження стали хорові твори вітчизняних та зарубіжних композиторів. Надзвичайно важливим чинником в побудові логіки дослідження став виконавський аспект.

У дисертаційному дослідженні виявлені протиріччя між традиційною виконавською хоровою школою та новаторськими пошуками в хорових творах композиторів названого періоду. З одного боку, проаналізовано фундаментальні праці з хорознавства та практичний досвід виконавців: хормейстера, співака хору. З іншого боку, в роботі проаналізована значна кількість хорових творів другої половини ХХ – початку ХХІ ст. з музикознавчих та виконавських позицій (твори: Л. Беріо, П. Дюсапена, Д. Лігеті, С. Луньова, Р. Мажуліса, Л. Ноно, К. Пендерецького, Ф. Пуленка, А. Пярта, Дж. Тавенера, Б. Фьорніхоу, Х. Холігера, А. Шнітке, К. Шоткхаузена та ін.). Виявлена необхідність в оновленні хорознавчого інструментарію, адаптуванні окремих понять до потреб сучасної хорової музики сформувала два напрямки, і відповідно розділи, дослідження – теоретичний та практичний.

Теоретичний розділ зосереджений на проблемах *систематизації та аналізу* явищ сучасної хорової музики. В ньому уточнюється понятійна та

термінологічна бази дослідження. Ключовим поняттям для даного дослідження є поняття «хорового письма». Поняття «хорового письма», сформоване на положеннях фундаментальних хорознавчих праць, спирається лише на досвід аналізу та виконання класико-романтичного репертуару, і виявляється надто вузьким для аналізу сучасної хорової музики. В даній роботі хорове письмо трактується як *динамічне* явище, яке змінюється в умовах різних історичних, національних, індивідуальних композиторських стилів, і визначено як *сума індивідуальних особливостей твору (групи творів), що впливають з характеру хорового виконавства*. Дані особливості можуть змінюватися з часом, але вони присутні в хорових творах незалежно від стилю, національної приналежності та відрізняють хорове письмо від інших жанрових різновидів (передусім, від оркестрового письма). І тому названі стабільними властивостями хорового письма. Ними є: 1) врахування вокальної природи хорового мистецтва, 2) вирішальне значення ансамблю, 3) зв'язок музики і слова.

Логіка аналізу хорових творів композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ ст., що застосована в даній роботі, базується на порівнянні виконавської техніки (традиційної, тобто напрацьованої на матеріалі класико-романтичної традиції, описаної в хорознавчих роботах) з технічними завданнями, які ставлять перед виконавцями нові партитури.

Аналізуючи хорові твори з позиції першої властивості, в роботі визначено яким чином новаторські композиторські техніки позначилися на елементах вокально-хорової техніки, тобто складових виконавської майстерності окремого співака і хору в цілому. До елементів вокально-хорової техніки відносимо: інтонування, дихання, тембр, дикція, артикуляція (штрихи, атака звуку). В дисертації також окремо розглянуто нові прийоми вокально-хорової техніки.

Особливості **інтонування** розглянуто як технічний процес пов'язаний зі змінами композиторської мови в сучасній хоровій композиції. Особливу увагу звернено на необхідність вибудови нових принципів інтонування та

необхідності стильового інтонування, встановлено залежність принципів інтонування від особливостей хорového письма. Для освоєння різних типів інтонаційних складнощів в дисертації запропоновані методичні поради-зауваження, що базуються на принципі новоладової настанови Ю. Холопова поєднаних з практикою хорového виконавства та принципами зонного інтонування.

Проаналізувавши зміни, що відбуваються з іншими елементами вокально-хорової техніки – **диханням, тембром, дикцією, артикуляцією** – визначено сучасні академічні вимоги щодо вказаних складових виконавської майстерності. В роботі також аналізуються шляхи адаптації базових виконавських навичок до нових композиторських технік, до виконавських прийомів, які пропонують та винаходять композитори. Означені зміни щодо вимог виконавської майстерності дали можливість визначити характер змін композиторської парадигми та зробити висновки щодо зміни якостей хорového письма творів названого періоду.

У дисертації класифіковані та описані **нові прийоми вокально-хорової техніки**. Це т. зв. *розширені вокальні техніки* (extended vocal technique). Всі нові прийоми, які були знайдені в сучасних хорових партитурах (Л. Беріо, Д. Лігеті, К. Пендерещького, Б. Фьорніхоу, Х. Холігера, К. Штокхаузена та ін.), класифіковані за характером змін, які відбуваються з основними елементами вокально-хорової техніки. Виділено шість типів прийомів: 1) мовно-шумові; 2) мовно-співочі; 3) екстремальні вокальні техніки; 4) вокально-мануальні; 5) інтонаційні; 6) прийоми, пов'язані з особливостями прочитання нотного тексту.

У дисертаційному дослідженні розглянуті зміни в принципах ансамблювання, спричинені новими способами організації хорової фактури. Поняття ансамблю використано як взаємодію виконавців на різних рівнях роботи з партитурою. В дисертації ансамблі систематизовано за наступними критеріями: 1) за кількістю елементів, що взаємодіють; 2) за способом взаємодії; 3) за параметром взаємодії.

У сучасних партитурах самостійними елементами колективу стають партії, групи голосів, окремі співаки. Таким чином, **кількість елементів, що взаємодіють**, збільшується, що обумовлено появою нових композиторських технік, експериментами роботи з тембрами, посиленням інструментального начала в хорових творах, ускладненням хорової фактури за рахунок гіперболізації поліфонічних прийомів (канонів, інших видів імітацій у великій кількості голосів). В дисертації виокремлюються такі типи ансамблів на основі **способів взаємодії** учасників: 1) мінімальний ступінь взаємозалежності і взаємодії співаків; 2) навмисна розрізненість та підкреслена несумісність голосів-партій; 3) розосередження єдиної музичної думки між різними голосами (партіями) в умовах пуантилістичної фактури; 4) взаємодія різних видів музичного простору, врахування особливостей фізичного простору в хоровому творі. В залежності від **параметру, який узгоджується в колективному співі**, в дисертації розрізняються традиційні в хорознавстві види ансамблю – дикційний, метро-ритмічний, штриховий, динамічний, темповий.

У дисертації проаналізована специфіка роботи композиторів з вербальним текстом. Розглянуті та систематизовані *тексти*, які стали основою хорових творів другої половини ХХ ст., та *принципи роботи* композиторів з даними текстами. Визначено, що складові вербального тексту диференціюються, на перший план виходять різні властивості слова – його значення, звучання або структура. Гіперболізація композитором даних властивостей слова впливає на характер взаємодії вербального та музикального рядів, що позначається на особливостях хорового письма. Для аналізу принципів роботи композитора зі словом в дисертації введено поняття «трактування слова». Дане поняття визначається як розгляд композитором вербального тексту під певним кутом: як носія інформації, як звукове втілення інформації, як конструкцію. Спираючись на відповідні назви розділів лінгвістики в дисертаційному дослідженні запропоновані

наступні принципи трактування слова: семантичне, фонетичне та морфологічне.

Семантичне трактування слова пов'язане з відтворенням в музичній композиції зовнішнього та внутрішнього змісту вербального тексту. Слово трактується як носій певної семантики, змісту, образу та ін. Звучання та значення слова невід'ємні одне від одного. В якості прикладу семантичного трактування словесного тексту в дисертації аналізується цикл Д. Лігеті *Nonsense madrigals* (1988/1993). Слово (склад, фонема) трактоване **фонетично** цікаве своїм фонізмом і відокремлюється від асоціативного ряду та конкретних образів, що часто призводить до абстракції, позапредметності (Л. Ноно *Il canto sospeso* (*Перервана пісня*)). Слово (склад, фонема) використовується як технічний прийом, спосіб звуковидобування. Композитори працюють зі звуковою оболонкою вербального тексту так само, як в сонорних композиціях – з темброво-звуковими масивами. **Морфологічне** трактування слова стоїть окремо і встановлене нами тільки по відношенню до окремого композиторського стилю (А. Пярта), для якого воно є стилеутворюючим та системним. Структура окремих елементів та цілого тексту вербального стає конструктивною основою для музичного.

Практичний розділ дисертації втілює результати теоретичного розділу на практиці. В ньому аналізуються два зразки сучасного хорового письма – хорові цикли С. Луньова – *Страстная Седмица* і *The Noel Consort*, а також процес виконавської роботи над ними з вокальним ансамблем *Alter Ratio*. Розглянуті основні виконавські проблеми та шляхи їх вирішення. Логіка виконавського аналізу відповідає структурі теоретичного розділу дисертації: особливості хорового письма і комплекси виконавських проблем систематизовані в трьох аспектах – пов'язані з вокально-хоровою технікою, особливостями ансамблювання, роботою зі словом. Для кожного комплексу виконавських проблем наведені приклади їх вирішення, пропонуються вправи та методичні зауваження, ефективність яких підтверджена репетиційною практикою.

Проведена в даному розділі робота по визначенню особливостей хорового письма окремого композитора та формування на їх основі принципів виконавської роботи над технічними та художніми засобами показала, що опрацьовані в першому розділі три властивості хорового письма є не лише інструментом теоретичного аналізу, але й прямо пов'язані з виконавською діяльністю. Розуміння внутрішніх композиційних процесів та їх вплив на становлення художнього твору, дає виконавцю ключ до розуміння технічних та втілення художніх завдань хорових творів композиторів другої половини XX – початку XXI ст. Практичний результат дослідження полягає: 1) у розробці засад музикознавчого та виконавського аналізу сучасних хорових партитур; 2) у створенні алгоритму виконавський дій щодо двох нових для виконавської практики хорових творів – симфонії для мішаного хору без супроводу *Страстная Седмица* та концерту для хору на теми традиційних різдвяних пісень *The Noel Consort* С. Луньова; 3) у розробці методичних зауважень та рекомендацій по роботі з певними видами виконавських труднощів.

Ключові слова: сучасна хорова музика, хорова музика другої половини XX – початку XXI ст., хорове письмо, хорове виконавство, С. Луньов.

SUMMARY

Prykhodko O. V. A cappella choral music of second half of XX – beginning of XXI century: theoretical understanding and performing approaches – Qualification research work as a manuscript.

Thesis for the degree of Candidate in Art criticism (doctor of philosophy) in specialty 17.00.03 – Music Art – National Tchaikovsky Music Academy of Ukraine, Kyiv, 2017.

Dissertation thesis concerns stylistic and performing specifics of new choral music of second half of XX century — beginning of XXI century. Choral music by Ukrainian and foreign composers was used as a material for this research. Aspect of performance had played crucial role in outlining logic of research.

Research have found contradiction between traditional school of choral performance and innovative quests in pieces written in mentioned period. On the one hand, we analysed fundamental works on choral music and actual experiences of performers: choirmaster, chorus singer. On the other hand, we analysed a considerable number of choral works of the second half of the XX – beginning of the XXI century (pieces by L. Berio, P. Dusapin, G. Ligeti, S. Lunyov, R. Mažulis, L. Nono, K. Penderecki, F. Poulenc, A. Pärt, J. Tavener, B. Ferneyhough, H. Holliger, A. Schnittke, K. Stokhausen, etc.) from perspective of musicology and performance. Research established necessity of updating and adapting traditional choral concepts to the needs of modern choral music, and that brings two directions, and, accordingly, two sections of research — theoretical and practical.

Theoretical section focuses on the problems of systematisation and analysis of the phenomena of modern choral music. It clarifies the conceptual and terminological basis of this research, with «choral writing» as prime concept. The concept of «choral writing» was formed on principals of fundamental studies of choral music, is applied only to analysis and performing of classic romantic repertoire and appears to be too narrow for the analysis of contemporary choral music. In this paper choral writing is treated as a dynamic phenomenon which changes under different historical, national, individual composers' styles, and is defined as *the sum of the individual features of given work (group of works) that arises from the nature of choral performance*. These features may change over time, but they occur in choral works, regardless of style and national identity, and they distinguish choral writing from other genre varieties (primarily from writing for an orchestra). That is why these features are called the constant properties of choral writing. They are: 1) regard for vocal nature of

choral art, 2) crucial importance of the ensemble, and 3) relation between music and words.

The analysis of choral works written by composers in the second half of XX – beginning of XXI century used in this study compares performance techniques (traditional, that is accumulated on classical-romantic tradition described in studies of choral music) with technical challenges that performers confront in contemporary scores.

Analysing choral works from the perspective of performance technique, we found how techniques used by contemporary composers affected the elements of vocal and choral techniques — constructing elements of performing skill of an individual singer, as well as chorus in general. The elements of vocal-choral technique are: intonation, breath, timbre, diction, articulation (strokes, sound attack). The dissertation also separately examines new techniques of vocal-choral technique.

The features of **intonation** are considered as technical process that relates with changes happening in composers language in modern choral composition. Particular attention was paid to the necessity of constructing of new principles of intonation and the need for stylistic intonation. It was established that principles of intonation depend on the specific features of choral writing. To overcome various types of intonation's difficulties methodical advises were proposed. These advises are based on the principles of newmodus instruction by Y. Kholopov, as well as they are based on practice and principles of choral performance and zone intonation.

After analysis of changes occurring with other elements of vocal choral technique – **breath, timbre, diction, articulation** – we determined modern academic requirements for these components of performing. Dissertation also analyses adaptation of basic performance skills to new composer's techniques, performing techniques invented and offered by composers. These change in demands of performing allow to determine the nature of the changes in the

composer's paradigm and draw conclusions about the changes in the qualities of the choral writing of the works of said period.

New techniques of vocal-choral technique, so-called extended vocal techniques, were classified and described in the dissertation. All new techniques that have been found in modern choral scores (L. Berio, G. Ligeti, K. Penderecki, B. Ferneyhough, H. Holliger, K. Stokhausen etc.), were classified by the nature of the changes of major elements of vocal-choral technique. There are six types of techniques: 1) speech and noise; 2) speech and singing; 3) extreme vocal techniques; 4) vocal-manual; 5) intonation; 6) methods related to peculiarities of reading a musical text.

Principles of ensembling, caused by new methods of organisation of choral texture were considered in the dissertation. The concept of the ensemble is used as an interaction of performers on different levels of interaction with a score. In the dissertation ensembles are systematised according to the following criteria: 1) number of interacting elements; 2) methods of interaction; and 3) interaction parameter.

In contemporary scores, individual parties, groups of voices, individual singers became independent elements of the collective. Thus, the **number of interacting elements** increased, due to the emergence of new composer's techniques, experiments with timbres, increasing of instrumental influences in choral works, growing complexity of choral textures caused by hyperbole polyphonic techniques (canons and other types of polyphony in a large number of lines). In the dissertation, the following types of ensembles are singled out on the basis of the **methods of participants interaction**: 1) minimum degree of interdependence and interaction of the singers; 2) deliberate disparity and underscored incompatibility of party votes; 3) dispersal of a single musical thought to different voices (parties) in pointillistic texture; 4) interaction of different types of musical space, considering physical features of the choral composition. Depending on the parameter, that is coordinated in collective singing, we

distinguish traditional for choral studies types of ensembles: diction, metro-rhythm, stroked, dynamic, tempo.

Specific features of composer's work with verbal text were studied in the dissertation. *Texts*, that had formed the basis for choral works of the second half of XX – beginning of XXI centuries were studied and systematised as well as the *principles of composers' work* with these texts. It was determined that components of verbal text are differentiated and different properties of words arise to the foreground – meaning, sound or structure. Exaggeration of these properties by composer affects the nature of interaction between verbal and musical lines, which in turn affects specifics of choral writing. To analyse the principles of composer's work with the word in the dissertation, the concept of «interpretation of the word» is introduced. Composers work with verbal text on following levels: semantics, phonetics and morphology. Based on the relevant linguistics fields thesis proposed the following principles of interpretation of the words: semantic, phonetic and morphological.

The semantic interpretation of the word relates with how external and internal content of verbal text is reproduced in musical composition. The word is interpreted as a carrier of a particular semantics, content, image, etc. The sound and meaning of the word are inseparable from one another. As an example of the semantic interpretation of verbal text, the dissertation analyzes G. Ligeti's cycle of Nonsense madrigals (1988/1993). A word (syllable, phoneme) interpreted **phonetically** becomes object of interest with its sounding and is separated from its associations and number of specific images, which often leads to abstraction of meaning (L. Nono *Il canto sospeso*). A word (syllable, phoneme) is used as a technical method, a method of sound techniques. Composers work with sound shell of verbal text in the same way they work with timbre and sound arrays in sonorous compositions. **Morphological** interpretation of the words stands alone and we considered it only in relation to particular composer's style (A. Pärt) for which it is style-forming and systematic. The structure of individual elements and verbal text as a whole becomes a constructive basis for the musical.

The practical section of the dissertation embodies the results of the theoretical section in practice. It analyses two examples of modern choral writing – choral cycles by S. Lunyov – *Strastnaya Sedmitsa* (Holy Week) and *The Noel Consort*, as well as a process of their performance by vocal ensemble *Alter Ratio*. Main problems of performance and ways of their solution are considered. The logic of performance analysis corresponds to the structure of the theoretical section of the dissertation: features of choral writing and complexities of performance problems are systematised in three connections — with vocal-choral technique, with features of ensemble, with work on a verbal text. For each complex of performance problems, example solutions are given, exercises and methodical comments are suggested, their effectiveness is confirmed by rehearsal practice.

Practical section defines characteristics of the choral writing of individual composer and uses them to form principles performers could use in their work on technical and artistic means and shows that three properties of choral writing elaborated in the first chapter are not just instruments of theoretical analysis, but also have direct relation to performing. Understanding processes of internal composition and their impact on the development of artistic work, gives an artist a key to understand technical tasks and implement artistic tasks of choral works written by composers of the second half of the XX – beginning of the XXI century. The practical results of this research are: 1) developing the principles of musical and performing analysis of contemporary choral scores; 2) establishing algorithm for rehearsal of two new choir pieces – a symphony for a mixed choir a cappella *Strastnaya Sedmitsa* and a concert for choir on the themes of the traditional christmas songs *The Noel Consort* by S. Lunyov; 3) developing methodological comments and recommendations for working with certain types of performance difficulties.

Keywords: contemporary choral music, choral music of the second half of XX-th–beginning of XXI century, choral writing, choral performance, S. Lunyov.

Список публікацій здобувача

1. Приходько О. В. Канон як традиція: функціонування норм поліфонії строго стилю в умовах сучасного хорового письма (на прикладі Трьох канонів Р. Мажуліса) // Київське музикознавство : зб. ст. / НМАУ ім. П. І. Чайковського; КІМ ім. Р. М. Глієра. Київ, 2011. Вип. 40. С. 36–44.

2. Приходько О. В. Особливості композиторської роботи зі словесним текстом в циклі «Nonsense madrigals», або Д. Лігеті в країні слів // Київське музикознавство : зб. ст. / НМАУ ім. П. І. Чайковського; КІМ ім. Р. М. Глієра. Київ, 2014. Вип. 50. С. 67–76.

3. Приходько О. В. Провокація як засіб комунікації в кантаті «Перервана пісня» Л. Ноно // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2015. Вип. 116. С. 163–170.

4. Приходько О. В. Просторова диференціація елементів фактури у виконанні сучасної хорової музики (на прикладі Minnesang А. Шнітке) / Ольга Василівна Приходько // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. Вип. 108. С. 119–126.

5. Приходько О. В. Риси сучасного хорового письма на прикладі Stabat mater К. Пендерецького // Київське музикознавство : зб. ст. / НМАУ ім. П. І. Чайковського; КІМ ім. Р. М. Глієра. Київ, 2013. Вип. 46. С. 203–209.

6. Приходько О. В. Слово в музиці і музика в слові: експерименти в сучасній хоровій музиці // Słowo we współczesnych dyskursach. Łódź: Wydawnictwo uniwersytetu łódzkiego, 2014. С. 463–470.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ	2
ВСТУП.....	16
РОЗДІЛ 1_СТАБІЛЬНІ ВЛАСТИВОСТІ ХОРОВОГО ПИСЬМА В УМОВАХ СТИЛЬОВОЇ ДИНАМІКИ	21
1.1 Критерії систематизації хорових творів другої половини ХХ – початку ХХІ століття.....	21
1.2 Специфіка використання елементів вокально-хорової техніки в сучасних хорових партитурах.....	26
1.2.1 Інтонування.....	27
1.2.2 Інші елементи вокально-хорової техніки: дихання, тембр, дикція, артикуляція	39
1.2.3 Нові прийоми вокально-хорової техніки.....	49
1.3 Формування нових норм ансамблювання в сучасному хоровому письмі: технологічний та психологічний аспекти.....	55
1.3.1 Характеристика хорових ансамблів за кількістю елементів, що взаємодіють.....	57
1.3.2 Способи взаємодії виконавців у сучасному хоровому ансамблі	63
1.3.3 Типи ансамблів в залежності від параметру, який узгоджується в колективному співі	68
1.4 Роль слова у сучасних хорових творах: типологія вербальних текстів та способів композиторської роботи з ними.....	70
1.4.1 Семантичне трактування слова	77
1.4.2 Фонетичне трактування слова	109
1.4.3 Морфологічне трактування слова	116

РОЗДІЛ 2 <u>СУЧАСНЕ ХОРОВЕ ПИСЬМО</u> ЯК ОСНОВА ФОРМУВАННЯ НОВОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ С. ЛУНЬОВА «СТРАСТНАЯ СЕДМИЦА» І «THE NOEL CONSORT»)	135
2.1 Особливості хорового письма в творах С. Луньова «Страстная Седмица» і «The Noel Consort»	136
2.2 Прийоми вокально-хорової техніки в партитурах С. Луньова: аналіз виконавських труднощів	144
2.2.1 Питання інтонування	144
2.2.2 Інші елементи вокально-хорової техніки	157
2.3 Специфіка ансамблювання: формування нових навичок взаємодії голосів	171
2.3.1 Характеристика хорових ансамблів за кількістю елементів, що взаємодіють	173
2.3.2 Способи взаємодії виконавців у сучасному хоровому ансамблі	175
2.3.3 Типи ансамблів в залежності від параметру, який узгоджується в колективному співі	180
2.4 Композиторська та виконавська робота зі словом	189
ВИСНОВКИ	196
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	201
ДОДАТКИ	217
Додаток А Таблиці	217
Додаток Б Тексти та переклади	233
Додаток В Список публікацій та відомості про апробацію результатів дисертації	240
Додаток Г Нотні приклади	242

ВСТУП

Актуальність дослідження. Хорова музика другої половини ХХ – початку ХХІ століття відрізняється розмаїттям жанрів, стилів, композиторських технік та прийомів. Охоронні тенденції в хоровій творчості співіснують з прагненням докорінного оновлення засобів виразності. В 50-х – 60-х роках з'явилися авангардні хорові композиції, позначені духом сміливого експерименту, подекуди епатажу (Д. Лігеті «Aventures», Л. Ноно «Il canto sospeso», К. Штокхаузен «Stimmung» та ін). Хоча такі твори були поодинокими явищами, вони зіграли важливу роль в становленні сучасного хорового письма. З одного боку, запропоновані авангардистами новації поступово входили до арсеналу виражальних засобів хорового мистецтва, створюючи активний «інтонаційний словник епохи».¹ З іншого боку, вони виявляли (і продовжують виявляти) діалектичні протиріччя між композиторами і виконавцями. Новаторські пошуки композитора, зіштовхуючись з інертністю хорової ментальності, стають причиною незрозуміння і небажання виконувати сучасні хорові твори. Проблеми аналізу, систематизації явищ сучасного хорового мистецтва, виконавського сприйняття і осмислення хорових творів знаходяться в центрі уваги даної роботи.

Актуальність дослідження зумовлена як теоретичними, так і практичними міркуваннями. На сьогоднішній день в Україні відсутні дослідження, в яких би систематизувалися й узагальнювалися тенденції поставангардного хорового мистецтва. Відсутні чіткі критерії класифікації сучасних хорових творів. Існуючий хорознавчий інструментарій, сформований на основі класико-романтичних творів, потребує уточнення.

¹Термін Б. Асаф'єва.

Необхідно розширити зміст окремих понять, адаптувавши їх до вимог сучасної музики. Крім того, актуальність даного дослідження визначається реаліями сьогоденного концертного життя. Сучасні, тобто нові за своєю стилістикою, хорові твори становлять надзвичайно малий відсоток виконавського репертуару колективів з України та інших країн пострадянського простору. Основною причиною, яка заважає увійти сучасним творам до репертуару колективів, є інерція виконавського мислення, а також недостатня поінформованість виконавців. Відсутні спеціальні методичні роботи з виконавських проблем, навіть матеріали просвітницького спрямування.

Таким чином, **актуальність** даної роботи пов'язана, по-перше, з необхідністю *систематизації* явищ сучасної хорової музики, а по-друге, з потребою формування *виконавських підходів* до стилістично нетипових хорових творів другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана згідно з планами науково-дослідної роботи кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського і відповідає темі № 19 «Актуальні проблеми сучасного теоретичного музикознавства». Тему дисертації було затверджено на засіданні вченої ради академії (протокол засідання № 17 від 23 червня 2016 р.).

Об'єктом дослідження є стилістика хорових творів зарубіжних та вітчизняних композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ ст., а також система елементів вокально-хорової техніки. В дисертації проаналізовані твори: Л. Беріо, П. Дюсапена, Д. Лігеті, С. Луньова, Р. Мажуліса, Л. Ноно, К. Пендерецького, Ф. Пуленка, А. Пярта, Дж. Тавенера, Б. Фьорніхоу, Х. Холігера, А. Шнітке, К. Шоткхаузен та ін.

Предметом дослідження є система виконавських підходів до хорових творів другої половини ХХ – початку ХХІ ст., яка базується на особливостях сучасного хорового письма.

Метою дослідження є встановлення специфіки хорового письма творів другої половини ХХ – початку ХХІ ст. та розробка алгоритму виконавських дій² в роботі з ними. Означена мета передбачає вирішення наступних **завдань дослідження**:

- встановлення критеріїв систематизації хорових творів другої половини ХХ – початку ХХІ ст. на основі властивостей хорового письма;
- характеристика даних властивостей на сучасному етапі розвитку хорової музики;
- визначення алгоритму хорознавчого аналізу хорових творів другої половини ХХ – початку ХХІ ст.;
- систематизація виконавських проблем, пов'язаних з хоровими творами другої половини ХХ – початку ХХІ ст.;
- введення в науковий та виконавський обіг хорових творів другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Методи дослідження. Дослідження спирається на загальнонаукові (дедуктивний, індуктивний, порівняльний, емпіричний) та спеціальні музикознавчі (музично-історичний, теоретико-аналітичний) методи. Дедуктивний метод використано в процесі конкретизації окремих властивостей хорового письма на основі загальних відомостей з хорознавства; індуктивний – в ході виявлення спільних рис хорового письма та типів виконавських труднощів на основі аналізу окремих сучасних хорових творів; порівняльний – в процесі порівняння стилістичних особливостей хорового письма класико-романтичного періоду та сучасності, а також особливостей виконавських підходів до виконання хорових творів різних стильових напрямків; емпіричний – в дослідженні виконавських проблем. Музично-історичним методом визначаються особливості хорових творів в контексті загального розвитку музичної культури другої половини ХХ – початку ХХІ ст., теоретико-аналітичний застосовано в ході аналізу хорових творів.

²Термін Н.Даньшиної-Хмілевської.

Наукова новизна дисертації полягає в тому, що *вперше*:

– використано теоретичний підхід до вивчення проблем виконання хорової музики другої половини ХХ – початку ХХІ ст.;

– запропонована систематизація явищ хорової музики другої половини ХХ – початку ХХІ ст.;

– запропонована систематизація підходів до вивчення та виконання хорової музики другої половини ХХ – початку ХХІ ст.;

– в науковий та виконавський обіг введені нові твори сучасних вітчизняних та зарубіжних композиторів;

набули подальшого розвитку:

– теорія сучасного хорового письма, яку поглиблено в практичному аспекті;

– теоретичні засади хорознавства, розглянуті в контексті розвитку сучасної вітчизняної та зарубіжної хорової культури.

Практичне значення. Матеріали дисертації можуть бути використані в курсах лекцій вищих мистецьких навчальних закладів: «хорознавство», «історія хорової музики», «історія хорового виконавства», «історія музики ХХ – ХХІ ст.», «читання хорових партитур», для студентів за спеціальністю «хорове диригування», та в практичній роботі диригентів, композиторів, артистів хорових колективів, співаків.

Апробація результатів дисертації. Дисертація обговорювалась на кафедрі теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Основні ідеї та положення дисертації були викладені у доповідях на конференціях: ХІІІ Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці України», (Київ, 2011); ХІІ науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики, (Київ, 2012); ХV Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці України», (Київ, 2013); Конференція «Słowo we współczesnych dyskursach», кафедра сучасної польської мови Лодзького університету, (Лодзь, Польща, 2013); ХVІ Міжнародна науково-практична конференція

«Молоді музикознавці України», (Київ, 2014); XIV науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики (Київ, 2014). Результати дослідження апробовані в концертній та репетиційній діяльності вокального ансамблю сучасної музики Alter Ratio під керівництвом дисертанта.

Публікації. За темою дисертації опубліковано п'ять одноосібних статей у фахових виданнях, затверджених МОН України, та одну одноосібну статтю у спеціальному зарубіжному виданні.

Структура та обсяг дисертації. Дисертація складається зі вступу, двох основних розділів та висновків, списку використаної літератури та додатків. Повний обсяг дисертації 255 сторінок. Загальний обсяг основного тексту 200 сторінок. Список використаної літератури – 176 найменувань.

РОЗДІЛ 1

СТАБІЛЬНІ ВЛАСТИВОСТІ ХОРОВОГО ПИСЬМА В УМОВАХ СТИЛЬОВОЇ ДИНАМІКИ

1.1 Критерії систематизації хорових творів другої половини ХХ – початку ХХІ століття

В умовах активного розвитку та оновлення явищ хорового мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століття необхідно встановити константи, які б допомогли аналізувати нові хорові твори з вже встановлених позицій та оновлених. Тому в даній роботі ми будемо використовувати поняття «хорове письмо» як відображення мислення композиторів в умовах жанру хорової музики. У цій роботі хорове письмо є інструментом теоретичного і практичного освоєння музичного матеріалу. Аналіз хорового письма в творах композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ ст. дозволить класифікувати та систематизувати різноманітні явища хорового мистецтва означеного періоду. У роботі визначені особливості хорового письма. Вони нерозривно пов'язані з практичною стороною хорового мистецтва і впливають зі специфіки «інструменту», дають змогу розробити конкретні методичні поради в роботі над сучасними хоровими творами.

Поняття «хорове письмо» широко вживається в хорознавчій літературі. Акценти в розумінні даного поняття з часом змінюються. В фундаментальних працях з хорознавства наступних авторів : Г. Дмитревського [34], В. Живова [47], О. Єгорова [43], М. Івакіна [57], П. Левандо [85], К. Пігрова [109], А. Ушкарьова [141], П. Чеснокова [156], хорове письмо вживалось в більш прикладному значенні, тобто як *набір специфічних для хорової музики технічних прийомів, якими користуються композитори для передачі певного художнього образу*. Крім того, і поняття

«хорове письмо» і положення класичного хорознавства сформовані на аналізі творів класицизму і романтизму.

У роботах з хорознавства останніх років є спроби переосмислення поняття хорового письма в контексті постмодерної доби. Дане поняття вживається в більш широкому контексті. В дослідженні О. Л. Заверухи [53] розглянуті загальноестетичні позиції хорового письма. Автор намагається дати визначення сучасному хоровому письму, і розглядає його в культурологічному аспекті. О. Заверуха визначає хорове письмо як спосіб фіксації композиторського задуму і підкреслює його комунікативну функцію, розкриває функції та структуру Логосу в системі хорового письма. В названому дослідженні майже не прописаний вплив виконавської практики на формування якісних характеристик даного поняття. Хорове письмо визначене як спосіб комунікації композитора і диригента, в той же час не названі елементи хорового письма і особливості роботи виконавця-співака і диригента з ним. Залишається відкритим питання пристосування категорій класичного хорознавства до потреб нової виконавської практики.

У композиторській і виконавській практиці відбувається постійне оновлення прийомів хорового письма, причому цей процес в ХХ столітті протікає швидко й різноманітно. В умовах такої інтенсивності змін *не слід ототожнювати хорове письмо з сукупністю тих або інших технічних прийомів*. Необхідно шукати *універсальні ознаки хорового письма*. Більш узагальнено розглядається хорове письмо в дисертації О. С. Рижинського, присвяченій хоровій творчості А. Шенберга [117]. Автор під поняттям «хорове письмо» розуміє суму індивідуальних особливостей, що відрізняють твори для хору від інших жанрових різновидів музичного мистецтва. О. Рижинський виділяє специфічні особливості хорового письма, до них відносить: 1) присутність проінтонованого поетичного слова; 2) залежність засобів музичної виразності від «вокальної природи хорового мистецтва», тобто від «діапазонів голосів, їх тембрових особливостей, технічних можливостей»; 3) наявність вокального багатоголосся, як чинник виникнення

різноманітності фактурних вирішень, та чинник виникнення характерних виключно для хору проблем зі строем та тембровим злиттям. На відміну від визначень з фундаментальних праць з хорознавства, які зосереджені навколо конкретних технічних прийомів, визначення О. Рижинського трактує хорове письмо широко. Технічні прийоми в хорових партитурах, які є наслідком взаємодії композиторської техніки з виконавською практикою, з часом змінюються, що ми і спостерігаємо в сучасній хоровій музиці. Тому не доцільно зводити визначення поняття «хорове письмо» до набору окремих технічних прийомів.

Отже в даному дослідженні ми використовуємо узагальнююче визначення *хорового письма як суми індивідуальних особливостей твору (групи творів), що впливають з характеру хорового виконавства*, що є більш доречним по відношенню до хорових творів, що належать різним композиторам, різним національним стилям та історичним епохам. Також важливим є визначити такі характеристики хорового письма, які залишаються незмінними в різних стилях та відрізняють хорове письмо від інших жанрових різновидів (передусім, від оркестрового письма). Визначимо їх як **стабільні властивості хорового письма**. Спираючись на положення хорознавчих праць, виконавську практику та аналіз партитур композиторів XX – XXI ст., визначимо наступні стабільні властивості хорового письма:

1. Врахування вокальної природи хорового мистецтва.
2. Вирішальне значення ансамблю.
3. Зв'язок музики і слова.

Вказані властивості формують обмежене «коло можливостей» для композитора у відборі музичних засобів при написанні творів для хору.

Вокальна природа хорового мистецтва визначає особливості елементів музичної мови в творі. Розуміння вокальної природи включає не лише знання про співацький голос та регістровку окремих партій. Надзвичайно важливим є розуміння *вокального інтонування* партії в фактурі хорового твору. Особливості голосоведення в фактурі впливають на художні якості твору, на

сумарне звучання твору, а також на особливості репетиційної роботи хору. Приміром, в традиціях академічного хорового виконавства плавність та ясність голосоведення вважається найвищим ступенем композиторської майстерності в хоровій музиці. Наскільки змінились ці принципи для композиторів ХХ–ХХІ ст. та яким чином це вплинуло на особливості виконавської роботи, описано на прикладі окремих творів в наступних розділах. У роботі вказана властивість розглядається через динаміку змін, які відбуваються з *елементами вокально-хорової техніки* при використанні нових композиторських технік та прийомів хорового письма.

Хорове виконавство – це музикування певної кількості людей, в зв'язку з чим важливого значення набуває аналіз норм *ансамблювання*. На етапі написання твору розуміння закономірностей ансамблю виливається в майстерності побудови хорової вертикалі, поєднанні тембрів, виразних фактурних вирішеннях голосів, тощо. Зміни в хоровому письмі, що спричинені появою в ХХ ст. нових композиторських технік (таких як пуантилізм, надбагатоголосся, мікрополіфонія, серійна та серіальна техніки тощо), значно вплинули на вимоги ансамблювання. В дисертації розглянуті наслідки таких змін в контексті виконавських проблем.

Наявність *слова як однієї з основних складових хорового мистецтва* впливає на якісну сторону загальномузичних виконавських засобів, а також на композиторські технічні засоби. Вагомість вербального тексту усвідомлювалась в різні періоди розвитку хорової музики. Вміння майстерно поєднувати вербальний та музичний текст в попередні епохи передбачало віднаходження тонкого взаємозв'язку інтонації слова та музики, зрозумілий виклад тексту в поліфонічній музиці, втілення семантичного значення слова в фігурах музичної мови, тощо. ХХ ст. вносить певні корективи у використання вербального тексту у вокальній та хоровій музиці, висуває на перший план різні властивості слова (значення, звучання, структуру), що впливає на характер взаємодії вербального і музикального рядів, а отже і на стилістику хорового письма.

Аналіз музичного матеріалу, здійснений в роботі, поєднує музикознавчий і виконавський підходи: хорове письмо, таким чином, розглядається нами, з одного боку, як результат здійснення композиторських намірів, а з іншого, – як імпульс для виконавських дій. Тому в роботі розглядаються виконавські завдання хорового співака і хорового диригента, обумовлені новими якостями хорового письма. Мета даного аналізу – не лише пошук подолання труднощів в сучасних хорових партитурах, тобто виведення певної методики роботи з сучасними хоровими творами, а встановлення особливостей, які відрізняють сучасну хорову музику від попереднього періоду з позиції виконавця. Таким чином, розуміючи різницю між попереднім способом написання хорової музики і сучасним, виконавець сам знаходитиме необхідну методику, тобто шлях до вирішення технічних труднощів. Для цього аналізуємо поняття хорового письма на сучасному етапі в контексті технології створення музичного твору та з урахуванням специфіки «інструменту» – хору.

Виконавська і композиторська практики є явищами взаємозалежними та такими, що перебувають в процесі постійного взаємодоповнення та взаємовпливу. Розуміння специфіки хорового письма на сучасному етапі ускладнюється наявністю протиріччя: з одного боку, прагнення нового в композиторських пошуках та швидка зміна музичних орієнтирів ХХ – ХХІ ст., з іншого, інертність та прагнення дотримуватись встановлених традицій у виконавстві. Таким чином, складність аналізу сучасних хорових творів подвійна: з одного боку, вона обумовлена новими якостями хорових творів, а з другого – відсталістю, інертністю системи понять хорознавства, яка сформувалася в нетрях класико-романтичних традицій. З метою подолання протиріччя між сучасним музичним матеріалом і аналітичним хорознавчим інструментарієм, ми виділяємо *три стабільні властивості хорового письма*, які залишаються незмінними в сучасних хорових творах, навіть в найбільш сміливих і новаторських з них. Такими ознаками ми вважаємо: 1. *вокально-*

- хорову техніку*, що враховує вокальну природу інструменту (тобто, хору);
2. наявність *ансамблю* (хоча останній трактується надзвичайно широко);
 3. онтологічний зв'язок *музики і слова*.

З позицій даних властивостей в дисертації аналізуватимуться хорові твори, зокрема, застосована в них композиторська техніка, стилістика та риси хорового письма, проблеми виконання. Логіка такого аналізу базується на порівнянні виконавської техніки (традиційної, тобто напрацьованої на матеріалі класико-романтичної традиції, описаної в фундаментальних хорознавчих роботах) з технічними завданнями, які ставлять перед виконавцями нові партитури.

1.2 Специфіка використання елементів вокально-хорової техніки в сучасних хорових партитурах

Особливості хорового письма обумовлені специфікою інструменту (хору), тобто вокальною природою хорового мистецтва. В хорознавстві сформувалися і активно застосовуються пов'язані з цим фактором два поняття – *компоненти хорової звучності*³ та *елементи вокально-хорової техніки*⁴. Обидва поняття є складеними (як можна помітити з їх назв), причому серед хорознавців немає єдності щодо того, які саме складові до якого з понять належать. Перше поняття характеризує якість хорового звучання (тобто, стосується результату творчості), друге – характеризує технічні якості музикантів-виконавців (тобто, стосується процесу творчості). В даній роботі використовуємо поняття «елементи вокально-хорової техніки», розуміючи його як сукупність складових виконавської майстерності, необхідних як окремому співакові, так і хору в цілому. До

³Поняття «компоненти хорової звучності» запропоноване П. Г. Чесноковим в роботі «Хор і керування ним»[155]. До нього входять: стрій, ансамбль, нюанси. У В. Живова стрій і ансамбль формують поняття «якості хорової звучності».

⁴Поняття «елементи вокально-хорової техніки» зустрічаємо в роботі О. Єгорова «Нариси з методики викладання хорових дисциплін» [43]. Серед них: дихання, звукоформування, дикція, динаміка, ритм та ритмічна точність.

означених елементів відносимо: 1) інтонування; 2) дихання; 3) тембр; 4) дикцію; 5) артикуляцію (штрихи, атаку звуку).

Розглянемо, яким чином вказані елементи вокально-хорової техніки враховуються у сучасному хоровому письмі. Об'єднаємо їх в три групи: 1) інтонування; 2) інші елементи вокально-хорової техніки: дихання, тембр, дикція, артикуляція; 3) нові прийоми вокально-хорової техніки. Питання інтонації (1.2.1) складають окрему групу, оскільки з інтонацією пов'язаний найбільший комплекс виконавських труднощів, зумовлених постійними пошуками композиторів у сфері музичної мови. Аналіз другої групи елементів вокально-хорової техніки (1.2.2) спрямовано на виявлення труднощів, обумовлених відмінностями вимог сучасної хорової музики в порівнянні з тими, які висувала традиційна виконавська школа (сформована на основі класико-романтичного репертуару). Об'єднані в другій групі елементи вокально-хорової техніки взаємозалежні – будь-які зміни, що відбуваються з одним з даних елементів відображаються на якісних характеристиках інших. В третій групі елементів вокально-хорової техніки (1.2.3) аналізуються нові прийоми, що містяться в сучасних хорових партитурах, запропоновано їх класифікацію.

1.2.1 Інтонування

Процес інтонування у вокально-хоровому мистецтві розглядаємо з двох позицій: 1) як *процес відтворення заданої висоти і тривалості звуків в реальному часі*; 2) як *емоційне та смислове забарвлення музичної думки*. Таким чином, розділяємо технічний та художній аспекти інтонації, хоча розуміємо умовність такого поділу, оскільки у виконавському процесі обидва аспекти нерозривно пов'язані, перший є підґрунтям для другого. Інтонування як *технічний процес* є частиною знайомства з твором, воно передбачає розуміння відношень між звуками в рамках заданої висотної організації твору, орієнтування в даних відношеннях та точне їх відтворення. Технічно

досконале інтонування не є кінцевою метою виконання. Надає певного сенсу, характеру та емоційної забарвленості послідовності виконуваних звуків саме *художнє інтонування*. Воно передбачає використання відтінків інтонації (загострення або нейтралізацію певних звуків або зворотів), надання певного тембрового забарвлення звукам, об'єднання звуків у смислові цілісності за допомогою фразування.

Нижче розглядатимуться особливості інтонування як технічного процесу в умовах сучасної хорової композиції. Аналізуватимуться принципи інтонування, встановлені в практиці вітчизняної хорової школи, визначатимуться проблеми, що виникають при інтонуванні сучасних творів. Необхідно вибудувати нові засади інтонування, відповідні особливостям звуковисотної організації сучасних хорових творів. Важливо також розуміти гнучкість інтонаційних підходів, залежність їх від стилю виконуваної музики (т. зв. стильове інтонування).

Питання інтонування для хорового виконавства є визначальним, адже хор – є нетемперованим «інструментом», тому якісна та художня сторона хорового виконавства повністю залежать від звуковисотного інтонування в умовах горизонтального та вертикального розвитку музичної тканини. Виділимо ладово-психологічний (1) та стильовий (2) чинники, що впливають на інтонування, і розглянемо їх детальніше.

1. Основою хорового інтонування вітчизняної хорової школи є зонне інтонування – поняття, яке узгоджується із запропонованим М. Гарбузовим поняттям зонного строю. В роботі М. Гарбузова «Зонна природа звуковисотного слуху» [23] дане явище визначається як здатність розпізнавати, запам'ятовувати і відтворювати не окрему частоту, а звуковисотну зону, в межах якої звуки та інтервали за всіх кількісних змін зберігають одну і ту саму якісну сторону і тому носять одну і ту саму назву. Інтонування в умовах відсутності фіксованої висоти звуку є зонним і передбачає

варіантність відтворення заданої висоти (послідовності висот) в залежності від ладових умов, в яких вони знаходяться.

2. З іншого боку, принципи інтонування змінюються (повинні змінюватися) в залежності від стилю хорového твору – історичного, національного, індивідуального. Інтонування в умовах різних історичних строїв – окрема і надзвичайно складна проблема, вона розглядається, зокрема у роботі М. Переверзева, «Проблеми музичного інтонування» [107]. Не заглиблюючись в проблему строїв, зазначимо однак, що основні засади зонного інтонування в хорі, як в умовах мелодичного, так і гармонічного строю, які викладені у працях з хорознавства (в т.ч. в роботі К. Пігрова «Керування хором», [109]), базуються на творах *класичного і романтичного* стилів. Вони спрямовані на підсилення ладофункційної залежності між звуками. В умовах оновлення систем звуковисотної організації, індивідуалізації ладового мислення в сучасних хорových творах, виникає питання: якими принципами керуватись під час виконання таких творів?

Нинішню ладову ситуацію Ю. Холопов характеризує наступним чином: «в сучасній музиці спостерігається тенденція до індивідуалізації ладу, тобто до ототожнення його з індивідуальним конкретним комплексом інтонацій (мелодичних, акордових, темброво-колористичних і т.п.), які притаманні даній п'єсі або темі. На противагу типовим ладовим формулам (мелодія-модель в давніх ладах, типізовані мелодичні або акордові послідовності в середньовічних ладах, в класичній мажорно-мінорній ладовій системі) за основу береться індивідуальний комплекс-модель, такий, що іноді зовсім витісняє традиційні елементи ладу» [149, стб. 572; переклад мій – *О. П.*]. В таких умовах неможливо запропонувати єдиний алгоритм подолання інтонаційних труднощів в музиці ХХ–ХХІ ст. Більше того, в будь-якому разі засвоєння нових висотних структур для виконавця буде складним завданням, незважаючи на вже здобутий досвід виконання складноладової

музики, адже кожного разу необхідно налаштовувати слух наново та боротися зі слуховою інерцією, яка виникає як зворотній бік досвіду. Тому більш ефективним буде визначення певних принципів інтонування, на основі яких надалі можна буде складати методики опанування складнощів у конкретних творах.

У теоретичних працях знаходимо різні методичні рекомендації щодо засвоєння труднощів складно-ладової висотної організації твору (Ю. Холопов «Як співати нову музику ХХ сторіччя» [147], А. Островський «Про подолання ладової інерції при сприйнятті та інтонуванні сучасної музики» [101] та ін.). В даній роботі ми спиратимемось на *метод новоладової настанови*⁵, який пропонує Ю. Холопов. Як зазначає автор, суть даного методу полягає в «орієнтації на чуття висотних структур за типом їх ладового сприйняття» [147, с. 60; переклад мій – О. П.]. Автор пропонує засвоювати висотні структури в музиці ХХ ст. на ладотональній основі. Цей метод здається нам найбільш ефективним у виконавській практиці, тим більше, що виконавці в багатьох випадках, не знаючи про існування даного методу, на інтуїтивному рівні вже використовують його при виконанні сучасної музики.

Наведемо кілька спостережень щодо особливостей інтонування в сучасній музиці. Частина з них є результатом освоєння порад Ю. Холопова в хоровій практиці. Зауважимо, що вміщені в статті Ю. Холопова методи стосуються інтонування одноголосся. Ми доповнили перелік методичних рекомендацій Ю. Холопова власними спостереженнями, які стосуються співвідношення мелодичного і гармонічного компонентів в інтонуванні. Врахування «гармонічного виміру» кожного окремого голосу в хоровій партитурі є основою опрацювання багатоголосся. Позиції 1 – 6 переліку, що наводиться нижче, стосуються формування ладового слуху, який відповідав би новим способам звуковисотної організації сучасних творів; позиція 7 висвітлює моменти взаємодії гармонічного і мелодичного слуху в процесі інтонування; позиція 8 висвітлює явище енгармонізму як окремої

⁵Оригінальна назва – метод новоладової установки.

інтонаційної проблеми; позиція 9 описує проблеми інтонування в умовах поліладовості.

1. Опорою чистого строю є ладовий слух, що проявляється у відчутті *центрального тону*. В будь-якій складноладовій системі висотної організації твору необхідно знайти центральний тон (або співзвуччя) та основні елементи цієї системи.

Композиційною основою другого номеру хорового циклу Л. Беріо «Cries of London» є партія другого тенора (див. приклад 1.1). Номер не складний для інтонування, але варіантність та альтерованість шаблів створює певні незручності і може бути причиною втрати чистоти строю. Все стає зрозумілим, коли в мелодії виділяємо центральний тон – звук *a* – та основні структурні елементи – трихорд в кварті *a-h-d*. Тепер головним завданням є точне відтворення даних елементів, усвідомлення всіх інших звуків як ввідних тонів до названих (незалежно від графічного запису).

Приклад 1.1

Л. Беріо, «Cries of London», № 2, партія Т II, тт. 1 – 24.

where ye fair that have need of our trades I sell a rare rare confection will you have your face spread either with white or red my drugs are no drugs for I love the white of eggs made in con

2. Окремим різновидом сучасних звуковисотних систем Ю. Холопов вважає хроматичну тональність з нейтральноладовим центром (в якому мажорна та мінорна ладові фарби змішані або невиявлені). Інтонування в таких умовах передбачає тривале утримання в пам'яті виконавця ключових центрів – тоніки, а також центрів субсистем (побічних тонік). На дані устої слід спиратись при інтонуванні складних хроматичних відхилень [146, с. 64; переклад мій – О. П.].

3. Центральний елемент звуковисотної організації сучасного твору може бути простим (центральний тон) або складеним (центральний акорд), постійним або змінним. В залежності від цього Ю. Холопов пропонує розрізняти звуковисотні системи *центричні* (тобто такі, що мають один центральний тон чи один центральний акорд) або *ацентричні* (тобто такі, що мають кілька центральних тонів чи акордів, які змінюються протягом твору). Слухова орієнтація на центральний елемент звуковисотної системи є особливо важливою в умовах вільної атональності та додекафонії. Чистота інтонування в центричних та ацентричних системах звуковисотної організації базується на уявленні та відтворенні центральних елементів звуковисотної структури як опорних, базових тонів. Виявленню такої їх ролі мають слугувати спеціальні вправи та розспівки, складати які необхідно окремо в кожному конкретному випадку.

4. Основним принципом інтонування в умовах нової музики залишається *інтонування на основі ладу* (Ю. Холопов слушно зазначає, що в музиці відсутнє поняття *атональність* та *аладовість*). Поширена думка про інтонування інтервалами в хорі (також в ансамблі і в сольному співі) є хибною. Прочитання партитури інтервалами можливе лише як перший етап розучування – надалі необхідно шукати систему взаємозв'язків між звуками, закріплювати слухом стійкі інтонаційні звороти. Точне інтонування залежить від вільного виконання різноманітних інтервалів, акордів нетерцевої структури та орієнтування на центральний елемент звуковисотної системи – тон або акорд (див. приклад 1.2).

А. Веберн, «Entfliehtaufleihten Kahnen», mm. 1 – 3.

The musical score consists of four staves. The top two staves are vocal parts, and the bottom two are piano accompaniment. The tempo is 'Zart bewegt (♩ = 112.)' and the dynamics are 'pp'. The lyrics are: 'Ent - flieht auf leich - ten Käh - nen be - rausch - ten Son - nen - wel - ten daß'. The score shows a double canon structure with two vocal parts and piano accompaniment.

Наведений в прикладі твір А. Веберна – подвійний канон, написаний в так званій атональній манері. Насправді твір починається і закінчується в тональності *G-dur*. Саме звуки цього тризвуку повинні стати слуховим орієнтиром при інтонуванні. Тому вільне виконання різних інтервалів, об'єднання їх в окремі мотиви (спираючись на поетичний текст) та слухове координування з центральним тоном *g* дозволить вільно оволодіти твором.

5. Для додекафонії та серійної музики важливе значення мають *структурні точки в невеликих побудовах*. В серіальному творі «Il canto sospeso» Л. Ноно основою інтонування є орієнтація в рамках звуковисотної серії (послідовність серії та аналіз твору див. в пункті 1.4.2 дисертації, приклади 1.55, 1.56, 1.57). Кожен наступний мотив-слово пов'язаний з попереднім послідовністю звуків в серії, при цьому звуки всередині самого мотиву не відповідають послідовності серії (серія розвивається просторово). Структурною точкою для кожного такого мотиву-слова буде початковий звук, тобто наступний в серії. Отже, важливо засвоїти послідовність звуків серії.

6. У творах зі складноладовою висотною організацією допустима *варіантність функціональних зв'язків між звуками*, тобто можливість трактувати один звук як щабель різних тональностей, відповідно і приналежність до різних функцій. В процесі інтонування першочерговим є слухове сприйняття, а не графічне відображення звукового матеріалу. Необхідно орієнтуватись на реальне звучання, тобто не відштовхуватись від

графічного відображення нот при інтонуванні хроматичних і діатонічних півтонів (детальніше про це йтиме мова нижче в зв'язку з різними видами енгармонізму).

Приклад 1.3.

Дж. Тавенер, «Two hymns to the mother of God», № 2, друга строфа, партія Bass.

O ye a-pos-tles, as-sem-bled here
 from the ends of the earth, bu-ry my bo-dy in Geth-se-
 ma-ne: and Thou O my Son and
 God, re-ceive my Spi-rit.

Хоровий твір Дж.Тавенера (див. приклад 1.3) інтонаційно не складний, але тут є кілька показових моментів. По-перше, незручності з інтонуванням зменшених терцій (*dis-f*, *gis-b*). Вони зникають, якщо в даній партії зробити необхідні енгармонічні заміни (*dis=es*, *gis=as*) та інтонувати просто поступовий рух в межах гама *c-moll*. По-друге, запам'ятовувати звучання центрального співзвуччя *g¹-d-g* (див. приклад 1.4) та вирівнювати стрій відповідно до нього. По-третє, переорієнтування внутрішнього слуху з горизонтального інтонування, тобто мелодичного, на вертикальне, тобто гармонічне, є умовою поєднання двох попередніх рекомендацій. В разі інтонування лише одним зі способів – інтонаційно вирівнювати кожен гармонічну вертикаль з урахуванням традиційного виконання хроматичних та діатонічних півтонів між всіма хоровими партіями, або інтонувати відокремлено кожен партію в мелодичному її розгортанні – обов'язково відбудеться порушення строю між трьома партіями. Таким чином, кожен голос (особливо бас) повинен інтонувати горизонтально свою партію до моменту наближення до центрального співзвуччя (*g¹-d-g*), яке і є вертикальним гармонічним орієнтиром.

Приклад 1.4.

Дж. Тавенер, «Two hymns to the mother of God», №2, перша половина другої строфи.

7. В умовах *поліладовості* та *політональності* необхідно переборювати протиріччя внутрішнього та зовнішнього слуху. При поєднанні двох або більше ладів в хоріву вертикаль виконавцю необхідно внутрішнім слухом інтонувати в одному ладу (тобто «горизонтально»), при цьому частково абстрагуватись від поліладового звучання вертикалі. Докладно це положення проілюстроване в розділі 2.2.1 на прикладі шостої частини циклу С. Луньова «Страстная Седмица» «Свете тихий» (див. приклади 2.74 (нотні приклади), 2.75 вправи 5, 5а (розділ 2)).

8. З попереднього викладу стає зрозумілим, що у виконанні сучасних хорових творів особливої ваги набуває вміння швидкого *переорієнтування* з «горизонтального» інтонування на «вертикальне», тобто здатність віднаходити необхідні звуки та інтонувати їх не в мелодичному розвитку, а як частину гармонічної вертикалі, і навпаки (див. приклад 1.3, 1.4, партія В та центральне співзвуччя). В окремих випадках *інтонування в гармонії*, тобто здатність орієнтуватися на вертикальне звучання, є єдиною можливим засобом досягти чистоти строю (див. приклад 1.5).

Приклад 1.5.

Ф. Пуленк, «Quatre petites priers de Saint Francois D'Assise», № 1, mm. 25 – 26.

В даному фрагменті спостерігаємо складності в дотриманні чистоти строю між партіями. Проблеми виникають при спробі «горизонтального» інтонування, тобто при інтонуванні послідовності мелодичних інтервалів в кожній партії. Необхідно переорієнтувати слух на побудову стабільної вертикалі. Сприйняття своєї партії в умовах вертикального строю створює сприятливі умови для дотримання загального строю.

В акордах нетерцієвого складу або з великою кількістю неакордових звуків варто спиратись на знайомі слуху виконавця структури: основою для чистого інтонування в першому випадку має бути визначений інтервал, а в другому – акорд терцієвої структури, все інше – надбудова.

У прикладі 1.6 спостерігаємо звукові надбудови на центральному елементі даного твору – тризвучі *a-moll*. В будь-якому такті стабільно витриманий та незмінний тризвук *a-moll* є запорукою чистого строю. Всі інші звуки є надбудовою і повинні бути проінтоновані відносно звуків даного тризвуччя (див. приклад 1.6).

Приклад 1.6.

В. Бібік, опера «Бег», «Молитва», фінал другої картини, тт. 1 – 6.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The score is in 3/4 and 4/4 time signatures and is marked with 'fff' (fortissimo). The lyrics are in Ukrainian: 'У-вы мне ве-ли-ко-греш-но-му, и-же де-лы и мысль-ми оск-вер-ни-ся, ни кап-ли слез и-'. The score shows the vocal lines and the piano accompaniment, with the piano part consisting of chords and arpeggiated figures.

9. Певні інтонаційні труднощі викликає *енгармонізм*, який достатньо поширений в сучасних партитурах. Гармонічні і мелодичні структури слід виконувати незалежно від їх запису, наприклад, акорд *cis-f-gis* – мажорний тризвук незалежно від того як це співзвуччя відображене в нотах. В складноладових системах Ю. Холопов виділяє два види *енгармонізму*: *унісонний* та *комматичний*. *Унісонний* *енгармонізм* використовується для

спрощення складних за записом інтонаційних зворотів, які часто є простими за звучанням. У «Херувимській» К. Пендерецького (див. нотні приклади, приклад 1.7) зустрічаємо подібні незручності. Незважаючи на велику кількість хроматизмів та альтерацій, тональність даного епізоду *b-moll*. Поява ходу *fis-gis-a* змушує виконавців намагатись інтонувати зменшені терції та збільшені прими (або хроматичні півтони, т. 63–64). Такі дії, безперечно, ведуть до порушення загального строю. В даному випадку маємо справу з унісонним енгармонізмом. Тому для зручності в інтонуванні мислимо – *fis=ges*, тобто інтервал – *fis-f= ges-f* – інтонується як діатонічний півтон; подібно слід сприймати і інтонувати інтервал – *as-fis=as-ges* – низхідний тон в рамках *b-moll*.

Наслідком *комматичного* енгармонізму є зміна величини інтервалу, що інтонується. Тому при пошуку принципів інтонування багато залежить від гармонічного контексту, в якому знаходиться звук. В творі С. Луньова «Страстная Седмица», № 6 (див. нотні приклади, приклад 1.8) виконавські складнощі пов'язані із збереженням строю в момент енгармонічних модуляцій. В даному випадку багато залежить від інтонування вертикалі та мелодичних ходів, що містять енгармонічно замінені звуки – *des* та *cis*. Розглядаючи їх як дві різні звуковисотності, варто підкорегувати зміну інтервалу *des-cis* в партії АІ. Якщо розглядати цей інтервал лише як унісонний енгармонізм, можуть виникнути проблеми з чистотою октави між АІ та SІ в т. 110, та проблеми з нормативністю звучання тризвуку, що утворюється на першій долі.

Комматичні енгармонізми в умовах складноладових систем звуковисотної організації є причиною відхилень від строю. Запобігти їм можна шляхом запам'ятовування центрального тону (або співзвуччя).

Підсумуємо викладене у вигляді сумарного алгоритму виконавських дій при роботі над інтонацією в сучасних хорових творах. Основне завдання виконавця під час роботи над творами Нової та Новітньої музики полягає в тому, щоб навчитись правильно використовувати попередній слуховий

досвід. Тому, орієнтуючись на дані зауваження, перед початком роботи над твором необхідно:

1. Визначити, якою є система висотної організації твору та знайти її центральні елементи.
2. Створити комплекс вправ-розспівок на основі труднощів з твору.
3. Під час засвоєння вправ користуватись методом новоладової настанови. Зонне інтонування повинно працювати на слухове відчуття співака та диригента. Слід знаходити та інтонувати в партитурі прості співзвуччя, незалежно від складності їх графічного відображення.

Розвиток сучасного виконавства, постійне оновлення елементів музичної мови, зростання зацікавлення різними виконавськими традиціями та стилями (в тому числі зацікавлення музикою ренесансу, середньовіччя) вимагає від виконавця створення принципів інтонування в різних стилях, або стильового інтонування (термін на зразок вже відомого – «стильове сольфеджіо»). Для виконання творів сучасної музики недостатньо навичок та засвоєних принципів здобутих на прикладах інтонування музики класико-романтичного періоду. В даному розділі запропонований принцип новоладової настанови, розроблений Ю. Холоповим, засвоєний та апробований на практиці хорового виконавства і поєднаний з принципами зонного інтонування. Основним висновком є те, що в будь-якому творі необхідно встановити типи інтонаційних зв'язків. Головна проблема виконавця – віднайти систему відносин між звуками: тяжіння, відсутність тяжіння, енгармонічні заміни, тоді процес інтонування стане зрозумілим та художньо виправданим.

1.2.2 Інші елементи вокально-хорової техніки:

дихання, тембр, дикція, артикуляція

Розглянемо, як змінилися на сучасному етапі вимоги до дихання, тембру, дикції та артикуляції. Зокрема, визначимо щодо цих елементів вокально-хорової техніки *еталонні характеристики*, поширені в академічній вокальній школі, і зазначимо, які саме якісні зміни можуть відбуватись з ними в процесі взаємодії з новими композиторськими техніками, в ході застосування нових виконавських прийомів.

Названі елементи відображають міру володіння роботою співацького апарату – легенів, гортані, голосових зв'язок, системи резонаторів, артикуляційного апарату. Вони перебувають в тісній взаємозалежності, що зумовлено фізіологією співацького голосу. Три основні частини голосового апарату (дихання, гортань, резонатори) складають систему, яка відповідає за формування співацького звуку (відповідно, вдих, змикання зв'язок, забарвлення звуку тембром). Дикція та артикуляція як елементи техніки є результатом роботи артикуляційного апарату.

Про необхідні зміни в вокальній педагогіці в зв'язку зі змінами в композиторській творчості написано ряд статей [35; 91; 164]. Дані питання висвітлюються в роботах вокального педагога В. П. Морозова [92; 93; 94], де особливості вокального мистецтва аналізуються за допомогою сучасних методів акустики, фізіології, психології та комп'ютерних технологій. Значно менше дане питання висвітлюється в хорознавчих роботах. Враховуючи дані обставини, ми виділяємо основне коло питань, що виникають в процесі виконання сучасних хорових (ансамблевих) творів, спираючись на роботи з вокальної педагогіки. Зокрема, залучаємо праці з історії вокального мистецтва, вокальної педагогіки, методики, психології – Л. Б. Дмитрієва [35], М. В. Микиши [91], В. П. Морозова [92; 93; 94], В. І. Юшманова [163], Л. К. Ярославцевої [164] та ін.

Безумовно, між вокальним виконавством та хоровим є ряд відмінностей, пов'язаних з сольною та колективною природою музикування.

Разом з тим, технологія вокалу в обох видах виконавства подібна. Крім того, в умовах розвитку сучасної музики артисти хору (тим більше вокального ансамблю) повинні володіти арсеналом технічних засобів на рівні зі співаками-солістами.

Дихання

Для більшості європейських вокальних шкіл мистецтво співу є мистецтвом дихання. Дихання для співака – це вміння керувати витратою (поток) повітря під час співу з метою досягнення потрібних художніх завдань. Правильне дихання передбачає правильну організацію *видиху*.

Традиційно виділяють наступні типи дихання⁶:

- *Ключичне, або верхньореберне* дихання здійснюється верхньою частиною легенів без участі діафрагми та черевного пресу. Має невеликий запас повітря і використовується при побутовому мовленні.
- *Бічне або середньореберне* дихання зумовлює розширення нижніх ребер в середній частині грудної клітки без участі діафрагми та черевного пресу.
- *Діафрагмічне або черевне* дихання здійснюється за допомогою діафрагми шляхом випинання нижньої частини живота.
- *Нижньореберне* дихання пов'язане з утриманням положення ребер в стані вдиху поєднане з одночасним втягуванням живота.
- *Мішане або косто-абдомінальне або нижньореберно-діафрагмічне* дихання поєднує особливості діафрагмічного та нижньореберного типів дихання. Саме цей тип дихання серед більшості співаків та педагогів визнано найефективнішим для співацького дихання.

Напрацювання правильної техніки дихання відбувається одночасно з налагодженням роботи інших частин співацького апарату. «Поставлений

⁶Поняття «типи дихання» включає особливості механізму як вдиху так і видиху, що притаманні тому чи іншому типу.

голос» – це певним чином налагоджена система взаємопов'язаних сигналів та імпульсів. Як впливають на роботу налагодженої системи співацького апарату нововведення в сфері вокальних прийомів в сучасних партитурах? Яких змін потребує (чи не потребує) в зв'язку з цим вокальна методика?

Наведемо приклади окремих нововведень:

1. *Поява різноманітних прийомів співу на вдиху.* Обернена система роботи співацького дихання.
2. *Необхідність відтворення різноманітних шумових ефектів під час фонації* – хрипи, сип, шипіння, шумове видування повітря. Ці прийоми змінюють напрацьований в академічних вокальних школах принцип дихання.
3. *Почергове поєднання вокальної фонації з побутовим мовленням, криком, свистом, кашлем та ін.* В даних прийомах необхідне постійне чергування різних типів дихання.
4. *Шумовий вдих та інші елементи шумових ефектів під час вдиху.* Для співака правильний вдих формує правильну поставу співацького апарату – формується правильне положення піднебіння, розкриваються носові пазухи (резонатори) тощо. Відхилення від нормативного вдиху несе за собою певні відхилення і від нормативного звукоформування та роботи співацького апарату.

Останнім часом великий інтерес викликає докласична музика, в зв'язку з чим обговорюються питання автентичності виконання. Порушуються питання правомірності існування *єдино вірної* вокальної методики. Одним з проблемних питань є дихання. Історичні відомості про розвиток методики викладання співу відображують зміни пріоритетів у типах дихання в залежності від художніх вимог, які ставили перед виконавцем ті чи інші музичні твори [35, с. 375]. Композиторські реформи обов'язково вели за собою зміни у виконавському мистецтві. Грудний тип дихання, яким користувались барокові співаки, змінився грудо-діафрагмічним. Такий перехід відбувся з появою великої французької опери та оперної реформи Дж. Верді. На відміну від барокового типу співу з використанням природних

регістрів та легкого фальцетного співу, арії Дж. Верді потребували від співака більшого діапазону, драматично насиченого верхнього регістру, сили звучання. Таким чином, сформувалися звані сучасними виконавцями камерний та оперний типи вокального виконавства, де головним фактором є тип співацького дихання. Можна припустити, що типи дихання в більш ранній музиці так само залежали від суто технічних та художніх завдань.

Що ж стосується сучасної музики, тут спостерігаємо певну еkleктику та мозаїчність загальної картини композиторських стремлінь. Ми описали окремі нововведення, які радикально відмінні від традиційної (на даному етапі розвитку) вокальної виконавської школи. В ситуації, в якій опинився сучасний виконавець, необхідно розуміти, що в пошуках художньо виправданого звуку для того чи іншого музичного твору, необхідно задіяти різні типи дихання та максимально пізнати власний співацький апарат. Вибір тієї чи іншої рекомендації щодо технології здійснення вокального дихання повністю залежить від розуміння виконавцем музичного твору та його художніх якостей: образності, художнього контексту, емоційного аспекту. Єдине, що можна підсумувати, в сучасній вокальній та хоровій музиці є передумови до більш камерного звучання, актуальними є пошуки іншого типу емоційного впливу на слухача, медитативність та мінімалізм.

Тембр

Як відомо, поняття тембру в хорознавстві використовується в наступних значеннях:

1. тип співацького голосу та його різновиди – сопрано, альт, тенор, бас (в т.ч. драматичний, ліричний, колоратурний, лірико-драматичний); виділяємо поняття індивідуального тембру, притаманного кожному окремому співакові.
2. засіб передачі певних образних характеристик за допомогою прийомів вокального мистецтва;

3. хорова фарба, тобто специфічні поєднання різних типів голосів (як правило, поєднання різних хорових партій та вокальних прийомів) для досягнення певного колориту.

Тембр є найпотужнішим засобом музичної виразності для сучасних композиторів. Пошуки композиторів в даній сфері призвели до перегляду методик в окремих національних школах. Наприклад, французька вокальна школа ХХ сторіччя розвивається в руслі виховання «емоційного тембру» [164, с. 80]. Згідно розробок В. П. Морозова [93], майстерна робота з резонаторами дозволяє регулювати інтенсивність звучання окремих обертонів в співацькому голосі, а це відповідним чином позначається на тембрі голосу. Отже, формування тембру голосу є також технічним та художнім завданням співака. Даний висновок є особливо актуальним в світлі активних пошуків сучасних композиторів в царині тембру.

У способах роботи композитора над тембром, як правило, мова йде про два можливі варіанти: з одного боку, використання та збагачення вже відомих прийомів та способів роботи з тембрами, з іншого, пошук нового звучання через розширення можливостей окремих типів голосів та використання їх в незвичних умовах роботи.

Виділимо окремі протиріччя, які виникають внаслідок поєднання усталених принципів вокальної техніки та композиторських пошуків різноманітних фарб, експериментів з артикуляційним апаратом та окрасою звука.

1. Для академічного вокалу характерне досягнення тембрової злагодженості та одноманітності звучання голосних (вправа-розспівка типу «ма-ме-мі-мо-му» на одній ноті спрямована на темброву уніфікацію різних голосних). Натомість сучасні композитори вимагають від виконавця чіткої різниці при виконанні голосних «а» та «о», «і» та «и», «є» та «е».

2. В хорі та ансамблі досягнення тембрової злагодженості вимагається і між окремими співаками. В сучасних же партитурах спостерігаємо тяжіння до індивідуалізації партій, голосів, тембрів як особливий засіб виразності.

3. Одним із важливих питань в пристосуванні норм академічного вокалу до потреб сучасної музики є питання вібрато. Не зважаючи на те, що в різних школах припустимий рівень вібрато в голосі відрізняється (в хоровому співі, приміром, країн Балтії і більшості європейських, вібрато майже відсутнє), композитори наголошують на побажанні *non vibrato* протягом всього твору. З акустичної точки зору вібрато – це результат періодичної зміни сили, частоти і спектрального складу звуку, при цьому інтервал зміни частоти основного тону може досягати чверті тону або навіть півтону. Отже, причини побажання композиторів щодо *non vibrato* очевидні:

- В умовах складної звуковисотної організації твору (наприклад, в мікратоновій музиці) вібрато породжуватиме додаткові обертони, що завадить чистоті та точності інтонування.
- Поєднання різноманітних нових шумових прийомів, якими насичені сучасні хорові та вокальні твори, з природнім вібрато є неприйнятним.
- Вібрато так само є фарбою звуковою, тому композитори в пошуках нових барв віддають перевагу чистим тембрам, з мінімальним обертоновим складом.

Дикція для вокального мистецтва є провідною ланкою технологічного процесу, на рівні зі звукоформуванням. Хороша дикція (від лат. *dictio* – вимовляти) є основою виразного виконання. В сучасних творах дикція набуває нових проявів. Серед нових прийомів, пов'язаних з дикцією, назовемо найпомітніші та такі, що часто використовуються різними композиторами:

- спів на приголосних;
- використання диції як засобу тембрового моделювання;
- поєднання вербального тексту з різноманітними шумовими ефектами;

- створення композиторами штучних мов та використання маловживаних та екзотичних мов.

Для адекватного сприйняття змін, які несуть нові прийоми вокальної техніки, розглянемо деякі особливості роботи м'язових органів ротоглоточного каналу (губ, язика, м'якого піднебіння, зіву, глотки, м'язів, що рухають нижню щелепу) при співі. Не вдаючись в деталі роботи кожного м'язового органу, зазначимо, що звуки мовлення (голосні і приголосні) взаємовпливають на формування один одного. Дане явище має назву *випередження артикуляції*: при формуванні одного звуку мовлення голосовий апарат вже налаштовується на відтворення наступного. Інша особливість роботи артикуляційного апарату – відмінності звучання голосних в глотковій та ротовій порожнині. Різна форма та об'єм, яких набувають глоткова та ротова порожнини при відтворенні різних голосних, робить можливим посилення обертонів-формант голосного звуку, які допомагають розрізнити вухом різні голосні. При цьому виконавець може вплинути на темброві якості того чи іншого голосного, посилюючи звучання окремих обертонів за допомогою різноманітної роботи всіх органів артикуляційного апарату. Повноцінно голосні звучать лише в наголошених складах, в інших випадках вони редукуються. Принципи редукування та неповної вимови голосних визначаються окремо для кожної мови. Зважаючи на дані особливості, робота виконавця з іншомовними текстами набуває нового рівня – необхідна деталізована і копітка робота над вимовою. Адже в своїх пошуках роботи з голосом композитори все більше звертають увагу на звучання тієї чи іншої мови як ще одного тембрового елемента загального звучання твору.

Яким чином вказані прийоми поєднуються з традиційними вимогами до виконавської дикції? Які нові якості необхідно формувати співакам?

1. *Спів на приголосних*. Традиційно спів розглядають як максимальне продовження голосних звуків. Як пише К. Віноградов [19] в методичній праці «Робота над дикцією в хорі», звучання голосу залежить від правильної

постави голосних звуків в мовленні. Випадки співу на приголосних в академічній музиці не нові, але раніше використовувались як особливий засіб виразності, наприклад, для відтворення народної манери співу (Г. Свірідов «Курские песни»), і стосувалось це, передусім, сонорних приголосних. Проспівування приголосних потребує від співаків нових зусиль та технічних прийомів.

2. *Використання дикції як засобу тембрового моделювання.* Тяжіння композиторів до фонетичного трактування слова та використання окремих фонем в якості тексту музичного твору вимагає чіткої вимови фонем з метою отримання особливих тембрів, забарвлення співацького звуку. Більше того, в подібних творах важливе певне емоційне підґрунтя, артистизм виконання (прикладом такого твору є «Aventures» Д. Лігеті). Стало правилом надавати докладні коментарі в партитурі щодо вимови окремих голосних. Так, приміром, знаходимо рекомендації по вимові різних голосних відповідно до їх побутування в тій чи іншій мові: «а» як в англ. «park», «о» як італ. «uo» в слові «uoto», «au» як в нім. «laufen» тощо.

3. *Поєднання вербального тексту з різноманітними шумовими ефектами.* Це є додатковим навантаженням на артикуляційний апарат співака, що веде за собою певні зміни в роботі дихання та вимагає напрацювання нових навичок поєднання вокалізації, декламації та шумозображальності.

4. *Створення композиторами власної вербальної мови та використання маловживаних та екзотичних мов* (як в творах К. Штокхаузена, Д. Лігеті та ін.) вимагає від виконавця поповнити та розширити арсенал вправ на дикцію та формувати систему нових для окремо взятого твору.

В академічне вокальне виконавство проникають принципи та прийоми співу, притаманні різноманітним фольклорним та естрадним манерам. Спів на приголосних, різноманітна гамма шумових ефектів, поєднання тембру і

специфіки вимови маловживаних та екзотичних мов змушує академічного виконавця оволодівати прийомами інших вокальних манер.

Артикуляція

В одній з перших дисертацій в російському музикознавстві на тему сучасної хорової музики – «До проблеми виконання нової хорової музики ХХ ст.» – автор роботи І. В. Батюк [5] наголошує на тому, що артикуляція та інтонація є головними проблемами виконання сучасної хорової музики. Ми так само не можемо оминати цей елемент вокально-хорової техніки. Адже з появою нових технічних прийомів постає питання розширення можливостей артикуляції.

У своїй роботі І. В. Батюк використовує поняття артикуляції як для вимови музичного тексту, так і словесного, і виділяє три головні елементи артикуляції: штрих (1), різноманітні способи вимови літературного тексту (2), музичний синтаксис (3). В хорознавчій літературі та в репетиційному процесі дуже часто зустрічаємо підміну та взаємозамінність понять дикції та артикуляції. В даній роботі ми розділяємо названі поняття наступним чином: **дикція** – це чітка вимова фонем, морфем, слів та фраз, тобто розбірливість у відтворенні вербальної мови; в розумінні **артикуляції** спираємось на визначення і розробки І. Браудо [11], де автор визначає дане поняття як музичне мовлення в широкому сенсі, що включає «вимову» окремого звуку, фрази та всього твору. В даному розділі ми торкнемось лише артикуляції окремого звуку, тобто штриха і його складових, оскільки проблеми та особливості «вимови» фраз та всього твору більшою мірою залежить від інтерпретації окремого виконавця.

В роботі над штрихом в сучасних партитурах є певні особливості:

1. Велика кількість роз'яснень щодо характеру виконання того чи іншого штриха.
2. Нововинайдені штрихи, що поєднуються з особливостями вимови тієї чи іншої мови (тут згадаємо твори К. Штокхаузена).

3. Проблема історичної пам'яті, яку за собою несе окремий штрих. Взяти до уваги, наприклад, штрих *staccato*. В сучасному творі виникає одразу безліч запитань – наскільки треба скоротити тривалість ноти? який ступінь гостроти штриха в даному творі? в який момент тривалості звуку відбувається замикання останньої приголосної слова? якщо слово закінчується голосною, то закінчення має бути по-академічному м'яким та округлим чи інакшим? і т.п.⁷
4. Атака звука як один з елементів, що визначає штрих, є моментом переходу від дихання до звукоутворення. В хоровій та вокальній літературі виділяють три види атаки: тверду (щільне змикання зв'язок перед початком співу), м'яку (одночасне змикання зв'язок з проходженням крізь них повітря), придихальну (змикання зв'язок вже після проходження крізь них повітря). В академічному виконавстві широко вживаються різні види твердої та м'якої атаки, в той час, як придихальна атака використовується лише як спеціальний репетиційний прийом або, в окремих випадках, як художній. З появою в хорових та вокальних партитурах численних мовно-шумових прийомів, шумових прийомів, прийомів на межі співу та мовлення та ін., придихальна атака стає настільки ж затребуваною, як і дві інші.

Отже, ми розглянули лише невелику частину нових прийомів, що пов'язані з певними змінами в роботі елементів вокально-хорової техніки (дихання, тембру, дикції, артикуляції). Встановлені протиріччя та проблемні моменти сформувалися на основі аналізу нових прийомів вокально-хорової техніки, що містяться в сучасних партитурах для хору. В наступному пункті (1.2.3) вказані прийоми описуватимуться більш детально та системно. Натомість тут ми вважали важливим показати проблематику, що спонукає до

⁷Подібні питання розглядаються в дисертації І. В. Батюк, але, нажаль, без визначеного стильового контексту.

змін в напрацьованій вокальній техніці. Множинність варіантів індивідуального виконання та плюралізм виконавських шкіл в поєднанні з різноманітністю нововведень в сучасних хорових (і вокальних) партитурах змушують переглянути і розширити технічні можливості виконавців.

1.2.3 Нові прийоми вокально-хорової техніки

Назва даного пункту досить умовна, тому що не всі нижченазвані прийоми є цілком новими, а вказані твори не завжди є першими, де новаторські прийоми використані. Прослідкувати ступінь новизни того чи іншого прийому досить важко. Якщо окремий прийом зустрічається неодноразово в партитурах різних композиторів, це дозволяє говорити про встановлення певних тенденцій в сучасному хоровому мистецтві. В даному пункті буде показана різноманітність прийомів виконавської майстерності, які раніше не зустрічались в хорових та вокальних партитурах зовсім (або в одиничних випадках) або існували в іншому контексті. Головним чином, мова йде про так звані *розширені вокальні техніки* (extended vocal technique). Цей термін набув поширення серед виконавців сучасної академічної вокальної музики та виконавців вокальної музики різноманітних авангардних та андеграундних спрямувань. Особливість даних технік в розширенні меж академічного вокального виконавства і залучення прийомів з усіх можливих видів вокальної фонації та винайдення абсолютно нових.

Прийоми вокально-хорової техніки зібрані в таблицю, де розміщена наступна інформація (див. додаток А, таблиця № 1):

- короткі відомості про твір (автор, назва твору, склад виконавців та рік створення);
- графічне зображення прийому або його назва (якщо є);
- опис особливостей процесу виконання даного прийому.

Представлені в таблиці твори написані в період від середини ХХ ст. до сьогодні, вони належать як всесвітньовідомим представникам другої хвилі авангарду, так і маловідомим молодим композиторам. Нові прийоми класифіковані за типом змін, які відбуваються з основними елементами вокально-хорової техніки (диханням, тембром, дикцією, артикуляцією, інтонацією). Таким чином, виділяємо шість груп прийомів:

- 1) мовно-шумові;
- 2) мовно-співочі;
- 3) екстремальні вокальні техніки;
- 4) вокально-мануальні;
- 5) інтонаційні;
- 6) прийоми, пов'язані з особливостями прочитання нотного тексту.

Мовно-шумові прийоми найменше пов'язані з поняттям вокального звуку: тут відсутній спів як такий. Сюди відносимо елементи немусичної мови, тобто такі, що належать до сфери побутового мовлення. Це так звані шумові ефекти – шепіт, крик, сміх, кашель, свист, жування, хрипіння тощо. Ці прийоми поступово стають частиною музичної партитури. Досить часто дані прийоми використовують з метою театралізації партитури, як це спостерігаємо в наступних творах: К. Пендерецький «Страсті за Лукою», Д. Лігеті «Aventures» та «Nouvelles Aventures», Л. Беріо «Cries of London» та «A-ronne» та ін. Поєднання в одному прийомі шумових ефектів з елементами співу та мовлення є досить частим явищем в партитурах сучасної хорової музики. Такі експерименти є результатом пошуків в тембровій сфері, що є однією з характерних ознак музики другої половини ХХ ст. (особливо це стосується експериментів в електронній музиці). Спектр цих прийомів надзвичайно різноманітний, в наведеній в додатку таблиці представлено лише невелику частину можливих варіантів.

Мовно-шумовими прийомами насичені «Aventures» та «Nouvelles Aventures» Д. Лігеті. Крім вже названих шумових ефектів, зустрічаємо в цих творах мовлення з приблизною звуковисотністю, шепіт в поєднанні з

умовною звуковисотністю, різноманітні вигуки та експресивно-мовленнєві пасажі. Зазначимо, що більшість прийомів виписана не у вигляді графічних знаків, а в численних коментарях та поясненнях до партитури. Різноманітною за кількістю мовно-шумових прийомів є партитура Б. Фьорніхоу «Time and Motion study» – в творі застосовуються різноманітні маніпуляції зі співацьким диханням та повітрям.

Мовно-співочі прийоми виконуються на межі співу та мовлення, поєднують елементи вокального співу та побутового мовлення. На відміну від попередньої групи, мовно-співочі прийоми виконуються за участю співацького голосу: основою їх виконання, як правило, є вокальний спів. Показовим для цієї групи є техніки співу *sprechstimme* та *sprechgesang*. При співпадінні основних технічних засад класичного співу та технік *sprechstimme* та *sprechgesang* (безперервна подача дихання, використання системи резонаторів) принциповою відмінністю є звук, що переривається (при цьому класична школа вокалу асоціюється з безперервним звуковеденням), та перебільшена увага до дикції. Як відомо, вперше дана техніка з'явилась в творі А. Шонберга «Pierrot Lunaire» і нині розповсюджена у вокальному репертуарі. Різноманітні варіанти її знаходимо в наступних творах: Д. Лігеті «Aventures» та «Nouvelles Aventures» (*sprechgesang* з визначеною та відносною звуковисотністю); К. Пендерецький «Страсті за Лукою» (поєднання говірки та речитативу зі співом); Х. Холігер «Die Jahreszeiten» (мовлення на заданій висоті) та ін.

Так само, як мовно-співочі прийоми, **екстремальні вокальні техніки** пов'язані з класичним співом. Прийоми даної групи є своєрідною «надбудовою» над можливостями, які дає класична вокальна техніка. Наприклад, спів на приголосних є екстраполяцією основного правила класичного вокалу – подовження голосних при співі. Спів на приголосних застосовується в творі Л. Беріо «Cries of London». Або вокальна «гра» голосними, яка надає особливого тембрового забарвлення звуку в тому ж творі Л. Беріо.

Так само, в якості розширення тембрової палітри вокального звуку та з метою зображення певних музичних образів, використовується спів на крайніх звуках діапазону, як в творах К. Пендерецького «Страсті за Лукою» та Л. Беріо «A-ronne». Однією з примітних знахідок сучасного вокального виконавства є так званий спів на вдиху. Загальновідомо, що класична школа вокалу побудована на співі під час видиху. В таблиці наведено лише один твір, де використовується даний прийом (Х. Холігер «Die Jahreszeiten»), але він є досить розповсюджений в партитурах радикальних музичних напрямків.

В окрему групу виділені **вокально-мануальні** прийоми, які вимагають додаткових маніпуляцій артикуляційного апарату та рук. Вони широко і різноманітно представлені в хорових та вокальних партитурах. Технологічною основою всіх прийомів даної групи є як класична вокальна техніка, так і побутове мовлення. Розмаїття рухів та маніпуляцій руками настільки велике, що описати всі неможливо. Тут кожен композитор намагається винайти щось особливе і неповторне. Очевидно, основна мета таких експериментів – пошук нових незвичайних звукових та шумових ефектів, особливих тембрів. Як приклади в таблиці наведені твір Б. Фьорніхоу «Time and Motion study» та твори молодих українських композиторів. До даної групи також включені добре відомі приклади співу із закритим, напівзакритим та відкритим ротом, які слід вважати окремим видом маніпуляцій з артикуляційним апаратом. Як бачимо з багатьох партитур (наприклад, твори Л. Беріо, Т. Такеміцу, П. Дюсапена та багатьох інших), прийоми співу з закритим та напівзакритим ротом стають повноцінною частиною сучасних хорових партитур, доповнюючи традиційну манеру співу.

Нові **інтонаційні прийоми** включають передусім інтонування в умовах мікротонавої шкали. Зауважимо, що мова йде не про відтінки інтонації, які так характерні для принципів зонного інтонування в хоровій та вокальній музиці, а саме про точне виконання інтервалів, менших $3/4$ тону, $1/4$ тону,

або навіть 1/8 тону. Подібні коливання зустрічаються в більшості сучасних хорових партитур. В таблиці приведені розмаїття графічних відображень мікротонових інтонацій.

Нові способи графічного відображення нотного тексту спричинили появу групи прийомів, які **пов'язані з особливостями прочитання нотного тексту**. Оскільки виконавство передбачає поєднання фізіологічних та розумових якостей, момент сприйняття та прочитання нотного тексту є відправною точкою для виконавця. Незвичний для ока виконавця запис незвичних для виконавської техніки прийомів змушує шукати нові способи сприйняття і відтворення нотного тексту. Крім того, часто зустрічаємо умовну, часткову фіксацію музичного тексту (наприклад, в алеаторичних творах), і виконавець стає співавтором твору, визначаючи самостійно певні параметри звучання. Кількість та різноманітність символів та знаків сучасної нотації надзвичайно велика. Цим питанням присвячені спеціальні музикознавчі праці, зокрема, роботи О. Дубінець [37], К. Стоун [174] та ін. В таблиці зібрані приклади партитур, які вимагають нетрадиційних способів читання нотного тексту. До таких відносяться: 1) зміна напрямку читання тексту (не зліва направо та згори донизу, а по колу, квадрату або вісімці – твори Б. Кутавічуса та Р. Мажуліса); 2) розшифровка та спів по картках (К. Штокхаузен «Stimmung»); 3) часткова фіксація нотного тексту та викликана цим необхідність імпровізувати (як в алеаторичних творах); 4) нетиповий вигляд нот (як в «Missa syllabica» А. Пярта).

Кожен з прийомів ілюстрований в таблиці лише одним прикладом, хоча у виконавській практиці всі вони достатньо поширені. Деякі прийоми не такі вже й нові (наприклад, спів закритим, напівзакритим, відкритим ротом), але сам факт посиленої уваги композиторів до даного прийому є особливим. Наприклад, давно відомі і поширені у вокальному виконавстві техніки *sprechstimme* та *sprechgesang* досі мало застосовувалися в хоровому мистецтві або ансамблевому виконавстві, тому є певними виконавськими новаціями. Спів фальцетом завжди був прерогативою виконавця, тепер

регламентується композитором як окремий засіб виразності. Найбільш незвичними є прийоми, пов'язані зі співом на вдиху, розспівуванням приголосних, що є протилежним класичній вокальній школі.

Хоча в даній таблиці зібрані не всі нові прийоми вокально-хорової техніки, сформулюємо на її основі деякі спостереження.

1) Щодо загального вигляду хорової партитури:

- a) зустрічаємо багато випадків зображення однакових прийомів за допомогою різних графічних знаків;
- b) створюються авторські знаки нотації;
- c) партитури перетворюються на деталізовані інструкції, процес розшифрування яких є складнішим за репетиційну роботу (наприклад, твори Б. Фьорніхоу, «Aventures» та «Nouvelles Aventures» Д. Лігеті і т.п.);
- d) можливе вільне прочитання музичних знаків; в окремих випадках необхідна виконавська імпровізація.

2) Щодо виконання прийомів:

- a) незвична, іноді складна технологія виконання окремих прийомів пов'язана зі зміною у виконанні окремих елементів вокальної техніки, або із кількісним домінуванням одного прийому в партитурі;
- b) окремі прийоми зовсім не потребують традиційної вокальної техніки і більше пов'язані з акторською майстерністю.

3) Щодо використання хорового тембру:

- a) спостерігається тенденція пошуків композиторів в сфері невокального звуку – застосовуються мовно-шумові ефекти: шепіт, розмова, кашель, свист, крик, сміх та інше;
- b) розширюються межі вокальної майстерності, змінюються естетичні орієнтири: спів на приголосних, спів на вдиху, використання крайніх меж діапазону, мікротонове інтонування, тощо.

Тяжіння до експериментів з вокальним голосом, тембрами, розширення класичної вокальної техніки потребує розширення меж поняття виконавської

майстерності і корегування властивостей елементів вокально-хорової техніки.

1.3 Формування нових норм ансамблювання в сучасному хоровому письмі: технологічний та психологічний аспекти

Мистецтво хорового співу – це музикування певної кількості виконавців. В хоровому письмі це проявляється у вокальному багатоголоссі. Характер взаємодії голосів у хоровій партитурі відображено в понятті фактура, а характер (спосіб, принципи) взаємодії виконавців під час виконання хорового твору відображено в понятті ансамбль. Саме тому ми розглядаємо стилістику сучасного хорового письма крізь призму ансамблювання.

У музикознавчій літературі поняття *ансамбль* (від фр. *ensemble* – разом) використовується в кількох значеннях: 1) як нечисельний колектив виконавців; 2) як музичний твір, написаний для ансамблю виконавців; 3) як один з параметрів виконавської техніки. Саме в останньому значенні ансамбль розглядається в даній роботі.

У наукових розробках з методики, музичної педагогіки, музичної психології, теорії та історії виконавства поняття музичного ансамблю досліджується, головним чином, в практичній царині. В хорознавстві професійні якості ансамблю розглядаються як частина виконавської майстерності хорового колективу. Дослідження з цього приводу спрямовані на віднаходження способів досягнення високого рівня виконавської майстерності. В даній роботі ми розглядаємо проблему функціонування ансамблю в сучасному хоровому письмі в музикознавчій і виконавській площині. З одного боку, композитор обмежений у виборі засобів музичної виразності необхідністю враховувати специфіку колективного музикування. В аналітичній роботі для нас важливо встановити, які саме особливості

колективного співу спричинили вибір таких або інших фактурних рішень в сучасних хорових творах. З іншого боку, норми ансамблювання не є незмінними, і композитори, з їх тяжінням до радикального оновлення виражальних засобів, поступово змінюють канони хорового виконавства, хорове письмо стимулює виконавський пошук. В цьому плані для нас важливо встановити, що саме, завдяки оновленню сучасного хорового письма, стало (або має стати) обов'язковою частиною комплексу професійних умінь і навичок хорового співака.

У хорознавчій літературі розроблена класифікація типів і видів ансамблю, в залежності від характеру труднощів, що виникають в процесі репетицій та концертних виконань творів. Основним критерієм майстерного ансамблювання є злагодженість загального звучання, уніфікованість у виконанні елементів вокально-хорової техніки та засобів музичної виразності. Тому виділяють різні типи ансамблю: тембровий, дикційний, орфоепічний, штриховий, динамічний, ритмічний, темповий тощо. Для досягнення злагодженого звучання в названих типах ансамблю в практичній роботі використовуються наступні види ансамблю: частковий та загальний, природний та штучний. Частковий ансамбль направлений на досягнення унісонного звучання в окремо взятій партії хору, групі голосів, в той час як загальний – узгодженість звучання всього хорового колективу. Природний та штучний ансамбль відображають ступінь врівноваженості та інтенсивності звучання всіх голосів по вертикалі. Природний ансамбль утворюється, коли визначені в партитурі теситурні умови та наявний виконавський склад сприяють врівноваженості по динаміці. В менш сприятливих умовах злагоджене та врівноважене звучання досягається штучно – коригуванням динаміки в окремих партіях, голосах, групах голосів.

Дана класифікація орієнтована на специфіку репетиційного процесу, в ній враховані хорознавчі моменти. Ми ж пропонуємо узгодити хорознавчі та музикознавчі позиції дослідження та надаємо більш універсальну систематизацію ансамблів, пропонуючи для цього три критерії – число

елементів, спосіб і аспект (параметр) їх взаємодії. Таким чином, розрізняємо ансамблі:

- 1) *За кількістю елементів*, що взаємодіють (розглядаються елементи різного рівня: окремий голос – лінія – хорова партія);
- 2) *За способами взаємодії* (до розгляду береться якісна сторона взаємодії, яка характеризується такими ознаками, як контраст – конфлікт – доповнення);
- 3) *За параметром взаємодії* (в залежності від того, по лінії якого засобу виразності відбувається взаємодія між учасниками ансамблю; тут розрізняють динамічний, штриховий, метро-ритмічний, темповий, тембровий, дикційний, орфоепічний та інші види ансамблю).

1.3.1 Характеристика хорових ансамблів за кількістю елементів, що взаємодіють

Окреслимо нові тенденції у використанні виконавського складу хору – зокрема, такі, що стосуються розподілу голосів в творі; розуміння якостей та функцій окремого голосу в хорі, в партії, групі; групи голосів та партії хору в цілому. Зміни в цій сфері обумовлені переоцінкою класико-романтичних традицій хорового виконавства та привнесенням елементів оркестрового письма в хорове.

Нормативний хоровий склад – щодо якості і кількості голосів – сформувався в умовах класико-романтичного репертуару. Традиційно хор розподіляється на чотири партії, відповідно до тембру голосу – сопрано, альти, тенори та баси. В середині кожної з партій існує додатковий поділ голосів, відповідно до додаткових тембрових характеристик голосу – SI (ліричне сопрано), SII (драматичне сопрано), AI (мецо-сопрано), AII (контральто), TI (ліричний тенор), TII (драматичний тенор), VI (баритон), VII

(бас). Ці характеристики голосів в більшій мірі враховуються керівником хору (ансамблю) при формуванні якісного складу, і в меншій мірі відтворені в хорових партитурах (згадаємо твори, де кількість *divisi* в кожній з партій перевищує названі два типи голосів). В традиційному письмі хорова партія є монолітною, розглядається як ущільнений голос, що складається з багатьох інших. Злагодженість в звучанні окремої партії (частковий ансамбль) та партій між собою (загальний ансамбль) є бажаним результатом традиційного хорового виконавства.

Сучасне хорове письмо відбиває зміни у композиторських вимогах до часткового та загального ансамблю. Виділимо основні зміни, які відбулися в хоровому письмі і сформувавали нові норми хорового виконавства:

- 1) З'явилися твори, де кількість голосів-партій в партитурі коливається від 8–10 до більше ніж 50;
- 2) Поділ хору на чотири партії став умовним, не обов'язковим;
- 3) Темброві відмінності співацьких голосів нівелюються або визнаються другорядними для досягнення поставлених в творі художніх завдань;
- 4) Зросла індивідуальна роль кожного співака хору (ансамблю) в побудові цілого.

Вказані особливості в структурі хорового ансамблю пов'язані з появою в хорових партитурах надбагатоголосся та мікрополіфонії. Перш ніж зупинитися на особливостях функціонування даних фактурних типів в умовах хорового письма, визначимо, що означають ці поняття і як вони співвідносяться. І. Сніткова характеризує надбагатоголосся як «тип фактури, заснований на ефекті сумарного звучання великої кількості індивідуально визначених голосів (...), які в сукупності складають якісно нову, неподільну фактурну цілісність» [133, с. 50; переклад мій – *О.П.*]. Як бачимо, запропоновано два критерії визначення надбагатоголосся: кількість голосів та спосіб їх сполучення. Надбагатоголосся властива велика кількість голосів (від 8–10 до 80) та особливий тип внутрішньої організації, завдяки якому

створюється єдиний звуковий шар сонорного типу. Отже, *надбагатоголоссям* називають тип фактури, заснований на ефекті сумарного звучання великої кількості голосів, що розрізняються слухом не у вигляді окремих ліній, а у сукупності. Парадоксальність цього типу фактури в тому, що для досягнення даного ефекту звучання роль окремого виконавця в хорі (не голосу як частини зафіксованого твору) зростає. За умов збільшення кількості голосів та зменшення кількості співаків, що виконують окремий голос, посилюється роль індивідуальності в сумарному звучанні. Злагодженість звучання багатьох замінюється розрізненістю окремих голосів, які в сукупності створюють новий тип хорового звучання – сонорний. Звукова реальність, що виникає внаслідок такого процесу, може бути визначена як «рух тембру».

Прикладом подібних творів є «*Minnesang*» А. Шнітке для 52 виконавців. Серед них дві групи солістів – SATB, STB та 10 хорових груп. Хорові групи розділені по партіях, відповідно, SATB, кожна з яких має кілька *divisi*: SI, SII, SIII, AI, AII, AIII, TI, TII, BI, BII. Кожна *divisi* містить точно визначену автором кількість співаків. Одночасно в фактурі звучить до 46 ліній, які тісно переплітаються між собою, змішуються або контрастують. *Міннезанг* складається з десяти епізодів-строф, які за фактурним вирішенням поділяються на два контрастні типи. Епізоди першого типу – це щільні сонори, що поступово розгортаються від центру до країв діапазону, тут панує континуальність, плинність музичного розгортання. Епізоди другого типу – дискретні, в них лінія соло поєднується із розсипом точок, утворених на основі канонічних імітацій коротких мотивів остинато в різних хорових групах. За таких умов розподілу голосів, музичного матеріалу між ними та залежності побудови цілісності твору від успішного виконання авторських вказівок, розуміння хорової партії як звукового моноліту відсутнє. Натомість має місце процес взаємодії великої кількості індивідуально прописаних в партитурі голосів.

Мікрополіфонія також є типом багатоголосся, в якому голоси змішуються, тобто на перший план виходить не поліфонічний, а фактурно-тембровий або сонорний ефект. Мікрополіфонія можлива як в умовах надбагатоголосся, так і при відносно невеликому числі голосів, якщо вони подібні за тембром і «стиснуті» у невеликому діапазоні. Таким чином, термін «надбагатоголосся», в основному, характеризує кількість голосів у фактурі, а термін «мікрополіфонія» – спосіб їх взаємодії. Зауважимо, що мікрополіфонія виникла в умовах надбагатоголосся, але з часом даний спосіб організації музичної тканини став можливим і в умовах невеликої кількості голосів. Як відомо, термін «мікрополіфонія» використав вперше Д. Лігеті для визначення власної техніки композиції. Поява цієї техніки сталася після тривалої роботи композитора з електронною музикою, тому мікрополіфонія своїм принципам зобов'язана технікам, що використовуються в цій музиці. Засобами мікрополіфонії створюється так звана уявнополіфонічна фактура: поліфонічні прийоми (різні види імітацій, канонів, контрапунктів) в умовах великої кількості та подібності голосів втрачають свою «слухову» виразність, залишаючись лише внутрішнім технологічним процесом. Техніка мікрополіфонії застосовується в деяких хорових творах Д. Лігеті, зокрема, його «Requiem» (частина Kyrie) та «Lux aeterna» (для 16 голосів), в хорових творах інших авторів – наприклад, «Ave Maria» Т. Хосокави (для 16 голосів), «Vibrantis Laikas» – № III В. Германавічюса (для 8 голосів), «Sybilla» Р. Мажуліса для (для 12 голосів) та інших. «Lux aeterna» Д. Лігеті є одним з перших випадків послідовного використання хорової мікрополіфонії, засобами якої, відповідно до назви твору, втілено образ Вічного світла. Твір представляє 16-тиголосну партитуру написану для мішаного складу – 4S, 4A, 4T, 4B. «Lux aeterna» є сонорною композицією. Основна ідея твору – «тембр (фарба), що рухається» – визначає композиційні прийоми твору. Твір побудований як послідовність дванадцяти епізодів, які вирізняються різною тембральною окрасою. Кожен новий епізод (цифра партитури) є поєднанням інших хорових тембрів (тт. 1 – 24 – SA, «А» тт. 25 – 36 – SA+T, «В» тт. 37 –

39 – В, «С» тт. 40 – 46 – В+Т, «D» тт. 47 – 60 – Т+В, «Е» тт. 61 – 70 – ТВ+SA і т.д.). До тембру, що вже звучить, долучаються інші голоси, таким чином формується новий тембр. Але такі зміни в реальному звучанні помітні лише тоді, коли відбувається різка зміна регістрів, власне які і є яскравою характеристикою окремих хорових тембрів. Поліфонічно об'єднані голоси в цілісному звучанні створюють враження плавного «перетікання» однієї гармонії в іншу. Всі жіночі та чоловічі голоси організовані як два восьмиголосні канони відповідно. Канонічна імітація тут використана як поліфонічний прийом, а не як формотворчий принцип. Всі чотири голоси партії S протягом всього твору проводять однаковий тематичний матеріал, дотримуючись послідовного порядку вступу кожного наступного голосу – SI-SII-SIII-SIV. Відмінність кожного голосу полягає в ритмічній організації послідовності звуків – в основі руху SI – триольна організація, SII – квінтольна, SIII – дуольна, SIV – триольна. Партія А організована подібним чином: канонічне проведення одного тематичного матеріалу протягом всього твору, відмінність ритмічної організації (див. приклад 1.9).

Приклад 1.9.

Д. Ліґемі, «Lux aeterna», тт. 1 – 4.

Причому в тт. 1 – 39, партії S та А проводять один тематичний матеріал, далі партія А проводить відмінний від S тематичний матеріал.

Ідентична ситуація в організації чоловічих партій. Голоси в партіях Т та В канонічно проводять тематичний матеріал, хоча кожен голос відрізняється ритмічною організацією. Різниця між жіночими та чоловічими партіями полягає в наступному. По-перше, чоловіча група голосів побудована на іншому тематичному матеріалі. По-друге, вступ партій проходить в різний час: Т з'являється в т. 24, В – т. 39. По-третє, лише з т. 46 (друга поява партії В) починається канонічне проведення однакового тематичного матеріалу між усіма чоловічими голосами (див. приклад 1.10).

Приклад 1.10.

Д. Ліґеті, «Lux aeterna», mm. 48 – 51.

The image shows a musical score for a mixed choir, measures 48-51. It consists of eight staves, four for Tenors (T1, 2, 3, 4) and four for Basses (B1, 2, 3, 4). The lyrics are: 'tu - is in ae - in ae - ter - num ter - num qui - a pi - us es num qui - a pi - us es in ac - ter - num ter - num qui - a num qui - a pi - us es in qui - a pi - us es in ae -'. The score features complex rhythmic patterns with many triplets and quintuplets, and various rests.

Кожен з голосів виписаний або в тріольному, або в квінтольному, або в дуольному русі. Така поліритмічна схема організації трьох послідовних голосів (3-5-2) збережена для всіх 16 голосів.

На основі наведеного аналізу можна зробити певні висновки стосовно ансамблевих завдань виконавця, які, проте, не стосуються виключно даного твору, а лишаються дійсними і для виконання інших творів з елементами надбагатоголосся і мікрополіфонії. По-перше, явним є те, що поділ на чотири партії є умовним – композитор використовує голос як фарбу, змішує голоси в

різноманітних поєднаннях для досягнення певного сонористичного ефекту. Тому темброва монолітність та яскраво виражені відмінності однієї партії від іншої нівелюються, важливим залишається лише природній тембр. По-друге, мікрополіфонія у парі восьмиголосних канонів для побудови ансамблю висуває на перший план точність руху канонів незалежно від приналежності тій чи іншій партії. По-третє, збільшення елементів партитури, тобто кількості голосів та використання різноманітних поліфонічних засобів ускладнює процес орієнтування в партитурі та звуковому просторі, змушує змінити відчуття своєї функції у фактурі з головної чи підлеглої на рівноправні, відмовитись від вертикальної організації хорової тканини, спиратися на горизонтальне мислення.

1.3.2 Способи взаємодії виконавців у сучасному хоровому ансамблі

Сучасна хорова фактура передбачає розгалужену систему взаємодії між учасниками хорового ансамблю. Це зумовлено такими новими якостями хорової фактури, як наявність в ній елементів оркестрового письма, особливих видів поліфонії (зокрема, надбагатоголосся, мікрополіфонії), відсутність континуальності, використання пуантилістичної фактури. Означені якості хорової фактури вимагають мобільності і гнучкості виконавського слуху, здатності переорієнтовувати слухові та ментальні відчуття відповідно до певного типу фактури. На основі аналізу певної кількості сучасних хорових творів (Д. Лігеті, С. Луньова, Л. Ноно, К. Пендерецького, В. Сильвестрова, А. Шнітке) ми виділили кілька типів взаємодії між учасниками хорового ансамблю. Розглянемо їх докладніше.

1. Мінімальний ступінь взаємозалежності і взаємодії співаків.

Замість діалогу або полілогу всередині твору між окремими елементами фактури (відповідно і голосами та партіями) є ланцюг замкнених монологів,

результуюче поєднання яких (послідовне або одночасне) складає композиційну основу твору.

Яскравим прикладом тут виступає цикл Д. Лігеті «Nonsense madigals»⁸. В першому мадригалі «Two Dreams and Little Bat» в умовах політекстовості та багат шаровості фактури створюються паралельно існуючі різні самодостатні музичні образи. Для ансамблів це означає не підпорядкування і злагодженість (в традиціях класико-романтичного виконавства), а поєднання максимально індивідуалізованих виразних ліній, які існують в одній системі звукових та темпових координат (не дивлячись на те, що голоси перебувають часто в політональному та різному метроритмічному співвідношенні).

2. Навмисна розрізненість та підкреслена несумісність голосів-партей, свідоме поєднання несумісного з метою досягнення певних художніх завдань.

Як приклад згадаємо твір С. Луньова «Страстная Седмица» (2011, редакція 2014 р.). В № 2 «Ныне силы небесныя» в тт. 64 – 70 спостерігаємо конфліктність поєднання двох голосів, виражену в підкресленому протиставленні метроритму, ладотональної основи, фразування.

Приклад 1.11.

С. Луньов, «Страстная Седмица», №2, тт. 64 – 70, S–T.

⁸Докладний аналіз всього циклу див. в розділі 1.4.1

66

ни, по - ло - жи, Гос - по - ди, хра - не - ни - є ус - том мо - им, и двє - (є)рь о - (о) - граж - ни - по - ди, хра - не - ни - є ус - том мо -

Ідея композитора співставити настільки несхожі музичні образи повинна бути відтворена виконавцем в своєрідній боротьбі за головування тієї чи іншої музичної теми: підкреслення дисонуючих гармоній, відмінностей ритму та метричної пульсації, організації вербального тексту.

3. Розосередження єдиної музичної думки між різними голосами (партіями) в умовах пуантилістичної фактури. Пуантилізмом, як відомо, називають виклад музичного матеріалу не у вигляді тем, мотивів або пов'язаних акордів, а у вигляді відокремлених один від одного паузами звуків, або коротких мотивів (з двох-трьох звуків). Ознаки пуантилістичної фактури в хоровому письмі:

- використання широких стрибків;
- використання надкоротких мотивів, розділених паузами;
- використання акордів, ізольованих один від одного внаслідок широких стрибків та пауз.
- словесний текст в умовах такої фактури неодмінно перетворюється на розрізнені склади.

Пуантилістична фактура нерідко утворюється в результаті застосування серійної і серіальної технік композиції. Один з ранніх зразків хорового пуантилізму зустрічаємо в Першій кантаті А. Веберна ор. 29. Надалі знаходимо приклади в творчості композиторів другої хвилі авангарду, зокрема, в творах Л. Ноно:

- «Il canto sospeso»⁹ для S, C, T соло, мішаного хору та оркестру, 1956
- «La terra e la compagna» для S, T соло, мішаного хору та ансамблю інструментів, 1958

⁹Докладний аналіз твору див. в розділі 1.4.2.

– «Ha Venido (Canciones Para Silva)» для S соло та ансамблю з шести сопрано, 1960

– «Donde estas hermano» для 2 сопрано, мецо-сопрано та контральто, 1982.

Пуантилізм в хоровій музиці змушує формувати у виконавця розширене сприйняття звукового простору. В даному випадку мова йде про «тривимірну» координацію слухових відчуттів, яка включає в себе роботу по сприйняттю фактурної вертикалі (моментальної слухової координації), горизонталі (тобто попереднього слухового уявлення про лінійний розвиток) та діагоналі (тобто попереднього слухового уявлення об'ємного очікуваного звучання). Значна розшарованість фактури в подібних творах спонукає виконавця до розширеного сприйняття фактурної вертикалі, тобто намагання слідкувати та інтонувати (подумки) не лише виключно свою лінію, а бути в контексті та постійному діалозі з іншими голосами-партиями. Комунікація між виконавцями відбувається «по діагоналі». Іншим випадком особливостей ансамблювання в умовах пуантилістичної фактури є вміння побудувати мотив вищого порядку. Тобто віднайти зв'язки між різними звуками фактури (для ансамбліста – виконавцями відповідних голосів-парцій), що не пов'язані між собою ні функціональною логікою, ні ладовою, ні текстовою. Зовнішньо пуантилістичний твір здається нам «розсипом окремих звуків», але виконавський парадокс полягає в тому, що взаємодія та взаємозалежність виконавців один від одного в подібних творах максимальна, індивідуальне не існує поза контекстом цілого.

4. Взаємодія різних видів музичного простору, врахування особливостей фізичного простору в хоровому творі. В сучасних творах нерідко властивості акустичного середовища враховуються як окремий художній засіб, або музичними засобами штучно моделюються певні умови акустичного середовища. Наведемо приклади взаємодії різних видів простору в хорових творах:

- відтворення фактурними засобами ефекту реверберації, тобто «зависання» окремих голосів або груп голосів в загальному русі. Подібні прийоми зустрічаємо в хорових творах В. Сильвестрова.
- робота з музичним простором за трьома параметрами: горизонталь – час, який потрібен на розвиток всіх деталей фактури, вертикаль – диференціація ліній за регістровим положенням, глибина – вияв функціональних відношень рельєфних і фонових елементів фактури. Яскраво виражені дані особливості в згаданому творі А. Шнітке «Minnesang», в епізодах другого типу – дискретних. В цих епізодах відбувається поєднання соло (на першому плані) та хору (на другому). Розмежування функцій рельєфу і фону здійснюється таким чином: 1) сольні мотиви більш протяжні за часом на відміну від коротких реплік *ostinato* в хорі; 2) в соло різна ритмічна пульсація організована більш довгими тривалостями – половинними, на відміну від руху чвертками й восьмими в хорі; 3) соло і хор вирізняються темброво – індивідуалізований сольний тембр протиставлений нівельованим тембрам в хорових групах; 4) різним є текст соло та хору (соло побудоване на повноцінному поетичному тексті, тоді як хору доручені звукозображальні репліки «tralera lera lera, tralala, tandaradei» і т. п.) (див. нотні приклади, приклад 1.12).
- робота з фізичним простором: поява багатохорних композицій, втілення в хорових творах в різноманітних варіантах ефекту респонсорності. Прикладів даного композиційного принципу багато, один з хрестоматійних для сучасної хорової музики – *Stabat mater* зі «Страстей за Лукою» К. Пендерецького, написаний для трьох хорів.

Гра з різними типами простору та акустичними ефектами в хоровому письмі не може залишатися грою паперовою, тобто такою, що існує лише в

партитури. Її необхідно відчути і передати *при виконанні* твору. В цьому допоможе особливий спосіб розстановки хору. Як відомо, загальноживаною є така розстановка, коли співаки розміщені в кілька рядів (2 або 4), перші один-два ряди – жіноча група, далі – чоловіча. Для кожного окремого твору, в залежності від поставлених завдань, варто продумати особливий тип розстановки співаків. Це стосується не лише розташування різних партій або груп, але положення співаків відносно один одного – окремі твори вимагають більшого звукового простору навколо кожного співака, інші – навпаки, досить щільного розташування співаків, відчуття повного злиття тембрів. Так само відбувається і з різними групами голосів. Часто хорові твори вимагають протиставлення одних груп іншим (респонсорність). Розмежування даних груп в фізичному та перцептуальному просторі є головною умовою успішного звучання твору.

1.3.3 Типи ансамблів в залежності від параметру, який узгоджується в колективному співі

Ансамблі в хоровому виконавстві розрізняються за параметром взаємодії між учасниками, тобто, в залежності від того, який саме елемент музичної тканини узгоджується при колективному співі. Це може бути динаміка, ритміка, вимова словесного тексту тощо. Така класифікація поширена в класичному хорознавстві, де, зокрема, розрізняють *динамічний, тембровий, темповий, ритмічний, метроритмічний, орфоепічний, дикційний* та інші види ансамблів. Наведена класифікація залишається актуальною і в сучасних хорових творах, хоча способи роботи композиторів з означеними елементами музичної виразності істотно змінилися. В сучасному хоровому письмі застосовується розгалужена динамічна, темпова шкала, поширені різні види поліметрії та поліритмії, використовуються маловживані, екзотичні та штучні мови, – все це висуває нові вимоги до ансамблювання.

Визначимо, яким чином змінилися в результаті застосування нових композиторських технік окремі види хорових ансамблів:

- *Динамічний ансамбль.* В умовах тонкої градації динамічних відтінків виникає необхідність чіткого розмежування близьких динамічних рівней (наприклад, *ppp* та *pppp*). Поява динамічних серій в хорових творах зближує динаміку звучання із звуковисотністю: в сфері динаміки тепер вимагається більша точність.
- *Ритмічний та метричний ансамблі.* В сучасних хорових партитурах поширені явища поліритмії та поліметрії. Виділимо, зокрема, викладення різних партій (голосів фактури) в різному метрі: 1) невідповідність сильних долей при спільній ритмічній пульсації; 2) відповідність сильних долей при різній ритмічній пульсації.
- *Дикційний та орфоепічний ансамблі.* Увага до слова як до фонетичного об'єкту з боку сучасних композиторів (використання мертвих або маловживаних мов, вигаданих звукосполучень) вимагає посиленої роботи над вимовою тексту. В цих умовах зростає значення дикційного та орфоепічного ансамблів.

Більшість змін та складностей в роботі над даними видами ансамблю виникли внаслідок застосування нових композиторських технік. Для правильної організації ансамблевої роботи необхідне розуміння виконавцями сутності тої або іншої композиторської техніки, усвідомлення доцільності вибору тих або інших засобів виразності композитором. Психологічна адаптація виконавця до нових норм ансамблювання пов'язана з необхідністю зміни виконавської ментальності.

1.4 Роль слова у сучасних хорових творах: типологія вербальних текстів та способів композиторської роботи з ними

Хорова музика являє собою *онтологічне* поєднання музики і слова: наявність слова, попри всі сьгоднішні композиторські експерименти, залишається визначальною жанровою ознакою хорової музики. В сучасних хорових творах композитори, в радикально новаторських пошуках, скоріше відмовляються від музики як такої, аніж від слова.

Характер взаємодії слова і музики був різним в різні історичні періоди. Провідна лінія розвитку пов'язана з постійним ускладненням способу взаємодії двох названих елементів, а також із зростанням вишуканості музичного елементу, що врешті привело до емансипації музики. Від повної залежності всіх компонентів музики від слова в монодії до розчинення слова в мереживі самостійних вокальних ліній в багатоголосних композиціях *Ars antique* та *Ars Nova*, через прочитання слова як символу в епоху Бароко, і, нарешті, до класико-романтичної моделі співіснування музики і слова, яка стала традиційною для хорового мистецтва. Основними її ознаками є: відповідність форми поетичного та музичного текстів, перенесення поетичних образів в музичний текст, і т. д. ХХ ст. позначене багатовекторністю тенденцій у відношенні вербального та музичного текстів. Часом текст перестає бути організуючою ланкою музичної композиції, образні сфери – музична та вербальна – часто віддалені настільки, що набувають протилежного значення, слово стає не носієм смислу, а засобом музичної виразності. В той же час, слово може стати інструментом структурування музичної композиції та головним носієм художнього образу. Для впорядкування такого розмаїття художніх явищ, пропонуємо ввести два критерії класифікації текстів:

- Перший відповідатиме на питання *які* саме вербальні тексти інтерпретуються?
- Другий – *яким чином* вони пов'язані з музичним текстом?

В другій половині ХХ ст. коло текстів, що стали основою для хорових творів, значно розширилось. На основі проаналізованих творів виділимо дві групи текстів: **традиційні** та **нетрадиційні** для хорових творів. Основними критеріями розподілу є походження цих текстів та практика використання в музичному мистецтві.

До *традиційних* відносимо тексти, які традиційно ставали літературною основою хорових творів протягом багатьох століть та в різні стильові епохи. Серед них: канонічні літургійні тексти та тексти літературного походження.

1. Канонічні літургійні тексти. До них відносимо тексти, що використовуються в різних християнських богослужбових традиціях.

1.1. Західна християнська традиція: тексти написані латиною, тобто такі, що використовуються лише в римо-католицькому богослужінні.

- Пінеспіви та молитви, що входять в ординарій (*ordinarium*) та пропрій (*proprium*) меси: Л. Беріо «Agnus»; С. Луньов «Cantus» (Kyrie, Credo, Agnus Dei, Ave Maria, Alleluja), «Anima Christi», «Gloria»; Д. Лігеті «Lux aeterna», «Requiem»; К. Пендерецький «Польський реквієм», «Benedictus», «Sanctus», «Missa brevis», «Credo»; А. Пярт «Missa syllabica», «Berliner Messe», «Credo», «Litany», «Miserere»; Дж. Шелсі «Tre canti sacri» (Angelus; Requiem; Gloria), «Ave Maria», «Pater noster», «Alleluja» та ін.
- Псалми: К. Пендерецький «De Profundis»; А. Пярт, «Jerusalem», «De profundis», «Cantate Domino canticum novum» та ін.
- Гімни: К. Пендерецький «Veni Creator», «Te Deum», А. Пярт «Te Deum» та ін.

- Секвенції: А. Караманов «Stabat Mater», К. Пендерецький «Stabat Mater», А. Пярт «Stabat Mater» та ін.
- Кантики (cantica): Л. Беріо «Magnificat»; К. Пендерецький «Magnificat»; А. Пярт «Magnificat» та ін.
- Атифони: А. Пярт «Da pacem Domine», «Salve Regina» та ін.
- Уривки з Євангелія та інші тексти зі Святого Письма: Л. Беріо «Ofanim» – Соломонова Пісня над піснями (Canticum canticorum) та тексти з Книги пророка Єзекиїля; К. Пендерецький «Страсті за Лукою», «Canticum canticorum», «Dies Irae» – об'явлення св. Івана Богослова; А. Пярт «Passio», «Nunc dimittis»; К. Штокхаузен «Atmen gibt das leben» – уривки з Євангелія від Фоми та ін.

1.2. Протестантська традиція. Принцип, за яким відбувався відбір текстів до цієї групи, відповідає одному з основних принципів реформаторської церкви – переклад сакральних текстів національними (зрозумілими для пастви) мовами.

- Уривки з Євангелія та інші тексти зі Святого Письма: А. Пярт «And One of the Pharisees», «The Deer`s Cry», «I am the True Vine», «Tribute to Caesar», «Which was the Son of», «The Woman with the Alabaster Box», «Zwei Better», «Anthem of St. John the Baptist», «The Beatitudes»; К. Штокхаузен «Momente» – Соломонова Пісня над піснями в перекладі Мартіна Лютера та ін.
- Псалми: А. Пярт «An den Wassern zu babel saßen wir und weiten», «Peace upon you», «Cantique des degres», «Como cierva sedienta», «Pilgrims Song» та ін.
- Кантики (cantica): А. Пярт «Sieben Magnificat-Antiphonen» та ін.

1.3. Східна християнська традиція – тексти, що є основою візантійського богослужбового обряду і написані церковно-слов'янською мовою.

- С. Луньов «Страстная Седмица»; К. Пендерецький «Utrenja I», «Херувимська»; А. Пярт «Богородице Дево», «Покаянный канон», Псалми 117 та 131; Д. Тавенер «Святы Боже», «Ипакои» та ін.

2. Тексти літературного походження. До цієї підгрупи включені твори художньої літератури – поезія та проза різних історичних та національних стилів.

- Поезія: Л. Беріо «Canticum novissimi testamenti» – на текст Едуардо Сангвінетті, «Сого» – одна строфа з поеми Пабло Неруди, «Shofar» – Пауль Целан, «There is no tune» – Талія Пекер, «Stanze» – твори Джорджіо Карпоні, Едуардо Сангвінетті, Альфреда Бренделя, Пауля Целана, Дана Пагіса; Д. Лігеті «Betlehemi királyok» – Аттілла Йожеф, «Night/morning» – Шандор Вереш, «Three fantasies» – Фрідріх Гельдерлін, «Magyar Etüdök» – Шандор Вереш, «Idegen földön» – Балінт Балашши, «Nonsense madrigals» – Рендс Вільям Брайтлі, Льюїс Керолл; Алла Загайкевич «Човен» – Микола Воробйов; С. Луньов «Ангел» – Михайло Лермонтов; Л. Ноно «Epitaffio per Federico Garcia Lorca» – Гарсія Лорка та Пабло Неруда, «La victoire de Guernica» – Поль Елюар, «Der rote Mantel» – Гарсія Лорка; А. Шнітке «Minnesang» – тексти міннезінгерів та ін.
- Проза: Л. Беріо «Sinfonia» – на текст Джеймса Джойса, Семюела Беккета; Яніс Ксенакіс «À Hélène» – текст з драми Еврипіда «Єлена Троянська», «À Colone» – текст з трагедії Софокла «Едіп в Колоні» та ін.

3. Фольклорні тексти – пісні, балади тощо.

- Поетичні тексти – пісні, балади: Л. Беріо «Coro», «E si fussi pisci»; Д. Лігеті – угорські народні пісні та ін.
- Тексти пов'язані з фольклором різних культур – імена міфічних істот, імена богів різних культур та релігій, імена героїв казок: К. Штокхаузен «Stimmung», «Momente».

До *нетрадиційних* текстів відносимо позамистецькі тексти. Такі тексти стали об'єктом композиторської уваги вперше в ХХ ст., в контексті розвитку культури постмодернізму. Для естетики ХХ ст. знаковим стала відмова від канонічної системи мислення в культурі. Пошук нових форм в мистецтві спричинили появу поняття естетики «знайдених об'єктів» – будь-яке явище або предмет побуту може стати предметом мистецтва, якщо поміщений у відповідну для сприйняття ситуацію (наприклад, модерністський роман Дж. Джойса «Улісс», роботи Е. Воргола). Певні зміни відбулися і у підборі та ставленні композиторів до текстів. Основою для хорових творів дедалі частіше ставали не лише канонічні тексти та зразки художньої літератури, а й далекі від мистецтва приклади мовної культури. Серед них виділяємо наступні групи:

1. Публіцистичні та побутові тексти – фрагменти з газет, щоденників (Л. Ноно «Il canto sospeso» – фрагменти щоденників політичних в'язнів, надрукованих в книзі «Письма приговоренных к смерти участников европейского Сопротивления»); студентське графіті (Л. Беріо «Sinfonia»); фрагменти побутової мови – вигуки під час концертів (К. Штокхаузен «Momente»), вигуки вуличних торговців (Л. Беріо «Cries of London»); назви днів тижня (К. Штокхаузен «Stimmung»); абетка (Д. Лігеті «Nonsense madrigals»); гамма C-dur (А. Пярт «Solfeggio») та ін.
2. Тексти наукових праць – твори філософського та наукового спрямування: Л. Беріо «Sinfonia» – Клод Леві-Строс; К. Штокхаузен «Atmen gibt das leben» – уривки з творів

Майстера Екхарта та Сократа, «Momente» – уривки з книги «Сексуальне життя дикунів північно-західної Меланезії» Броніслава Маліновського.

3. Окремі фонемі та склади з різних мов, або вигадані самим композитором слова та імена: К. Штокхаузен «Stimmung», «Momente», «Carre»; Дж. Шелсі «Tkrdg», «Yliam», «Tre canti popolari»; Я. Ксенкакіс «Cendrées», «Nuit»; Д. Лігеті «Clocks and Clouds», «Aventures», «Nouvelles Aventures» та ін.

Як і раніше, велика кількість хорових творів написана на канонічний текст. Крім використання текстів, що є частиною літургії, сучасні композитори все більше звертаються до інших текстів зі Святого Письма: Євангеліє, книги пророцькі, книги поетичні, послання. Особливістю використання літургійних текстів є те, що хорові твори часто є суто концертними та не є прикладною музикою, тобто такими, що не можуть бути використані під час богослужінь.

Тематика вибору поетичних текстів дуже різноманітна: традиційна любовна лірика, громадянська лірика, філософська лірика, «поезія безглуздості» (nonsense poetry), дитячі вірші та ін. В контексті історичних подій, які переживав світ в ХХ ст., велика частина вибраної поезії характеризується експресією художнього вислову або присвячена винятковим подіям та переживанням.

Серед фольклорних текстів не лише народні пісні (обрядові, родинні, ліричні, історичні і т. п.), а й інші жанри народної творчості (наприклад, міфи). В даному випадку говоримо про твори К. Штокхаузена, де окремі елементи є лише частиною великого колажу з інших текстів. Такий вибір текстів говорить про намір автора побудувати певний ланцюг асоціацій, які викликані музичним текстом, семантикою окремих текстів та культурною пам'яттю.

У хоровому мистецтві ХХ ст. вперше використовуються фрагменти з публіцистичної літератури, наукових праць, побутова мова. Крайньою

формою в експериментальному підході до роботи зі словом є, з одного боку, виділення та використання окремих фонем та складів існуючих мов, а з іншого – створення композитором квазімови (ніби-то мови), фонетичної композиції, де створені композитором фонemi трактовано як елементи музичної мови.

Вище було розглянуто які тексти стали літературною основою хорових творів другої половини ХХ ст., їх походження та загальна характеристика. Далі головним питанням є – яким чином взаємодіють вербальний та музичний тексти в цих творах. Для того, щоб зрозуміти взаємозв'язок і взаємозалежність вербальної та музичної складової хорового твору, звернемо увагу на принципи роботи композитора зі словом. Для цього вводимо поняття трактування слова, тобто розгляд композитором вербального тексту під певним кутом: як носія інформації, як звукове втілення інформації, як конструкцію.

Таким чином, спираючись на відповідні назви розділів лінгвістики, пропонуємо розрізняти **семантичне, фонетичне та морфологічне** трактування слова.

Семантичне трактування слова пов'язане, в першу чергу, з відтворенням в музичній композиції зовнішнього та внутрішнього змісту вербального тексту. Слово трактується як носій певної семантики, змісту, образу та ін. Звучання та значення слова невід'ємні одне від одного. Слово (склад, фонема) трактоване *фонетично* цікаве своїм фонізмом і відокремлюється від асоціативного ряду та конкретних образів, що часто призводить до абстракції, позапредметності. Увага композитора зосереджена на використанні слова (складу, фонemi) як технічного прийому – спосіб звуковидобування. Якщо семантичне та фонетичне трактування слова представлені як протилежності, є вже сталим явищем та доволі розповсюджені в даній хоровій музиці, то *морфологічне* трактування слова стоїть окремо і встановлене нами тільки по відношенню до окремого

композиторського стилю (А. Пярта), для якого воно є стилеутворюючим та системним. Структура окремих елементів та цілого тексту вербального стає конструктивною основою для музичного. Слово представлене як комбінація чисел і «переведена» в звуки. Загальна структура вербального тексту стає формотворчим фактором для музичного.

Дана класифікація є спробою впорядкувати окремі принципи роботи композитора в хорівій музиці, тому є досить умовною. Кожен з виділених типів трактування відтворює в музиці окремі властивості (характеристики) слова – значення, звучання, структуру. Визначення того чи іншого типу трактовки слова в певному творі як превалюючого, не позбавляє твір ознак двох інших трактувань – фонетична роль слова не виключає автоматично його семантичного сприйняття. Навіть, свідоме вуалювання чіткості подачі слів «провокує» до загостреного сприйняття семантики тексту, як це відбувається в «Il canto sospeso» Л. Ноно. Особлива увага композиторів другої половини ХХ ст. до слова в хоровому творі може стати «ключем» до розуміння і виконавської інтерпретації музики.

1.4.1 Семантичне трактування слова

Вербальний текст залишається важливим засобом спілкування в ланцюзі: композитор – виконавець – слухач. Для кожного учасника цієї «бесіди» слово є носієм інформації, образів, змісту, характеру, настрою. Для композитора, який є першим в ланцюзі комунікації, семантика вербального тексту є поштовхом до вибору засобів музичної виразності. Такий підхід до роботи зі словом є традиційним для вокально-хорової музики класико-романтичного періоду, і досить поширеним в ХХ ст. Виділити його в окремий тип стало необхідним через те, що: по-перше, композитори в своїх композиційних та стильових пошуках звернули увагу на різні властивості слова, почали виокремлювати та ставити в центрі композиції ту чи іншу

властивість; по-друге, межі застосування цього вже традиційного типу роботи зі словом значно розширені в ХХ ст. Композитор не лише «озвучує» зміст, образи, сакральний смисл вербального тексту, а й використовує принципи драматургії, стильові особливості як композиційні принципи.

Більшість текстів, що трактується композиторами семантично – це, як правило, тексти сакральні або поетичні, тобто традиційні тексти. Але і тут спостерігаємо розширення меж усталених понять: серед сакральних текстів композитори стали використовувати на рівні з псалмами та кантиками окремі уривки або окремі цитати з Євангеліє, різноманітність поетичних текстів поповнилась дитячими віршами, використання прозових творів в якості літературної основи музичного твору теж стало поширеним явищем.

Всі вищезазначені особливості *семантичного* трактування слова притаманні циклу *Nonsense madrigals* (1988/1993) Д. Лігеті. Цикл складається з шести мадригалів, чотири з яких були написані в 1988 р. Після прем'єрного виконання на Berlin Festival Week ансамблем The King`s Singers, якому присвячений цей цикл, Д. Лігеті дописав ще один мадригал. Через п'ять років написано шостий мадригал, який завершує композиційну цілісність всього циклу.

Цикл написаний на дитячі вірші поетів вікторіанської епохи. Це вірші Льюїса Керола з книги «Аліса в країні див» та фрагменти з книги «Дублети, словесні загадки», вірші Вільяма Брайті Рендса та англійський переклад віршів Генріха Гофмана зі збірки «Der Struwwelpeter».

Назва циклу – *Nonsense madrigals* – перекладається як «безглузді мадригали». На стилістику цих мадригалів вплинула поезія абсурду, до якої традиційно відносять твори Льюїса Керола. Інші вірші, що використані в циклі, суто дитячі, але є цілком абсурдними за стилістикою, особливо вірші Генріха Гофмана. «Абсурдність» мадригалів пов'язана зі змістом текстів та підсиленням текстових засобів музичними засобами виразності. Характерною рисою даних творів є закладена в них необхідність втілювати «абсурдність» виконавськими засобами.

У словнику літературознавчих термінів *абсурдом* (від лат. *absurdum* – безглуздість, нісенітниця) називається спосіб відображення дійсності, для якого характерні порушення причинно-наслідкових зв'язків та гротескність, що спрямована продемонструвати безглуздість людського існування. Естетика абсурду стала частиною різних художніх практик в ХХ ст.: сюрреалістичне мистецтво (С. Далі, Л. Бунюель), театр абсурду, абсурдистське кіно, література абсурду (Е. Йонеско, С. Беккет, Е. Олбі, Ф. Кафка), поезія абсурду (поети ОБЭРИУ). Характерним явищем для художніх творів абсурдистської стилістики є порушення логіки речей, заперечення абстрактних понять, занурення речей в незвичні для них умови та контексти, з наміром віднайти таким чином прихований зміст. В абсурдистських художніх практиках діалог як такий замінений ланцюгом замкнених монологів, а гра з сутністю та семантикою слів стає одним із головних художніх прийомів. Естетичні позиції абсурдистської літератури характерні і для англійської літератури вікторіанської епохи – *nonsense literature* (література нонсенсу), яскравими представниками якої є Едвард Лір та Льюїс Керол. Як пише в своїй статті лінгвіст О. Падучева [105], особливість керолівського логічного абсурду полягає в «дефектній комунікації». Це, в першу чергу, ті аспекти структури мови, порушення яких призводить до перешкод в процесі комунікації. В творі Керола О. Падучева називає наступні: 1) синтаксична та семантична неправильність речення; 2) нескладність діалогу; 3) зображення різних (альтернативних) моделей світу, що утворені шляхом різних варіантів інверсій та підстановок (порушення логіки речей, перенесення об'єкту в незвичні умови).

Особливості змісту й стилістики словесного тексту визначають музичне вирішення творів. З іншого боку, музичне вирішення та особливості стилістики також зумовлені зверненням до жанрової моделі мадригалу, в якому написаний даний цикл. Мадригал, як зазначає Т. Дубравська [42], найбільш значущий жанр професійної світської музики початку ХVІ – середини ХVІІ ст. Особливістю цього жанру є тісний зв'язок тексту і музики.

Основою творів ставали найкращі зразки тогочасної поезії. Звідси і назва жанру – мадригал (з італ. *madrigale* – пісня рідною (материнською) мовою), тобто пісня зрозумілою для виконавців та слухачів мовою. Всі особливості композиції та відбір засобів музичної виразності направлені на головну ідею – «озвучити» текст, зробити його ближчим до слухача. Під впливом прагнення посилити музичними засобами семантику поетичного тексту в мадригалах цього часу навіть складається певний словник музичної символіки.

Поєднання двох заголовних елементів назви даного циклу – «абсурдності» й «мадригальності» – формує стилістику всіх шести мадригалів. Вони також є поштовхом до наукової інтерпретації творів, тобто аналізу, та до інтерпретації творчої, тобто виконання. Особливості роботи з поетичним текстом, притаманні мадригалам, втілені в контексті естетики абсурду. Тонкощі такої роботи втілені в мікроподіях всередині кожного мадригалу. Подробиці такої роботи будуть описані нижче.

Цикл складається з наступних мадригалів:

1. Two Dreams and Little Bat (Два сни та маленька летюча миша)
2. Cuckoo in the Pear-Tree (Зозуля на груші)
3. The Alphabet (Абетка)
4. Flying Robert (Роберт, який відлетів)
5. The Lobster Quadrille (Омарова кадрили)
6. A Long, Sad Tale (Довга, сумна історія)

У першому мадригалі «**Two Dreams and Little Bat**» одночасно розгортаються три поетичні тексти. Два дитячих вірша англійського поета Вільяма Брайті Рендса – «The dream of a girl who lived at seven-oaks» (сон дівчинки, що живе на семи дубах) та «The dream of a boy who lived at nine-elms» (сон хлопчика, що живе на дев'яти в'язах), та вірш Льюїса Керола з книги «Аліса в країні див» – «Twinkle, twinkle, little bat»¹⁰. Подібність в формі та змісті віршів В. Рендса – обидва герої (дівчинка та хлопчик) сплять

¹⁰Вірш є пародією на популярний в той час вірш Джейн Тейлор «The star», який більше відомий як пісня «Twinkle, twinkle, little star».

і бачать мрійливі сни – відкриває їх потенційну діалогічність. Разом з тим, у віршах є певна відокремленість: кожен з героїв бачить свій сон, в якому перебувають відповідно, дівчачі або хлоп'ячі враження та мрії; дівчинка бачить пташок, метеликів, квіточки та веселки, хлопчик – гренадерів, альпіністів, велосипеди та ковзани (див. додаток Б, № 1).

Таке поєднання двох внутрішніх монологів відповідає логіці абсурду. Відсутність діалогу, як основний принцип поєднання цих текстів, в музиці виражений у відокремленості партій. Політекстовості в творі Д. Лігеті відповідає багат шаровість фактури – вірші розподілені між різними групами голосів (такий розподіл тексту зберігається протягом всього твору). Таким чином логіка вербального тексту перенесена на музичний ряд. Відповідно до даного принципу відокремленості партій формуються нові принципи виконавства, що стосуються нового (неможливого для класико-романтичної музики) типу ансамблю.

Текст вірша, а відповідно перший фактурний шар, що розповідає про сон дівчинки («The dream of a girl who lived at seven-oaks»), проводиться в партіях, що за тембральними особливостями та теситурним положенням є найбільш подібними до дівочих голосів – AI, AII¹¹. Текст вірша (другий фактурний шар), що розповідає про сон хлопчика, доручено, відповідно, партіям – Bar I, Bar II, B. В партії T, яка утворює третій шар фактури, проходить вірш «Twinkle, twinkle, little bat».

Партія T організована подібно до *cantus firmus* в ізоритмічних мотетах, де *color* – мелодія названої раніше пісні «Twinkle, twinkle, little star», а *talea* – остинатна ритмічна формула, що складається з чергування двох тривалостей, одна з яких дорівнює десяти вісімкам, наступна – п'яти. Д. Лігеті притримується цієї формули, за одним винятком – тт. 26 – 27, на слові «sky» тривалість ноти дорівнює восьми вісімкам (див. нотні приклади, приклад 1.13).

Поетичні тексти відокремлюються не лише засобами тембру, але і метро-ритму. На початку твору встановлені два типи тактового розміру – 3/2

¹¹В чоловічому ансамблі, для якого в оригіналі написаний цикл, це *countertenor*.

та 4/4 з крапкою (в дужках). AI та AII (перший фактурний пласт) рухаються в тридольному метрі, група Bar I, Bar II, B – в чотиридольному, партія T організована ізоритмічно, тому поняття метр до цього голосу не доречне.

Два інші шари фактури поєднуються вільно, кожен зберігає метричну та інтонаційну самостійність. Особливості розвитку кожного голосу пов'язані з відтворенням прямого або викривленого семантичного значення окремих слів. В даному творі, як і в мадригалах XVI ст., композитор використовує різноманітні засоби музичної виразності для зображення певних поетичних образів. Приклади, що наведені нижче, ілюструють тісний зв'язок між образами вербального ряду та засобами музичної виразності, обраними композитором, а саме: вибір тембрових засобів (див. приклади 1.13 (нотні приклади), 1.14), вибір штрихів та ритмічної організації (див. приклади 1.15, 1.16, 1.17), гармонічні засоби та особливості мелодики (див. приклади 1.18, 1.19, 1.20).

У першій групі прикладів основні образи відображені за допомогою *тембрових засобів*.

Приклад 1.14.

Д. Лігемі, «Nonsense madrigals», № 1 «Two Dreams and Little Bat», mm. 5 – 8, партія B.

В

mp *mp* *p* *sfz, PPP*

Nine Nine brown elephants in a row...

Ключовим образом для цього рядка є образ слонів (elephants), відображений в низькій теситурі важкого і нерухливого за своєю природою голосу B, а мелодика побудована на великих стрибках («кроках»)¹².

Приклад 1.15.

Д. Лігемі, «Nonsense madrigals», № 1 «Two Dreams and Little Bat», mm. 29 – 33, партія AI, AII.

AI *pp* *mp*

in a curious, distant, nasal voice

sev - en nice fa - thers, nice mo - thers, to call li(ttle) maids joys;

AII *pp* *mp*

in a curious, distant, nasal voice

sev - en nice fa - thers, nice mo - thers, to kiss the li(ttle) boys;

¹²Тут і далі (приклади 1.15-1.22) див. підрядковий переклад віршів, наданий в додатку Б.

В даному прикладі позначки композитора щодо характеру та тембру співу – *in a curious, distant, nasal voice* (незвичний, віддалений, носовий звук) – виглядають як іронія над «nice fathers, nice mothers» (милими татусями й матусями), крім того, іронічне ставлення до тексту відтворене в гармонії: кожного разу на слові «nice» (милі) з'являється тритон.

У наступній групі прикладів окремі поетичні образи відображені за допомогою *штрихів та ритмічної організації*.

Приклад 1.16.

Д. Лігемі, «Nonsense madrigals», № 1 «Two Dreams and Little Bat», т. 9, партія АІІ.



Штрих *spiccato*, характер *leggiero*, рух рівними вісімками, повністю відповідає текстові: «seven slim race horses» (сім струнких скакових коней).

Приклад 1.17.

Д. Лігемі, «Nonsense madrigals», № 1 «Two Dreams and Little Bat», мм. 16 – 17, партія Ваг ІІ.



Приклад 1.18.

Д. Лігемі, «Nonsense madrigals», № 1 «Two Dreams and Little Bat», т. 26, партія АІ, АІІ.



Nine little drummer-boys (дев'ять маленьких барабанщиків) – штрих *non legato*, характер *leggiero*, ритмічні фігури, що імітують барабанний дріб (див. приклад 1.17).

Образ семи хлопчаків («seven witty little boys» – сім дотепних хлопчаків) зображений штрихом *non legato* та *staccato*, характер *leggiero*, крім

того, чергування мажорної та мінорної терцій на початку мотиву нагадує дитячу непосидючість (див. приклад 1.18)

Остання група прикладів пов'язана з відтворенням поетичних образів гармонічними засобами та особливостями мелодики.

Легкий та невимушений рух на словах «seven round rainbows» (сім круглих веселок) створений чистими «пустими» квінтами, якими рухаються голоси, та рухом по пентатоніці.

Приклад 1.19.

Д. Лізємі, «Nonsense madrigals», № 1 «Two Dreams and Little Bat», mm. 21 – 23, партія А I, А II.

Надвеликі стрибки в мелодичній лінії В відтворюють рух стрибками дев'ятьох сильних альпіністів, що перестрибують з однієї скелі на іншу (nine sturdy mountaineers leaping on their poles).

Приклад 1.20.

Д. Лізємі, «Nonsense madrigals», № 1 «Two Dreams and Little Bat», m. 15 – 17, партія В.

Хрестоматійний зразок відтворення в музичному тексті слова «біг» (running) в гамоподібному русі та різними тривалостями (див. приклад 1.21).

Приклад 1.21.

Д. Лізємі, «Nonsense madrigals», № 1 «Two Dreams and Little Bat», mm. 36 – 37.

Вибір всіх музичних засобів (гармонія, мелодика, ритміка, тембри, штрихи, динаміка) в наведених прикладах спрямований на єдину мету: зробити слово більш виразним, підкреслити характер поетичних образів.

Форма твору подібна до вільної наскрізної композиції мадригалу. Мотетний принцип розвитку використаний в двох групах голосів таким чином, що кожному новому рядку тексту відповідає новий музичний матеріал. Так само як і в ізоритмічному мотеті, color «Twinkle, twinkle, little bat» ділить форму всього твору на частини. В даному випадку, color проводиться один раз, відповідно до цього розділяємо форму умовно на два розділи: перший – т. 1 – 33, другий – від т. 34 і до кінця. Такому розподілу музичного тексту відповідає і структура віршів в інших двох фактурних пластах. Саме в момент закінчення color в партії Т, в двох інших групах голосів проходить текст спільний для обох віршів – «Seven nights running I dream it all plain; With bread and jam for supper I could dream it all again!» та «Nine times running I dreamt it all plain; With bread and cheese for supper I could dream it all again!». Відбувається об'єднання окремих ліній, монологів. Але не в діалог, а в колективний монолог: продовжується сон кожної дитини, хоча діти вже мають однакову мрію. Відповідно до цього, змінюється комплекс засобів музичної виразності. В момент об'єднання голосів за текстовою ознакою, відбувається перехід від багатошарової до звичайної поліфонічної фактури. Зникають не лише розподіл голосів на групи, що утворювали окремі фактурні шари, а й поліметрія, закладена в русі кожної групи голосів. Для всіх голосів встановлюється єдиний чотиридольний метр. Такі зміни призводять до необхідності зміни типу ансамблювання: замість трьох незалежних ліній з'являється загальний рух шести окремих голосів, які поєднані текстом і засобами музичної виразності, які «озвучують» цей текст.

Не дивлячись на те, що в творі Д. Лігеті використав поетичний текст, якому притаманний певний ритм, побудований на співвідношенні кількості, довжини складів та чітко встановлених акцентів, це жодним чином не відображено в музичному тексті. Прочитання поетичного тексту як

прозового утвердилось в музичному мистецтві ХХ ст. Про це пише В. Холопова [152] та К. Руч'євська [120]. В даному випадку мова йде про *декламаційний* «тип вокалізації поетичного тексту» (К. Руч'євська), якому характерне використання не ритму вірша, а ритму мови. Таким чином вірш перетворюється на прозу, кожне слово стає більш випуклим.

Особливості перетворення поетичних текстів в музиці в деталізації словесних образів. Пряма ілюстративність тексту музичними засобами доведена до абсурду («бачимо» в музиці і струнких коней, і дужих альпіністів, і маленьких барабанщиків тощо). Текст визначає відбір засобів музичної виразності не лише на рівні окремих елементів (слів, фраз), але і на рівні логіки розгортання цілого (абсурд – порушення зв'язку, відсутність діалогу) прямо переноситься й знаходять відповідність у засобах музичної виразності, у способі побудови цілого, в організації музичної композиції. Самостійне (інтонаційне, метроритмічне, темброве) співіснування трьох шарів фактури переривається в кінці твору, коли це визначено текстом.

Наступний мадригал циклу «**Cuckoo in the Pear-Tree**» (зозуля на груші) написаний також на вірш Вільяма Брайті Рендса. На відміну від попереднього мадригалу, в даному використано лише один текст, але фактурна полішаровість також присутня. Цьому сприяє структура самого вірша: мова від автора, діалог та рефрен «Cuckoo!» (див. додаток Б, № 2).

У вірші відбувається діалог між двома зозулями, одна з яких, ймовірно, не справжня. Сюжет, що розгортається у вірші, побідний до сюжету з відомої казки «Вовк та семеро козенят», коли Вовк намагається проникнути в дім до козенят, прикидаючись їхньою матусею. «Не справжня» зозуля намагається потрапити в дім до іншої, справжньої зозулі. Між птахами відбувається діалог, в якому одна переконує, а інша ставить під сумнів правдивість слів першої. Простий, на перший погляд, зміст вірша наштовхує на непростий підтекст цього сюжету. Навмисна плутанина в діалогах вірша, неможливість встановити хто є справжня зозуля, призводить до розуміння відносності поняття «справжній». Кожна із зозуль може бути справжньою в залежності

від норм сприйняття дійсності. Тут можна провести аналогію з викривленим світом казок про Алісу Л. Керола, де порушена об'єктивна логіка. Два світи даного вірша – прямий і обернений – в мадригалі Д. Лігеті підкреслює музичними засобами і робить їх більш рел'єфними.

Принцип розподілу голосів ґрунтується на мелодичному та тембральному «обігруванні» змісту вірша. Текст «від автора» виконують група Bar I, Bar II: «The Cuckoo sat in the old pear tree. Raining or snowing naught cared he. The Cuckoo flew over a house-top high.» Мелодичний рух, принцип поєднання голосів зберігається в усіх фразах, з невеликими варіантами.

Приклад 1.22.

Д. Лігеті, «Nonsense madrigals», № 2 «The Cuckoo sat in the old pear tree», мм. 1 – 3,
партія Bar I, Bar II.

Приклад 1.22a.

Д. Лігеті, «Nonsense madrigals», № 2 «The Cuckoo sat in the old pear tree», мм. 4 – 7,
партія Bar I, Bar II.

Приклад 1.22b.

Д. Лігеті, «Nonsense madrigals», № 2 «The Cuckoo sat in the old pear tree», мм. 12 – 15,
партія Bar I, Bar II.

Рефрен «Cuckoo!» виконують АІІ, Т. Мелодична, гармонічна та ритмічна структура рефрену зберігається протягом всього твору.

Приклад 1. 23.

Д. Ліґемі, «Nonsense madrigals», № 2 «The Cuckoo sat in the old pear tree», mm. 7–9, партія АІІ, Т.

З появою діалогу в структурі вірша з'являється нова дійова особа, зображена в новій музичній характеристиці. Двічі з'являється вона у вірші і двічі тема проводиться у виконанні АІ та В. «Несправжність» зозулі, яка починає діалог («Dear, are you at home, for here am I?» – дороженький, ти вдома? бо ось він я), відтворена, по-перше, в неприродному звучанні голосів – *distorted nasal voice* (спотворений носовий звук) – в партії АІ та просто *distorted voice* (спотворений звук) в партії В. По-друге, поєднання найбільш несхожих за тембральними ознаками голосів – В і А (в чоловічому ансамблі це – *countertenor*, легкий та прозорий тембр), як непрямий натяк на прямий обман.

Приклад 1.24.

Д. Ліґемі, «Nonsense madrigals», № 2 «The Cuckoo sat in the old pear tree», mm. 17–21.

Використаний прийом інструментального тембрового синтезу, характерний для інструментальної та електронної музики авангардистів, є аналогом електронного тембрового синтезу, коли за допомогою поєднання

окремих звучностей (основного тону і обертонів) створюються нові звучання. У даному випадку, бас і контратенор є, відповідно, основним тоном і обертоном. По-третє, фальшивість зозулі підкреслюється «фальшивим» звучанням інтервалу збільшеної квати, в якому співвідносяться два голоси, та вкрай великим широким розташуванням голосів – 2,5 октави.

Приклад 1.25.

Д. Лігеті, «Nonsense madrigals», № 2 «The Cuckoo sat in the old pear tree», mm. 38 – 43.

Принцип розподілу голосів на групи по фактурним функціям, чітко встановлений на початку твору, поступово руйнується, коли в тексті вірша з'являється діалогічність. Так відображена плутанина в діалогах та відносність поняття «справжній». Починаючи з т. 32 багатошаровість фактури переходить в мозаїчність. Фактурні елементи, встановлені на початку, поступово з'являються в різних голосах і в різних поєднаннях. Рефрен «Сускоо», чітко закріплений на початку твору за партіями АІІ та Т, періодично проходить в усіх голосах. Невелика інтермедія в тт. 64–71 побудована на матеріалі даного рефрену у вигляді поліритмічних комбінацій, в яких повністю зруйновано встановлений метр (див. приклад 1.26). Кожна партія в даному прикладі організована як ритмічна послідовність, що постійно повторюється, подібно до паттернів в музиці мінімалістів (див. приклад 1.27).

Приклад 1.26.

Д. Лігеті, «Nonsense madrigals», № 2 «The Cuckoo sat in the old pear tree», mm. 67 – 70.

Musical score for "The Cuckoo sat in the old pear tree" by Ligeti, measures 67–70. The score is for SATB and two baritone parts. It features a repeating rhythmic motif of eighth and quarter notes. The vocal parts have lyrics "Cuck - oo, cuck - oo, cuck - oo, cuck - oo, cuck - oo,". The baritone parts have lyrics "Cuck-oo, cuck-oo, cuck-oo, cuck-oo,". The bass part has lyrics "cuck-oo, cuck-oo, cuck-oo, cuck-oo, cuck-oo, cuck-oo, cuck-oo, cuck-oo,". The score includes dynamic markings "pp" and "pp" with accents.

Приклад 1.27.

Д. Лігеті, «Nonsense madrigals», № 2 «The Cuckoo sat in the old pear tree», mm. 64 – 71.

Musical notation for the vocal parts of "The Cuckoo sat in the old pear tree" by Ligeti, measures 64–71. It shows four staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano part has a simple rhythmic motif. The Alto part has a more complex motif with triplets. The Tenor part has a simple rhythmic motif. The Bass part has a simple rhythmic motif.

Відсутність мелодичного та гармонічного розвитку музичного матеріалу в творі спровокувала відсутність лінійного поступального розвитку. Робота з музичним матеріалом в творі нагадує «біг на місці»: чергування тих самих елементів в товщі музичної тканини та відсутність векторного розвитку. Навіть закінчення твору не є його повноцінним завершенням – домінантсептакорд в останньому такті в динаміці *pp* залишає відчуття невизначеності і незавершеності.

Від початку до кінця твору, Д. Лігеті дотримується правил «гри із сенсами», відображає відносність істини та неможливість встановити її, як це можна було прочитати між рядків простого дитячого віршика В. Рендса.

Лише в третьому мадригалі з усього циклу – «**The Alphabet**» – вербальний текст трактується фонетично, що обумовлено специфікою вербального ряду, в якості якого виступають назви літер англійської абетки. Д. Лігеті трактує абетку як текст, тобто систему писемних знаків, але, на

відміну від тексту, абетка не несе жодного семантичного навантаження. В творі використана вся абетка, без виключень. В партитурі записані не власне літери, а їх фонетичні транскрипції. Кожній літері відповідає одна або кілька нот, наприклад: літері «а» [ей] відповідають ноти *cis* та *h*, «b» [бі] – *d*, «c» [сі] – *dis*, «d» [ді] – *e* та *a*. Таким чином, поява того чи іншого звуку в усіх голосах визначена послідовністю літер в алфавіті (див. приклад 1.28).

Зазначений принцип – зв'язок конкретного звуку мови з певним музичним тоном – ледве встановившись (тт. 1–11), одразу порушується. Починаючи з т. 25 (літера-звук «е» [і]), не можна встановити закономірності появи тих чи інших тонів. Д. Лігеті в інших мадригалах циклу застосовує подібний композиційний принцип: запропонувавши певну логіку розгортання подій на початку твору, несподівано порушує її (наприклад, в першому мадригалі, а також в третьому, про що мова піде далі). В цілому, твір близький до сонорних композицій, тобто «рух» тембру (фарби) стає основним композиційним принципом твору.

Приклад 1.28.

Д. Лігеті, «Nonsense madrigals», № 3 «The Alphabet», mm. 1 – 12.

Використання абетки в якості тексту для ансамблевого (хорового) твору відповідає логіці абсурду. Але композитор йде далі, він не лише поміщує звичайні речі в незвичайний для них контекст, а й знаходить приховані якості цих речей. Особливість втілення абетки в музичному тексті в тому, що назви літер в даному мадригалі емоційно забарвлені. Фонізм кожної назви викликає певну асоціацію з мовними інтонаціями. Групі літер a, b, c, d, e, f, точніше звукам «ей», «бі», «сі», «ді», «і», «еф», відповідає малоподієва музика – повільна, безконфліктна за гармонічним розвитком, м'яка за динамікою. Тут Д. Лігеті використовує прийом, відомий за іншими його творами («Atmospheres», «Lux aeterna», «Lontano») – гармонічні вертикалі повільно і плавно змінюють одна одну в результаті поступеневого руху окремих голосів, створюючи ефект «перетікання», плинності. Спокійному характеру музики відповідає мінімальна амплітуда динамічних відхилень: rrrr–rrr–rr–r. Звук «j» [джей] відповідно до свого звучання (твердої атаки при вимові) виконується в творі раптово з різким динамічним зрушенням – frrr після попередньої динаміки r (див. приклад 1.29 т. 36).

Приклад 1.29.

Д. Лігеті, «Nonsense madrigals», № 3 «The Alphabet», mm. 34 – 36.

The image shows a musical score for a six-part vocal ensemble. The parts are labeled A I, A II, T, Bar I, Bar II, and B. The score is for measures 34-36. It features dynamic markings such as *f*, *p*, and *fppp*. The vocal lines include lyrics like "(i)", "d3e1", "tf", "ket.", and "ei". The notation includes notes, rests, and slurs, with some notes marked with accents.

Млосний характер звуку «о» [ou] підкреслений ремаркою *molto espressivo*, рухливою динамікою «p–mf–p» в межах півтора такту, яскравими гармонічними засобами.

Приклад 1.30.

Д. Ліґемі, «Nonsense madrigals», № 3 «The Alphabet», mm. 40 – 42.

Звукам «q» [к'ю] та «t» [ар] в музиці надано характер здивування, що підкреслено питальною інтонацією, додатково позначеною в партитурі знаком «?». Їх супроводжує швидке crescendo та значне підвищення теситури для всіх голосів. Своєрідною кульмінацією твору є поява літер «s», «t», «u». Оклічна інтонація, виражена на письмі знаком оклику, активний характер підкреслений акцентами над кожною нотою, стрімке нарощування динаміки – від ff до fffff.

Приклад 1.31.

Д. Ліґемі, «Nonsense madrigals», № 3 «The Alphabet», mm. 45 – 48.

Кульмінація мадригалу припадає на тт. 49 – 50, де вимовляються «w» [дабл'ю] та «v» [ві]. Стверджувальна інтонація та впевнений характер закладений в природі їх звучання, відображений композитором в нюансі *fffff*. В даній теситурному контексті він відображає не динаміку, а характер, так як цьому регістру людського голосу притаманна певна млявність та утрудненість чіткої артикуляції.

Приклад 1.32.

Д. Лігемі, «Nonsense madrigals», № 3 «The Alphabet», мм. 49 – 50.

The musical score for Example 1.32 consists of six staves: A I, A II, T, Bar I, Bar II, and B. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is marked with *fffff* and *ten.* (tenuto). The lyrics are: A I: [silence]; A II: [silence]; T: ti! [silence] vi!; Bar I: [silence] dablu! vi!; Bar II: [silence] dablu! (u); B: dablu! vi.

Обігравання літери «у» [вай] побудоване на збігові зі звучанням англійського слова «why» (чому?). Задумливість зображена в застиглих гармоніях та ефекті поступового зникнення кожного наступного звуку.

Приклад 1.33.

Д. Лігемі, «Nonsense madrigals», № 3 «The Alphabet», мм. 52 – 56.

The musical score for Example 1.33 consists of six staves: A I, A II, T, Bar I, Bar II, and B. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is marked with *pp* and *sub.* (subito piano). The lyrics are: A I: wa? [silence] wa!; A II: wa? [silence] wa? (i); T: [silence] wa? (i); Bar I: ks! wa? wa i? (i); Bar II: ks! wa i? wa? (i); B: ks! wa i?

Завершальній літері англійської абетки відповідає завершення всього твору через повне зникнення звучання – *morendo al niente* (див. приклад 1.34, тт. 62 – 63).

Приклад 1.34.

Д. Лігеті, «Nonsense madrigals», № 3 «The Alphabet», mm. 57 – 63.

Використаний вербальний текст для даного мадригалу по своїй суті є лише матеріалом для тексту музичного. Відсутність сюжетної лінії замінена яскравим підкресленням фонізму літер-звуків, який формує характер музики. Використання музичних засобів обумовлене мовними засобами, наприклад, тверда атака мовної фонемі позначається на зміні музичної динаміка літери «j» та «v». Як не парадоксально, відсутність семантичного навантаження вербального тексту не руйнує вибраного Д. Лігеті в даному циклі принципу відтворення особливостей вербального тексту в музичному: сонористичне трактування мовних звуків відображене в сонорній композиції.

Четвертий мадригал «**Flying Robert**» (Роберт, який відлетів) написаний на вірш німецького поета Генріха Гофмана¹³, перекладений англійською. «The story of Flying Robert» найвідоміший вірш зі збірки повчальних віршів

¹³Генріх Гофман (1809–1894) – німецький психіатр, відомий як автор популярної збірки дитячих віршів «Struwwelpeter», виданої в 1845 р. Збірка складається з десяти повчальних віршів, які Гофман написав для свого маленького сина. Ця збірка стала однією з перших в історії дитячих книжок книжкою з малюнками, які також створені самими автором.

для дітей «Struwwelpeter»¹⁴. Наскрізна тема віршів-повчань – відучити дітей від поганих звичок – подана в жорстких, іноді, навіть, в кровожерливих сюжетах¹⁵.

Суперечливість форми, в якій описані повчальні ситуації, та відверто абсурдні сюжети віршів, дуже гармонійно вписуються в загальну картину «абсурдних мадригалів» Д. Лігеті, де гумор межує з жахом. Сюжет даного вірша також зовсім нереалістичний та, навіть, страшний: в жахливу непогоду один неслухняний хлопчик, замість того, щоб сидіти вдома і гратися, виходить на вулицю гуляти. Сильний вітер, що здійнявся, підхопив і відніс хлопчика так далеко, що більше його ніхто і ніколи не бачив. Особливість сюжетної побудови вірша «Flying Robert» втілена в композиційній будові мадригалу. Д. Лігеті позначив даний мадригал як пасакалію¹⁶. Мадригал починається як пасакалія, але далі відбувається композиційна модуляція: тема зникає, поступаючись місцем вільно побудованому середньому розділу розробкового характеру (тт. 24–47). В кінці твору тема пасакалії повертається, створюючи репризу форми. Три умовні розділи в партитурі мадригалу відповідають поділу тексту вірша на фрагменти, що виконують виховальну функцію, та фрагменти, в яких зображені фантастичні наслідки неслухняності. Повторення початкової строфи в творі Д. Лігеті, що відсутнє в оригінальному тексті Г. Гофмана, використане для створення композиційної симетрії та більшого «унаочнення» характеру вірша (див. додаток Б, № 3).

В жанрі пасакалії написані перший та останній розділи вірша, в партитурі, відповідно, тт. 1 – 24 та тт. 48 – 90. Тема пасакалії традиційно проходить в басу. В даному творі тема проводиться триголосно в партіях Bar I, Bar II, B.

¹⁴ Російською мовою збірка відома як «Стёпка-Растрёпка», а назва даного вірша – «Пётр-самолёт» (переклад Дмитра Мінаєва).

¹⁵ Так, хлопчиків, що не хотів відмовитись від звички смоктати власні пальці, кравець їх відрізав; а хлопчик, який не любив їсти суп, помер на п'ятий день від виснаження.

¹⁶ Як відомо, для пасакалії характерне остинатне проведення теми в басу, в той час як верхні голоси варіюються.

Приклад 1.35.

Д. Лігемі, «Nonsense madrigals», № 4 «Flying Robert», мм. 1 – 6, партія Bar I, Bar II, B.

Тема пасакалії в першому розділі проводиться чотири рази. Двічі вона є незмінною, за третім разом зміни відбуваються в партії B, в четвертий раз цілісність теми руйнується «вторгненням» акорду в т. 19 та появою нової теми в партії Bar I.

Приклад 1.36.

Д. Лігемі, «Nonsense madrigals», № 4 «Flying Robert», мм. 13 – 17, партія Bar I, Bar II, B, третє проведення теми пасакалії.

Приклад 1.37.

Д. Лігемі, «Nonsense madrigals», № 4 «Flying Robert», мм. 18 – 22, партія Bar I, Bar II, B, четверте проведення теми пасакалії.

З т. 24 починається розробкова частина, в якій відбувається чудернацьке зникнення Роберта. До теми пасакалії композитор повертається в момент, коли в тексті знову з'являється повчання та мораль всього вірша. З т. 49 робота з темою пасакалії відновлюється в нібито дзеркальному відображенні по відношенню до першого розділу. В тт. 49 – 52 з'являється

частина теми, в тт. 53 – 56 в темі видозмінені інтервальні співвідношення. З т. 61 і до кінця твору тема пасакалії проходить в початковому вигляді.

Приклад 1.38.

Д. Лігеті, «Nonsense madrigals», № 4 «Flying Robert», mm. 49 – 52, партія T, Bar I, Bar II.

The musical score for Example 1.38 consists of three staves. The top staff is for the voice (T), marked *pp* (pianissimo). The lyrics are: "Tell where they stopp'd, or —". The middle staff is for the first bass part (Bar I), with lyrics: "rain comes tum - bling". The bottom staff is for the second bass part (Bar II), with lyrics: "—the rain comes down." The music is in 2/4 time and features a mix of eighth and quarter notes with various accidentals.

Приклад 1.39.

Д. Лігеті, «Nonsense madrigals», № 4 «Flying Robert», mm. 53 – 56, партія Bar I, Bar II, B.

The musical score for Example 1.39 consists of three bass staves. The top staff (Bar I) has lyrics: "down in the coun - try or". The middle staff (Bar II) has lyrics: "down in the coun - try or". The bottom staff (B) is marked *pp* and has lyrics: "When the rain comes". The music is in 2/4 time and features a mix of eighth and quarter notes with various accidentals.

Особливості жанрової моделі пасакалії використані Д. Лігеті як образ нав'язливих правил чемної поведінки. Семантика жанру, традиції його використання та відповідний йому стилістичний комплекс пов'язаний з ідеєю регулярності, поміркованої скорботи, «доведені до абсурду» і якнайкраще відображають занудство виховного процесу. Тема пасакалії, як норма «слухняного» життя, повертається тоді, коли життя повертається до звичайного плину – All good little girls and boys stay at home and mind their toys (всі слухняні маленькі дівчатка та хлопчики залишаються вдома та граються своїми іграшками) –, а «порушників» покарано – No one ever yet could tell, Where they stopp'd or where they fell: only, this one thing is plain, Bob was never seen again (ніхто не може сказати, де зупинився чи впав він. Очевидно лише одне, Боба більше ніхто не бачив). Порушником нормативної, слухняної, поведінки є Роберт, який відлітаючи, лишається супроводу норм пасакалії в музичному тексті.

Крім загальних, формотворчих особливостей, обумовлених вербальним текстом, композитор відтворив в музичному тексті багато деталей, підкресливши музичними засобами зміст або звучання окремих слів, фраз, тексту. До того ж музичний текст містить велику кількість ремарок спрямованих до виконавця, що стосуються характеру.

До теми пасакалії приєднуються ще дві теми, кожна з яких виконує свою функцію не лише в формотворенні, а й в розкритті змісту вірша, підкреслюючи окремі його деталі, створюючи алюзії та асоціації. Тема в партії Т, що з'являється на початку твору, за характером мелодики нагадує старовинні англійські балади. Так, складається враження, ніби мова йде про цілком реальну подію, що сталася в давнім-давно та «обросла» великою кількістю легенд.

Приклад 1.40.

Д. Лігеті, «Nonsense madrigals», № 4 «Flying Robert», mm. 1 – 7, тема Т.



Тема Т неодноразово проводиться в багатьох варіантах в середньому розділі мадригалу. Всі видозміни теми відображають викривлену дійсність в сюжеті вірша.

У партіях АІ та АІІ проводиться остинатна тема на слова «All good little girls and boys stay at home and mind their toys» (всі слухняні маленькі дівчатка та хлопчики залишаються вдома та граються своїми іграшками). Тема проводиться тричі і зникає в момент, коли у вірші мова йде про своєрідне покарання Роберта – його підхоплює сильний вітер і відносить до хмар. Тема «слухняних діточок» більше не повертається в мадригалі.

Приклад 1.41.

Д. Лігеті, «Nonsense madrigals», № 4 «Flying Robert», mm. 8 – 14, тема АІ, АІІ.

Весь середній розділ, в якому дія відбувається на вулиці, де вирує негода, пронизаний висхідними та низхідними хроматичними гаммами в різних голосах та різною ритмічною пульсацією¹⁷. Слова «whistles» (свисти) та «screams and cries» (вереск та крики) відтворені в прямому сенсі. На слові «whistles» з'являється *glissando* та авторська ремарка зобразити справжній свист. А на словах «screams and cries» – динаміка *fffff*, ремарка *tutta la forza* та подвійний акцент (див. приклади 1.42, 1.43).

Приклад 1. 42.

Д. Лізємі, «Nonsense madrigals», №4 «Flying Robert», m. 30, партія Т, Bar.

Безумовно, в творі ще багато деталей, що відображають особливості роботи композитора з віршем. Наведені ж приклади ілюструють загальні тенденції та підтверджують безпосередній вплив вербального тексту на формування музичного.

Приклад 1.43.

Д. Лізємі, «Nonsense madrigals», №4 «Flying Robert», mm. 38 – 40.

¹⁷ Музичне зображення бурі відоме за такими хрестоматійними прикладами як Гроза з «Чотирьох пір року» Вівальді, негода в «Пасторальній симфонії» Бетховена тощо.

«**The lobster quadrille**» (омарова кадриль) – пісня Нібито-Черепахи з книги Льюїса Керола «Аліса в країні див» є пародією на відомій вірш Мері Хауїтт «Павук та муха». Сам вірш в тексті казки займає місце «історії в історії». В розділі, де знаходиться цей вірш, Аліса зустрічає Нібито-Черепаху та Грифона, які вчать її танцювати омарову кадриль, при цьому наспівуючи пісеньку. А в пісні відбувається діалог між білугою та равликом, якого білуга спонукає до танцю. Маємо доволі розлогий гіпертекстуальний ланцюг, в якому тексти різних авторів та стилів включені в діалог, тобто передбачають (для глибшого розуміння нюансів смислу) обізнаність читача з іншими текстами, або, принаймні, знання про існування таких текстів.

Вірш складається з трьох строф, в кожній з яких міститься три двовірша. Третій двовірш кожної строфи повторюється як рефрен, текстом рефрену є останні слова попереднього двовірша (див. додаток Б, № 4).

Надокучливий повтор однієї фрази створює образ танцю як нав'язливої ідеї. Таке сприйняття вірша відтворене в композиційній структурі мадригалу, елементами якої є остинатні теми на окремі фрази вірша, теми подібні за структурою мелодики, мотиви, які ілюструють окремі слова або фрази.

Поліостинатність фактури зберігається протягом всього твору. Модифікації в роботі з темами проявляються в розподілі її елементів між різними голосами. Остинатні теми написані на наступні фрази вірша: 1) «Will you walk a little faster?» (чи не міг би ти йти трохи швидше?); 2) «said a whiting to a snail» (мовила білуга до равлика); 3) «There's a porpoise close behind us, and he's treading on my tail!» (ось нас дельфін наздоганяє, він наступає на мій хвіст); 4) «Will you, won't you, will you, won't you, will you join the dance? Will you, won't you, will you, won't you, will you join the dance?» (Чи ти будеш, чи не будеш, чи ти будеш, чи не будеш танцювати з нами? чи ти будеш, чи не будеш, чи ти будеш, чи не будеш танцювати з нами?) (див. нотні приклади, приклад 1.44, 1.44 a-c).

Так само, як кадриль танцюють в парі, дві перші теми проводяться парою голосів. Пари, як і в кадрилі, постійно змінюються. Ці дві теми між

собою також формують пару, і в такому вигляді проводяться протягом всього твору.

Якщо остинатні теми, що пронизують всю композицію музичного твору, пов'язані лише з окремими фразами вірша і таким чином ілюструють нав'язливість та абсурдність того, що відбувається, друга група тем пов'язана з безпосереднім розвитком сюжету і динамікою розвитку музичної композиції. В середині другої групи можна виділити дві підгрупи тем, які об'єднують особливості мелодики. Перша підгрупа основана на мелодичних особливостях теми, що проходить на словах «See how eagerly the lobsters and the turtles all advance!» (подивись, з яким запалом рухаються омар та черепаха!). Основними елементами цієї теми є: дві ланки висхідного та низхідного руху по хроматизму в межах великої терції, з кроком на малу терцію між ними вниз, та низхідний рух по пентатоніці. Основна тема та її похідні наведені в прикладах 1.45 a-g (див. нотні приклади, приклад 1.45 a-g). З даних прикладів видно, що при проведенні тем збережений принцип парності. Синкопований ритм тем нагадує підстрибування, як один з елементів танцю. Подібності з танцем додають також і ремарки композитора (вони, як і в інших творах циклу, допомагають виконавцеві зрозуміти образну характеристику кожної з тем), які так само як і до співу, можна застосувати до танцю –*leggierissimo molto ritmico*.

В основі другої підгрупи тем покладений стрибкоподібний рух квінтами, квартами або більшими інтервалами (див. нотні приклади, приклад 1.46, 1.46 a-b).

Як і в попередніх мадригалах циклу, в даному творі Д. Лігеті звертається до прийому прямого ілюстрування музичними засобами окремих слів або фраз. Першим виразним прикладом є остинатна тема на слова «There's a porpoise close behind us, and he's treading on my tail!» (ось нас дельфін наздоганяє, він наступає на мій хвіст). На словах «on my tail!» (на мій хвіст) в мелодії відбувається великий стрибок в регістр зовсім нехарактерний для даного голосу (B), так ніби це вигук-зоєк (див. приклад 1.44 b).

Наступний приклад пов'язаний зі словами равлика, який на запрошення бадьорої білуги відповідає «Too far, too far.» (занадто далеко).

Приклад 1.47.

Д. Ліґемі «Nonsense madrigals», № 5 «The lobster quadrille», mm. 28 – 31, партія АІ, В.

The image shows a musical score for two voices, A I and B. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music is in a slow, staccato style. The lyrics are "Too far, too far." The score includes performance instructions: *ppp* (singsong, nasal voice) for A I and *pp* (distorted, nasal voice) for B. The notes are widely spaced, emphasizing the length of the words.

При цьому даний мотив абсолютно вибивається із загального темпоритму своєю повільністю та важкістю. Такий ефект створює довгі тривалості на фоні коротких вісімок staccato, використання двох крайніх тембрових фарб (АІ контратенор та В), та надвелика відстань між голосами – дві з половиною октави.

Найяскравішим прикладом ілюстрування тексту є використання елементів національних гімнів Англії та Франції, коли мова у вірші заходить про два найближчих береги – «The farther off from England the nearer is to France» (чим далі від Англії, тим ближче до Франції) (див. приклад 1.48).

Приклад 1.48.

Д. Ліґемі «Nonsense madrigals», № 5 «The lobster quadrille», mm. 47 – 55.

The image shows a musical score for six parts: A I, A II, T, Bar I, Bar II, and B. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music is in a slow, staccato style. The lyrics are "Will you walk? The farther off from England the nearer is to France." The score includes performance instructions: *ppp* (softly voice) for A II, *p* (annoyed) for T, *ppp* (softly voice) for Bar II, and *ppp* (open) (softly voice) for B. The notes are widely spaced, emphasizing the length of the words.

Гіпертекстуальність та пародія закладені в оригінальному поетичному тексті стали основними принципами роботи з музичним матеріалом. Це і включення музичних цитат (гімни Англії та Франції), і пародіювання

музичними засобами героїв вірша (повільний равлик та гіперактивна білуга), і непряме посилення на кадрили (парність голосів в структурі музичної композиції, «стрибкоподібна» ритміка, швидкий темп).

Останній мадригал циклу «**A long, sad tale**» також написаний на слова Льюїса Керола. В творі поєднані елементи різних текстів, одна частина з яких – це вірш Миші та окремі відомі фрази з «Аліси в країні див», та інша – загадки з книги Л. Керола «Дублети, словесні загадки»¹⁸.

Структура даного мадригалу спирається на чотири ланцюга загадок з «Дублетів». Перший ланцюг – «Head(голова)-heal-teal-tell-tall-Teil(хвіст)», другий – «Witch(відьма)-winch-wench-tench-tenth-tents-tints-tilts-tills-fills-falls-fails-fairs-Fairy(чарівниця)», третій – «Furies(фурія)-buries-buried-burked-barked-barred-Barrel(бочка)», четвертий – «Quilt(ковдра)-guilt-guile-guide-glide-slide-slice-spice-spine-spins-shins-shies-shier-sheer-Sheet(простирадло)». Елемент гри присутній і в підборі пари слів, як видно з прикладів перше і останнє слово – слова-антиподи, як в перших двох ланцюгах (голова – хвіст, відьма – чарівниця), або слова подібні за змістом, як в останньому (ковдра-простирадло). Відповідно до даних словесних ланцюгів форму можна розділи на умовні чотири розділи: перший – тт. 1 – 19, другий – тт. 20 – 27, третій – тт. 28 – 52, четвертий – тт. 53 – 63.

У той час як Льюїс Керол грає зі словами, Д. Лігеті грає з текстами Л. Керола. Поява в тексті саме цих загадок визначена іншими текстами, які поєднують між собою ці словесні ланцюги. Поява першого пов'язана з відомою фразою Королеви з «Аліси»: «Off with her head» (відрубайте їй голову). Останнє слово – head – є початком першого ланцюга. В першому

¹⁸Крім добре відомих книг про пригоди Аліси та інших літературних творів, Л. Керол є автором багатьох робіт з математики, логіки, філософії, мистецтва фотографії. «Дублети, словесні загадки» – це збірник логічних загадок. Одним із завдань в даній книзі є гра з перетворенням одного слова в інше. Два запропонованих слова, початкове і кінцеве, однакової довжини. «Добратися» від початкового даного слова до кінцевого, також даного умовами задачі, допоможе ланцюг зі слів: в кожному наступному необхідно змінити лише одну літеру. Вірна зміна тієї чи іншої літери в кожному наступному слові приведе до появи необхідного кінцевого слова. Наприклад, слово «head» необхідно перетворити в слово «tail». Ось ланцюг із слів, в кожному з яких змінена лише одна літера: «**head**-heal-teal-tell-tall-**tail**».

розділі присутній і інший текст – це початок історії Миші «Mine is the long, sad tale» (моя довга та сумна історія). Слово «tale» та слово «teil», що є кінцевим словом першого ланцюга, – фонетичні омоніми¹⁹. Граючи на цій схожості, Д. Лігеті таким чином поєднує три різних тексти в одному розділі. Другому ланцюгові – (witch-(...)-fairy) – передує текст, який є умовою для словесної загадки з «Дублетів» – «Turn witch into fairy» (перетворіть відьму в чарівницю). Наступний перехід в третій ланцюг проходить в два кроки словесної гри. По-перше, Д. Лігеті застосовує прийом фонетичної спорідненості двох слів. Цього разу це слово «sad» та «said». Обидва слова зустрічаються в другому розділі: перше – в словах Аліси «It is a long tail, certainly, but why do you call it sad?» (це дійсно довгий хвіст, але чому ти кажеш, що він сумний?)²⁰, друге – у вірші-історії Миші «Fury said to mouse, that she met in the house» (кішка²¹ звернулася до миші, яку зустріла в домі). По-друге, слово «fury» в множині є початком третього словесного ланцюга. Поєднання третього і четвертого ланцюгів проходить на рівні асоціації. В третьому розділі проводиться весь вірш-історія Миші, в якій та, зустрівши Кішку, дістає від неї звинувачення та засудження до смерті. Звинувачення англійською – «guilt», є другим словом в четвертому ланцюзі. Прямо це слово не використовується, але за своєю суттю промова Кішки і є тим самим «звинуваченням». Отже поява словесної загадки «quilt-sheet» зрозуміла. Таким чином текст шостого мадригалу є складним поєднанням різних текстів на основі схожості звучання, алюзій та асоціацій. Це химерна фантазія, в основі якої – добре почуття гумору та блискуча обізнаність з текстами класика англійської дитячої літератури.

Крім ігор зі словесним текстом, так само Д. Лігеті працює з мелодичним матеріалом. Як сполучні фрази поєднують між собою ланцюги

¹⁹ Фонетичні омоніми (омофони) – слова, що співпадають за звучанням, але різні за написанням та значенням.

²⁰ Як бачимо, в цій фразі також виникає непорозуміння через семантичну нескладність діалогу. Той самий принцип фонетичної схожості слів.

²¹ Англійське слово «Fury» (фурія, сварлива жінка) в усіх відомих версіях українською та російською мовами перекладене як «кішка».

та визначають появу тієї чи іншої загадки, так само мелодичні елементи визначають появу того чи іншого інтервалу. Всі чотири загадки проводяться в мадригалі як остинатний інтервал або акорд (див. нотні приклади, приклади 1.49, 1.49 а-с).

Появу інтервалу «des-g» в першому ланцюзі передбачає останні дві ноти попередньої мелодичної фрази.

Приклад 1.50.

Д. Лігеті «Nonsense madrigals», № 6 «A long, sad tale», мм. 1 – 2, партія Т.

Акорд характерний для третього ланцюга з'являється як завершальний попередньої фрази:

Приклад 1.51.

Д. Лігеті, «Nonsense madrigals», № 6 «A long, sad tale», мм. 27 – 28, партія Т, Bar I, Bar II.

Четвертий ланцюг починається подібно першому:

Приклад 1.52.

Д. Лігеті, «Nonsense madrigals», № 6 «A long, sad tale», мм. 51 – 52, партія AI, т.

53, партія AI, AII, T.

Конструктивний метод перетворення одного слова в інше Д. Лігеті своєрідно використовує і в гамронії. Рух по висхідних півтонах, що приводить гармонію до початкової, нагадує «біг на місці» або безглуздість ситуацій, так характерних для «Аліси».

Приклад 1.53.

Д. Лігеті, «Nonsense madrigals», № 6 «A long, sad tale», mm. 28 – 31, партія Т, Bar I, Bar II, B.

house, fu-ries, bu-ries, bu-ried. (a) 'Come take no de-ni-al. we must have a tri-...'

house, fu-ries, bu-ries, bu-ried, bur-ked, bar-ked, bar-red, bar-rel, bar-molto

house, fu-ries, bu-ries, bu-ried, bur-ked, bar-ked, bar-red, bar-rel, bar-molto

oh' Bar-

Своєрідною «грою зі словами» є ілюстрація слів або фраз, що характерна для цикла вцілому. Початок розповіді Миші – «Mine is the long, sad tale» (моя довга та сумна історія) – написаний як дуже довга мелодична лінія з стрибкоподібними розспівами, що переходить в «безкінечно довгу» цілотнову гаму.

Приклад 1.54.

Д. Лігеті, «Nonsense madrigals», № 6 «A long, sad tale», mm. 3 – 12, партія B.

* p molto espr. mp p

mine is a long,

long,

a long,

Приклад 1.54а.

Д. Лігеті, «Nonsense madrigals», № 6 «A long, sad tale», mm. 13 – 18, партія B.

mf diminuendo ten. p (p)

and a long, long, long, long, long, long, long, long, tale, a

Слова Аліси «It is a long tail, certainly, but why do you call it sad?» виконуються контратенором (АІ) у високій теситурі, як пародія на голос дівчинки, а слова Королеви «Off with her head» виконує тенор, також в дуже високій теситурі, як пародія на верескливий голос Королеви.

На рівні семантичних зв'язків між елементами різних текстів та безпосереднього зв'язку між словесним та музичним текстом останній мадригал є найскладнішим. В даному творі композитор працював не лише над музичним, а й над словесним текстом, фактично створював складну композицію із різних текстів. Логіка структури словесного тексту була перетворена на музичному рівні в організації цілісної композиції.

Цикл **Nonsense madrigals** в контексті всієї творчості Д. Лігеті є менш радикальним за набором музичних засобів та відображає традиційний підхід до співвідношення музики і слова. В мадригалах не знаходимо особливих складностей в композиторській та виконавській техніці, а семантичне трактування словесного тексту є звичними в вокально-хоровій музиці. В той же час надзвичайна винахідливість композитора з перетворення словесного тексту музичними засобами зображує особливості семантичного трактування слова в ХХ ст. Виявлена при аналізі мадригалів мікроподієвість всередині кожного мадригалу та насиченість вербального та музичного тексту цитатами, алюзіями, пародіями тощо – є підтвердженням того, що композитор, який «озвучує» текст, намагається відтворити не тільки семантику, а й парасемантику слова. Логіка подій, структурні особливості музичної композиції, вибір музичних засобів виходять зі словесного тексту. Слово для композитора є «керівництвом до дій»: від прямої ілюстрації окремого слова до використання особливостей побудови семантичних зв'язків всередині тексту на рівні музичної композиції. Особливість роботи з текстом також проявляється і у виборі текстів. Абсурдні, безглузді тексти завдяки семантичному підходу до трактування тексту, стають більш випуклими та, як не парадоксально, стають змістовним центром музичного твору.

Особлива композиторська робота з текстами є поштовхом до віднаходження нових виконавських прийомів, пов'язаних з роботою виконавця зі словом. Це пов'язано не тільки з новими вокальними та ансамблевими техніками, а й необхідністю перегляду та підлаштування всіх компонентів виконавського процесу, від репетиційного процесу до сценічної поведінки, під вимоги нових музичних творів.

1.4.2 Фонетичне трактування слова

Виділення окремих засобів музичної виразності в якості формотворчого або стилеутворюючого фактора звукової організації музичного тексту, стало причиною того, що композитори стали виділяти та укрупнювати окремі властивості вербального тексту. Таким чином, звукова характеристика слова, тобто фонізм, стала втілюватись композиторами в музичному творі на рівні з семантикою, тобто значенням, слова. Термін *фонетичне* трактування слова виник на зразок назви розділу лінгвістики, який вивчає звуковий склад мови. Композитор, що трактує слово фонетично, працює зі звуковою оболонкою вербального тексту подібно до техніки композиції – сонористики, що оперує тембро-звуковими властивостями музики. Виділяємо певні **різновиди**. В творах Я. Ксенакіса, Дж. Шелсі, К. Штокхаузена трактування слова як матерії, що звучить, поєднувалось із загальною сонористичною стилістикою музичного твору. Композитори використовують не лише слова, але й окремі склади, фонемі, слова мертвих мов тощо. В такому випадку зміст слова втрачається і не відіграє жодного значення. Таким чином, слово використовується як технічний прийом, завдяки якому можливо домогтися нового тембрового ефекту. Музичні твори, в яких звучання тексту підкреслюється композитором, з метою привернути увагу до значення тексту, знаходимо в творчості К. Пендерецького («Страсті за Лукою») та Л. Ноно. Коли музичними

засобами підкреслюють особливості звучання текстів, фонізм слова провокує використання того чи іншого принципу звукової організації партитури.

В якості прикладу, коли слова в творі «переведені» в звуки (за висловом самого композитора), розглянемо твір Л. Ноно «*Il canto sospeso*». Даний твір не можливо було оминати увагою в роботі, що присвячена дослідженню хорової музики другої половини ХХ ст. Особливістю твору є незвичність та складність хорового письма²². «*Il canto sospeso*» («Перервана пісня») – це серіальний твір, тобто принцип серії переноситься не тільки на звуковисотну організацію, а й на ритміку та динаміку. За таких умов, постає питання – наскільки жорстко детерміновані принципи організації музичного тексту вплинули на роботу з вербальним?

Аналіз музичної та вербальної складової твору проведено на прикладі другої частини кантати, єдиної з усього циклу, написаної для хору *a cappella*.

Кантата «*Il canto sospeso*» для солістів, хору та оркестру написана в 1955–1956 роках. Літературною основою кантати стали прощальні листи жертв фашизму, політичних в'язнів перед стратою, видані в збірці Giulio Einaudi *Lettere di condannati a morte della Resistenza europea* (Листи засуджених на смерть учасників європейського спротиву) 1954 р. в Турині італійською мовою. В 1955 р. книга видана німецькою мовою в Цюріху з передмовою Т. Манна.

Кантата складається з 9 частин, з яких I, IV та VIII – інструментальні. Текстами для інших є окремі фрази з листів абсолютно різних, незнайомих між собою людей, що були ув'язнені та померли за різних обставин²³. Всі тексти об'єднані однією темою – смерть без страху та в ім'я свободи²⁴ (див. додаток Б, № 5).

²²Про це читаємо в листуванні Л. Ноно з організаторами прем'єрного виконання твору в 1956 в м. Кельн (з передмови до нотного видання «*Il canto sospeso*»).

²³Цікавим є той факт, що безпосередньо в партитурі не позначені походження та автори листів. Інформація дана окремо в додатках до нотного видання.

²⁴Л. Кириліна в своїй статті «Луїджі Ноно» [141] розповідає про трактовку циклу італійського музикознавця Масімо Мілою, за якою в основі циклу покладена схема католицької заупокійної меси. Таким чином, I частина інструментальна нагадує *Kyrie*, II – *Credo*, що пов'язано зі змістом тексту, VI – *Dies irae*. Продовжуючи такий принцип трактування циклу, Кириліна асоціює III частину з *Crucifixus*, спираючись на

В № 2 використано звуковисотну серію всеінтервального типу, одноколіїний виклад серії в фактурі. Серія побудована відцентрово – однакові інтервали відкладено в протилежних напрямках від центрального звуку «а»:

a - b- as - h - g - c - fis - cis - f - d - e - es.

Приклад 1.55.

Л. Ноно, «Il canto sospeso», № 2, звуковисотна та ритмічна серії з числовим рядом.

1/2-2/3-3/4-5/5-8/2 - 13/3 - 13/4 - 8/5 - 5/5 - 3/5 - 2/4 - 1/5

У даному прикладі представлена звуковисотна та ритмічна серії в основному вигляді. Ритмічна серія побудована на основі простих дробів, де знаменник означає на скільки частин ділиться основна ритмічна одиниця – чвертка, а чисельник показує скільки таких частин об'єднує тривалість. Числовий ряд, що проходить в чисельнику, є послідовністю чисел Фібоначчі²⁵:

1/2 - 2/3 - 3/4 - 5/5 - 8/2 - 13/3 - 13/4 - 8/5 - 5/5 - 3/5 - 2/4 - 1/5

Динамічна серія складається з одинадцяти відтінків, організованих за принципом поступового підвищення та спаду інтенсивності звучання²⁶:

ppp - ppp<mf - ppp<f - p - p<f - mp - mf - mf>ppp - f - f>ppp - f>p

Звуковисотна серія проводиться 19 разів в основному вигляді. *Ритмічна* серія також є незмінною. Точніше, незмінною залишається послідовність Фібоначчі в чисельнику, в той час як послідовність чисел в знаменнику в кожному проведенні ритмічної серії змінюється. Логіка такого порядку змін при аналізі не виявлена. Ритмічна серія співвідноситься зі звуковисотною наступним чином: з кожним новим проведенням

зміст тексту та закладену ідею троїчності, IV частину з *Lacrimosa*, цьому сприяє зміст тексту та темброве вирішення, VII частину – з *Agnus Dei*.

²⁵Послідовність Фібоначчі – ряд чисел, в якому кожне наступне дорівнює сумі двох попередніх.

²⁶Більш докладний аналіз ритмічної та динамічної серії міститься в статті Е. Денісова «Два фрагмента из «Il canto sospeso» Луиджи Ноно», в книзі «Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денісова. Статьи. Воспоминания. Материалы».

звуківисотної серії ритмічна серія починається з наступного числа послідовності Фібоначчі та проводиться в основному вигляді. Тобто:

– перше проведення звуківисотної і ритмічної серій проходить в основному вигляді;

– в другому проведенні звуківисотної серії ритмічна починається з другого числа послідовності, далі проходить незмінною;

– в третьому проведенні звуківисотної серії ритмічна починається з третього числа послідовності і т.д. (див. додаток А, таблиця № 2).

В такому вигляді ритмічна серія зберігається до п'ятнадцятого проведення звуківисотної серії включно. Відповідно в 16–19 (*) проведеннях звуківисотної серії порядок ритмічної серії, встановлений на початку порушується. Логіка ритмічної серії тут не встановлена. Крім того, в чисельнику тривалостей в 17–19 проведеннях з'являються нові значення – 4 та 9, які не є числами з встановленої на початку послідовності Фібоначчі (див. додаток А, таблиця № 2).

Динамічна серія також пов'язана зі звуківисотною. Так само встановлена логіка послідовності динамічних величин порушується в 16–19 (*) проведеннях звуківисотної серії. Загальна логіка послідовності динамічних величин не відома, але є певні особливості: в кожному проведенні звуківисотної серії певні групи звуків пов'язані з певними динамічними відтінками. Причому, в кожному новому проведенні звуківисотної серії показники динаміки змінюються, а групи звуків, об'єднані певним динамічним відтінком – сталі. Встановлено дві такі групи: перша – **b-g-d**, друга – *h-e-es* (див. додаток А, таблиця № 3). Дана таблиця побудована за принципом таблиці № 2 – в заголовному рядку таблиці записана звуківисотна серія, в заголовному стовпчику – кількість проведенень серії.

У такій чітко організованій послідовності також є окремі винятки. Наприклад, другому проведенню групи «h-e-es» відповідає наступна послідовність динамічних величин «rrr<f-rrr-rrr», третьому проведенню – «f>rrr-f-f>rrr». В обох випадках спостерігаємо відмінність одного з

динамічних відтінків: в першому – $ppp < f$, в другому – f . Чим продиктоване дане відходження від встановленого принципу, без коментарів композитора пояснити важко.

На відміну від тотальної організації елементів музичного тексту, в організації вербального тексту не знайдено конструктивного принципу. Якщо всі типи серії розвиваються просторово (тобто розподілені між різними партіями хору), то вербальний текст розвивається лінійно. Елементами вербального тексту виступають безпосередньо слова та окремі голосні. В партитурі твору зберігається послідовність слів та речень першоджерела. В кожній партії хору вербальний текст не пов'язаний і не залежить від чергування звуків серії, тобто виписаний лінійно за принципом нота-склад, зустрічається розспівування складу в межах двох-трьох нот (див. приклад 1.56). В даному прикладі цифрами позначено послідовність звуків серії. Таким чином можна побачити, що не всім звукам серії відповідають склади тексту.

Приклад 1.56.

Л. Ноно, «Il canto sospeso», № 2, тт. 114 – 119, співвідношення послідовності звуків серії та складів тексту.

The image shows a musical score for the vocal parts of Luigi Nono's 'Il canto sospeso'. It consists of four systems of staves, each with two parts (1 and 2). The lyrics are written below the notes. Numerical annotations (1-12) are placed above the notes to indicate the sequence of sounds in the series. The lyrics are: 'splen - de - ra wird u Licht che daB', 'splen - de - ra wird tan - fo a daB', 'ra wird u a', 'bel - lez - za heil mi - Gp -', 'so lu star - ce kem il mein', and 'con so lu star - ce kem ta - le Schön - heit'.

Не дивлячись на те, що в партитурі вербальний текст виписаний послідовно, а кожне слово проспівується окремою партією, при відтворенні композиції зміст тексту не сприймається на слух, складним є також і цілісне сприйняття окремих слів. Цьому сприяє принцип продовження попередніх слів за рахунок нібито зависання окремих голосних літер в інших партіях (див. нотні приклади, приклад 1.57). В даному прикладі показано, яким чином окремі голосні літери пов'язані з основним текстом. Саме використання названого прийому – продовження звучання слова за рахунок голосних – є моментом, коли текст перестає бути носієм семантики, а використовується як засіб музичної виразності в хоровому письмі. Мета такої роботи – підкреслити фонізм окремих слів.

Вербальний та музичний тексти узгоджуються лише на формотворчому рівні. Дев'ятнадцять проведень звуковистної серії та чотири речення вербального тексту²⁷ при поєднанні можна умовно поділити на три розділи (див. додаток Б, таблиця № 4.). Межі кожного з трьох великих розділів співпадають з завершенням структур вербального тексту. Зазначимо, що даний поділ досить умовний, тому що в партитурі відсутнє чітке слідування вербального тексту за звуковисотною серією.

З даної таблиці видно, що:

- 1) всередині кожного з трьох розділів поділ на серії не співпадає з поділом на менші одиниці тексту. Таким чином, музичний текст (серії) узгоджується із словесним текстом (строфами) лише на рівні великих розділів композиції;
- 2) межі розділів (та 1, 2 речень) умовні, другий розділ (та речення) починається з голосного звуку «а», що є продовженням попереднього слова «nulla»;

²⁷Нагадаємо, що в якості вербального тексту використано наступний лист: «... muoio per un mondo che splenderà con luce tanto forte, con tale bellezza che il mio stesso sacrificio non è nulla. Per esso sono morti milioni di uomini sulle barricate e in guerra. Muoio per la giustizia. Le nostre idee vinceranno...»

- 3) як зазначалося вище, при аналізі співвідношень звуковисотної та інших видів серій, окремо виділяються 16–19 проведення, що складають третій розділ. Тут поєднуються два окремі речення в один загальний текст;
- 4) перший розділ об'єднує 8 проведення серії, другий – сім, третій – чотири. Це, відповідно, 17, 16 та 16 тактів;
- 5) найбільш послідовно та цілісно текст проводиться в першому розділі. В другому розділі текст дуже подрібнений. В третьому – одночасно проводиться два окремих речення, з кожним проведенням слова все більше подрібнюються і втрачають зміст.

Спираючись на дані зауваження здається правомірним поділ твору на три розділи. Можна припустити, що перший, другий та третій розділи мають риси експозиції, розробки та коди відповідно.

Звернемо увагу, що в партитурі оригінальний текст італійською продубльовано в перекладі німецькою мовою. З німецьким варіантом тексту композитор працює подібним чином, тобто три речення (на відміну від чотирьох речень в листі італійською мовою) відповідають трьом розділам з вищеназваним поділом – 8, 7 та 4 проведення серії, та 17, 16, 16 тактів відповідно. З цього робимо висновок, що визначений вище принцип роботи з текстом на формотворчому рівні не є випадковим.

Наданий детальний аналіз композиційної структури та співвідношення її з вербальним текстом показує, що жорсткі принципи організації музичного тексту не були використані в роботі з вербальним текстом. На відміну від новаторського підходу в хоровому письмі, в роботі зі словом композитор використовує традиційні прийоми. Це і лінійне розгортання тексту в партитурі, і підтекстування нота-склад, і формотворення з урахуванням структури вербального тексту. Але традиційний підхід в роботі зі словом поєднаний з нетрадиційною для хорового письма технікою композиції породжує нове сприйняття хорового твору. Головним протиріччям залишається те, що вербальний текст з тексту, що «значить», перетворився на

текст, що «звучить». Записаний в партитурі текст майже не сприймається на слух в реальному звучанні твору. Речення та слова, що можуть бути вільно прочитані в партитурі, розпадаються на окремі склади і літери при прослуховуванні: перерване звучання слів та мелодії перетворюються в «перервану пісню». В результаті, фонетична складова стає більш яскравою і виразною для слухача.

Відношення до слова як до звукової матерії пов'язане і з вибором текстів. Це тексти написані недоступною для слухача (а часто, і виконавця) мовою, як у випадку з творами К. Штокхаузена (наприклад, «Stimmang», де використані фонемі вже мертвих мов), або тексти, зміст яких добре відомий майже кожному слухачеві, при цьому композитор використовує маловживану мову, тобто робить акцент не тільки на значенні, а й на звучанні слова (наприклад, «Страсті за Лукою» К. Пендерецького²⁸). Вибір композитора, зроблений на користь таких текстів, спонукає слухача звернути більшу увагу на звучання текстів, на темброві особливості, які виникають як наслідок вокальної артикуляції притаманної тій чи іншій мові. В творі Л. Ноно, навпаки, бачимо бажання композитора донести змістовну складову вербального тексту – для прем'єрного виконання твору в Кельні, було зроблено переклад тексту з італійської на німецьку. Принципи роботи з вербальним текстом залишилися незмінними – звучання текстів підкреслюється звучанням музичним – отже, можемо говорити про особливу роль фонізму слова в композиторських пошуках ХХ ст.

1.4.3 Морфологічне трактування слова

Як вже було сказано на початку розділу, *морфологічне* трактування слова на даний момент дослідження характеризує творчість лише одного сучасного композитора – Арво Пярта. Але, по відношенню до А. Пярта воно

²⁸Композитор наполягав на обов'язковому виконанні твору латиною, жодних перекладів. При цьому розумів, що латина майже мертва мова.

є стильоутворюючим та системним. Тобто, визначає специфіку саме даного стилю композитора та втілюється неухильно в різних творах, протягом довгого часу.

Ядром хорових композицій є зв'язок слова і числа. Визначальним фактором для композицій Пярта є глибоке проникнення в сутність кожного слова, особливості прочитання цілого тексту, наслідування особливостей різних мов. Об'єктивні закони мов були переведені в числову структуру та стали для Пярта об'єктивними законами створення музики: «Те, що я повинен передати в тексті, стосується не лише ритму, але й інтонації. Кожен крок створює текст. Тобто, це не результат так званого натхнення, а дещо об'єктивне» [4, с. 128; переклад мій – О. П].

Композиторський стиль Пярта, який базується на об'єктивних закономірностях, є результатом поєднання досвіду роботи в авангардних техніках з досвідом вивчення старовинної музики. Довгий час А. Пярт працював з різноманітними авангардними техніками (додекафонія, серіалізм, техніка колажу, сонорика). Після прем'єри твору «Credo», написанного в додекафонній техніці, в 1968 р. композитор відмовився від радикальних композиторських технік і протягом десяти років працював в пошуках індивідуального композиторського стилю. В цей час він вивчав старовинну музику різних періодів – від монодії до вокальної поліфонії XVI ст. Детальне вивчення григоріанського хоралу, зокрема, принципу взаємодії слова та мелодії, відіграло особливу роль у формуванні нового стилю А. Пярта. Читання псалмів та спроби в особливий спосіб відтворити слова в музиці, а також тривалий досвід роботи з числовими комбінаціями в музиці, сприяли формуванню авторської композиторської техніки «*tintinnabuli*». Поява цієї техніки є наслідком глибокої внутрішньої роботи композитора, об'єктивним виразом релігійно-філософської життєвої позиції. Тому говоримо про поняття *стиль tintinnabuli*, що включає комплекс технічних засобів та

змістовну складову²⁹. Обґрунтуванню естетико-філософських особливостей даного стилю присвячені наукові роботи П. Хіл'єра, Л. Браунайса, О. Токун, О. Осецької. Ми звернемося лише до формальної сторони стилю та розглянемо значення вербальної складової для формування засобів музичної виразності.

Л. Браунайс у своїй статті [4] визначає чотири риси стилю: 1) особливості фактури, основними елементами якої є два типи голосів: *мелодичний голос* та *tintinnabuli-голос*; 2) робота з простими гармонічними засобами та опора на тональне мислення; 3) організація музичного тексту шляхом роботи з числовими структурами та комплексом правил; 4) особливості інтонування, що пов'язані з прислуханням до окремого звуку та окремого слова. Опора на основне двоголосся (мелодичний та *tintinnabuli-голос*) в фактурі творів Пярта нагадує роботу з основним двоголоссям в поліфонії Середньовіччя та Ренесансу. Аскетизм у виборі засобів музичної виразності свідчить про концентрацію композиторської думки й передбачає вагомість кожного звуку, що змушує і виконавця з особливою увагою ставитись до інтонування окремого звуку, мотиву. Особливості безконфліктної драматургії, повільні темпи, медитативний характер музики створюють новий тип просторово-часової організації музичного матеріалу.

Авторський стиль А. Пярта характеризується поєднанням стабільних і мобільних компонентів. Протягом тридцяти років поступово змінювалися окремі компоненти *tintinnabuli* (наприклад, структура *tintinnabuli*-співзвуччя, принципи поєднання голосів тощо). Зазначимо, що динаміка стильового розвитку вимагає окремого дослідження. Важливо підкреслити, що 1) найбільшою чіткістю і неухильністю правил вирізняється ранній стиль (кінець 70-х); 2) попри зміни у стилістиці, незмінною залишається естетична складова стилю, в якій засадничими є слово та число. У даному розділі

²⁹Під поняттям «стиль *tintinnabuli*» розуміємо композиторський індивідуальний стиль А. Пярта, за Є. Назайкінським: «об'єктивно-суб'єктивну систему властивостей». Тобто прояв індивідуальних особливостей світосприйняття творчої особистості через систему індивідуальних музичних технічних засобів. В музикознавчій літературі вживаються поняття «стиль тінтіннабулі» і «техніка тінтіннабулі». Ми вважаємо тінтіннабулі стилем, наголошуючи, таким чином, на важливості змістовної складової.

будуть розглянуті ранні твори композитора як зразки найбільш точного і лаконічного слідування вказаним правилам «класичного» tintinnabuli-стилю та специфіки композиторської роботи з вербальним текстом.

У хорових творах, за словами А. Пярта, саме «текст з усіма його параметрами є основою музичної структури» [4, с. 130; переклад мій – *О. П.*]. Розглянемо особливості функціонування двох типів голосів фактури в зв'язку з вербальною складовою твору.

Мелодичний, ритмічний та гармонічний рух в обох голосах основного двоголосся пяртівської фактури – мелодичного голосу (м-голос) і тінтінабулі-голосу (т-голос) – підпорядкований та регулюється словом, структура голосів точно відповідає будові тексту та принципам його членування, що засвідчує пріоритетну роль слова в співвідношенні «музика–слово». В основі м-голосу – силабічний мелодичний стиль³⁰, який характеризується відповідністю одного складу одній ноті. Силабічний стиль сприяє зрозумілості слова, особливій «вимові» тексту музичними засобами. Мелодичний голос побудований частіше гамоподібно. Слово є основою мотиву, відповідно довжина мотиву регулюється кількістю складів окремого слова. Кожен мотив-слово відтворений у висхідному або низхідному гамоподібному русі. Вектор руху мотиву-слова спрямований від центрального тону мотиву або до нього. Центральним тоном мотиву може бути будь-який щабель даної тональності, найчастіше – I, III, V. В залежності від напрямку руху мотиву, П. Хіл'єром³¹ та Л. Браунайсом визначені чотири різновиди модусів: 1) висхідний рух від центрального тону; 2) висхідний рух до центрального тону; 3) низхідний рух від центрального тону; 4) низхідний рух до центрального тону. Всі модуси визначаються в рамках тональності

³⁰ За ступенями розспіву монодії розрізняють три мелодичні стилі: силабічний, невменний та мелізматичний. В силабічному стилі на кожен склад тексту припадає один звук (рідко два або три), в невменному стилі більшість складів розспівується на два, три, чотири звука, мелізматичний стиль пов'язаний з імпровізаційними розспівами та юбіляціями.

³¹ Пол Хіл'єр – англійський диригент, спеціалізується на виконанні старовинної та сучасної музики. Засновник відомих колективів Hilliard ensemble та Theatre of voice. Один із перших виконавців та дослідників творчості А. Пярта.

окремого твору³². Л. Браунайсом запропонована система позначення модусів, наприклад – d–moll ↓ I, де:

- d–moll – тональність твору
- I – центральний тон мотиву і номер щабля визначеної тональності
- ↓ – напрямок руху мотиву

Розглянемо цю систему докладніше на прикладі руху мелодичного голосу в частині Kyrie з «Missa syllabica» (1977/1996) для хору a cappella. М-голос, що проходить в партії ТП, рухається гамоподібно звуками d–moll. Кількість звуків мотиву відповідає кількості складів кожного слова (див. приклад 1.58). Кожен мотив-слово побудований в низхідному русі до першого щабля – останній склад кожного слова зупиняється на тоніці (центральному тоні мотиву).

Приклад 1.58.

А. Пярт, «Missa syllabica», Kyrie, тт. 1 – 6, м-голос.

TP – d-moll ↓ I

Вибраний модус не завжди залишається єдиним протягом всього твору. Наприклад, в цій же частині меси на словах *Christe eleison* композитор змінює модус на d–moll ↑ I, тобто кожен мотив-слово тепер запрограмований на висхідний рух до першого щабля.

Приклад 1.59.

А. Пярт, «Missa syllabica», Kyrie, тт. 7 – 12, м-голос.

TP – d-moll ↑ I

³² Використання терміну «тональність» в застосуванні до даної композиторської техніки є умовним, з огляду на сам принцип поєднання звуків, що виключає можливість виникнення тональних та функціональних зв'язків. В даному випадку під позначенням тональності d-moll (та подібні) маємо на увазі закріплення за тональністю звукоряд і наявність устоя та основних опорних тонів (тоніка та тонічний тривук).

У творі можуть бути два або більше м-голосів, що написані в різних модусах.

Приклад 1.60.

А. Пярт, «Missa syllabica», Gloria, mm. 1 – 6, м-голоси.

АII d-moll ↑ V; TI – d-moll II ↓

The musical score shows four staves: I (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The lyrics are: Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o. Et in. The notes are: I: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4; A: F4, G4, A4, B4, A4, G4, F4; T: E4, F4, G4, A4, G4, F4, E4; B: (rest).

Даний приклад – друга частина меси Gloria – написаний для трьох голосів, два з яких мелодичні – АII та TI. Голоси рухаються в різних модусах: АII у висхідному русі до V щабля, TI низхідному русі від I щабля. Модус зберігається для кожного голосу протягом всього твору.

У наступному прикладі – «De profundis» (1980) для чоловічого хору, органу та ударних *ad libitum* – присутні всі чотири названі вище різновидності модусів. Кожен новий рядок тексту проводиться новою партією хору, кожна партія хору проходить в новому модусі. В даному творі модуси не закріплені за кожною з партій, а змінюються в залежності від структури вербального тексту: новий рядок – новий модус. Кожна партія хору, в свою чергу, змінює свою функцію в фактурі на м- або т-голос.

Приклад 1.61.

А. Пярт, «De profundis», mm. 1 – 18, м-голоси; mm. 1 – 6, VII – e-moll I ↑

The musical score shows two parts. The first part is for TI (Tenor I) in e-moll II, with lyrics: De pro - fun - dis cla - ma - vi ad te Do - mi - ne. The notes are: D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2. The second part is for VII (Soprano) in e-moll I, with lyrics: Do - mi - ne ex - au - di vo - cem. The notes are: D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3.

mm. 11 – 15, BI – e-moll ↑I

mm. 16 – 18, TII – e-moll ↓

Також можливе чергування двох модусів в одному м-голосі, так як це видно на прикладі першого номеру «Zwei slawische psalmen» (1984/1997) для хору а саррелла (див.приклад 1.62). В творі два м-голоси – S та T – які написані відповідно в модусах a-moll I ↑/ III↓ та a-moll III↑/ V↓. Чергування модусів відбувається в залежності від вербального тексту: нове слово – новий модус. Таким чином, партія S написана в двох модусах – a-moll I ↑ та a-moll III↓. Модуси змінюються почергово на кожному новому слові: *хвалите* – a-moll I ↑; *Господа* – a-moll III↓; *вси* – a-moll I ↑; *языцы* – a-moll III↓; *похвалите* – a-moll I ↑ і т.д. Так само написаний другий м-голос, що проходить в партії T. В цьому голосі відбувається чергування модусів a-moll III↑ та a-moll V↓.

Приклад 1.62.

A. Пят, «Zwei slawische psalmen», № 1, mm. 1 – 5.

S – a-moll I ↑/ III↓; T – a-moll III↑/ V↓

Як і в попередньому прикладі твору, означені модуси не закріплені за названими партіями протягом всього твору. Зміни відбуваються в кожному

новому розділі. Твір складається з п'яти проведень тексту 117 (116) псалма, вони сформовані в п'ять розділів музичного тексту. В кожному новому розділі функції майже всіх хорових партій змінюються з м- на т-голос, або навпаки. При цьому чергування модусів в м-голосах (в якій би партії хору вони не проходили), визначені на початку, залишаються незмінними.

У наведених прикладах розглянуто будову м-голосу як основного елемента фактури хорових творів А. Пярта. Звуковисотна та мотивна будова голосу регулюється вербальним текстом, що відображено в особливостях функціонування чотирьох мелодичних модусів. З кожним новим словом тексту модус застосовується в умовах, заданих параметрами слова. Кількість складів визначає не лише довжину мотиву, а й щабель, з якого починається або на якому закінчується мотив. Зі словом також пов'язані зміни модусів в лінійному розгортанні: зміни відбуваються лише на межі різних синтаксичних одиниць тексту (речень, словосполучень, слів).

Далі розглянемо *tinntinnabuli*-голос, що є супроводжуючим для м-голосу та похідним від нього. Вербальний текст в т-голосі регулює рух голосу в тій же мірі, що і в м-голосі, тому розглянемо лише технологію роботи з т-голосом.

В основі *tintinnabuli*-голосу («*tintinnabuli*» від лат. дзвіночки) звуки тонічного тризвуку. Т-голос – похідний від тонів мелодичного голосу і будується на основі формул, які враховують звуковисотність мелодичного голосу. З одного боку, т- і м-голоси перебувають в контрапунктичному поєднанні, з іншого, мова йде не про два окремі голоси, а про ущільнений один. За словами самого композитора співвідношення двох голосів – *tintinnabuli* та мелодичного – відображено в формулі « $1+1=1$ ». Логіка поєднання голосів побудована на дотримуванні правила виведення т-голосу в залежності від руху м-голосу. Принцип, за яким з'являється той чи інший тон тризвуку, залежить від вибраного кроку, або індексу: 1) це може бути найближчий по вертикалі тон тризвуку у верхньому або нижньому положенні по відношенню до м-голосу; 2) наступний тон тризвуку, тобто через один;

3) або найдальший, тобто через два. В роботах П. Хіл'єра та Л. Браунайса запропоновані наступні позначення для індексу т-голосу – $T+1$, або $T-1$, де:

- T – tintinnabuli-голос
- 1 (або 2, або 3) – вказує на найближчий (або наступний, або найдальший) тон тризвуку
- + (або –) – вказує на верхнє (або нижнє) положення тону тризвуку по відношенню до м-голосу

У наступному прикладі т-голос проходить в партії ВІ з постійним індексом $+2$. Це означає, що т-голос буде рухатись звуками тонічного тризвуку, які розташовані в верхньому положенні відносно м-голосу (ВІІ – e -moll I \uparrow) через один тон звуків тризвуку. Якщо найближчим тоном тонічного тризвуку в верхньому положенні ($T+1$) по відношенню до звуку e (м-голос) буде звук g , то наступним тоном, тобто через один ($T+2$), буде звук h (див. приклад 1.63)

Приклад 1.63.

А. Пярт, «De profundis», mm. 23 – 24

ВІІ – e -moll I \uparrow ; ВІ – $T+2$

+2 +2 +2 +2 +2 +2 +2 +2

Вибраний індекс руху т-голосу зберігається протягом всього твору. Можливе також чергування двох індексів.

Приклад 1.64.

А. Пярт, «Missa syllabica», Kyrie, mm. 1 – 6.

ТІІ – d -moll \downarrow I; ТІ – $T-1/+1$

$-1 +1 -1 +1 -1 +1 -1$ (...)

У наведеному прикладі т-голос, що проходить в партії ТІ, написаний зі змінним індексом $-1/+1$. Це означає, що кожен наступний звук т-голосу вираховується за іншим індексом. В даному випадку маємо два індекси -1 та $+1$, тому перший звук на складі «Ку-» визначений за допомогою індексу -1 , наступний звук на складі «-гі-» – за допомогою індексу $+1$, звук на складі «-е» – за допомогою індексу -1 і т.д.

У вокальній музиці, в тому числі і хоровій, зв'язок вербального та музичного текстів найбільш виразно проявляється в *ритмічній* організації. В ранніх хорових творах А. Пярта зв'язок простежується на рівні співвідношення особливостей фонетики мови та засобів музичного ритму. Для даних творів характерна квантитативна ритміка, що пов'язана зі співвідношенням довгих та коротких складів, незалежно від наголосу. Для латини, якою написана більшість ранніх творів композитора, ритмотворчим фактором в мові є не динамічний (акцентний) наголос, а співвідношення довгих та коротких складів та мелодичний (звуковисотний) наголос. Ця особливість покладена в основу ритмічної організації хорових творів. В творах, де використовується безштильова нотація («Missa syllabica» та «Cantate Domino»), однаковість тривалостей умовна. Ритмічний малюнок в цих творах формується на основі вірного «прочитання» та інтонування латинської фонетики. Що стосується змін тривалостей, відображених в нотному записі, вони продиктовані синтаксичною будовою текстів. Збільшення тривалостей відбувається на межі синтаксичних одиниць різного рівня. В названих творах («Missa syllabica» та «Cantate Domino») це – закінчення рядка або строфи (зрідка, початок). В «Zwei slawische psalmen» (використаний церковно-слов'янський текст) збільшення тривалостей вдвічі відбувається в кінці кожного окремого слова, рядка та строфи. Увага до структурної організації тексту та фонетичних особливостей мови впливає на ритмічну організацію музичного тексту та є принциповим моментом для виконавської інтерпретації цих творів. В більш пізніх творах, що написані на тексти різними мовами (німецька, англійська, церковно-слов'янська), зв'язок

тексту та музичного ритму будується на інших принципах, які потребують детального вивчення, але залежність від мовних особливостей є безперечною.

На рівні музичного *синтаксису* простежується також детермінованість вербальним текстом структури музичної тканини. В ранніх хорових творах використовується умовно-тактова система – окреме слово відповідає тактові. Текстові структури більшого розміру (відокремлені знаками пунктуації) – строки та строфи – відокремлені подвійною рисою в поєднанні з паузами різної довжини або невеликими інструментальними інтерлюдіями.

На формотворення музичного тексту впливають, перш за все, не синтаксичні структури вербального тексту, а богословське тлумачення суті слів. Звідси принцип групування строк тексту Gloria з «Missa syllabica». В тексті Gloria вирізняють три основні розділи:

1. Спів янголів у Вифлеємі – *Gloria in excelsis Deo. Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.*

2. Хвала Богові – *Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te. Glorificamus te. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam, Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens.*

3. Христологічна частина – *Domine Fili unigenite, Jesu Christe. Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris. Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis. Quoniam tu solus Sanctus. Tu solus Dominus, Tu solus Altissimus, Jesu Christe. Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen.*

Таким же чином текст відображений в месі А. Пярта. Кожен з розділів відділений паузою в три лічильні одиниці, кожен розділовий знак в музичному тексті відображений в люфтпаузі з подвійною рисою. Строки в середині третього розділу також згруповані і відділені паузою в три лічильні одиниці: три прохання та закінчення молитви.

1. *Domine Fili unigenite, Jesu Christe. Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris. Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.*

2. Qui tollis peccáta mundi, súscipe deprecationem nostram.
3. Qui sedes ad d́exteram Patris, miserére nobis.
4. Quóniam tu solus Sanctus. Tu solus Dóminus, Tu solus Altíssimus, Jesu Christe. Cum Sancto Spíritu in glória Dei Patris.
5. Amen.

Так само простежується залежність музичного синтаксису від текстових структур в творі «De profundis». Текст 129 псалма складається з восьми строф. В музичному тексті псалма також виділяємо вісім розділів, які відокремлюються інструментальною інтерлюдією в один такт³³. Є суттєва різниця між тим, як згруповані рядки в строфи в псалмі, і тим, як згрупував рядки строф в музичні розділи А. Пярт. В більшості випадків простежується невідповідність згрупування тексту музичного розділу з строфою псалма (див. додаток А, таблиця № 5). Нам поки що не вдалося пояснити такий поділ тексту певними закономірностями. Можна припустити, що тут є зв'язок з богословським тлумаченням тексту псалма, якого дотримується композитор.

Крім загального ділення псалма на розділи, в музичному тексті присутнє ділення вербального тексту на менші структури. В співвідношенні музичного і вербального текстів простежуємо закономірність: новому текстовому рядку відповідає новий музичний матеріал – новий модус м-голосу або різні варіанти поєднання м- та т-голосів (переклад тексту – див. додаток Б, № 6). Закономірність зміни музичного матеріалу в залежності від зміни текстового матеріалу ілюструє таблиця № 6 (див. додаток А). В крайньому лівому стовпчику виписані номери рядків, так як вони згруповані в творі Пярта (вище наведені рядки з перекладом та нумерацією дійсною для даної таблиці). В інших стовпчиках таблиці відображений музичний матеріал, який проводиться в кожній партії в тому чи іншому рядку псалма: м-голос у відповідному модусі, т-голос з певним індексом або пауза. З таблиці чітко видно, що з кожним новим рядком з'являється новий модус.

³³В цьому творі також присутня закономірність – залежність кількості долей в такті від кількості складів в слові, тому розмір такту інтерлюдії повторює розмір попереднього такту з текстом.

Послідовність з чотирьох варіантів – M↑-M↓I- M↑I- M↓ – модусів проводиться чотири рази. Така закономірність відображає ділення тексту псалма на чотири смислові частини (по дві строфи в кожній). В кожній частині тексту з'являється по одному голосу, таким чином зміна музичного матеріалу відбувається шляхом насичення тембру та ущільнення фактури. В результаті в 13 – 16 рядках тексту звучать всі партії, при чому комбінація м- та т-голосів змінюється в кожному новому рядку.

У творах використовуються мінімальні засоби музичної виразності: зміна звуковисотності в русі м- та т-голосів, незначна різноманітність ритміки, робота з простими чистими тембрами, стала динаміка протягом всього твору, один штрих від початку до кінця твору. Вплив вербального тексту тут помітно найкраще – суто музичні властивості не повинні відволікати увагу від суті сказаних слів. Формується парадоксальне зауваження – найсильнішим засобом музичної виразності виступає слово. Але не слід плутати місце слова для музики А. Пярта з розумінням ролі слова в музиці бароко. Відсутність виписаних штрихів, динамічних відтінків, фразування, одноманітність форми слід сприймати і виконувати буквально. Жодні «музичні красоти» не повинні відволікати від суті тексту, що проголошується. Виразними повинні бути лише вимова слова, мінімальна виразність індивідуального тембру та максимальне злиття т- і м-голосів (дотримання правила 1+1=1). Відзначений вплив фонетичних особливостей мови на ритмічну організацію, також підкреслює, що вибір виконавських засобів залежить від правильного «вимовлення» та інтонування слова.

Нами описаний ранній авторський стиль, можна сказати, «класичний» tintinnabuli-стиль. За тридцять років свого існування цей стиль зазнав певних змін. Особливо це стосується введення нових правил поєднання голосів, використання хроматизмів та зменшеного септакорду, інший підхід в співвідношенні слово-звук. Для встановлення більш чітких рамок видозмінення tintinnabuli-стилю, необхідний детальний аналіз пізніх творів. В

задачі даного дослідження не входить аналіз стильової динаміки хорових творів А. Пярта. Пріоритетним залишається аналіз принципів роботи А. Пярта зі словом, що є визначальними для становлення стилю, втіленого в ранніх роботах. Посилаючись на аналіз більш пізніх творів, що зроблений Л. Браунайсом, зауважимо, що способи роботи зі словом в хорових творах цього періоду, тобто технологія, є іншими. Але те, що слово є визначальним для становлення майбутнього твору, залишається незмінним. Про це говорить сам А. Пярт: «Саме цей канон (Канон покаянен – *О.П.*) ясно показав мені, як сильно визначає характер твору вибір мови – аж до того, що вся структура музичної композиції підкоряється тексту і його законам, якщо довірити мові «творити музику». Однакові структури композиції, однакове поводження зі словом призводять потім, в залежності від мови, до різних результатів» [4, с. 78; переклад мій – *О. П.*]. В чому полягає стильова різниця між творами та яким чином на це впливає вербальний текст? Ці питання залишимо відкритими для наступних досліджень.

Співвідношення та взаємодія вербальної та музичної складової відображають еволюцію та динаміку змін в хоровій музиці. В ХХ ст. немає єдиного підходу в роботі зі словом. Особливе прочитання вербального тексту та нові принципи роботи з ним викликали необхідність ввести назви наступних типів трактування тексту: семантичний, фонетичний та морфологічний. Загальні положення та особливості названих типів дали змогу класифікувати абсолютно різні хорові твори композиторів другої половини ХХ ст. за принципом роботи з вербальним текстом.

Різноманітність оригінальних композиційних технік, що є характерною рисою розвитку музичного мистецтва цього періоду, в більшості випадків призводить до витіснення слова з музики в його семантичному значенні. Властивість слова як матерії, що звучить, викликає особливу цікавість композиторів другої хвилі авангарду і не тільки (К. Штокхаузен, Я. Ксенакіс, Л. Ноно, Д. Лігеті, Дж. Шеслі та інші). Аби виразити через слово емоцію,

передати інформацію, створити настрій тощо, композитору достатньо лише асоціативної або звукової присутності вербального тексту в музичному творі.

Слово в музиці продовжує існувати і поза безпосереднім музичним процесом (відтворенням музики), у вигляді композиторських коментарів до власних творів, вступних промов до концертів, змісту концертного буклету тощо. В останні роки спостерігаємо тенденцію «повернення» слова *семантичного* в хорову музику. В першу чергу цей процес пов'язаний із зростанням інтересу до канонічних текстів на пострадянському просторі. Звернення до сакральних текстів змушує багатьох композиторів переглянути власні погляди на композиційну мову. Багато композиторів-авангардистів (А. Пярт, А. Шнітке, В. Сільвестров) кардинально змінюють власну композиторську техніку в бік спрощення, намагаючись точно донести кожне слово. Така тенденція зберігається не лише в роботі з канонічними текстами. Композитори знову намагаються звернутись до слухача не лише музикою, а й словом.

Для розуміння масштабів і характеру змін у хоровому письмі другої половини ХХ – початку ХХІ століття не достатньо аналізувати сучасні хорові твори виключно з музикознавчих позицій. Аналіз техніки композиції, жанрово-стильових особливостей твору, при всій значущості отриманих результатів, не пояснює, власне, новацій, пов'язаних з хоровою специфікою зазначених творів. Саме тому ми вважаємо доцільним аналізувати сучасні хорові твори з хорознавчих позицій, залучивши для цього понятійний апарат хорознавства, попередньо уточнивши та узгодивши окремі поняття й класифікації. Ключовим поняттям, що визначає наукову логіку дослідження і обумовлює послідовність аналітичних дій, виступає поняття **хорового письма**, що розуміється нами як *сума індивідуальних особливостей твору (групи творів), які впливають з природи хорового виконавства*. В умовах історично-стильової динаміки певні особливості хорового письма залишаються незмінними, в силу своєї універсальності. Ними є: *вокально-хорова техніка, наявність ансамблю та використання слова як необхідного*

компоненту художнього тексту. Зміни якісної сторони кожної з властивостей вказують на зміну якостей хорového письма. Отже, вказані три властивості можуть виступати критеріями оцінки специфічних рис того або іншого хорového стилю.

Для виконавця прочитання стильового компоненту виконуваних хорových творів передбачає розуміння зв'язку тих або інших технічних засобів з художнім задумом твору. В умовах актуального хорového мистецтва важливо розуміння наявності художнього задуму як такого. Віра в задум композитора, бажання стати співучасником творчого процесу вдихає творчі сили у виконавця, і разом з тим живить хорове мистецтво, не даючи йому перетворитися в пусту демонстрацію технічної майстерності та безцільне експериментаторство. На основі аналізу великої кількості хорových творів 2-ї половини ХХ – початку ХХІ століття, а також на основі власного виконавського і слухацького досвіду ми узагальнили ті зміни, що відбулися в кожній з трьох означених нами особливостей хорového письма – у вокальній техніці, в роботі з ансамблем та у використанні вербального тексту. Якими є ці зміни?

Вокальна природа хорového мистецтва в усі часи впливала на вибір композиторами засобів музичної виразності та формувала елементи музичної мови в хорových творах. Новий час, нове світобачення – нові вокально-хорові прийоми і, відповідно, нові вимоги до виконавця. Розвиток та зміни природи *елементів вокально-хорової техніки*, яка є сукупністю складових виконавської майстерності, в музиці означеного періоду пов'язані із намаганням композиторів розширити межі вокальної техніки та привнесенням «невокальної» (побутової) фонації в вокальні (та хорові) твори. Нові прийоми вокально-хорової техніки серед виконавців фігурують під назвою *розширені вокальні техніки* (extended vocal technique). Всі нововведення – обернене дихання, шумові ефекти, чергування мовлення, криків та співу, експерименти з тембрами голосів, незвичні («невокальні») буквосполучення та ін. – з точки зору академічного вокалу, на перший погляд, є руйнівними для голосу. На практиці, навпаки, робота над новими

прийомами викриває недоліки та недопрацювання виконавця під час оволодіння академічною манерою співу. Робота над новими прийомами вимагає від виконавця, в першу чергу, гнучкості ментальної: в стремлінні передати художній задум знаходяться шляхи подолання технічних складнощів.

Загострені відчуття та прислухання до навколишнього світу відображені композиторами в художніх інтонаціях творів. Проблеми з *інтонуванням* складноладової та мікротоновної музики ми запропонували вирішувати за допомогою *методу новоладової настанови* (Ю. Холопов) в контексті зонної природи хорового співу. Цей метод полягає в необхідності віднайти систему відносин між звуками, незалежно від складностей гармонії, композиційної техніки або індивідуальних особливостей композиторської мови.

Нові норми **ансамблювання**, які є необхідними в хорових творах Нової та Новітньої музики, пов'язані зі зміною психології артиста хору (ансамблю). *По-перше*, це виховання відповідальної та самодостатньої одиниці колективу. Цього потребують нові фактурні типи, які зустрічаємо в творах названого періоду: надбагатоголосся, мікрополіфонія, пуантилізм. *По-друге*, формування гнучкої виконавської свідомості. Часто твори вимагають від виконавця максимального злиття та нівелювання виконавської особистості, а в певний момент – максимальної індивідуалізації та виокремлення. Зміни фактурних функцій голосів та несподівані комбінації цих функцій змушують не обмежуватись традиційним трактуванням функцій кожної з хорових партій. *По-третє*, спонукання до більшої творчої взаємодії між співаками і співаками та диригентом. Це стає можливим в результаті осмислених дій і розуміння художніх контекстів виконавцями, замість муштрування та тренажу виконавців диригентом. *По-четверте*, адаптація до несподіваних концертних умов, просторових рішень в партитурі.

Зміни особливостей хорового письма та, відповідно, природи хорового співу безпосередньо пов'язані зі змінами в роботі композитора зі **словом** в вокальній музиці. Зміни торкнулись вибору текстів: окрім канонічних та

поетичних текстів (група *традиційних текстів*) матеріалом для хорового твору стали філософські праці, публіцистика, графіті тощо (група *нетрадиційних текстів*). Змінився підхід до трактування ролі слова в вокальному (хоровому) творі: вербальний текст не лише озвучується засобами музичної виразності, він стає тембровим прийом та формотворчим фактором для музичного. Розуміння виконавцем різних типів трактування вербального тексту композитором допоможе знайти вірний шлях інтерпретації. Якщо композитор трактує слово *семантично*, то для виконавця будуть актуальними робота над пошуком перетворень образів вербальних в музичні, над відповідною інтерпретацією засобів музичної виразності, над співставленням можливих нових прийомів вокально-хорової техніки з художніми контекстами, на які настановує вербальний текст, над сценічною поведінкою тощо. Слово трактоване композитором *фонетично* часто є поштовхом для виконавця над роботою над звукозображальними засобами і виводить виконавця на рівень «чистого» музикування, позбавленого предметності художніх образів. Фонізм слова перевершує його семантичне значення. Тут важлива краса технічного прийому як такого, або навпаки, протиставлення краси прийому страхітливому змісту твору (як в проаналізованому творі Л. Ноно «Il canto sospeso»). Кожен музичний твір в цьому плані особливий, тому важливо аналізувати текст вербальний на рівні з музичним, та особливості їх взаємозв'язку. Яскравим прикладом, коли спосіб трактування слова композитором дає поштовх до стилістично виправданої інтерпретації твору – є музика А. Пярта. Аналіз партитури в контексті «слово-звук» і розуміння природи музичного тексту, конструктивною структурою якого є структура вербального тексту, явно покажуть виконавцеві, що фразування за класико-романтичним зразком тут недоречне, а вокалізація має бути максимально наближена до декламації, будь-яка агогіка та рухлива динаміка є чужими для роботи над музичним часом в творах А. Пярта. Названий *морфологічним* тип трактування слова застосовується нами, поки що, по відношенню до музики лише цього

композитора. Але даний тип настільки самодостатній та виразний, що напевно в тому чи іншому вигляді стосується інших творів, на даний момент нами не проаналізованих.

Всі наведені класифікації, способи систематизації, таблиці повинні стати для виконавців інструментами в пізнанні естетичної спрямованості хорового мистецтва другої половини ХХ ст. – початку ХХІ ст., стильових напрямків Нової та Новітньої хорової музики, художнього замислу кожного окремого твору. Через розуміння особливостей роботи композитора з музичним текстом, знаходити засоби технічного втілення таким чином, аби донести композиторський задум до слухача.

РОЗДІЛ 2
СУЧАСНЕ ХОРОВЕ ПИСЬМО ЯК ОСНОВА ФОРМУВАННЯ
НОВОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ
(НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ С. ЛУНЬОВА
«СТРАСТНАЯ СЕДМИЦА» І «THE NOEL CONSORT»)

Теоретичне осмислення тенденцій сучасного хорового письма потребує конкретизації в умовах окремих хорових творів, що і є змістом даного розділу дисертації. При цьому система критеріїв, що їх покладено в основу класифікації явищ сучасного хорового мистецтва (див. перший розділ дослідження), виступає основою алгоритму музикознавчого та виконавського аналізу даних творів. Об'єктом аналізу обрано два твори С. Луньова, що вмотивовано двома причинами: 1) дані твори мають велику художню цінність для української і світової музики, але ніколи не розглядалися з музикознавчих і, тим більше, хорознавчих позицій; 2) автор дослідження брала безпосередню участь в виконавській роботі над даними творами, в якості керівника і диригента вокального ансамблю *Alter Ratio*, підготувала їх до прем'єрних виконань. Особливо слід наголосити, що виконавська робота велася в тісному контакті з композитором, з урахуванням його побажань щодо інтерпретації творів. Аналіз власної підготовчої та репетиційної роботи, пошук шляхів подолання виконавських труднощів, робота над створенням власної виконавської концепції стали основою для написання тексту даного розділу дисертації.

Метою даного розділу є визначити особливості хорового стилю композитора Святослава Луньова та докладно описати алгоритм виконавських дій під час роботи над вищеназваними творами. Ми розглянули комплекси виконавських труднощів, систематизовані за зразком попереднього розділу у вигляді трьох основних властивостей хорового

письма: вокально-хорова техніка, особливості ансамблювання, робота зі словом. Відповідно, розділ складається з трьох підрозділів, в кожному з яких докладно описані оригінальні прийоми хорového письма, принципи виконавської інтерпретації, сформульовані на основі аналізу творчого методу композитора, виконавські проблеми, приклади їх вирішення з окремими для кожного випадку вправами.

2.1 Особливості хорového письма в творах С. Луньова «Страстная Седмица» і «The Noel Consort»

Більшість хорových творів С. Луньова об'єднані в наступні цикли: «Cantus eternus» (1992), «Vox eterna» (2011), «Страстная Седмица» (2011), «The Noel Consort» (2013–2014), хори з опери «Москва-Петушки». Крім того існують окремі хори на канонічні тексти. На момент звернення С. Луньова до хоровой музики, він був автором великої кількості інструментальних творів, як камерних так і симфонічних, опери «Москва-Петушки», вокальних циклів, серед них «Погано темперовані пісні» на вірші Л. Керола, зі сформованим індивідуальним впізнаваним композиторським стилем. Підтвердженням цьому є не лише кількість творів, а відгуки виконавців, слухачів, музичних критиків та музикознавців.

Подібно до хорів більшості авторів, чії твори були розглянуті в першому розділі дисертації, хорові твори С. Луньова відрізняються від його інструментальних та вокальних більшою поміркованістю у виборі композиторських і виконавських засобів. В той же час, в його хорových творах знайшли відображення загальні тенденції розвитку хоровой музики на сучасному етапі, позначені особливостями індивідуального композиторського стилю та оригінальністю творчого методу. В даній роботі ми розглянули хорові цикли «Страстную Седмицу» та «The Noel Consort» як два граничні твори, які є узагальненням стилю хорového письма композитора

на даному етапі. Зазначені твори, за словами самого композитора³⁴, є своєрідною енциклопедією авторських знахідок та експериментів в царині хорового письма, квінтесенцією уявлень композитора про хоровий спів, результатом пошуків розширення і збагачення засобів хорового виконавства.

Цикл «The Noel Consort», який автор визначає як концерт для хору на теми традиційних різдвяних пісень (2013–2014 р.), є збіркою аранжувань, в окремих випадках, навіть, самостійних творів на основі заданого матеріалу, добре відомих та популярних різдвяних пісень та гімнів з різних європейських країн. Цикл складається з 33 колядок розділених на два томи. Музичний та вербальний текст належать до різних джерел – тут є як традиційний народний, так і авторський матеріал, що загалом охоплює дванадцять століть – від сьомого до дев'ятнадцятого. Всі твори написані для мішаного хорового складу. Перший том творів записаний на компакт-диску за безпосередньої участі композитора вокальним ансамблем сучасної музики Alter Ratio під керівництвом Ольги Приходько в 2013 р. Презентація диску та прем'єрне виконання творів другого тому циклу відбулись 21 грудня 2014 р. в м. Києві.

Ідея циклу – нестандартна обробка добре відомих традиційних європейських різдвяних пісень (carols) та гімнів. Одним із головних завдань композитора було урізноманітнення палітри прийомів хорового письма та оригінальне жанрове вирішення кожного твору, прагнення осучаснити традиційне розуміння жанру «обробки». Про роботу над зазначеним циклом С. Луньов говорить наступне: «Починаючи з раннього дитинства, кожен з нас пов'язує з Різдвом найбільш світлі, найбільш радісні думки та почуття. Спочатку – це очікування ялинки і передчуття подарунків, як втілення надій та сподівань дитини. Далі приходить усвідомлення присутності надзвичайної події в житті усіх і кожного. На перше Різдво Бог дарував нам Свого Сина. Різдво, що є Втіленням Слова, яке стає музикою, на мій погляд, найбільш

³⁴ Спостереження та висновки записані зі слів самого композитора в процесі спільної репетиційної роботи над даними циклами.

повну відповідність знаходить в хоровому співі, де наочно можна спостерігати, як саме слово і стає музичною плоттю. Справжнім святом долучення до багатовікової християнської співочої традиції стала для мене ця робота».³⁵

Кожній колядці циклу притаманна оригінальність композиторського вирішення, свіже, позбавлене шлейфу культурної пам'яті трактування першоджерела, тобто традицій аранжування або обробки тієї чи іншої *carol*. Всі колядки написані в куплетно-варіантній формі, кожен наступний варіант куплету динамізований за рахунок змін в гармонії, тембрового насичення, поліфонізації фактури, переорієнтації фактурних функцій голосів (приміром, партія *Basso* може виконувати функції мелодії, *Soprano* – супроводу), деструкції та інших методів роботи з основною мелодією, тощо.

У центрі нашої уваги – специфіка роботи композитора в сфері хорового письма та визначення особливих рис, які стануть основою принципів виконання творів. Для даного циклу властиві такі риси:

- Поєднання інструментального типу фактури – мелодія-супровід – з традиційними для хорової музики прийомами підголоскової поліфонії. Як наслідок переважання гомофонно-поліфонічного типу викладу. Для виконавця це створює труднощі в інтерпретації в зв'язку з розгалуженим функціональним складом голосів-партій («*See, amid the winter's snow*», «*God rest you merry, gentlefolk*»).
- Насиченість хорової фактури різними видами фігурації (мелодичною, гармонічною, ритмічною), що в більшій мірі притаманне інструментальній музиці. При цьому композитор дуже тонко поєднує формальний зміст даних прийомів з онтологічними властивостями хорового мистецтва – наявність слова, вокальна природа «інструменту», особливості ансамблювання. Це один з прийомів оновлення принципів

³⁵ Анотація до диску «Alter Ratio, Святослав Луньов The Noel consort, різдвяні гімни».

хорового письма – поєднання інструментальної та вокальної природи в прийомах письма («We three kings of Orient are», «Masters in This Hall», «I saw three Ships», «God rest you merry, gentlefolk»).

- Використання прийому ритмічного зсуву між голосами, що рухаються паралельно. Для виконавців ці прийоми відрізняються нестандартними для традиційного хорового виконавства принципами ансамблювання («O little town of Bethlehem», «O come, all ye faithful», «Masters in This Hall»).
- Прийом «подрібнення» голосної, на відміну від традиційного для вокального мистецтва розспівування голосної на певну кількість музичних звуків. Характер подібного «подрібнення» може бути різний – типу відлуння, або в'їдливе надокучливе, або фонове (ритмізація гармонічної фактури). Інтерпретація таких прийомів вимальовується з художнього контексту («Noel! Noel! Noel!» – фанфари, «Silent night» – відлуння).
- Специфічна робота з хоровими тембрами та колоритом. По-перше, використання незвичних для різних груп голосів регістрів – сольні партії в великій октаві для В, крайні нижні звуки в партіях S, крайні верхні в партіях А. По-друге, використання незвично широких діапазонів для хорових соло («It came upon the midnight clear», «Still, Still, Still»).
- Не часте використання хорової кантилени. Хорова фактура все більше нагадує «музичний пазл», де один шар, що є основною мелодичною лінією, або інший, що виступає в якості фону, розкидані між різними партіями. В цьому є впливи і середньовічного гокету, і принципів пуантилістичного письма, і мінімалізму та репетитивної техніки. Для виконавців пріоритетним стає принцип не чути, а передчувати вертикаль і горизонталь. Від виконавця потребується

багатофункціональність в побудові ансамблю, інший тип вокалізації, відповідно і роботи дихання («See, amid the winter's snow», «O come, all ye faithful», «What Child is This»).

- Використання типів фактури, властивих фортепіанній музиці, зокрема, фортепіанній партії вокальних творів. При цьому очевидна невідповідність традиційним розумінням хорового співу не викликає технічних незручностей у виконавця і гармонійно вписується в загальне хорове звучання («See, amid the winter's snow», «What Child is This»).
- Складність лінійного руху при простоті вертикальних співзвуч («The angel Gabriel from heaven came»).
- Наявність імпровізаційності, яка уподібнює виконання академічного твору манері jam session. Імпровізація використовується в умовах гетерофонної фактури, де всі підголоски є рівноправними між собою і розглядається як варіанти основної мелодії («Infant holy, infant lowly», «God rest you merry, gentlefolk»).

Варто також зазначити, що в багатьох колядках історичне коріння прозирає не лише через зв'язок з першоджерелом, а й через алюзії до основних музичних стилів епох або стилів окремих композиторів, які є своєрідними «маркерами» епохи. Так, «Puer Natus» є стилізацією під узагальнений образ середньовічної вокальної музики, «O come, all ye faithful» – алюзії до моцартівських сонат, «In the bleak mid-winter» – шубертівський Lied, «Still, Still, Still» – гармонії Месіана³⁶.

Твір «Страстная Седмица» (2011 р., присвячений Іонінському монастирю, м. Київ) визначений автором як симфонія для мішаного хору без супроводу. Символічно, що два, найбільш значних на даний момент хорових

³⁶ Подібні асоціації названі самим композитором, але в жодному разі не були задумані як стилізації або реконструкція певного стилю.

твори С. Луньова присвячені двом центральним темам християнства: перший – темі народження Христа, другий – темі страстей Христових. Якщо в першому циклі основою вербального тексту були авторські та народні тексти на тему Різдва, то другий твір написаний на канонічні тексти східного християнського обряду. Кожна частина циклу відповідає одному дню Страсного тижня, а текст кожної частини є заголовною молитвою або тропарем вечірні відповідного дня:

1. Отче наш
2. Ныне силы небесныя
3. Се, Жених грядет в полунощи
4. Егда славнии ученицы
5. Приидите, ублажим Иосифа
6. Свете тихий
7. Воскресение Твое, Христе Спасе

Прем'єра твору відбулась 5 жовтня 2014 року в м. Києві у виконанні вокального ансамблю сучасної музики Alter Ratio під керівництвом Ольги Приходько.

Даний твір набагато складніший за попередній в сенсі композиторського задуму та особливостей виконання. Саме жанрове визначення твору як «симфонії для хору без супроводу» говорить про масштабність роботи композитора над партитурою та, в подальшому, виконавця. Гармонічна мова, ступінь розробки тематичного матеріалу, багат шаровість фактури та поліфункційність фактурних голосів, складна ритмічна організація музичної тканини – такі риси вирізняють цикл. Твір вирізняється великою кількістю полі- явищ: політональністю, гармонічною поліфункційністю, поліритмією, полішаровістю фактури.

В кожній з частин є одна або кілька особливостей, які визначають загальний художній образ даної частини та її технічне, композиторське вирішення. Ці засоби виразності є ключем для виконання твору – як для технічного освоєння, так і для художнього розуміння:

- У першому номері «*Отче наш*» таким прийомом є *поліфонія шарів*. Кожен шар партитури тематично відокремлений. Це проявляється в гармонії, ритміці, підтекстуванні.
- Наступна частина «*Ныне силы небесныя*» вирізняється складністю *ритмічної організації музичної тканини*. Постає тексто-ритм, повністю підпорядкований правилам просодії. Іншим значним моментом є політональні та поліфункційні гармонічні поєднання.
- «*Се, Жених грядет в полунощи*» – полішаровість виражена в *розмежуванні та протиставленні «жіночого» та «чоловічого» начал*. Це відображено в тембральному відношенні – чоловічий та жіночий хори, в образному – вольові та рішучі «чоловічі» епізоди і мелодійні та ніжні «жіночі». На ці контрасти налаштовані всі засоби виразності: тембр, теситура, штрихи, ритмічна організація, гармонія.
- В четвертому номері «*Егда славши ученицы*» основний художній прийом – *протиставлення розповідача та акомпанементу*, що його супроводжує. Для цього використаний типовий інструментальний прийом – голос соло (подвоєний), виписаний чвертками та більшими тривалостями, та акомпанемент, викладений вісімками у вигляді гармонічної фігурації в усіх інших голосах-партіях.
- П'ятий номер «*Приидите, ублажим Иосифа*» вирізняється *персоніфікацією всіх шарів музичної тканини*. Номер цілком побудований на соло контратенора, йому вторить соло сопрано. Хор є дуже мобільним та різноплановим в функціях – змальовує емоційне тло для солістів, вступає в діалог або полілог з солістом (-ами), стає абсолютно самодостатнім – з'являються нові тематичні утворення, соло тощо.

- Піснеспів *«Свете тихий»* є переломним моментом в чині божественної літургії. Ця особливість відтворена композитором засобами музичної виразності. Номер дуже насичений композиційно і складний драматургічно. В ньому відбувається поступовий перехід одного образу, характеру в інший, що відображено в політональності, в поліфункціональності, поступовому заміщенні та витісненні одних гармонічних структур іншими, співставленні різних хорових, тембрових груп, поліритмії, поліфонії пластів тощо. Всі різновиди полі- цього циклу представлені в названому номері, і всі працюють на один образ – перехід від скорботної тиші до радості Христового Воскресіння.
- Останній номер *«Воскресение Твое, Христе Спасе»* – дзоновість, протиставлення жіночої і чоловічої груп, підкреслено *«грузинський»* колорит, що виражений в типових дзвінких квінтових співзвуччях, затриманнях та оспівуваннях терцієвого тону, кадансових формулах і т.п.

Весь твір є музичним полотном, що змальовує ключові події Страсного тижня в надзвичайно точних формулюваннях. Кожній частині властива своя манера висловлювання: *«Отче наш»* – збентеженість духа, *«Ныне силы небесныя»* – занепокоєння і тривога, *«Се, Жених грядет в полунощи»* – велич і покірність, *«Егда славнии ученицы»* – оповідність, *«Приидите, ублажим Иосифа»* – внутрішні страждання та муки, *«Свете тихий»* – скорботне мовчання, що перероджується в радість, *«Воскресение Твое, Христе Спасе»* – торжество.

2.2 Прийоми вокально-хорової техніки в партитурах С. Луньова: аналіз виконавських труднощів

Відповідно до позицій, викладених в теоретичному розділі дослідження, розглянуто наступні проблеми, пов'язані з освоєнням прийомів вокально-хорової техніки в партитурах С. Луньова:

- проблеми інтонування в контексті особливостей гармонії в творах;
- особливості роботи композитора з хоровими тембрами;
- основи роботи над дикцією та вимовою іншомовних текстів в контексті індивідуального композиторського трактування вербального тексту;
- нові прийоми вокально-хорової техніки.

2.2.1 Питання інтонування

Як і в першому розділі, в даних творах інтонування розглядається як технічний процес. Правильне розуміння технології процесу інтонування є передумовою вірної інтерпретації твору, тобто відтворення художньої інтонації.

Надзвичайно складною для інтонування є «Страстная Седмица». Труднощі виникають на всіх етапах роботи над твором: починаючи від роботи над окремими партіями-голосами партитури і закінчуючи роботою над загальним звучанням. В даному розділі наслідуюмо, в першу чергу, цілі, пов'язані в практичному освоєнні матеріалу, тому одразу переходимо до презентації та пояснення прикладів, при цьому користуємось загальними положеннями встановленими у теоретичному розділі.

Цикл «Страстная Седмица» позначений комплексом індувідуалізованих інтонацій (як мелодичних так і гармонічних), таких що легко впізнати протягом всього твору. Отже, засвоївши принципи роботи над

інтонацією в окремих прикладах, можна застосувати їх до всього твору. Всі складні гармонічні співвідношення в даному творі можна розглядати в умовах розширеного мажоро-мінору. В усіх номерах даного циклу присутній тональний центр та чітко виражена система супідрядності щаблів.

В «Отче наш» з циклу «Страстная Седмица» ладова основа – перемінна, *c-moll* – *C-dur*. Зосередимо увагу на перших дев'яти тактах твору (див. нотні приклади, приклад 2.65). Починається твір в *c-moll*, послідовність функцій досить традиційна, не зважаючи на велику кількість неакордових звуків. Саме ці звуки створюють труднощі в розумінні та усвідомленні простих функційних співвідношень в гармонії, та обумовлюють інтонаційні труднощі. Розглянемо акорди – способи побудови вертикалі та особливості поєднань акордів:

1. *Віднаходження центрального елемента.* Для даних тактів – це тризвук *c-es-g*, тонічний тризвук. Необхідно тримати в пам'яті даний тризвук та центральний тон «*c*» як опорний інтонаційний елемент.
2. *Усвідомлення типів функційних зв'язків між гармоніями. Віднаходження зв'язків між щаблями та визначення типових функційних послідовностей.* Якщо відкинути всі неакордові звуки, функційна послідовність перших гармоній кожного наступного такту виглядає наступним чином: *t – VII(vii) – t – D – VI – D – t – VI – D – DD*. Тобто, для засвоєння інтонаційних зв'язків як у вертикальному, так і в горизонтальному співвідношенні необхідно спиратись на зазначену послідовність функцій (метод новоладової настанови – опора на добре знайомі елементи інтонування).
3. Для засвоєння даних функцій в тому вигляді, в якому вони наведені в творі (з усіма затриманнями та неакордовими звуками) необхідно створити ряд вправ, що базуються на поступовому ускладненні структури акорду (див. приклад 2.66, т. 2) .

Основою правильного інтонування є запам'ятовування та відтворення точної висоти центрального тону – «*c*». Для засвоєння мелодичної інтонації

потрібні вправи для фіксації півтонового та тонового оспівування ЦТ (а). Для засвоєння інтонування по-вертикалі – спів та розв'язання тризвуку з розщепленою терцією та квінтою (вправа 1б). Показником правильно вибудованого акорду буде саме гостре биття секундового співвідношення двох терцій в акорді.

Приклад 2.66.

С. Луньов, «Страстная Седмица», «Отче наш», тт. 1 – 2.

♩ = 70
mp
 С - ч е н а ш, и - ж е е -
 С - ч е н а ш, и - ж е е -
 С - ч е н а ш, и - ж е е -
 С - ч е н а ш, и - ж е е -

Вправа 1а. Мелодичне оспівування ЦТ, чергування тонових і півтонових інтонацій.

Вправа 1б. Інтонування розщеплених терції та квінти в акорді.

Для засвоєння інтонаційного співставлення двох ладових нахилів (див. приклад 2.67, див. т. 3) – мінорної акордики в трьох верхніх голосах та мажорного тетраходу – необхідно використати комплекс вправ з одночасним звучанням двох ладів. Для даного прикладу пропонуємо спів

мажорної гами партією басів на фоні витриманого іншими партіями мінорного акорду (або послідовності акордів):

Приклад 2.67.

С. Луньов, «Страстная Седмица», «Отче наш», тт. 1 – 3.

Вправа 2. Інтонування двох ладових нахилів – мажору та мінору – різними хоровими партіями.

У прикладі 2.68 складнощі викликає розв'язання D в $\#VI_{зм}^5$. Для встановлення чіткого слухового зв'язку між даними гармоніями в комплексі вправ йдемо шляхом поступового ускладнення акорду, в який розв'язуємо D:

Приклад 2.68.

С. Луньов, «Страстная Седмица», «Отче наш», тт. 4 – 5.

Вправа 3. Розв'язання домінантової гармонії в шостий щабель з поступовим ускладненням домінантового акорду.

Співвідношення між тт. 6 – 7 в прикладі 2.69 – розв'язання D в t. Так само необхідно пройти певний шлях через поступове ускладнення домінантової гармонії для встановлення чіткого слухового функціонального зв'язку:

Приклад 2.69.

С. Луньов, «Страстная Седмица», «Отче наш», тт. 5 – 7.

Вправа 4. Розв'язання домінантової гармонії в тонічний тризвук з поступовим ускладненням домінантового акорду.

У прикладі 1.70 відмічаємо лише неакордові звуки в кожному з акордів. Так як їх лише по одному, це не заважає відчуттю функції акорду, тому спеціальних вправ дані такти не потребують. Для посилення функційної приналежності акорду необхідно лише посилити в загальному ансамблі звучання основних звуків акорду на протизагу неакордовим звуком.

Приклад 2.70.

С. Луньов, «Страстная Седмица», «Отче наш», тт. 8 – 10.

The musical score shows four staves of music in 3/4 time. The lyrics are: "да при - и - дет Цар - стви - е Тво - е,". The music is written in a key with one flat (B-flat). The first staff is in treble clef, the second in bass clef, the third in treble clef, and the fourth in bass clef. The notes are:
 Staff 1: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4.
 Staff 2: F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3.
 Staff 3: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4.
 Staff 4: F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3.
 The notes G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4 in the first and third staves are circled, indicating they are the chord tones (root, second, third, fifth, fourth, second, root) of the G4 major triad. The notes F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3 in the second and fourth staves are also circled, indicating they are the chord tones of the F4 major triad. The notes Bb4 and C5 in the first and third staves are not circled, indicating they are non-chord tones.

Подібним чином побудовані тт. 1 – 9 в творі «Ныне силы небесныя». Так само: розширена тональність та велика кількість неакордових звуків, але функціональна природа всіх гармонічних послідовностей відчутна. Тому принципи роботи над інтонуванням можуть бути побудовані за наданим зразком.

У творі «Ныне силы небесныя» з цього ж циклу розглянемо інший тип роботи над інтонуванням. Якщо в першому прикладі ми скористалися принципом опори на центральний елемент, то в даному прикладі розглянемо особливості застосування енгармонічної заміни та правила інтонування з опорою на здобутий слуховий досвід незалежно від графічного відображення звуків.

Прикладом будуть тт. 64 – 72 (див. приклад 2.71). Тут маємо дві, з одного боку, самостійні, а з іншого, взаємозалежні лінії – в партії S та T.

.С. Луньов, «Страстная Седмица», «Ныне силы небесныя», тт. 64 – 72.

Виконуючи окремо кожну лінію, можна простежити умовну приналежність лінії партії сопрано до тональності G-dur, тенора – h-moll, з подальшим відхиленням в d-moll. При одночасному виконанні двох ліній політональність скоріше відчувається як навмисне уникнення гармонічних консонансів в тональності G-dur. Підтвердженням тому є закінчення мотивів, у вертикальному співвідношенні яких чітко відчувається верховенство терцієвого співзвуччя «g-h». Гармонічна дисонантність всієї подубови (тт. 64 – 72) відображає внутрішній дисонанс, тривогу, можливо, навіть внутрішню боротьбу. Парадокс в тому, що подвійність природи пізнається в неподільності двох різних сутностей. Композитору для відображення художньої ідеї важливо записати всі звуки «b» в партії тенора саме як «b»,

таким чином підкреслити подвійну сутність, невизначеність терції в акорді. Але для виконавця аби відтворити дану ідею необхідно йти шляхом повного розділення двох сутностей (в даному випадку, двох ліній-партій), тобто мислити та інтонувати партію S в тональності G-dur, T – в тональності h-moll, з відповідною енгармонічною заміною.

1. Першим етапом роботи над даним епізодом є вивчення ліній-партій окремо одна від одної. Якщо в роботі з лінією партії сопрано не виникає жодних проблем, то лінія партії тенора потребує освоєння в кілька етапів:

- а) енгармонічна заміна звуків в рамках тональності h-moll, до т. 69, в якому починається процес відхилення в d-moll;

Приклад 2.72.

С. Луньов, «Страстная Седмица», «Ныне силы небесныя», тт. 64 – 72, партія тенора.

- б) розділення всієї лінії на завершені в художньому та гармонічному плані фрази та освоєння інтонаційних зв'язків всередині кожної фрази та між фразами.

Приклад 2.72 а.

С. Луньов, «Страстная Седмица», «Ныне силы небесныя», тт. 64 – 72, партія тенора.

2. Наступним кроком є поєднання двох ліній. Почати необхідно з освоєння спільних для двох партій елементів – завершень фраз і речень вцілому. Для цього пропонується двом партіям інтонувати свої лінії внутрішнім слухом, зупиняючись і фіксуєючи висоту

голосом лише у визначені моменти консонантного звучання (див. приклад 2.73, квадратними дужками позначені моменти фіксації звуковисотності):

Приклад 2.73.

С. Луньов, «Страстная Седмица», «Ныне силы небесныя», тт. 64 – 72

The image displays a musical score for voice and piano. It consists of three systems of staves. The first system shows the vocal line (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system shows the vocal line and piano accompaniment. Square brackets are used to highlight specific notes in the vocal lines, indicating moments of pitch fixation. The lyrics are in Ukrainian and Russian.

66
С По-ло-жи, Гос-по-ди, хра-не-ни-е ус-том мо-
А
Т По-ло-жи, Гос-
Б

66
С им, по-ло-жи, Гос-по-ди, хра-не-ни-е ус-том мо-им, и де- (є)рь о- (є)- граж-
Т - по-ди, хра-не-ни-е ус-том мо-

70
С де-ни-я о-усть нах-мо-их... У слы-ши-мя, Го- (о)с-по-ди...
Т им... У слы-ши-мя...
Б (mf.)

3. Останнім етапом в роботі є процес співування матеріалу – звикання до загального звучання двох окремих ліній, напрацювання вміння інтонувати в умовах політональних поєднань. При цьому виконавці повинні переорієнтувати принципи інтонування з горизонтального на вертикальне в тих моментах партитури, які були відпрацьовані на попередньому етапі розучування.

«Свете тихий» вирізняється різноманітністю гармонії, численними альтерованими акордами, елементами поліакордики та політональності. Розглянемо кілька епізодів.

Перший такий епізод є доказом того, що виконавцеві варто більше дослухатись до слухових відчуттів та правильно використовувати попередньо набутий досвід ладо-тонального мислення. Крім того, зважати, що графічне відтворення звуку в паритурі (приміром *des* або *cis*) часто є більше художньою підказкою, ніж технічною вказівкою щодо способу інтонування (див. нотні приклади, приклад 2.74).

У даному епізоді виділяються три фактурні шари і, на перший погляд, політональне співвідношення групи жіночих та чоловічих голосів. Музичний матеріал, що проходить в жіночих голосах, можна інтерпретувати в тональності *Fis-dur/fis-moll*. В чоловічих голосах спочатку фігурує *Des-dur*, потім *Cis-dur*. Важливо зауважити: йдеться про темперовані співвідношення, тобто відбувається заміна графічних знаків співзвуччя, яке за першим разом записане як *f-as-des* (див. нотні приклади, приклад 2.74, т. 79), далі зафіксоване як *eis-gis-cis* (див. приклад 2.74, т. 82), натомість звучання не змінне. Так само відбувається і тт. 83–86 в партії *S* (див. нотні приклади, приклад 2.75).

Таким чином, композитор графічно підкреслює існування рівноправних шарів в партитурі. В даних випадках полішаровість підкреслюється також іншими засобами: ритмікою, регістровим протиставленням, теситурою, різними вербальними текстами, штрихами, динамікою. Цілком слушною є в даному випадку порада Ю. Холопова сприймати та відтворювати інтонації на основі реального звучання, а не нотного запису. Співакам, які звикли безпосередньо відтворювати написане в партитурі (бачу – співаю – чую), необхідно свідомо випрацьовувати таку навичку в кожному конкретному епізоді твору. Допомагають в цьому спеціальні вправи створені на актуальному музичному матеріалі. Ми пропонуємо наступні вправи, які крім того, ще й допоможуть засвоїти тоніко-домінантове співвідношення двох гармонічних шарів в одночасному звучанні.

Вправа 5, 5 а. Співставлення двох гармонічних шарів з енгармонічною заміною в одному з акордів: тонічного та домінантового.

The image shows a musical score for voice and piano. It consists of two systems of staves. The first system (left) shows the vocal line (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment (Right Hand, Left Hand). The second system (right) shows the same parts with a harmonic substitution in the piano accompaniment, where a tonic chord is replaced by a dominant chord in one of the voices.

Наведені далі приклади ілюструють особливості виконання коматичних енгармонізмів та необхідність кореляції в процесі інтонування горизонтального і вертикального слуху (див. приклад 2.76).

Приклад 2.76.

С. Луньов, «Страстная Седмица», «Свете тихий», тт. 109 – 110.

The image shows a musical score for voice and piano. It consists of two systems of staves. The first system (left) shows the vocal line (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment (Right Hand, Left Hand). The second system (right) shows the same parts with a harmonic substitution in the piano accompaniment, where a tonic chord is replaced by a dominant chord in one of the voices.

Коматичним енгармонізмом в даному випадку є інтервал *des-cis*, що виникає між SI та AII. При зміні акорду необхідно підкорегувати висотність звуку *cis*. Причиною цьому є гармонічний контекст, в якому опиняється даний звук. В попередньому акорді звук *des* був мінорною терцією, а в наступному змінює свою ладову приналежність і стає мажорною терцією. Для нормативного звучання обох акордів необхідна штучна корекція терції, в другому акорді в сторону підвищення. Для освоєння та запам'ятовування нормативного звучання другого акорду пропонується починати з вибудови акорду з найпростіших співзвуч – довершених консонансів, конкорду:

Вправа 6. Коригування висоти терції у складі мажорних та мінорних тризвуків (стрілками вказані принципи коригування висоти – пониження або підвищення).

The image shows a musical score for exercise 6, consisting of six staves. The top staff is a vocal line with four measures of music. Above it are four arrows indicating pitch corrections: a downward arrow above the first measure, and upward arrows above the second, third, and fourth measures. Below this staff are two more staves, labeled 'S' and 'A' respectively, which appear to be accompaniment or supporting parts. The bottom two staves are also labeled 'A' and show similar musical notation. The score is written in a single system with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C).

Яскравим моментом необхідності координації горизонтального (мелодичного) і вертикального (гармонічного) інтонування є номер «O little town of Bethlehem» з циклу «The Noel Consort».

С. Луньов, «The Noel Consort», «O little town of Bethlehem», mm. 27 – 30.

The musical score consists of four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The key signature changes from three sharps (F#, C#, G#) to two sharps (F#, C#) at measure 29. The lyrics are: "God the King, and peace to all the earth. For Christ is born of". The Soprano part has a fermata over the first measure and then sings "a...". The Alto part has a fermata over the first measure. The Tenor and Bass parts have a fermata over the first measure. The Soprano part has a fermata over the second measure. The Alto part has a fermata over the second measure. The Tenor and Bass parts have a fermata over the second measure. The Soprano part has a fermata over the third measure. The Alto part has a fermata over the third measure. The Tenor and Bass parts have a fermata over the third measure. The Soprano part has a fermata over the fourth measure. The Alto part has a fermata over the fourth measure. The Tenor and Bass parts have a fermata over the fourth measure.

Різке співставлення тональностей Fis-dur та F-dur ускладнене ще й тим, що наступною функцією після тоніки є III щабель (див. т. 30), досить нейтральний в ладовому відношенні. Проблема, яка неодмінно виникає навколо високої мінорної терції в акорді на III щаблі в т. 30, пов'язана з тим, що виконавець (партія АІ) за інерцією співає тонічний тризвук з високим квінтовым тоном – «с» – і це негативно впливає на гармонічну вертикаль в наступному такті. Виникає необхідність корегувати висоту звуків, які входили в склад попередньої тонічної гармонії. В даному випадку повинен спрацювати принцип переорієнтації слухових відчуттів з горизонтальних на вертикальні, тобто передчуття наступної гармонії і усвідомлення місця звука в даній гармонії. При співі звуку «с» необхідно штучно знизити його висоту до встановлення нормативного звучання мінорного тризвуку. Вправою для освоєння даних складностей є почерговий спів трьох гармоній (в даному випадку) – Fis – F – a – в мелодичному та гармонічному вигляді, в різних розташуваннях.

У даному підрозділі не були описані вже звичні в роботі правила побудови складних акордів з великою кількістю альтерованих звуків. Принцип досить простий – віднаходження та опора на консонантну структурну одиницю даного акорду, в динамічному та тембральному

відношенні – домінування звучання консонантних структур над дисонантними. Так само, ми не зупинялись на проблемах роботи над інтонацією та строем в великих побудовах, наприклад, в масштабі цілого твору. Причина в тому, що віднайдені прийоми роботи над окремим епізодом твору часто є такими, що можуть бути застосовані в більш крупних масштабах. В кластерах на перший план виходить колористичний ефект, тобто акорд сприймається як сонорний комплекс, звукова пляма, і не потребує кропіткої вибудови звукових співвідношень (див. нотні приклади, приклад 2.78).

2.2.2 Інші елементи вокально-хорової техніки

Хорові цикли «Страсна Седмиця» та «The Noel Consort», розраховані на академічний вокал і не містять радикально оновлених прийомів співу. Твори не містять шумових ефектів, поєднання побутового мовлення зі співом, технік розширеного співу, тобто всього того, що безпосередньо впливає на механізми здійснення співацького дихання. Але дотримуючись думки, висловленої в першому розділі про необхідність стилістично виправданого підходу в роботі над виконавською технікою і відповідність характеру звуку типу дихання, в цих творах можна говорити про **різні механізми співацького дихання**.

Два дані твори протилежні не лише за змістом, образністю, характером, але й за масштабністю. Жанрові визначення обох творів – симфонія для хору та концерт для хору – точно відображають характеристику необхідного для кожного твору типу звуковидобування. Драматичне та тембрально насичене звучання, якого потребує, в переважній більшості, виконання циклу «Страстная Седмица», досягається використанням нижньореберно-діафрагмічного типу дихання. За його допомогою досягається максимальна щільність звукового потоку, насиченість тембру (даний тип дихання дає можливість об'єднати регістри і домогтися багатших фарб в звуці).

Драматизм та конфліктність, закладені в основу твору, вимагають від виконавця повної емоційної та звукової віддачі. Висока концентрація тематичного матеріалу в фактурі (№ 1), часто дзвоновість та щільність гармонічної вертикалі (№ 3, 6, 7), емоційне напруження (№ 2), яскрава тембральна відокремленість (№ 3, 4) можуть бути досягнуті повнотою звуку, відповідно повнішим насичення легень повітрям. В той же час, віртуозність, легкість та імпровізаційність, якої потребує «The Noel Consort», не вимагає від співаків такого глибокого дихання, як попередній твір. Полегшеність звуку вимагає полегшеного дихання, тобто переважно грудного та діафрагмічного типів дихання.

Наголошуємо на тому, що даний розподіл типів дихання та рекомендації є досить умовними. Навіть в даних творах в різних епізодах необхідно підключати різні ресурси співацького дихання. Вибір повністю залежить від композиторських засобів виразності та естетичного контексту. Приміром, в циклі «Страстная Седмица» № 5 хор часто виконує функцію звукового тла, або дублює головні музичні образи, тобто солістів. В такому разі виконавці використовують полегшене звучання, позбавлений тембральної індивідуальності звук, що досягається відповідним типом дихання. Так само необхідно чинити в № 4 з гармонічною фігурацією в групі чоловічих голосів та партії альту. За всієї легкості звучання, яка супроводжує «The Noel Consort», є окремі епізоди або цілі номери, які потребують більших витрат дихання та щільності звукового потоку. Теситурні умови, інтенсивність звукоподачі, активний характер за рахунок триольного ритму, фактурне вирішення на користь щільного ритмізованого хоралу в номері «The angel Gabriel from heaven came» вимагає значного ресурсу: більший об'єм дихання, концентрований потік звуку. В номері «Away in a manger» спостерігаємо поступове ущільнення фактури, долучення голосів, розширення загального тембрового та теситурного діапазону. Відповідний шлях повинен пройти виконавець і в роботі над звуком – поступове згущення тембру, перехід від легкої до більш насиченої звукоподачі.

Різні типи технічних та художніх завдань потребують комбінування різних видів співацького дихання. Більше того, дуже часто виконавці не до кінця розуміють або контролюють механізми власного дихання, інтуїтивно використовуючи змішані техніки для досягнення тієї чи іншої художньої цілі. На користь даного твердження свідчать наукові дослідження, які показують, що чистих типів дихання в вокальній практиці не існує [див. 35, с. 377]. Очевидним є те, що використання лише одного типу веде до стилістичних казусів при виконанні сучасної музики, музична мова якої гнучка та різноманітна.

Якості необхідного в конкретному музичному творі індивідуального вокального (або хорового) **тембру** тісно пов'язані з художнім контекстом. Для досягнення окремих художніх ефектів композитори часто не вдовольняються існуючими способами, правилами роботи з вокальним голосом (хоровою партією) і намагаються створити незвичні для них умови в партитурі. Часто такими прийомами є описані в попередньому розділі нові прийоми вокально-хорової техніки.

У названих партитурах С. Луньова не знаходимо кардинального оновлення принципів роботи з тембрами пов'язаних із залученням мовно-шумових прийомів, або маніпуляцій артикуляційного апарату та рук, тощо. Але є окремі важливі моменти, з якими доведеться зустрітись виконавцеві.

1. Використання композитором крайніх точок діапазону виконавця для досягнення певних художніх та емоційних ефектів. Такі моменти в партитурі часто сприймаються виконавцем як незнання композитором прийнятних для виконавця теситурних умов роботи. Насправді ж, композитор вдається до прийомів занурення виконавця в граничні для нього вокальні стани з метою отримання певного емоційного відгуку: відчуття надзусилля, граничного драматизму, напруження, знесилення тощо. Прикладами такої роботи є наступні епізоди:

С. Луньов, «Страстная Седмица», «Се, Жених грядет», тт. 20, 22, 24, партія Т, В.

The image shows a musical score for Soprano (Т) and Bass (В) parts. It consists of three systems of staves. The first system (measures 20-21) shows the Soprano and Bass parts with lyrics 'не вое - прятини зо - ву - щин:'. The second system (measures 22-23) continues the lyrics. The third system (measures 24-25) shows the Soprano and Bass parts with lyrics 'є - сь, Бо - же,'. The score includes dynamic markings like 'mf' and 'f', and performance instructions like 'tutti div. in 3'.

Надвисока теситура в партії ТІ та ТІІ точно відображає текст і характер – поклик та ревність – і потребує напруження і зламу в тембрі голосу. В жодному разі не використовувати фальцет, адже крім зазначеного характеру так само спостерігаємо ідею протиставлення та протиборства жіночої та чоловічої груп (див. т. 22), що вимагає тембрового стержню в голосі.

В іншому прикладі – «Страстная седмица», № 5 «Приидите, ублажим Иосифа» – є епізоди, де партія сопрано змушена втримати протягом 7 тактів «а²» (темп $\bullet = 68$) або протягом 5 тактів поперемінно «ковзати» півтонами. Напруження, з яким виконавці «підкорюють» дані висоти, створює необхідний в цьому номері колорит і атмосферу душевного надриву.

У шостому номері цього циклу – «Свете тихий» – використання надвисокої теситури в партії тенорів в кодї покликане ствердити урочистість

моменту переходу, який відбувався протягом всього номеру, від почуття внутрішньої скорботи до почуття торжества Христового Воскресіння (див. приклад 2.80).

Приклад 2.80.

С. Луньов, «Страстная Седмица», «Свете тихий», тт. 165 – 168.

У циклі «The Noel Consort» набагато менше роботи з тембрами в екстремальних теситурних умовах. Але одним з таких є епізод в кульмінації різдвяної пісні «Still, still, still». Даний твір побудований як соло альты (мецосопрано) або контртенора в супроводі хору. За тембровою характеристикою звук соліста має бути насиченим та драматичним, причому ступінь драматизму в голосі зростає поступово до кінця твору. В кульмінаційний момент теситура, абсолютно непритаманна для даних типів голосів, змушує виконавця пронизувати специфічним тембром звучання хору, який в даний момент настільки регістрово та динамічно насичений, що може затьмарити сольний голос. Таким чином створюється темброве розмежування головного та супутнього шарів.

Приклад 2.81.

С. Луньов, «The Noel Consort», «Still, still, still», тт. 26 – 27.

2. Поєднання виразних можливостей гармонії і вокальних тембрів. Головним чином, мова йде про багатозвучні акордові комплекси, що охоплюють весь тембровий діапазон хору або зосередженні в певному регістрі. Суть подібного явища – пошук поліхромного тембру як ще одного засобу музичної виразності, що вплетений в канву загального художнього замислу.

Приклад 2.82.

С. Луньов, «The Noel Consort», «Good King Wenceslas», mm. 18 – 21.

The musical score shows a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked as quarter note = 33. The dynamics are marked as *pp* and *tutti*. The lyrics are: "Hi - ther, page, and stand by me, if thou know'st it, tel - ling,".

Наведений фрагмент є показовим для всього твору. Він змальовує твір як рух тембрального згустку, який періодично то стискається, то розтискається, охоплюючи при цьому менший або більший тембровий діапазон. За своєю природою явище подібне до сонорної музики, де втрачається відчуття окремих тонів, натомість постає один яскраво забарвлений тембр.

Наступний приклад (див. нотні приклади, приклад 2.78) ілюструє кластерне звучання, яке є результатом нагромадження різних фактурних шарів та ускладненням гармоній неакордовими звуками та поліфункційними поєднаннями всередині шару. В цьому прикладі головним виразним чинником є складений хоровий тембр, який створюється з кількох голосів, використаних у природних теситурних умовах.

Інший спосіб об'єднання виразних можливостей гармонії і тембру бачимо в прикладі 2.83. Поліфонічне поєднання однойменних тональностей відповідає загальній ідеї поступової трансформації образу піснеспіву «Свете тихий». Для виконавця важливим і знаковим моментом є тембровий розподіл терцевих тонів: мінорна терція міститься в партії альтів (та драматичного сопрано) – голосі матовому та важкому за своєю тембровою природою; на

протывагу, мажорна терція перебуває в партії тенора – яскравого і відкритого за тембром. При виконанні необхідно зважити, що альт працює в зручній теситурі, де голос звучить насичено і досить потужно, в той час як теситура звучання для тенора занизька, де він втрачає свій блиск.

Приклад 2.83.

С. Луньов, «Стастная Седмица», «Свете тихий», т. 139.

3. Ще одним яскравим прийомом роботи з тембрами є використання інструментальних прийомів письма для досягнення відповідного колориту – імітація різноманітних ударних інструментів, награвань на дерев'яних духових, тощо. Більшість названих прикладів знаходимо в імпровізаційному та інструментальному за своєю природою циклі «The Noel Consort».

Приклад 2.84.

С. Луньов, «The Noel Consort», «It came upon the midnight clear», mm. 1 – 5.

Приклад 2.85.

С. Луньов, «The Noel Consort», «O little town of Bethlehem», mm. 1 – 5.

A mf marc. f
 O lit - tle town of
 T B O lit - tle town of Beth - le - hem, O lit - tle town of

Приклад 2.86.

С. Луньов, «The Noel Consort», «We three kings of Orient are», mm. 1 – 5.

Allegro mf
 We three kings of O - ri - ent are; bear - ing gifts we
 We three kings of O - ri - ent are; bear - ing gifts we
 mf sim.
 La - la - ra - la la - la - la, la - la - ra - la la - la - la, (etc.)
 mf sim.
 La - la - ra - la la - la - la, la - la - ra - la la - la - la, (etc.)

Наведені приклади можна розділити за ступенем подібності до певного інструментального прийому. Три перші приклади (2.84, 2.85, 2.86) явно нагадують різновиди ударних інструментів з визначеною звуковисотністю. Тембральна характеристика однієї партії в даному випадку не так важлива як знаходження правильного обертонового балансу для вибудови дзвінкої квінти (та інших інтервалів).

Приклади 2.87, 2.88, 2.89 пов'язані з легкістю та віртуозністю дерев'яних духових, тому і тембр має бути наближеним до фальцетного звучання, не переобтяженим грудним резонуванням.

Приклад 2.87.

С. Луньов, «The Noel Consort», «It came upon the midnight clear», mm. 42 – 45, партія S.

S f mp
 la - la - la...
 la - la - la...

Приклад 2.88.

С. Луньов, «The Noel Consort», «Silent night», mm. 37 – 39.

Приклад 2.89.

С. Луньов, «The Noel Consort», «Masters in Thos Hall», mm. 25 – 27, партія S.

Риси фортепіанної фактури, а точніше типового акомпанементу, відображені в прикладах 2.90, 2.91, 2.92. Знову ж таки, рухливість та легкість вокальної техніки тісно пов'язана з якостями, які виконавець намагатиметься надати своєму тембру.

Приклад 2.90.

С. Луньов, «The Noel Consort», «See, amid the winter`s snow», mm. 1 – 4.

Приклад 2.91.

С. Луньов, «The Noel Consort», «Ding dong, merrily on high!», mm. 25 – 28, партія Т.

Приклад 2.92.

С. Луньов, «The Noel Consort», «Infant holy, infant lowly», mm. 9 – 12.

9 *a tempo* *pp* *sim.* *A solo* *p*
 S U - u u - u - u, (etc.) In - fant
 A *pp* *sim.*

При описанні даних прикладів неможливо дати конкретні методичні рекомендації по роботі над тембром. Це сфера індивідуальної роботи виконавця в класі вокалу та, самопізнання і самовдосконалення. Важливим було підкреслити необхідність виконавця свідомо підходити до виразних можливостей тембру в окремо взятому творі, при цьому правильно тлумачити вимоги композитора відповідно до графічного запису та художнього контексту.

Проблеми **дикції** як чіткої вимови, правильної орфоєпії та художнього прочитання літературного тексту в даних двох циклах пов'язані з походженнями вербальних тестів – в «Страстной Седмице» використані тексти церковно-слов'янською мовою, в «The Noel Consort» здебільшого англійською та старо-англійською (поодинокі випадки – латина, німецька, французька). В названих циклах немає радикальних змін в принципах дикційної техніки виконавця, які ми спостерігали в творах наведених в попередньому розділі. Відвертого співу на приголосних, що часто зустрічаємо в вокальних та хорових партитурах ХХ–ХХІ ст., тут не зустрінемо, але м'яке протягування приголосних звуків у вимові англійських текстів в циклі «The Noel Consort», на зразок виконання англійських балад, стає стилістичною особливістю циклу. Принцип визначений в першому розділі – дикція як джерело творення тембру, яскраво виражений вже в основній порівняльній характеристиці циклів: масштабна драматична «Страстная Седмица» церковно-слов'янською мовою та віртуозний,

наближений до інструментального виконавства англомовний цикл «The Noel Consort». Так само в творах немає різноманітних шумових ефектів або інших нових прийомів вокально-хорової техніки, позначених в таблиці № 1 (див. додаток А). Натомість, майстерна робота композитора з відомими техніками співу та особливостями вербального тексту дає можливість відчувати нові для хорового письма тембри. Отже, розуміння того, наскільки впливає правильна робота над дикцією на досягнення поставлених композитором художніх завдань, відкриє нам особливість авторського хорового письма.

Ретельна робота над вірною вимовою іншомовних текстів вже на початковій стадії роботи над музичним текстом формує стилістично вірне виконання. Правильно сформована вимова тексту впливає на роботу всього співацького апарату, а це позначається на якості тембру, на особливостях артикуляції як вимови звуку. У цих творах особливості вимови є частиною стилістичної складової творів.

1. *Правильна оформлення впливає на вибір та особливості виконання засобів художньої виразності.* Приміром, вимова церковно-слов'янських текстів вимагає глибокого формування голосних, що відповідно позначається на вокальному звуці – округла, затемнена, «глибока» манера співу, притаманна виконанню хорових творів російської духовної музики. Така манера співу позначається і на особливостях роботи над динамікою – дає можливість не лише збільшувати гучність звучання, але й насичувати його обертонами, і в роботі над штрихами – *marc.* в номері «Ныне силы небесныя» «Страстной Седмицы» при даному типі вимови текстів набуває необхідної для драматичного розвитку інтенсивності, та й будь-які інші штрихи, що їх використовує композитор в даному циклі, набувають більшої ваги, урочистості, поважності саме за рахунок глибокої посадки голосних та більшого внутрішнього резонансу.

Абсолютно інший ефект створює робота над дикцією в циклі «The Noel Consort». Всі особливості вимови англійської є підґрунтям для подальшої роботи над засобами музичної виразності. Приміром, енергійне відтворення

глухих та дзвінких приголосних є значеннєвою якістю, тому штрих legato в даному циклі буде пов'язаний не з кантиленною манерою співу зі злагодженими приголосними, а з намаганням проспівувати приголосні. Так само на штрих впливає різниця між протяжним та коротким відтворенням однакових голосних. Особливо це важливо при виконанні штриха staccato: якщо співати всі склади однакової довжини – втрачається значна частина виразності даного прийому (див. номери «O come, all ye faithful», «See amid the winters snow» з циклу «The Noel Consort»).

2. *Чітка вимова не лише допомагає донести зміст тексту, іноді допомагає виконавцеві технічно опанувати музичний текст, а для композитора служить допоміжним засобом в досягненні певного художнього ефекту.* Йдеться про технічний аспект засвоєння та виконання твору, під час якого чіткість та твердість вимови тексту поєднується з особливостями необхідного штриха, динаміки та ритму. За умови млявого та нерозбірливого для самого співака виконання тексту, безрезультатно працювати над ритмічною чіткістю та ритмічним ансамблем, над тонкощами роботи з динамікою, над особливостями штриха. У номері «Ныне силы небесныя» «Страстной Седмицы» проблеми дикції екстраполуються і на точність гармонічних вертикалей. Точне інтонування часто пов'язане з активністю виконавця. Така активність проявляється, в першу чергу, в активній роботі артикуляційного апарату, тобто чіткій дикції.

Вірна вимова часто є запорукою засвоєння окремих технічних труднощів, і завжди – ключем до розуміння та відтворення стильових особливостей окремого твору, або цілого музичного напрямку. На даний момент необхідність скрупульозної роботи над правильною вимовою іншомовних текстів постає як одна з основних стильоутворюючих рис в хорових та вокальних творах. У хоровій практиці радянського періоду поширеною була практика еквіритмічного перекладу іншомовних текстів, відповідно робота над дикцією в усіх класичних хорознавчих працях та в практичній царині велася переважно над російською вимовою. Теперішнє

розуміння того, що вербальний текст є не лише носієм змісту, а й носієм особливого звучання, ставить перед диригентами, хормейстерами, викладачами та виконавцями ряд проблем, пов'язаних з необхідністю, по-перше, змінювати ментальність та розширювати уявлення про природу хорового співу, по-друге, вивчати мову на достатньому рівні для освоєння тих чи інших хорових та вокальних творів, по-третє, вивчати правила правильної вимови текстів, створювати окремі вправи.

У даній роботі поняття **артикуляції** використовується в сенсі «вимови» музичного тексту – окремого звуку та групи звуків. У цьому підрозділі ми розглянемо принципи роботи зі штрихами в двох даних творах.

У вокальній музиці виконання штриха часто пов'язане з особливостями роботи над дикцією, тому в більшості хорознавчих робіт артикуляцію та дикцію не розділяють. Такий підхід продиктований практичними міркуваннями, а в циклах «Страстная Седмица» та «The Noel Consort» неможливість розділити дані поняття пов'язана зі специфікою композиторської роботи.

У хорових творах С. Луньова одразу виділяємо один яскравий авторський прийом хорового письма, який в партитурі відображений у вигляді хорової вертикалі, що пульсує в певному ритмі, та «подрібненої» голосної в складі, який припадає на конкретний акорд (див. приклад 2.93, 2.94, 2.95, 2.96).

Природа цього прийому зосереджена на межі понять штриха, дикції, динаміки, тембру. В творах композитора зустрічаємо кілька модифікацій даного прийому. В прикладі 2.93 на перший план виступає ритмічна складова – цей прийом використаний як спосіб активізувати та ритмізувати хорову фактуру. Для виконавця в момент відтворення прийому головним стає не окрема складова (як приміром, необхідний штрих), а комплекс виконавських засобів, який вписується в художній контекст. Активність штриха повинна супроводжуватись легкістю та стрімкістю, що обумовлено темпом, фактурою, загальним настроєм твору. Ступінь розчленованості та довжини

штриха визначає природнім шляхом голосна, що розспівується, та швидкість темпу. Окремо підкреслимо, що даний прийом завжди виписаний в контрапункті до подовженого мелодичного голосу, і це створює ефект гармонічного та ритмічного «мерехтіння».

Приклад 2.93.

С. Луньов, «The Noel Consort», «It came upon the midnight clear», mm. 51–54.

51 *mp* *f*

tutti div. II Al - - - - le - - - - lu - (u) - i - a!

mp *f*

hush the noise of mor - tal strife, and hear the an - gels sing!

f *unis.*

hu-(u)-(u)sh the no-(o)ise of mo-(o)r-tal stri-(i)fe, and he - ar the a-(a)n-gels si-(i)(i)ng, ta-ta-ta.

unis.

hu-(u)-(u)sh the no-(o)ise of mo-(o)r-tal stri-(i)fe, and he - ar the a-(a)n-gels sing!

У прикладі 2.94 описаний прийом інтерпретується з іншим художнім задумом. «Коливання» музичної тканини близьке до ефекту луни. Головна особливість не в динамічному згасанні, а в поступовому зменшенні ступеню короткості штриха, нібито важчання та набуття більшої в'язкості. Деталі виконання даного штриха підказані композитором в скурпульозному описі динамічних відтінків.

Приклад 2.94.

С. Луньов, «The Noel Consort», «Silent night», mm. 25 – 28.

25 *1 solo p* *sim.*

A... a...

25 *mp > pp* *sim.*

Si - lent night, ho - ly night, Son of God,

mp > pp *sim.*

Si - lent night, ho - ly night, Son of God,

mp > pp *sim.*

Si - lent night, ho - ly night, Son of God,

mp > pp *sim.*

Si - lent night, ho - ly night, Son of God.

Подібний прийом, використаний композитором в циклі «Страстная Седмица», додає особливого колориту музичному вирішенню. Повторення голосної, що розспівується на кілька звуків, в кожній новій вертикалі, як це показано в прикладах 2.95 та 2.96 (див. нотні приклади, приклад 2.96), створює ефект дзвонивості, іноді, навіть, фанфарності, що додає особливої торжественності та величності твору. Для виконавця даний прийом позначений необхідністю активної твердої атаки всередині слова на голосній. При цьому необхідно уникати розриву загального мелодичного руху.

Приклад 2.95.

С. Луньов, «Страстная Седмица», «Воскресение Твое», тт. 9 – 12.

9 *mf*
и на - (а)с на зєм - ли спо - до - (о) - би, спо - - до - би
mf
и на - (а)с на зєм - ли спо - до - (о) - би, спо - - до - би
mf
и нас на зєм - ли спо - до - би, на - (а)с спо - (о) - до - би
mf *espr.*
...спо - - до - би...

2.3 Специфіка ансамблювання: формування нових навичок взаємодії голосів

В умовах появи нових засад компонування музичного тексту виникає необхідність пошуку нових способів взаємодії між виконавцями. Практична робота над циклами «Страстная Седмица» та «The Noel Consort» викликала у виконавців ряд проблем під час зведених репетицій. Проведена робота над музичним матеріалом під час окремих репетицій з кожною хоровою партією та окремими групами голосів вимагала значного корегування на загальних репетиціях майже за всіма параметрами: інтонуванням, метро-ритмом, динамікою, артикуляцією, дикцією. Подібний процес є звичним в роботі будь-

якого музичного колективу, але концентрація кількості змін змушує переглянути набуті навички ансамблювання або відмовитись від окремих взагалі. Всі подібні приклади роботи ми розглянемо, спираючись на класифікацію типів ансамблю, запропоновану в теоретичному розділі. Зазначимо, що загалом складнощі ансамблювання обумовлені наступними особливостями хорового письма С. Луньова:

1) Використовується не тільки традиційний чотириголосний хоровий склад. Хоровий колектив сприймається як багатофункційний та багатотембровий інструмент, що відображено в значній поліфонізації фактури кожного твору (особливо складною в цьому відношенні є «Страстная Седмица»).

2) З появою складних різновидів поліфонічної фактури, з притаманним їм ладовою, ритмічною самостійністю голосів, більш гнучкими й диманічними стають фактурні функції голосів. За таких умов необхідна гнучкість і мобільність способів орієнтації виконавців один на одного та прилаштування процесу виконання до особливостей фізичного простору, в якому відбувається концертне виконання або репетиційний процес.

3) В даних творах найбільші складнощі викликають питання метро-ритмічного, темпового, тембрового характеру. Всі три типи проблем також поєднують складнощі дикційного ансамблю, особливо в циклі «The Noel Consort».

Ми розглянемо нетипові проблеми ансамблювання, які виникають в даних двох циклах. Всі приклади класифіковані в три групи відповідно до типів ансамблю, які були запропоновані в теоретичному розділі: 1) за кількістю елементів, що взаємодіють, характеризується як кількістю співаків, так і різноманіттям функцій всіх елементів колективу (окремого співака, партії, групи голосів); 2) за способом взаємодії виконавців, що будується на розумінні фактурних функцій голосів відповідно до художнього контексту; 3) за параметром взаємодії, характеризує взаємодію виконавців в роботі над засобами музичної виразності та елементами вокально-хорової техніки.

2.3.1 Характеристика хорових ансамблів за кількістю елементів, що взаємодіють

У даному пункті головним стає питання – яким чином кількісний показник впливає на якісні характеристики роботи виконавця? Тобто, як змінює принципи взаємодії співаків хору (ансамблю) збільшення голосів-партій в фактурі твору. Особливо, коли в одній хоровій партії виникають *divisi*, при цьому новоутворені лінії (голоси) в фактурі різняться за притаманними їм фактурними функціями.

Найбільше складнощів даний тип ансамблю викликає в циклі «Страстная Седмица». Проблема полягає не в кількості голосів-партій, що звучать одночасно, а в кількості завдань та функцій, якими насичена хорова вертикаль. Даний твір розраховано на великий хоровий склад. З виконавської практики помічаємо – зі збільшенням числа співаків, що виконують один голос-партію в загальній фактурі, зменшується рівень індивідуальної осмисленої взаємодії з іншими голосами-партіями. В таких процесах більшої актуальності набуває т. зв. частковий ансамбль, тобто рівень взаємодії всередині однієї групи. Таким чином на окремих репетиціях формується монолітне звучання, яке вже на зведених репетиціях стає частиною загального звучання. Подібний принцип дуже небезпечний в роботі з такими творами як «Отче наш», № 1 циклу «Страстная Седмица». В цьому творі стикаємось з постійною необхідністю переорієнтації слухових відчуттів виконавця направлених на зміну пріоритетів в фактурних функціях голосів. Від правильності вибору орієнтиру залежать, як не дивно, технічні виконавські моменти: вибудова чистої вертикалі, метро-ритмічний ансамбль. В складному поліфонічному переплетенні голосів, що спостерігаємо в даному номері (див. нотні приклади, приклад 2.97), є чітка ієрархія фактурних шарів. З т. 41 починається головний кульмінаційний розвиток всього номеру. В даному такті явне поєднання закінчення попереднього епізоду і початок нового: зависла терція в партії SI, SII, закінчення фрази в партії TI та початок нової музичної думки в партіях AII, AIII, BI, BII, SIII. В

наступних трьох тактах розрізняємо три шари: 1) група голосів – SI, SII, SIII, AI – об'єднані спільністю музичного матеріалу; 2) група голосів – AII, AIII, BI, BII, – об'єднані спільністю ритмічної та текстової організації, гармонічної основи; 3) партія Т. В художньому плані кожен шар цього багатоголосся виконує свою функцію у вибудові загальної кульмінації: напругу в гармонії та темпо-ритмі дає другий шар, динамізує розвиток кульмінації імітаційна поліфонія першого шару, динамічний зріст та напруження за рахунок тембру додає партія Т. Для технічного освоєння даного епізоду необхідно правильно скоординувати дії всіх шарів в контексті художнього замислу. Ритмічну та гармонічну опору всієї вертикалі складає саме другий шар, який, при цьому, динамічно і темброво повинен звучати найтихіше. В загальному звучанні для виконавців цей шар сприймається як тло для подальшого розвитку. Найбільш подібний до тематичного утворення музичний матеріал проходить в першому шарі, в партіях SI, SII, SIII, AI. Всередині кожного фактурного шару є своя ієрархія голосів: основний тематичний матеріал проходить в партії SIII, кожна наступна партія проводить неточну імітацію в ритмічному зменшенні. Ритмічною та гармонічною опорою тут буде саме партія SIII. Для виконавців віднаходження ансамблю всередині шару є першочерговим завданням, наступним рівнем взаємодії є зв'язання з другим шаром. Що стосується партії Т, то в функційному та ансамблевому відношенні її можна розглядати як контрапункт до першого шару, що використовується в якості посилення прийому динамізації фактури. Тому для ансамблювання основним опорним елементом для Т є партія SIII.

У прикладі 2.97 ми розглянули як серед значної кількості голосів виділяються та взаємодіють індивідуалізовані шари фактури. Подібний принцип пошуку та вибудови ансамблю використовується в роботі над всім циклом «Страстная Седмица». Ступінь поліфонічної розробки та симфонізації хорової фактури в даному циклі дозволяє говорити про

розробку та застосування нового типу співвідношення кількісного і якісного елементів в процесі асамблювання виконавців.

Щодо роботи ансамбліста в другому циклі – «The Noel Consort» – то тут кількісна складова відіграє набагато меншу роль. За масштабами цикл розрахований на колектив виконавців набагато менший в порівнянні з попереднім. Кількість елементів, що взаємодіють одночасно – голосів-партій – в творах циклу часто не перевищує стандартного поділу SI, SII, AI, AII, TI, TII, VI, VII. Цей цикл цікавий способом організації музичної фактури і складний для виконавців саме типом взаємодії голосів-партій. В циклі «The Noel Consort» принципи побудови ансамблю спиратимуться на якісні характеристики, тобто на характер або спосіб взаємодії між різними елементами хорової фактури та співаками. Тому особливості ансамблювання виконавців в циклі «The Noel Consort» будуть розглянуті в наступному підрозділі.

2.3.2 Способи взаємодії виконавців у сучасному хоровому ансамблі

Всі частини хорового циклу «The Noel Consort» відрізняються різноманітністю фактурних функцій хорових голосів. Композитор не обмежується традиційним трактуванням хорових партій відповідно до їх акустичної основи у хоровій вертикалі, часто основна тема проводиться в низькій теситурі партії баса, акомпанемент, фонові елементи тощо – в партії сопрано. Подібний розподіл часто нівелюється з метою досягнення темброво однорідного звучання. І навпаки, за допомогою гармонічних засобів створюється строкатий загально-хоровий тембр. Другим важливим елементом є розмаїття способів організації хорової фактури. Тут зустрічається: гокет (I том, № 10), елементи пуантилізму (I том, № 2), прописування в хоровій фактурі акустичних ефектів «затримки звуку» та «реверберації» (II том, № 9), поєднання традиційного хорового

чотириголосся з елементами вокальної орнаментики (II том, № 19). Названі особливості вимагають від виконавця гнучкішої музичної свідомості, швидкого переорієнтування слухових відчуттів та точної координації внутрішній слух – голос. Розглянемо кожен названий приклад окремо.

Яскравий епізод написаний в стилістиці гокету знаходиться в творі «O come, all ye faithful» (I том, № 10). В наведеному фрагменті помітно, що мотиви кожного з голосів не є самостійними, а сприймаються як частинки цілого музичного калейдоскопу (див. приклад 2.98). Основна складність для виконання – організувати точне метро-ритмічне відтворення мотивів у всіх голосах-партіях. Головною помилкою буде вчити кожен партію окремо від решти. Після інтонаційного освоєння мотивів кожної партії необхідно налагодити метро-ритмічний ансамбль парних партій-голосів. При цьому напрацювати взаємодію між партіями таким чином, ніби кожна з партій по відношенню до іншої є продовженням самої себе. Найкраще в такому випадку – інтонувати або промовляти слова парного голосу внутрішнім слухом. Варто працювати подібним чином в наступних комбінаціях: S-A, S-B, T-B, S-A-B, A-T-B, S-A-T-B.

Приклад 2.98.

С. Луньов, «The Noel Consort», «O come, all ye faithful», mm. 30 – 36.

The musical score consists of two systems of four staves each. The first system (measures 30-36) includes the following lyrics:

- Soprano: sing, sing in ex-ul - ta-tion, sing, all ye - (e)
- Alto: si-(i)ng, all ye ci - ti - zens of heav'n ā-bove; sing
- Tenor: sing, all ye ci - ti - zens of hea - (ea)v'n
- Bass: sing, all ye ci - ti - zens a - (u)l' heav'n

The second system (measures 33-36) includes the following lyrics:

- Soprano: ci - ti - zens of heav'n a - bo-(o)ve; Glo-ry to-(o) God in the high-est: O
- Alto: Glo - ry to God in the high-est, in the high - est: O
- Tenor: a - (a) - bove; Glo - (o) - ry to God in the high - est: O
- Bass: a - bove; Glo - - ry to God in the high-est:

Dynamic markings include *mf* and *f* throughout the score.

Подібний за принципом організації типу взаємодії виконавців є наступний приклад – епізод з твору «See, amid the winter's snow», № 2 з I тому (див. приклад 2.99). Тут явно імітується принцип фортепіанного фактурного викладу, де елементи однієї гармонії поперемінно виконуються двома руками. Повторимо, що тут так само важливий принцип об'єднання внутрішнім слухом елементів, що виконуються різними партіями, в одне ціле.

Приклад 2.99.

С. Луньов, «The Noel Consort», «See, amid the winter's snow», mm. 11 – 16.

Hail, thou e - ver - bles - sed morn,
 Hail, thou e - ver - bles - sed mo - rn,
 hail, re - demp - tion's hap - py dawn! Sing through all Je - ru - sa - lem,
 hail, re - demp - tion's hap - py da - wn! Sing through all Je - ru - sa - lem,

Приклад 2.100.

С. Луньов, «The Noel Consort», «See, amid the winter's snow», mm. 61 – 64.

Hail, thou e - ver - bles - sed morn, hail, re - demp - tion's hap - py dawn!
 Hail, thou e - ver - bles - sed mo - rn, hail, re - demp - tion's hap - py da - wn!

У даному творі є і елементи, що нагадують фактуру гокету (див. приклад 2.100). В цьому епізоді звукові точки повністю підпорядковані гармонічному руху фактури, а два голоси повинні бути проінтоновані як дует, про що свідчать пунктирні лінії виставлені композитором.

У наступному прикладі композитор відтворює фактурними засобами ефект затримки звуку та луни в акустичних умовах зі значним резонансом, Такий тип викладу музичного матеріалу нагадує кінематографічний прийом нашарування двох різних кадрів із однаковим зображенням але з певною затримкою (див. приклад 2.101). В основі виконавського підходу лежить розуміння парності голосів-партій та спосіб взаємодії, побудований на продовженні вже існуючого звучання. Головним виконавським завданням є нівелювання вступу нових голосів, мотивів, імітацій. Активний вступ замінюється м'яким «влиттям» в звукову тканину.

Приклад 2.101.

С. Луньов, «The Noel Consort», «I saw three Ships», mm. 30 – 34.

The musical score is written for Soprano (S), Tenor (T), and Bass (B) voices, along with a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 8/8. The score begins at measure 30. The Soprano part starts with the lyrics 'Christ - mas Day in the morn - ing.' and continues with 'And all the bells on Earth shall ring, On Christ - mas Day, on'. The Tenor part starts with '..mas Day in ..orn - ing.' and continues with 'the bells shall ring, ..mas Day, Christ.. the mo.. And all on Earth On Christ.. on'. The Bass part starts with 'And all the bells on Earth shall ring, On Christ - mas Day, on'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and rests, with dynamics markings of *pp* and *solo pp*. The score is marked with *tutti div.* and *pp*.

Нетрадиційним є поєднання сольних голосів та хору в творі «Once in royal David's city» (II том, №19). Особливість полягає у самодостатності акомпанементу, який цілком може бути виконаний окремо, без сольних партій. В свою чергу, партії солістів не є повноцінними сольними лініями, скоріше мелодизованою орнаментикою, якій притаманна певна імпровізаційність. Ці художні змістоутворюючі моменти повинні бути враховані.

Приклад 2.102.

С. Луньов, «The Noel Consort», «Once in royal David's city», mm. 7 – 8.

The musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line with lyrics: "who is God and Lord of all, His cradle was a stall: He came down to earth from heaven, His shelter was a stable." The middle staff is the piano accompaniment, and the bottom staff is the bass line. The score includes dynamic markings such as *pp* and *lontano*, and a tempo marking *poco a poco diminuendo*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Складна організація хорової фактури в творі «God rest you merry, gentlefolk», пов'язана з поліфункційністю фактурних елементів, за невірного тлумачення функції кожного з голосів перетворює насичену подіями музичну тканину на хаотичне нашарування недиференційованих ліній (див. приклад 2.103). Особливістю фактури є те, що кожен голос-партія, виконуючи той самий тематичний матеріал, змінює свою функцію в різних епізодах. Весь твір побудований на поступових нашаруваннях нових голосів-тем. При тотожності музичного матеріалу, змінюється фактурна функція: те, що в одному епізоді виконувало функцію рель'єфу, в іншому стає фоновим елементом фактури. Приміром, поява нового музичного матеріалу з т. 66 в партії А ознаменує новий куплет та перехід до більш насиченого динамічного та тембрового рівня твору. При цьому в т. 71 композитор наполягає на рівному звучанні цього підголоску і теми. Цей підголосок формує новий варіант куплету. Завдяки йому формується нове сприйняття теми, яка проводиться вже вчетверте. В наступних куплетах він стає частиною загального звукового полотна і не випинається як вперше.

Подібна ситуація з підголоском в партії SI з т. 91 (див. нотні приклади, приклад 2.104), з підголоском соліста з т. 107 (див. нотні приклади, приклад 2.105). Кожного разу подібні «надбудови» виконуються, як мінімум, на одному динамічному рівні з провідним голосом, як максимум, займають провідну позицію. Неможна визначити єдиний спосіб побудови динамічного

ансамблю в усіх подібних випадках – це залежить від конкретних художніх завдань та виконавських умов, кількісних та якісних показників виконавського складу, акустичних умов, професійних та естетичних рівнів виконавців.

Приклад 2.103.

С. Луньов, «The Noel Consort», «God rest you merry, gentlefolk», mm. 65 – 74.

65

joy.

joy.

tutti div.

O ti - - - dings of com - fort and

joy, com - fort and joy.

70

solo mf

A...

altri mf

The she - pherds at those ti - dings, re - joi - ced much in mind, and

mf

joy.

O ti - - - dings of com - fort

mf

The she - pherds at those ti - dings, re - joi - ced much in mind, and

2.3.3 Типи ансамблів в залежності від параметру, який узгоджується в колективному співі

У даному підрозділі ми розглянемо проблеми ансамблювання і шляхи вирішення окремих технічних складностей, що пов'язані із виконанням засобів художньої виразності. Тут постануть питання вокально-хорової техніки, серед них в названих двох циклах виділяємо наступні проблеми: дикцію, різноманітність штрихів, метро-ритмічні складнощі. Специфіка

роботи над цими питаннями в колективі з різною кількістю виконавців одного голосу-партії відрізняється в залежності від окремого параметру: тембр, темп, дикція тощо. З практичного досвіду відомо, що тембрового ансамблю набагато легше досягнути у великому складі – кількісний показник врівноважує розмаїття тембрів. Але для цього є певні умови – дикційний та орфоепічний ансамбль між співаками. Приміром, темповий та метро-ритмічний ансамбль простіше досягається в камерних складах та ансамблях, при цьому і відхилення від ансамблю більш помітні, ніж у великому колективі. У даних двох творах можна прослідкувати як працювати над однаковими видами ансамблю в умовах різного кількісного складу і різного характеру взаємодії виконавців.

Найпершим розглянемо **дикційний** ансамбль, як один з провідних показників технічної майстерності виконавця-хориста. Дикція як зрозуміла і чітка вимова, дуже тісно пов'язана з необхідністю **орфоепічного** ансамблю, тобто вірної літературної вимови. Крім чіткості та вірності вимови, до дикційного ансамблю також відносимо правильні наголоси в слові та логіку побудови вербальної фрази та її співвідношення з музичною.

Обидва цикли написані на іншомовні тексти, навіть церковно-слов'янська мова в «Страстной Седмице», не зважаючи на значну схожість з сучасною російською мовою, містить свої правила та традиції вимови слова в співі. Особливості вимови даних текстів були описані вище в пункті 2.2.2. У цьому пункті ми розглянемо окремі епізоди, в яких дикція, орфоепія та логіка побудови вербального тексту впливають на вірне відтворення технічного та художнього контекстів твору.

В обох циклах є твори, де в швидких темпах вимовляється велика кількість вербального тексту. Такі моменти завжди викликають складнощі у виконавців, особливо коли мова йде про великі колективи. У кожному окремому випадку робота над подібними епізодами починається зі з'ясування правил вимови, наголосів, емпатичних наголосів, логіки побудови

словесної фрази, обговорення перекладу іншомовного тексту. Наступним кроком, особливо для іншомовних текстів, є тренування однакової вимови в усіх співаків. На подібну роботу варто витратити багато часу, тим більше, що особливості вимови різних мов в подальшому впливають на темброві якості звуку співака і є основою стилістичної роботи над твором. Робота над дикційним та орфоепічним ансамблем часто проводиться в поєднанні з роботою над штриховим ансамблем, особливо, коли мова йде про швидкі темпи. В обох циклах виділимо наступні епізоди, де подібна робота необхідна:

Приклад 2.106.

С. Луньов, «Страстная Седмица», «Ныне силы небесныя», тт. 18 – 25.

$\text{♩} = 216$ ($\text{♩} = 108$)

mf

18

Ны-не си-лы не - бес-ны-я с на-ми не-ви-ди-мо слу-жат: се бо вхо-дит Царь сла-вы; се жерт-ва

не-ви-ди-мо слу-жат:

22

тай-на-я со-вер-ше-на до-ри - но - (о) - си - (и)т - ся - (а). Ве - ро - ю и лю - бо - ви - ю прис-ту-пим, да при -

со-вер-ше-на до-ри - но - сит - ся.

У цьому прикладі видно, що логіка побудови словесного тексту повністю переноситься на музичний. Це відображено в перемінній метриці та гармонічних засобах. Без попередньої роботи над словесним текстом немає сенсу починати працювати над музичним.

Приклад 2.107.

С. Луньов, «The Noel Consort», «See amid the winter snow», тт. 1 – 4.

$\text{♩} = 146$

mf

A

See, a - mid the win - ter's snow,

T B

See, a-mid the win-ter's snow, born for us on earth be-low, See, a-mid the win-ter's snow, born for us on earth be-low,

Робота над дикційним ансамблем часто допомагає виконавцям досягти темпового ансамблю і в подальшому втримувати потрібний темп. Прикладом такої роботи є епізод, наведений в прикладі 2.107, де темп $\text{♩} = 146$. Тут важко втримати рівномірну пульсацію, враховуючи, перемінність довгих та коротких складів, та втримати сам темп. Тому попередня робота не лише над правильною вимовою, а й над емпатичними наголосами, дозволить знайти опорні ритмічні точки, які дадуть співакам відчуття темпової стабільності в подібних епізодах.

У наступному прикладі робота над вимовою, логікою побудови фрази та розумінням змісту тексту надають необхідного художнього контексту хорівій фактурі в гокетному стилі:

Приклад 2.108.

С. Луньов, «The Noel Consort», «See amid the winter snow», mm. 53 – 55.

У подібних епізодах до роботи над дикційним та орфоепічним ансамблем важливо підключати ритмічні та штрихові особливості, і лише потім працювати зі звуковистотністю.

Штриховий ансамбль в хорівій співі дуже тісно пов'язаний з дикційним та орфоепічним ансамблем. Чергування довгих і коротких, наголошених і ненаголошених складів прямо відображаються на ступені короткості або подовженості конкретного штриха. Саме тому робота над штрихами починається з роботи над дикцією. Значна поліфонізація фактури

та багатофункційність голосів-партій даних творів також позначилась і на різноманітності штрихів та їх одночасному поєднанні.

Приміром, в наступному прикладі відрізняються як штрихи, так і фразування. Єдине, що поєднує всі партії – це текст, який співпадає у вертикалях. Тому спільне «промовляння» в музиці словесного тексту є першою умовою ансамблювання в усіх видах ансамблю. Досягнення ансамблю в такому різноманітті штрихів також пов'язане з однаковим відчуттям часу кожним виконавцем. Складність полягає в тому, що різна довжина вісімки, як найменшої метро-ритмічної одиниці в даному епізоді, в різних штрихах різна, тому відчуття часу формується вже на етапах роботи над дикційним ансамблем.

Приклад 2.109.

С. Луньов, «The Noel Consort», «See amid the winter snow», mm. 104 – 107.

Часто на практиці в роботі над досягненням штрихового ансамблю, тобто однакового розуміння і виконання всіма співаками особливостей штриха, допомагають вдало підібрані художні образи та асоціації. Яскравим прикладом є «Silent night» (див. приклад 2.110). Штрих *staccato*, що виникає природньо під час запропонованого композитором способу вимови слова, нібито «роздробленого» на голосні звуки, може бути дуже нав'язливим і штучним при чіткому виконанні. І лише асоціація з довгою акустичною

луною, на яку наштовхують ремарки композитора, створять необхідний слуховий взірець для виконавця. Для ритмічного ансамблю, що в даному випадку неможливо виокремити, важливим є стремління «вимовити» словесний текст разом, очікування цього моменту.

Приклад 2.110.

С. Луньов, «The Noel Consort», «Silent night», mm. 25 – 27.

25 *I solo p* A... a... *sim.*

25 *mp > pp* *sim.* Si - lent night, ho - ly night, Son of God,

Si - lent night, ho - ly night, Son of God,

Si - lent night, ho - ly night, Son of God,

Si - lent night, ho - ly night, Son of God,

На проблеми метро-ритмічного ансамблю в даних творах впливають два фактори: поліритмія та синкоповані ритмічні побудови. Урізноманітнення та ускладнення метро-ритмічної організації хорових творів є однією з рис сучасного хорового письма. В порівнянні з інструментальною музикою, зміни в царині ритму в хорових творах відбуваються значно повільніше, що пов'язано з повільнішим пристосуванням можливостей людського голосу до змін.

Поліритмічні побудови викликають в хористів складнощі через малий досвід, або його відсутність, музикування без диригента, та погано розвинене відчуття внутрішньо-дольової пульсації. В наступних двох прикладах важливим фактором досягнення метро-ритмічного ансамблю є відчуття спільної ритмічної одиниці.

Приклад 2.111.

С. Луньов, «Страстная Седмица», «Ныне силы небесныя», тт. 129 – 137.

129 Poco meno mosso ♩ = 96

div. in 2 II *mf* *poco a poco accelerando e staccato*

На - ү - чи мя о - прав - да - ни - ем Тво - им. По - сли бла - го - датъ Тво - ю

На - ү - чи мя о - прав - да - ни - ем Тво - им. По - сли бла - го - датъ Тво - ю

mp *div. in 3* *mf* *div. in 2*

Бла - го - сло - вен є - си, Гос - по - ди, на - ү - чи мя о - прав - да - ни - ем Тво - им. По -

Гос - по - ди, ү - слы - ши...

137

ст҃уд - на - го и не - чис - та - го, во Царс - тви - и Тво - ем...

ст҃уд - на - го и не - чис - та - го, во Царс - тви - и Тво - ем...

div. in 4

є, да про - сла - лю и - мя Тво - є...

є, да про - сла - лю и - мя Тво - є...

div. in 3

У перших п'яти тактах рівномірна пульсація чвертками організує загальний рух, опорними точками для виконавців є сильна та відносно сильна долі. В наступних чотирьох тактах композитор музичними засобами відобразив наступ хаосу та деструкції. Опорними точками в цих тактах, де виконавці фіксують ритмічну вертикаль, є лише сильні долі тактів, тому що пульсація всередині тактів в чоловічих та жіночих голосах не співпадає. Важливо напрацювати в кожній групі, жіночій та чоловічій, однакове відчуття протяжності тактів у встановленому темпі. Особливо це стосується чоловічої групи, де відсутня звична бінарна пульсація. Тільки в такий спосіб

можливо налагодити відчуття ансамблю як всередині окремої групи, так і між двома групами, що перебувають в поліритмічному співвідношенні.

У наступному прикладі відбуваються поліритмічні коливання не за рахунок різної пульсації, а за рахунок різного групування в різних хорових групах. При збереженні одного метру та рівномірної внутрішньо-дольової пульсації вісімками, групування цих вісімок в жіночій групі на основі текстової акцентуації породжує відчуття поліритмії. Словесний текст формує наступні групування вісімок: 2+3+2+2+3+2+2+2. Для жіночого складу важливо зберігати однакову довжину всіх вісімок і не перетворювати групування з трьох вісімок на триоль. Так само існує небезпека прискорити рух чверток в групі чоловічих голосів. Для побудови правильного метроритмічного ансамблю між двома групами першою умовою є напрацювання та дотримання однакової внутрішньодольової пульсації вісімками в кожній з груп.

Приклад 2.112.

С. Луньов, «Страстная Седмица», «Се, Жених грядет», тт. 22 – 23.

22

Свят, Свят, Свят е-си, Боже, Богородице-ю по - ми-луй нас. Свят, Свят, Свят е-си, Боже, Богородице-ю по - ми-луй нас.

но вос - пря-ни зо - ву - щи: tutti div. in 2 Свят, Свят, Свят

но вос - пря-ни зо - ву - щи: tutti div. in 2 Свят, Свят, Свят

Синкопований ритмічний малюнок вимагає від хорового виконавця мобільності в голосовому відношенні та ментальної гнучкості. Ми наведемо три приклади (див. приклади 2.113, 2.114, 2.115), в яких природа ритмічних складнощів однакова, не зважаючи на зовнішню різницю.

Приклад 2.113.

С. Луньов, «The Noel Consort», «O come, all ye faithful», m. 57.

57 ..(o)w ..(i)n ..(e)sh ..(a)p
 no.. i.. fle.. a..
 ..(o)w ..(i)n ..(e)sh ..(a)p
 i-(i)n flesh

Приклад 2.114.

С. Луньов, «The Noel Consort», «O come, all ye faithful», mm. 14 – 17.

f come let us a - dore Him, O come, let us a - dore Him, O come, let us a - dore Him, O come, let us a - dore Him.
 an - gels: O come, let us a - dore Him, O come, let us a - dore Him, O come, let us a - dore Him, O come, let us a - dore Him.
mf O come, let us a - dore Him, O come, let us a - dore Him, O come, let us a - dore Him, O come, let us a - dore Him.
f a - dore Him, O come, let us a - dore Him, O come, let us a - dore Him, O come, let us a - dore Him.

Приклад 2.115.

С. Луньов, «The Noel Consort», «O little town of Bethlehem», mm. 37 – 41.

37 *I solo p*
 S love; A... a...
 ring love; *p* (II) How si - lent - ly, how si - lent - ly, the wond - rous gift is giv'n! So
 A love; (div. in 2) (II) *p* si - lent - ly, how si - lent - ly, the wond - rous gift is giv'n! So God
 T love; (div. in 2) *mp* (1) love; How si - lent - ly, how si - lent - ly, the wond - rous gift is giv'n! So
 B love; *mp* (1) How si - lent - ly, how si - lent - ly, the wond - rous gift is giv'n! So

Синкопа завжди є відображенням основної долі, тому важливо не перетримати синкоповану тривалість. Для успішного виконання синкопи рекомендується дещо скорочувати долю, яка йде в синкопу, за рахунок

коротшого штриха по відношенню до основного голосу. Таким чином, биття вісімок в загальній фактурі, які в даному випадку є найменшою ритмічною одиницею, буде більш відчутним для виконавців, а це допоможе слідкувати за рівномірною пульсацією.

2.4 Композиторська та виконавська робота зі словом

Робота композитора з вербальним текстом, як зазначалося, є вагомим чинником індивідуального авторського стилю. Тому розуміння особливостей композиторської роботи зі словом веде до розуміння специфіки стилю твору, авторського задуму та способів його відтворення. Вище вже були описані окремі принципи роботи С. Луньова зі словесним текстом, але кожного разу цей опис перебував в конкретному контексті – проблеми ансамблювання, інтонування, вокально-хорової техніки тощо. Тепер ми зосередимо увагу на тому як **значення, звучання та структура** слова, тобто три характеристики, які дали змогу класифікувати способи роботи композитора зі словом в теоретичному розділі, впливають на роботу композитора з музичним текстом і яким чином це може бути корисним виконавцеві.

Семантика текстів хорових циклів С. Луньова пов'язана з двома головними темами християнства – народження та воскресіння Христа. Цикл «Страстная Седмица» написаний на канонічні церковно-слов'янські тексти – заголовні тропарі кожного дня Страсного тижня, в циклі «The Noel Consort» використані тексти авторського та фольклорного походження англійською, німецькою, французькою, латинською мовами, що є парафразами та поезією на тему народження Христа згідно канонічних Євангеліє. Суворі канонічність першого циклу та напівнародне походження текстів другого багато в чому вплинули на ступінь композиторської свободи. В «Страстной Седмице» відчутна наближеність до православної літургійної традиції:

- 1) використання типових гармонічних зворотів;

- 2) використанні типових інтонаційних зворотів;
- 3) використання прийомів речитування текстів;
- 4) використання такого прийому як «читок» – спів, під час якого слова відповідного богослужбового тексту виконуються на одній гармонії та однаковими тривалостями.

Крім цього, зміст і канонічне трактування подій Страсного тижня вимагає від композитора дотримання точних образних характеристик в музичному вирішенні творів. Докладно про характер кожної частини було написано на початку другого розділу, і дані вище характеристики тільки підтверджують залежність вибору засобів музичної виразності від змісту вербального тексту, від традицій втілення цих текстів в музичних творах, від зв'язку з інтонаційною та гармонічною пам'яттю, притаманною літургійним текстам східного обряду.

Існування жанру колядки на межі народного і літургійного дає набагато більшу свободу для композиторів як у роботі з вербальним, так і з музичним текстом. В циклі «The Noel Consort» не стільки зміст текстів, скільки сам образ жанру *carol* з його розмаїттям значень та форм, приналежністю до різних національних традицій та часових відрізків, спонукав композитора до експериментів з фактурними та гармонічними вирішеннями, до свободи в роботі з вербальним текстом. Таким чином, виникли абсолютно різні за настроєм, образними характеристиками, жанровими посиланнями, стилістичними алюзіями самостійні художні твори, а не просто аранжування на заданий музичний матеріал.

Яким би важливим не був для композитора зміст тексту, його звучання відіграє не менш важливу роль в становленні музичного образу твору. В цьому відношенні робота С. Луньова над обома циклами подібна. Хоча звучання текстів в даних творах невід'ємне від їх значення, особливий ефект поєднання **фонізму** вербального тексту, що промовляються, та фонізму гармоній не випадковий і точно продуманий композитором.

Одним із таких прийомів є текстова поліфонія як особлива темброва характеристика. В «Страстной Седмице», не зважаючи на всю суворість поводження з канонічними текстами – вони повинні прослуховуватись і бути впізнаваними, текст використаний і як тембральний прийом. В другому розділі номеру «Егда славнии ученицы» партії альтів–тенорів–басів нагадують інструментальну фактуру, виписану дрібними тривалості у вигляді гармонічних фігурацій. За таких умов втрачається здатність слухача розрізнити текст, але композитор категорично забороняє замінювати текст на склади або вокаліз. Важливий ефект поліфонічного накладання один на одного різних текстових і музичних шарів – дрібний рух звуками акордів групи голосів альтів–тенорів–басів протиставлений мелодизованій та протяжній темі в групі сопрано. Присутність вербального тексту, що промовляється виконавцями, в обох шарах, створює особливий драматургічний ефект та надає нового забарвлення акордовій вертикалі. Подібний прийом зустрічаємо в колядці «God rest you merry, gentlefolk». Типовий інструментальний характер супроводу соло баса в групі чоловічих голосів, як правило, супроводжують текстом типу – «ду-ду», «па-ба», «та-да» тощо. Такий прийом теж виник як певна темброва характеристика, імітація звучання певних інструментів. С. Луньов наголошує на необхідності виконання саме осмисленого вербального тексту, більше того, який повністю дублює текст соліста. Таким чином, музичний матеріал, що проводиться в чоловічих голосах, з простого гармонічного супроводу перетворюється на контрапункт до голосу, що солює. Тобто, крім тембральної функції такий прийом використання тексту переймає ще й драматургічні функції.

Ще одним цікавим прийомом є вже докладно описаний принцип подовження голосних за рахунок їх «подрібнення». Зустрічається в обох циклах в абсолютно різних за характером творах достатньо часто аби стати своєрідним «маркером» хорового письма композитора. Цей прийом в певному сенсі є ритмічною фігурацією за участю слова. В таких вертикалях,

що пульсують, на перший план виходить фонізм слова і гармонії укрупнений за рахунок ритмізації фактури.

Структурні особливості вербального тексту використані композитором на рівні музичного синтаксису в традиційній формі: відповідність текстового рядка музичному періоду, строфі або текстового розділу куплету або музичному розділу. Однією з особливостей – використання правил просодії в якості мерто-ритмічної основи № 2 «Страстной Седмицы».

У теоретичному розділі ми розглядали твори лише з позиції однієї властивості тексту, тобто, такої що превалує в кожному конкретному творі. Таким чином, визначено кожен з типів трактування композиторами вербального тексту. Як ми бачимо з даного тексту та аналізу творів циклів в попередніх підрозділах, С. Луньов не бере за основу роботи лише одну з характеристик слова, кожна властивість відіграє свою роль в становленні музичного тексту. Обидва розділи – як теоретичний, так і практичний – підкреслюють правомірність використання даної класифікації для аналізу способів роботи композитора над вербальними текстами. Три властивості – значення, звучання, структура, що покладені в основу трьох типів трактування вербального тексту композиторами – дають можливість охарактеризувати принципи співвідношення та взаємовпливу вербального і музичного текстів, та допомагають зрозуміти стилістичні особливості кожного окремого твору, незалежно від хронологічної приналежності.

У першому розділі аналітична робота велась в основному на музичному матеріалі композиторів-авангардистів та композиторів, що провадили досить радикальні зміни в області вокального та хорового виконавства. Для більш глибокого відображення та аналізу змін, які відбуваються в становленні нового типу хорового мистецтва та хорового виконавства в ХХ–ХХІ ст., необхідно було розглянути такі твори, що стоять якнайдалі від усталеного у вітчизняній виконавській школі розуміння

хорового мистецтва сформованого на класико-романтичному репертуарі. В цьому сенсі найкращим дослідницьким матеріалом стали хорові твори написані в крайніх формах експериментів композиторів з людським голосом, хоровим звучанням, можливостями хорового виконавства, елементами вокально-хорової техніки тощо. Але подібні твори, як правило, не є широко розповсюдженим явищем в практиці хорового виконавства як вітчизняного так і зарубіжного (різних національних шкіл). Більше того, в процесі розвитку подібні експерименти на перших етапах відкидаються у виконавській та композиторській практиках, але надалі «проростають» в інших формах і на більш глибинних рівнях. Тому для дослідження в практичному розділі нами обрані твори, на перший погляд, більш помірковані в сенсі композиторських експериментів, але нові в сенсі розуміння онтологічних властивостей хорового письма та особливостей сформованого образу хорового виконавства. Ще однією перевагою у виборі саме даних хорових творів є досвід практичної роботи над цими творами та безпосереднє спілкування з композитором під час композиторської та репетиційної роботи. Це дало можливість, по-перше, перевірити на практиці придатність теоретичної моделі аналізу сучасних хорових творів, запропонованої в першому розділі, по-друге, зрозуміти та оцінити рівень взаємопроникнення та взаємовпливу зв'язку «творець–виконавець». Досвід спілкування та спільної праці над творами в безпосередньому контакті з композитором допоміг адекватно оцінити ступінь новизни та оригінальності даних творів.

Проаналізовані хорові цикли Святослава Луньова – «Страстная Седмица» та «The Noel Consort» – на даний момент є показовими в сенсі специфіки хорового письма композитора. Не зважаючи на зовнішню несхожість двох циклів за манерою музичного висловлення, їх поєднують особливості хорового письма. З усього описаного вище можна виділити наступні риси хорового письма С. Луньова:

1. Хор сприймається як багатофункційний та багатотембровий інструмент, або ж колектив інструментів. В першу чергу, це помітно з умовності традиційного поділу на чотири хорові партії та привнесення особливостей оркестрового мислення в організацію хорової фактури. Проявляється це не лише в кількості *divisi*, але й у функційних особливостях кожного голосу-партії, голосу-лінії в фактурі тощо.
2. Високий ступінь індивідуалізованості кожного голосу-партії в загальній фактурі. В переважній більшості творів голос-партія або група голосів формують окремий шар в хоровій фактурі, наділений художньою виразністю та окремими функціями в драматургії твору.
3. Інструментальний тип мислення в мелодиці окремих ліній фактури та організації фактури загалом. Точніше, для композитора є умовним розподіл на вокальний та інструментальний тип мислення. В структурі як окремого голосу так і всього твору відчувається поєднання інструментального та вокального начал. Одним з етапів роботи композитора був пошук способів запису нехарактерних для хорового співу прийомів зрозумілими для хорового виконавця графічними засобами.
4. Робота з тембром на рівні окремого виконавця, тобто природних особливостей кожного з типів голосів, та хорового звучання як такого. Характерними для композитора є пошук музичної фарби через поєднання різних засобів музичної виразності: темброві якості виконавця та колористичні якості гармонічних вертикалей, фонізм тексту, що промовляється виконавцем, та хорових тембрів тощо. Людський голос сприймається композитором як особливий інструмент, тому для отримання особливого тембру, фарби різні голоси поміщені в невластиві

або надскладні теситурні умови. Пошук нового через незвичне, позамежне, нетрадиційне.

5. Особлива робота з вербальним текстом. Звуковий образ музичного твору сформований не лише на основі змісту, але й на особливостях звучання словесного тексту.

Проведена в даному розділі робота по визначенню особливостей хорového письма окремого композитора та формування на їх основі принципів виконавської роботи над технічними та художніми засобами дала можливість показати, що опрацьовані в першому розділі три властивості хорového письма є не лише інструментом теоретичного аналізу, але й прямо пов'язані з виконавською діяльністю. Тобто даний метод аналізу хорових творів ХХ–ХХІ ст., заснований на універсальних властивостях хорového письма, які не залежать від стильової, національної та хронологічної приналежності того чи іншого хорového твору, дає можливість прослідкувати якісні зміни всередині кожного окремого хорového твору по відношенню до іншого хорového твору, сформувані модель виконавської роботи над технічними особливостями твору та адекватно оцінити поставлені в творі художні завдання. Для досягнення всіх достоїнств та краси сучасної музики, виконавцеві важливо розуміти внутрішні композиційні процеси та їх вплив на становлення художнього твору.

ВИСНОВКИ

Під час роботи над дисертаційним дослідженням була проаналізована значна кількість хорових творів другої половини ХХ– початку ХХІ ст. з музикознавчих та виконавських позицій. Виконавський аспект виявився надзвичайно важливим чинником у розумінні специфіки сучасної хорової музики. Зокрема, він дозволив виявити важливе для розвитку сучасного хорового мистецтва протиріччя між засобами і метою хорового виконавства: напрацьовані на класико-романтичному репертуарі традиції хорового виконавства (щодо якості звуку, еталону звучання, організації репетиційного процесу, роботи над стилем) не вирішують виконавських проблем сучасної хорової музики, не допомагають в створенні якісного в технічному та художньому відношенні твору. Одним із ключових моментів в процесі аналітичної роботи було визначення якостей музичного матеріалу і особливостей фіксації цього музичного матеріалу, тобто визначення особливостей сучасного *хорового письма* на рівні стилю окремого композитора, композиційної техніки, стильового напрямку. Розмаїття художніх явищ європейської музичної культури другої половини ХХ – початку ХХІ ст. спричинили появу такого ж розмаїття серед хорових творів: від різних неостильових тенденцій до відмови від традиційних способів звукоутворення. Об'єднати всі ці явища хорової культури в одній системі або класифікації досить складно, тому виникла необхідність розробити понятійний апарат, що дає змогу аналізувати різні явища хорової музики означеного періоду. Такими позиціями стали *стабільні властивості хорового письма*, які залишаються незмінним незалежно від стильових напрямків, композиційної техніки, жанрових різновидів, тощо. Дані властивості – **вокальна природа хорового мистецтва, поняття ансамблю,**

онтологічний зв'язок музики і слова – є специфічними ознаками хорового виконавства, які в тому чи іншому вигляді відтворюються композиторами. За допомогою названих властивостей стало можливим прослідкувати характер змін в хорових творах XX – XXI ст. відповідно до попереднього, класико-романтичного, етапу розвитку.

Назвемо загальні тенденції в хоровій музиці, що позначились на специфіці хорового письма:

1. Відсутність єдиного еталону хорового звучання. Розширення спектру звучання, можливостей, функцій хорового твору і хорового колективу.
2. Темброві експерименти. Пошук колористичних ефектів через створення синтетичних хорових тембрів. Композитори працюють з усією гамою відомих людському вуху звуків: від тонів з фіксованою звуковисотністю до різноманітних шумів.
3. Різноманітність способів трактування слова в музиці. Всі характеристики вербального тексту – значення, звучання, структура – впливають в тій чи іншій мірі на формування музичного тексту. Часто одна з характеристик є вирішальною при виборі композиційного прийому та засобів художньої виразності.
4. Сприйняття хору як різноскладового та різнотембрового колективу виконавців, що не обмежений технічними, художніми, естетичними, сценічними умовами.
5. Пошук та створення нестандартних умов виконання творів: нетрадиційні сценічні майданчики, театралізація виступу тощо. Надзвичайної ваги набуває перформенізація хорового мистецтва, тобто об'єднання з іншими видами мистецтв.

Звичайно, даний перелік не є вичерпним і остаточним. Робота з аналізу явищ сучасності є складною через постійну динаміку змін. Повсякчас з'являються нові твори, а пошуки композиторів тривають. Але як би не змінювались смаки і орієнтири, явище хорового виконавства завжди буде

пов'язане з певними характеристиками, тому спираючись на визначені нами властивості можна провадити подальші дослідження в царині сучасної хорової музики. Докладний аналіз окремих творів виявив ряд виконавських проблем, що дозволяє порушувати питання більш узагальнюючого плану. Кожна з властивостей в подальшому може стати предметом для окремого наукового дослідження. В межах однієї роботи неможливо дослідити докладно окремі питання, що стосуються особливостей гармонії сучасних творів, принципів інтонування, природи різних типів вокального звуковидобування, принципів сценічної роботи, комунікативних можливостей між композитором, виконавцем і слухачем, тощо. Проведена теоретична робота була підпорядкована кільком практичним цілям: ввести до виконавського обігу нові хорові твори, максимально наблизитись до розуміння цієї музики та зробити можливим її виконання. Нова хорова музика з новою структурною організацією та створена на нових естетичних засадах потребує від виконавця нових виконавських підходів. Більшість нових творів змушують виконавця за кожним разом пристосовуватись до інших умов музикування, і цей процес не завжди проходить безболісно. Хорове мистецтво завжди було досить інертним у порівнянні з динамікою змін в інструментальному виконавстві. Тут простежується залежність природи інструменту – людського голосу: предмети навколо людини змінюються набагато швидше ніж вона сама. В даній роботі ми намагались порушити проблеми та знайти способи подолання цієї інертності. Проведена аналітична робота в другому розділі показала, що розуміння особливостей фіксації музичної думки, внутрішніх зв'язків та особливостей взаємодії окремих елементів цілого дає можливість виконавцю правильно прочитати текст, тобто згідно композиторського задуму інтерпретувати музичний текст. В той же час, практична робота (не лише над даними творами, а й над іншими, які не ввійшли до тексту дослідження) розкрила спектр проблем, які не може вирішити школа вітчизняного хорового виконавства. Певні засади та традиції вітчизняного хорового виконавства, сформовані в реаліях радянської

естетики та на досить обмежених репертуарних вимогах, не відповідають потребам сучасного виконавства і не вирішують проблем та художніх завдань, які ставлять твори написані поза «залізною завісою» та твори, що зазнали їх безпосереднього впливу. Нові хорові твори вимагають від виконавця як освоєння нових технічних прийомів, так і змін в ментальності, психології виконавця та естетичних орієнтирів. Пошук і напрацювання нових навичок інтонування відповідно до особливостей гармонічного мислення композитора, композиційних технік не пов'язаних з ладо-тональним мисленням, повинен також бути завданням сольфеджіо як навчальної вузівської дисципліни. Це дасть змогу в хоровому класі і в репетиційній роботі спиратись на вже набуті слухові навички як на основу формування гнучкого інтонаційного мислення. Особливої уваги заслуговує робота над іншомовними текстами. Вітчизняна хорова школа залишає поза увагою іншомовні тексти. Відсутня культура опрацювання іншомовних текстів, розуміння звучання іншомовного тексту як важливої складової стилю, вимоги і прийоми відпрацювання правильної вимови та дикції в хорі. Робота над творами, що належать до різних стильових епох, пов'язана з пристосуванням якостей вокального звуку та загальнохорового тембру до відповідних стильових рис. В сучасній музиці спектр подібних пристосувань величезний. Це змушує виконавця оволодівати не тільки різними вокальними манерами, а й позбутись певної долі консерватизму. Цього вимагає і новий сценічний досвід: виступи на незвичних для академічного виконавця концертних майданчиках, нестандартні принципи розташування на сцені, використання сценічної дії, тощо.

Крім технічних проблем, які вирішити набагато легше, постають питання психологічного та ментального характеру. Проблеми психологічного характеру, перш за все, пов'язані з технічними складнощами творів та, на жаль, низьким рівнем підготовки музиканта-хориста (у порівнянні з музикантом-інструменталістом). Поверхове знайомство та нерозуміння особливостей нових творів призводить до відторгнення та заперечення

всього нетрадиційного та незвичного для слухового сприйняття. Крім того, досить суттєвим стримуючим фактором є неможливість та небажання вийти за рамки так званих традицій хорового виконавства. Як свідчить практика, справжні традиції починають відмирати тоді, коли виконавське сприйняття консервується на одному з етапів розвитку. Адже лише гнучкість музикантського мислення дозволяє зрозуміти сутність кожного музичного явища і, таким чином, запобігти формальному ставленню до традиції, що вже склалися, а також дати поштовх до появи нових виконавських традицій.

Розглядаючи проблеми, пов'язані зі зміною виконавсько-хорової ментальності, слід наголосити на необхідності розуміння нового співвідношення у системі «диригент-хор». Традиції вітчизняного хорового виконавства, що побудовані, головним чином, на протиставленні «співочої маси», з одного боку, та «диригента-поводиря» з іншого, вимагають обов'язкового переосмислення. Нові хорові твори вимагають від співака хору більш свідомої залученості до виконавського процесу. Кожен виконавець стає важливою частиною в процесі створення загального звучання. Відповідальність окремого співака зростає пропорційно рівню технічних складнощів в творах. Виконання сучасних хорових творів тяжіє до проявів індивідуальності, що не є характерним для хорового мислення. Як показує практика роботи з подібними творами, *співучасть* виконавця в творчому процесі, його повне включення в цей процес є головною умовою успішного виконання таких творів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Алексеев Э. Е. Проблемы формирования лада. Москва : Музыка, 1976. 288 с.
2. Алексеев Э. Е. Раннефольклорное интонирование: звуковой аспект. Москва : Советский композитор, 1986. 238 с.
3. Анализ вокальных произведений: учебное пособие / Иванова Л., Ручьевская Е., Широкова В.; под ред. О. Коловского. Ленинград : Музыка, 1988. 352 с., нот.
4. Арво Пярт: беседы, исследования, размышления / Браунайс Л., Кареда С., Пярт А. и др. Киев : Дух і Літера, 2014. 218 с.
5. Батюк И. В. К проблеме исполнения Новой хоровой музыки XX века : дис... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Москва, 1999. 239 с.
6. Батюк И. В. Современная хоровая музыка: теория и исполнение. Очерки. Москва : Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 1999. 192 с.
7. Берно Л. Отзвуки праздника // Музыкальная жизнь. Москва, 1988. № 21. С. 26–27.
8. Берно Л. Постигание музыки – это работа души // Советская музыка. Москва, 1989. № 1. С. 126–129.
9. Білогубка А. Співвідношення слова і музики в хорових творах як виконавська проблема // Українське музикознавство. Вип. 10. Київ : Муз. Україна, 1975. С. 202–219.
10. Божич Р. Луиджи Ноно в зеркале времени / пер. с нем. Н. Кравец // Советская музыка. Москва, 1991. № 7. С. 54–55.

11. Браудо И. Артикуляция. О произношении мелодии. Ленинград : Музыка, 1973. Изд. 2-е . 200 с.
12. Бульян Д. Застывшее время и повествовательность: Беседа с Дьёрдем Лигети // Советская музыка. Москва, 1989. №4. С. 110-113.
13. Буренина О. Что такое абсурд, или по следам Мартина Эслина // Абсурд и вокруг : сб. ст.; [отв. ред. Буренина О.]. Москва : Языки славянской культуры, 2004. С. 7–72.
14. Бутенко Л. Подготовка дирижеров хора на современном этапе. Специфика проблемы и возможные пути их решения // Наук. вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової. Музичне мистецтво і культура: Music art and culture; [гол. ред. проф. Сокол О. В.]. Одеса : Друкарський дім, 2009. Вип. 10. С. 313–325.
15. Васильева Н. Э. Хоровое творчество Альфреда Шнитке: проблема фактуры : дис... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Санкт-Петербургская консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, 2000. 200 с.
16. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово. Москва : Музыка, 1972. Ч. 1. 149 с.
17. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово. Москва : Музыка, 1978. Ч. 2., Ч. 3. 365 с.
18. Вебер Х. Л. Ноно: мадригал и неомадригализм // Искусство XX века. Диалог эпох и поколений : статьи. Нижний-Новгород, 1999. Т. 2. С. 71–76.
19. Виноградов К. Работа над дикцией в хоре. Москва : Музыка, 1967. 103 с.
20. Вислоужил И. Межвоенный музыкальный авангард, его возникновение и развитие // Кризис буржуазной культуры и музыка : сб. ст.; [составитель А. Фарбштейн]. Москва : Музыка, 1983. Вып. 4. С. 197–213.
21. Власова Н. В поисках утраченного смысла // Музыкальная академия. Москва, 2002. № 4. С. 175–178.
22. Гайдамавичюс Р. Р. Мажулис // Музыкальная академия. Москва, 2000. № 3. С. 160–164.

23. Гарбузов Н. А. Зонная природа звуковысотного слуха. Москва – Ленинград : Изд-во Академии Наук СССР, 1948. 86 с.
24. Гармель О. Принципы фрактальной геометрии в творчестве Дьёрдя Лигети // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. Вип.73: Музична творчіть та наука в історичному просторі. С. 175–182.
25. Герасимова-Персидская Н. А. Музыка в слове: аналитические и когнитивные проекции // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2003. Вип. 27. С. 3–11.
26. Герасимова-Персидская Н. А. Целостность как универсалия и ее проявление в музыке // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. Вип.51. С. 3–8.
27. Герасимова-Персидская Н. А. О восприятии музыки и постижении смысла // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. Вип.60. С. 3–8.
28. Гоменюк С. Г. «Движение без продвижения» : нелинейное время Д. Лигети // Київське музикознавство : зб. ст. Київ, 2003. Вип. 9: Культурологія та мистецтвознавство. С. 48–58.
29. Гоменюк С. Г. Игра форм в «Kreuzspiel» К. Штокхаузена // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2007. Вип. 61. Кн. 3. С. 161–172.
30. Гоменюк С. Г. Человек внутри звука: заметки о позднем творчестве Л. Ноно // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2003. Вип. 25. С. 120–133.

31. Григорьева Г. Некоторые аспекты анализа музыкального произведения в системе современных стилевых критериев // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа. Киев : Музична Україна, 1988. С. 4–70.
32. Давыдов Ю. Арьергардные бои музыкального «авангарда» (По страницам западногерманского журнала «Neue Zeitschrift für Musik») // Кризис буржуазной культуры и музыка : сб. ст.; [составитель А. Фарбштейн]. Москва : Музыка, 1983. Вып. 4. С. 67–125.
33. Дмитревская К. Н. Анализ хоровых произведений. Москва, 1965. 172 с.
34. Дмитревский Г. Хороведение и управление хором. Москва : Музыка, 1957. 112 с.
35. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. Москва : Музыка, 1968. 675с.
36. Дорошенко В. Вокальний ансамбль як засіб виховання студента-актора (методичні поради) // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. Харків, 2007. Вип. 19. С. 188–199.
37. Дубинец Е. Знаки звуков. О современной музыкальной нотации. Киев : Гамаюн, 1999. 313 с.
38. Дубов М. Структурная сонорика Я. Ксенакиса // Музыковедение. 2008. № 1. С. 2–10.
39. Дубов М. Янис Ксенакис. В век техники – к новой эстетике. Музыкальна жизнь. 1999. № 1. С. 36–39.
40. Дубравская Т. Н. История полифонии: в 7-ми вып. Музыка эпохи Возрождения. XVI век. Москва : Музыка, 1996. Вып. 2-Б. 413 с., нот.
41. Дубравская Т. Н. Итальянский мадригал XVI века // Вопросы музыкальной формы : сб. ст.; [под ред. Вл. Протопопова]. Москва : Музыка, 1972. Вып. 2. С. 55–97.

42. Дубравская Т. Н. Мадригал (жанр и форма) // Теоретические наблюдения над историей музыки; [сост. Евдокимова Ю. К., Задерацкий В. В., Ливанова Т. Н.]. Москва : Музыка, 1978. С. 107–129.
43. Егоров А. Основы хорового письма. Ленинград: Музгиз, 1939. 171 с.
44. Егоров А. Очерки по методике преподавания хоровых дисциплин. Ленинград : Музгиз, 1958. 189 с.
45. Егоров А. Теория и практика работы с хором. Ленинград : Госмузиздат, 1951. 237 с.
46. Ефименко А. Г. Пути обновления теории и богослужебной практики католической мессы XX столетия (на примере творчества церковных композиторов). Луцк : Волын. нац. унив. им. Леси Украинки, 2011. 404 с.
47. Живов В. Исполнительский анализ хорового произведения. Москва: Музыка, 1987. 96 с.
48. Живов В. О музыкально-выразительных средствах в хоровом исполнении // Хоровой коллектив : сб. ст. Москва : Музыка, 1976. С. 20–41.
49. Живов В. Теория хорового исполнительства. Москва : Эдиториал УРСС, 1998. 192 с.
50. Живов В. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 272 с.
51. Житомирский Д. В. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны / Д. В. Житомирский, О. Т. Леонтьева, К. Г. Мяло. Москва : Музыка, 1989. 304 с.
52. Житомирский Д. В. Миражи музыкального прогресса (О западном «авангарде» середины века) // Кризис буржуазной культуры и музыка: сб. ст.; [оставитель А. Фарбштейн]. Москва : Музыка, 1983. Вып. 4. С. 3–66.
53. Заверуха О. Л. Сучасне хорове письмо: генеза та функціонування (на матеріалі творчості українських композиторів кінця XX – початку XXI

століть): дис... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, 2014. 300 с.

54. Захарова О. И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы. Москва : Музыка, 1983. 77 с., нот.

55. Зелинский Т. Когда прошло время «большого авангарда» // Кризис буржуазной культуры и музыка: сб. ст.; [составитель А. Фарбштейн]. Москва : Музыка, 1983. Вып. 4. С. 214–223.

56. Зенкин К. Мистерия и границы искусства в авангарде второй половины XX ст. // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2004. Вип.33: Музыка у просторі культури. С.38–49.

57. Ивакин М. Хоровая аранжировка. Москва : Музыка, 1980. 215 с.

58. Иготти Е. Ю. Теория и практика интонирования в современной вокальной музыке : дис... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург, 2011. 170 с.

59. История зарубежной музыки. XX век : учебное пособие. / [составитель и ответственный редактор Н. А. Гаврилова]. Москва : Музыка, 2007. 576 с.

60. Искусство и массы в современном буржуазном обществе: сб. ст.; [редактор-составитель Д. В. Житомирский]. Москва : Советский композитор, 1989. 319 с.

61. Казачков С. А. Дирижер хора – артист и педагог. Казань : Казан. гос. консерватория, 1998. 308 с.

62. Казачков С. А. От урока к концерту. Казань : Издательство Казанского Университета, 1990. 343 с.

63. Карасева М. В. Современное сольфеджио. В 3-х т. Москва, 1996. 376 с.

64. Келдыш Ю. Сутартине // Музыкальная энциклопедия / [главный редактор Ю. Келдыш]. Москва : Советская энциклопедия, 1981. Т. 5. стб. 353–354.
65. Ковалик П. А. Виконавські проєкції як ефективна форма підготовки диригентів-хормейстерів // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. Вип. 47 : Виконавське музикознавство. С. 53–161.
66. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. Москва : Музыка, 1976. 366 с.
67. Колоннезе Дж. Нонсенс как форма комизма // Логический анализ языка. Языковые механизмы комизма. Москва : Изд-во «Индрик», 2007. С. 254–262.
68. Кон Ю. Г. Вопросы анализа современной музыки: статьи и исследования. Ленинград : Советский композитор, 1982. 182 с.
69. Копытман М. Хоровое письмо. Москва : Советский композитор, 1971. 200 с.
70. Корыхалова Н. П. Музыкально-исполнительские термины: Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях. Санкт-Петербург : Композитор, 2000. 272 с., нот.
71. Корыхалова Н. П. Неоавангард и массовое музыкальное воспитание в странах Западной Европы // Кризис буржуазной культуры и музыка: сб. ст.; [составитель А. Фарбштейн]. Ленинград : Музыка, 1983. Вып. 5. С.52–78.
72. Кошкарева Н. В. Хоровая композиция в современной отечественной музыке : дис... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Москва, 2007. 204 с.
73. Красникова Т. Н. Фактура в музыке XX века : автореф. дис. док. искусствоведения : 17.00.02 Музыкальное искусство / Российская академия музыки имени Гнесиных. Москва, 2010. 55 с.

74. Краснощеков В. Вопросы хороведения. Москва : Музыка, 1969. 300 с.
75. Крейнина Ю. Личность и творческая судьба (взгляд из 90-х) // Дьёрдь Лигети. Личность и творчество : сб. ст.; [составитель Ю. Крейнина]. Москва : Российский институт искусствознания, 1993. С. 10–22.
76. Ксенакис Я. Формализованная музыка. Новые формальные принципы музыкальной композиции / пер. с фран. М. Заливадный. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 2008. 123 с.
77. Кюрегян Т. С. Григорианский хорал : учебное пособие / Т. С. Кюрегян, Ю. В. Москва, Ю. Н. Холопов. Москва : Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2008. 260 с.
78. Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX в. Москва : Композитор, 2003. 312 с.
79. Лашенко А. П. З історії київської хорової школи. Київ : Музична Україна, 2007. 200 с., іл.
80. Лашенко А. П. Новітні тенденції сучасного хорового мистецтва України // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2001. Кн.7-ма. Вип. 18: Музичне виконавство. С. 8–25.
81. Лашенко А. П. Хоровая культура: Аспекты изучения и развития. Київ : Музична Україна, 1989. 136 с.
82. Лебедев С., Поспелова Р. Musica latina: Латинские тексты в музыке и музыкальной науке. Санкт-Петербург : Композитор, 2000. 256 с., нот.
83. Левандо П. П. Анализ хоровой партитуры. Ленинград : ЛГИК, 1971. 102 с.
84. Левандо П. П. Проблемы хороведения. Ленинград : Музыка, 1974. 280 с.
85. Левандо П. П. Хоровая фактура. Ленинград : Музыка, 1984. 123 с.

86. Леонарди Е. И. Дикция и орфоэпия : сборник упражнений по сценической речи. Москва : Просвещение, 1967. 237 с.
87. Леонтьева О. Некоторые мотивы музыкального авангардизма // Искусство и общество. Москва, 1978. С. 66–83.
88. Лобанова М. Дьёрдь Лигети: эстетические взгляды и творческая практика 60-70х годов // Теория и практика современной буржуазной культуры : проблемы критики : сб. трудов. Москва : ГМПИ им. Гнесиных, 1987. Вып. 94. С. 140–170.
89. Лобанова М. Логика и композиция «новой музыкальной драмы» («Приключения» Дьёрдя Лигети) // Московский музыковед. Москва, 1990. Вып.1. С. 10–16.
90. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва : Советский композитор, 1990. 312 с.
91. Микиша М. Практичні основи вокального мистецтва. Киев : Музична Україна, 1971. 91 с.
92. Морозов В. П. Вокальный слух и голос. Москва : Музыка, 1965. 112 с.
93. Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. Москва : ИПРАН, Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, Центр «Искусство и наука», 2002. 496 с., илл.
94. Морозов В. П. Тайны вокальной речи. Москва : Наука, 1967. 204 с.
95. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. Москва : Музыка, 1972. 384 с.
96. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва, 1982. 319 с., нот.
97. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с., нот.
98. Ноно Л. Найти свою звезду // Советская музыка. Москва, 1989. № 2. С. 109–114.

99. Оголевец А. С. Слово и музыка в вокально-драматических жанрах. Москва, 1960. 215 с.
100. Осознанное пение: вокальная школа А. Ф. Мишуги и М. В. Микиши : методическое пособие / составитель А. А. Григорьев. Москва : Гитис, 1992. 96 с.
101. Островский А. О преодолении ладовой инерции при восприятии и интонировании современной музыки // Вопросы методики воспитания слуха. Ленинград, 1967. С. 67–107.
102. Остромогильский И. О визуальных аспектах музыки Д. Лигети // Музыкальная академия. Москва, 2008. №2. С. 162–166.
103. Павлюченко С. Практическое руководство по контрапункту строгого письма. Ленинград : Государственное музыкальное издательство, 1963. 248 с.
104. Падучева Е. Тема языковой коммуникации в сказках Льюиса Кэрролла // Семиотика и информатика. Москва : ВИНТИ, 1982. Вып. 18. С. 76–119.
105. Паисов Ю. И. Современная русская хоровая музыка (1945–1980): Очерки истории и теории жанра. Москва : Советский композитор, 1991. 287 с., нот.
106. Переверзев Н. К. Исполнительская интонация. Москва : Музыка, 1989. 208 с.
107. Переверзев Н. К. Проблемы музыкального интонирования. Москва : Музыка, 1966. 205 с.
108. Петрусёва Н. А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции: Исследование. Москва – Пермь : «Реал», 2002. 352 с., нот.
109. Пигров К. Руководство хором. Москва : Музыка, 1964. 220 с.
110. Приходько О. В. Канон як традиція: функціонування норм поліфонії строгого стилю в умовах сучасного хорового письма (на прикладі Трьох канонів Р. Мажуліса) // Київське музикознавство : зб. ст. / НМАУ ім. П. І. Чайковського; КІМ ім. Р. М. Глієра. Київ, 2011. Вип. 40. С. 36–44.

111. Приходько О. В. Особливості композиторської роботи зі словесним текстом в циклі «Nonsense madrigals», або Д. Лігеті в країні слів // Київське музикознавство : зб. ст. / НМАУ ім. П. І. Чайковського; КІМ ім. Р. М. Глієра. Київ, 2014. Вип. 50. С. 67–76.
112. Приходько О. В. Провокація як засіб комунікації в кантаті «Перервана пісня» Л. Ноно // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2015. Вип. 116. С. 163–170.
113. Приходько О. В. Просторова диференціація елементів фактури у виконанні сучасної хорової музики (на прикладі Minnesang А. Шнітке) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. Вип. 108. С. 119–126.
114. Приходько О. В. Риси сучасного хорового письма на прикладі Stabat mater К. Пендерецького // Київське музикознавство : зб. ст. / НМАУ ім. П. І. Чайковського; КІМ ім. Р. М. Глієра. Київ, 2013. Вип. 46. С. 203–209.
115. Приходько О. В. Слово в музиці і музика в слові : експерименти в сучасній хоровій музиці // Słowo we współczesnych dyskursach. Łódź : Wydawnictwo uniwersytetu łódzkiego, 2014. S. 463–470.
116. Протопопов Вл. Очерки из истории инструментальных форм XVI – нач. XIX в. Москва : Музыка, 1979. С. 6–65.
117. Рыжинский А. С. Хоровое творчество Арнольда Шенберга: дис... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Российская академия музыки имени Гнесиных. Москва, 2008. 269 с.
118. Романовский Н. Хоровой словарь. Ленинград : Музыка, 1972. 144 с.
119. Ручьевская Е. А. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века // Русская музыка на рубеже XX века : ст., сообщ., публ. Ленинград : Музыка, 1966. С. 66–110.
120. Ручьевская Е. А. Слово и музыка. Ленинград : Музгиз, 1960. 56 с.

121. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Ленинград : Музыка, 1977. 160 с.
122. Савенко С. И. Авангард как традиция музыки XX века // Искусство XX века. Диалог эпох и поколений: статьи. Нижний-Новгород, 1999. Т. 2. С. 71–76.
123. Савенко С. И. Дышать воздухом иных планет // Советская музыка. Москва, 1990. №10. С. 58–65.
124. Савенко С. И. Музыкальные идеи и музыкальная действительность К. Штокхаузена // Теория и практика современной буржуазной культуры : проблемы критики : сб. трудов. Москва : ГМПИ им. Гнесиных, 1987. Вып. 4. С. 82–119.
125. Савенко С. И. «Назначение искусства – открывать нечто новое для людей...» // Музыкальная жизнь. Москва, 2003. № 10. С. 38–41.
126. Савенко С. И. Приключения в воображаемом пространстве : Заметки о творчестве Д. Лигети // Советская музыка. Москва, 1987. № 6. С. 110–117.
127. Савенко С. И. Пространство и время авангарда // Современная музыка и проблемы воспитания музыковеда : (межвузовский сборник) : статьи. Новосибирск : Новосибирская гос. консерватория, 1988. Вып. 9. С. 105–113.
128. Самарин В. А. Хороведение и хоровая аранжировка. Москва : Академия, 2002. 352 с.
129. Семенюк В. О. Хоровая фактура. Проблемы исполнительства. Москва : ООО Издательство «Композитор», 2008. 328 с.
130. Симакова Н. Вокальные жанры эпохи Возрождения: учебное пособие. Москва : Музыка, 1985. 360 с., нот.
131. Скребкова-Филатова М. Об организующей роли фактуры в современной музыке // Современное искусство музыкальной композиции: сб. трудов. Москва : ГМПИ им. Гнесиных, 1985. Вып. 79. С. 67–81.

132. Сниткова И. Звуковой материал современной музыки и некоторые аспекты теории фактуры // Фактура в системе музыкально-выразительных средств : мужвузовский сборник; [под редакцией И. В. Ефимовой]. Красноярск : Красноярский гос. университет, 1991. С. 3–23.
133. Сниткова И. Специфика «полифонической» структуры сверхмногоголосия // Современное искусство музыкальной композиции: сборник трудов. Москва : ГМПИ им. Гнесиных, 1985. Вып. 79. С. 49–67.
134. Соколов В. Г. Работа с хором. Москва : Музыка, 1967. 227 с.
135. Телкова Н. Хоровая додекафония Антона Веберна. Москва : Музиздат, 2008. 112 с.
136. Теория современной композиции : учебное пособие / ответственный редактор В. С. Ценова. Москва : Музыка, 2007. 624 с.
137. Теплов Б. Психология музыкальных способностей. Москва : Наука, 2003. 379 с.
138. Трайнина Е. Л. «Постмодернистическая чувствительность» и ее проявления на разных этапах эволюции стиля Д. Лигети // Музыковедение. Москва, 2008. № 8. С. 66–72.
139. XX век. Зарубежная музыка : Очерки. Документы : 2 вып. / под редакцией М. Арановского и А. Баевой. Москва, 1995. Вып. 1. 158 с.
140. XX век. Зарубежная музыка : Очерки. Документы : 2 вып. / под редакцией М. Арановского и А. Баевой. Москва, 1995. Вып. 2. 127 с.
141. Ушкарев А. Основы хорового письма. Москва : Музыка, 1982. 232 с.
142. Ферапонтова Е. Янис Ксенакис: через авангард к античности. Музыка и поэтика древнегреческого языка // Музыкальная академия. Москва, 2007. № 2. С. 173–181.
143. Фраенов В. Фактура // Музыкальная энциклопедия / [главный редактор Ю. Келдыш]. Москва : Советская энциклопедия, 1981. Т. 5. стб. 754–761.

144. Франтова Т. Некоторые вопросы методики анализа современной полифонической фактуры // Современная музыка в теоретических курсах вуза : сборник трудов. Москва, 1981. С. 27–43.
145. Франтова Т. Сегментность как принцип голосоведения и вопросы типологизации приемов нелинейной фактуры // Фактура в системе музыкально-выразительных средств : мужвузовский сборник; [под редакцией И. В. Ефимовой]. Красноярск : Красноярский гос. университет, 1991. С. 23–47.
146. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків. Науково-популярне видання. Суми : Собор, 2002. 184 с.
147. Холопов Ю. Н. Как петь новую музыку XX века. // Воспитание музыкального слуха : сб. ст. Москва, 1985. Вып. 2. С. 59–85.
148. Холопов Ю. Н. Канон. Генезис и ранние этапы развития // Теоретические наблюдения над историей музыки : сб. ст.; [составители Евдокимов Ю., Задерацкий В., Иванова Т.]. Москва : Музыка, 1978. 272 с.
149. Холопов Ю. Н. Лад // Музыкальная энциклопедия / [главный редактор Ю. Келдыш]. Москва : Советская энциклопедия, 1981. Т. 5. стб. 571–574.
150. Холопова В. Н. Антон Веберн: жизнь и творчество / В. Н. Холопова, Ю. Н. Холопов. Москва : Советский композитор, 1984. 330 с., илл., нот.
151. Холопова В. Н. Фактура. Москва : Музыка, 1979. 87 с.
152. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : учебное пособие. Санкт-Петербург : Лань, 1999. 496 с.
153. Холопова В. Н. Альфред Шникте : Очерк жизни и творчества / В. Н. Холопова, Е. И. Чигарева. Москва : Музыка, 1990. 380 с.
154. Хольтц К. Консервативный авангардист // Музыкальная жизнь. Москва, 2003. № 12. С. 34–36.
155. Чередниченко Т. В. Кризис общества – кризис искусства. Музыкальный «авангард» и поп-музыка в системе буржуазной идеологии. Москва : Музыка, 1987. 187 с.

156. Чесноков П. Г. Хор и управление им. Москва : Госмузиздат, 1961. 241 с.
157. Чинаев В. К. Штокхаузен – суперзвезда : Музыкальный авангард – история и современность // Музыкальная жизнь. Москва, 1991. № 5. С. 12–14.
158. Шенгели Г. А. Техника Стиха. Москва : Гослитиздат, 1960. 312 с.
159. Шнеерсон Г. О музыке живой и мертвой. Москва : Советский композитор, 1960. 332 с.
160. Шнеерсон Г. Сериализм и алеаторика – тождество противоположностей // Советская музыка. Москва, 1971. № 1. С. 8–10.
161. Шнитке А. Г. Статьи о музыке : сб. ст.; [редактор-составитель А. Ивашкин]. М. : Композитор, 2004. 408 с.
162. Шустов С. Отражение принципов классической электронной композиции в «атмосферах» Лигети // Науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової : Музика і культура. Одеса, 2005. Вип. 6. кн. 2. С. 162–176.
163. Юшманов В. И. Вокальная техника и её парадоксы / [2-е изд.]. Санкт-Петербург : Издательство ДЕАН, 2002. 128 с.
164. Ярославцева Л. К. Зарубежные вокальные школы : учебное пособие по курсу истории вокального искусства. Москва : Государственный музыкальный педагогический институт им. Гнесиных, 1981. 90 с.
165. Chlopicka R. Krzysztof Penderecki: Musica Sacra – Musica Profana. Warsaw : Adam mickiewicz institute, 2003. 320 p.
166. Cope D. New music composition. New York : Schirmer Books, 1977. 351 p.
167. Cope D. Tehniques of the contemporary composer. New York : Schirmer Books, 1997. 272 p.
168. Ewen D. The complete book of 20th century music. New York : Prentice-Hall, 1975. 385 p.
169. Mertens W. American minimal music: La Monte Young, Terry Riely, Steve Reiche, Philip Glass / translated by J. Hautekiet. London : Kahn & Averill, 1983. 140 p.









170. Nyman M. *Experimental music: Cage and Beyond*. Cambridge University Press, 1999. 221 p.
171. Restagno E. *Arvo Pärt im Gespräch*. Wien: Universal Edition A.G., 2010. 169 p.
172. Schoenberg A. *Structural functions of harmony* / edited by Leonard Stein. 2nd (rev.) ed. London: Farber and Farber, 1969. 203 p.
173. Szaliński A. *Problemy wykonawcze współczesnej muzyki chóralnej*. Warszawa : Centralny Ośrodek Metodyki i Upowszechniania Kultury, 1974. 107 p.
174. Stone K. *Music notation in Twentieth centuries // Practical guidebook* by Kurt Stone. London : W.W. Norton & Company, 1980. 357 p.
175. *The Cambridge Companion to Choral music* / C. L. Alwes, P. Hillier, A. Parrot and oth.; [edited by André de Quadros]. Cambridge University Press, 2012. 355 p.
176. Yang P. *The Choral Tradition: an Historical and Analytical Survey from the Sixteenth Century to the Present Day*. New York : 1968. 237 p.

















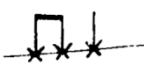



ДОДАТКИ







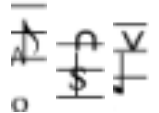
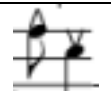





Додаток А
Таблиці

Таблиця № 1.

Нові прийоми вокально-хорової техніки.




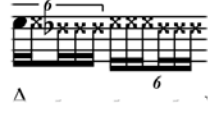













Композитор, назва твору, рік написання	Графічне зображення або назва прийому	Характеристика прийому
<i>Мовно-шумові</i>		
Л. Беріо, «Cries of London», № 4, для вокального ансамблю 1974–1976		Кашель
Л. Беріо, «Sicilian love song», для вокального ансамблю (хору) 2002		«Прокочувати» приголосну «р» язиком
		Шепіт
К. Пендерецький, «Страсті за Лукою», для хору, оркестру, солістів, читця. 1962–1965	grido, gridato	Крик
	fischio	Свист
	raccontando	Розповідаючи
	 sussurando	Пошепки
		Глузливий сміх
Б. Фьорніхоу (Brian Ferneyhough), «Missa brevis», для вокального ансамблю з 12 солістів 1968–1969		Шепіт в межах визначеної динаміки
		Вимовляння слів на приблизній висоті
Б. Фьорніхоу, «Time and Motion study» , для вокального ансамблю, ударних		Звук, подібний до хрипу. Утворений поєднанням звуку невизначеної висоти з сильним видуванням повітря
		Звук, майже подібний до справжнього вокального тону, але з помітним







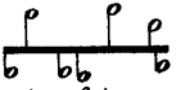





та електроніки 1971–1977		видуванням повітря
		Невокальний звук, рух губами під тиском повітря. Подібний до ефекту вибуху
		Прийом подібний до попереднього, але все робиться на вдиху
		Дихання через ніс
		Свист
		Свист в поєднанні з видуванням повітря.
Х. Холігер (Heinz Holliger), «Die Jahreszeiten», для мішаного хору а cappella 1977–1979		Спів з легким хрипінням
		Спів з сильним хрипінням
		Шепіт
		Вдих та видих без голосу
		Вдих з голосом
О. Фол (Alexandra Fol), «In the name of...», для вокального та інструментального ансамблів та слайд- проектору 2001		Мовлення
Л. Беріо, «A-gonne», для вокального ансамблю 1974–1975		Шепіт
		«Жування»
		Свист
		Вдих та видих крізь зуби
Д. Лігеті, «Avantures», для трьох солістів та інструментального ансамблю 1962		Мовлення зі зміною звуковисотності
		Мовлення без значної зміни звуковисотності
		Мовлення на крайніх верхніх звуках діапазону
		Мовлення на крайніх нижніх звуках діапазону
		Шепіт на крайніх верхніх звуках діапазону


		Шепіт на крайніх нижніх звуках діапазону
П. Дюсапен, «Granum sinapis», для хору а cappella 1992–1997		Спів поєднаний з видуванням повітря
П. Дюсапен, «Umbræ mortis», для хору а cappella 1997		Шепіт
А. Корсун, «Vocemtori», для шести голосів 2012		Випускати повітря
		Звук схожий на дзвінкий поцілунок
		Всмоктувати повітря ротом, при цьому щільно притискати нижню губу до зубів
А. Кобзар, «S», для трьох сопрано 2012		Різні типи вдиху, при цьому позиція губ відповідає вимові написаної літери
		Вдих/видих за участю голосу
	с → щ	Поступова модуляція позиції губ
		Глісандо на вдиху
		Поцілунок, звук всмоктування
Мовно-співочі		
Л. Беріо, «Sicilian love song», для вокального ансамблю (хору) 2002		Звуки, що майже вимовляються з невизначеною звуковисотністю
К. Пендерецький, «Страсті за Лукою», для хору, оркестра, солістів, читця 1962–1965	quasi parlando	Спів ніби говіркою
	 quasi recitativo	Ніби речитатив
Х. Холігер, «Die Jahreszeiten», для мішаного хору а		Мовлення на заданій висоті

cappella 1977–1979		
О. Фол, «In the name of...», для вокального та інструментального ансамблів та слайд- проектору 2001		Sprechstimme
Д. Лігеті, «Avantures», для трьох солістів та інструментального ансамблю 1962		Sprechgesang, мово-спів з визначеною звуківисотністю
		Мово-спів зі зміною звуківисотності, але чітко не фіксованої
Екстремальні вокальні техніки		
Л. Беріо, «Cries of London», №2 для вокального ансамблю 1974–1976		Виконання різних голосних у визначених ритмічних послідовностях на одній фіксованій висоті
		Імітація трелі з чергуванням голосних у визначених ритмічних послідовностях
Л. Беріо, «Cries of London», №3 для вокального ансамблю 1974–1976		Виконання звуків на відносній висоті на приголосну або голосну літеру
К. Пендерецький, «Страсті за Лукою», для хору, оркестра, солістів, читця 1962–1965		Спів фальцетом
		Співати крайній верхній та нижній звуки діапазону
Х. Холігер, «Die Jahreszeiten», для мішаного хору а cappella 1977–1979		Спів на вдиху
		Спів на видиху
Л. Беріо, «A-ronne», для вокального ансамблю 1974–1975		Найнижчий та найвищий звуки діапазону

Вокально-мануальні		
Л. Беріо, «Sicilian love song», для вокального ансамблю (хору) 2002	+ —	Спів закритим ротом
К. Пендерезький, «Страсті за Лукою», для хору, оркестра, солістів, читця 1962–1965	b.ch.	Спів закритим ротом
Т. Такеміцу, цикл «Handmade proverbs», для вокального ансамблю (хору) 1987	○	Закритий рот
	⊕	Напівзакритий рот
	+	Відкритий рот
Б. Фьорніхоу, «Time and Motion study», для вокального ансамблю, ударних та електроніки 1971–1977	●	Знак, що вказує – всі зазначені в партитурі дії виконуються закритим ротом
	⊙	Звук, подібний до ефекту вибуху, але губи зімкнені не щільно
	⊙	Прийом подібний до попереднього, при цьому губи вібрують
	(●)	Виконання звуків, прикривши рот рукою та рухаючи нею, ніби виконуєш tremolo
	∞∞	Виконання звуків, прикривши рот рукою та надавши їй вигляду труби (або мегафону)
	●●	Прийом подібний до попереднього, при цьому іншою рукою прикривати «раструб»
	∞∞ ≡ ●●	Швидке почергове виконання двох попередніх прийомів
А. Кобзар, «S», для трьох сопрано 2012	φ ε	Звук із зімкненими зв'язками, закритим ротом та зціпленими зубами, при цьому виконується гостре staccato. Ефект глухого, надокучливого звучання
	φ ε	Прийом подібний до попереднього, але виконується на вдиху
	□	Звук подібний до ефекту вибуху, утворений за допомогою рухів руками

		в кутках роту, наче під час свисту
Х. Холігер, «Die Jahreszeiten», для мішаного хору а cappella 1977–1979		Зімкнені губи
Л. Беріо, «A-gonne», для вокального ансамблю 1974–1975		Клацання за допомогою пальця та губ – відтягування та відпускання частини щоки пальцем у формі «гачка»
П. Дюсапен, «Granum sinapis», для хору а cappella 1992–1997		Поступове закриття роту
С. Луньов, «Ave Maria», для хору а cappella 2000		Переривчастий звук, утворений шляхом ритмічного прикривання рота рукою
А. Корсун, «Vocesumori», для шести голосів 2012		Рука зібрана в кулак, використовується під час співу на зразок сурдини
		Притиснути зовнішню сторону руки до губ та рухати нею в різні сторони під час співу
		Притиснути губи пальцями під час співу (не дуже щільно)
А. Кобзар, «S», для трьох сопрано 2012		Спів в отвір не щільно зімкненого кулака
Інтонаційні		
К. Пендерецький, «Страсті за Лукою», для хору, оркестра, солістів, читця 1962–1965		Підвищення звуку на $\frac{1}{4}$ тону
		Підвищення звуку на $\frac{3}{4}$ тону
		Пониження звуку на $\frac{1}{4}$ тону
		Пониження звуку на $\frac{3}{4}$ тону
Б. Фьорніхоу, «Missa brevis», для вокального ансамблю з 12 солістів 1967–1969		Підвищення звуку на $\frac{1}{4}$ тону
		Підвищення звуку на $\frac{3}{4}$ тону
		Пониження звуку на $\frac{1}{4}$ тону
		Пониження звуку на $\frac{3}{4}$ тону
		Мікротонове коливання навколо заданого звуку

О. Фол, «In the name of...», для вокального та інструментального ансамблів та слайд- проектору 2001		Підвищення звуку на $\frac{1}{4}$ тону
		Пониження звуку на $\frac{1}{4}$ тону
		Підвищення звуку на $\frac{3}{4}$ тону
		Пониження звуку на $\frac{3}{4}$ тону
П. Дюсапен, «Umbrae mortis», для хору a cappella 1997		Підвищення звуку на $\frac{3}{4}$ тона
Прийоми, пов'язані з особливостями прочитання нотного тексту		
А.Пярт, «Missa syllabica», для хору a cappella 1977/1996		Безштильова нотація з відносною тривалістю кожної ноти. Залежність від мовної інтонації
Б. Фьорніхоу, «Missa brevis», для вокального ансамблю з 12 солістів 1967–1969		Ноти розподіляються між двома сусідніми партіями в партитурі. Тривалість кожної з нот відносна, визначається відстанню між двома сусідніми нотами та довжиною даної фігури в графічному її відображенні
О. Фол, «In the name of...», для вокального та інструментального ансамблів та слайд- проектору 2001	afap	Спів настільки швидко, наскільки це можливо
		Вільна вокалізація вверх і вниз по всьому вокальному діапазону
		Спів будь-якої ноти в рамках визначеної графічної області в партитурі
		Ключ, що використовується, коли точна висота звуків не визначена
		Поступове зростання швидкості повтору
		Поступове спадання швидкості повтору
Б. Кутавичус, «The last pagan rites», для жіночого хору, органу, 4 валторн 1978		Запис партитури у формі кола, квадрата
Р. Мажуліс, «Apstulbusis Akis Prarado Ama»,		Запис партитури у формі вісімки

для вокального ансамблю 1985		
К. Штокгаузен, «Stimmang», для вокального ансамблю та електроніки 1968		Партитура у вигляді кількох карток з інструкцією, в якій вказаний принцип та порядок виконання даних карток для кожного співака
П. Васкс, «Mate saule», для хору а cappella 1975		Постійне повторення мелодичної фігури в довільному ритмі протягом зазначеного в партитурі періоду (кількість тактів або секунд)

Таблиця № 2.

Л. Ноно, «Il canto sospeso», № 2, співвідношення ритмічної та звуковисотної серій³⁷.

	a	b	As	H	g	C	Fis	Cis	F	D	E	es
1	1/2	2/3	3/4	5/5	8/2	13/3	13/4	8/5	5/5	3/5	2/4	1/5
2	2/3	3/5	5/4	8/5	13/3	13/4	8/2	5/5	3/5	2/5	1/5	1/5
3	3/5	5/4	8/3	13/5	13/2	8/4	5/3	3/5	2/4	1/5	1/4	2/5
4	5/4	8/5	13/3	13/4	8/5	5/5	3/2	2/5	1/4	1/4	2/5	3/2
5	8/3	13/4	13/5	8/2	5/5	3/5	2/2	1/5	1/5	2/4	3/5	5/4
6	13/3	13/5	8/2	5/4	3/4	2/5	1/5	1/4	2/5	3/4	5/4	8/4
7	13/3	8/5	5/2	3/4	2/5	1/5	1/5	2/4	3/5	5/4	8/2	13/5
8	8/4	5/5	3/5	2/5	1/4	1/5	2/4	3/3	5/5	8/4	13/2	13/5
9	5/3	3/4	2/3	1/4	1/3	2/4	3/3	5/5	8/4	13/3	13/5	8/4
10	3/2	2/5	1/5	1/5	2/4	3/5	5/4	8/2	13/5	13/3	8/2	5/5
11	2/4	1/4	1/5	2/4	3/5	5/2	8/4	13/5	13/3	8/4	5/2	3/5
12	1/5	1/5	2/5	3/4	5/5	8/2	13/4	13/3	8/5	5/5	3/5	2/5
13	2/4	3/4	5/2	8/5	13/3	13/4	8/5	5/4	3/5	2/4	1/5	1/5
14	3/5	5/4	8/3	13/5	13/2	8/4	5/3	3/5	2/4	1/5	1/4	2/5
15	5/4	8/5	13/3	13/4	8/5	5/2	3/5	2/5	1/4	1/5	2/5	3/4
16*	13/2	13/3	8/2	13/4	13/5	8/4	5/2	8/4	8/5	5/3	3/2	5/4
17*	5/5	4/4	3/4	3/3	3/5	2/4	1/2	2/3	1/4	2/5	1/4	1/2
18*	1/5	1/2	1/3	1/5	4/4	2/5	1/3	3/4	2/3	3/5	3/2	5/4
19*	5/5	3/3	9/5	5/3	8/4	5/2	13/5	8/3	13/4	8/2	13/3	13/2

³⁷ В заголовному рядку таблиці записана звуковисотна серія, в заголовному стовпчику – кількість проведень серії.

Таблиця № 3.

Л. Ноно, «Il canto sospeso», № 2, співвідношення динамічної та звуковисотної серій.

	A	b	As	H	G	C	Fis	cis	F	d	e	es
1	Ppp	mp	P	<i>Ppp</i>	Mp	Ppp	Mf	f>p	F	mp	<i>ppp</i>	<i>ppp</i>
2	P	mf	Mp	<i>ppp<f</i>	Mf	mf>ppp	F	ppp	Ppp	mf	<i>ppp</i>	<i>ppp</i>
3	ppp<mf	f	Mf	<i>f>ppp</i>	F	P	Ppp	p	ppp<f	f	<i>f</i>	<i>f>ppp</i>
4	Mf	ppp	F	<i>ppp<mf</i>	Ppp	f>p	ppp<f	mp	f	ppp	<i>ppp<mf</i>	<i>ppp<mf</i>
5	F	ppp<f	Ppp	<i>mf>ppp</i>	ppp<f	Ppp	f>ppp	mf	ppp	ppp<f	<i>mf>ppp</i>	<i>mf>ppp</i>
6	Ppp	f>ppp	Ppp	<i>p<f</i>	f>ppp	P	ppp<mf	F	mf>ppp	f>ppp	<i>p<f</i>	<i>p<f</i>
7	ppp<f	ppp<mf	f>ppp	<i>f>p</i>	ppp<mf	Mp	mf>ppp	ppp	p<f	ppp<mf	<i>f>p</i>	<i>f>p</i>
8	f>ppp	mf>ppp	ppp<mf	<i>Ppp</i>	mf>ppp	Mf	p<f	ppp<f	f>p	mf>ppp	<i>ppp</i>	<i>ppp</i>
9	ppp<mf	p<f	mf>ppp	<i>P</i>	p<f	F	f>p	f>ppp	ppp	p<f	<i>p</i>	<i>p</i>
10	mf>ppp	f>p	p<f	<i>Mp</i>	f>p	Ppp	Ppp	ppp<mf	p	f>p	<i>mp</i>	<i>mp</i>
11	p<f	ppp	f>p	<i>Mf</i>	Ppp	ppp<f	P	mf>ppp	mp	ppp	<i>mf</i>	<i>mf</i>
12	f>p	p	Ppp	<i>F</i>	P	f>ppp	Mp	p<f	mf	p	<i>f</i>	<i>f</i>
13	P	mf	Mp	<i>ppp<f</i>	Mf	mf>ppp	F	ppp	ppp	mf	<i>ppp<f</i>	<i>ppp<f</i>
14	Mp	f	Mf	<i>f>ppp</i>	F	p<f	Ppp	p	ppp<f	f	<i>f>ppp</i>	<i>f>ppp</i>
15	Mf	ppp	F	<i>ppp<mf</i>	Ppp	f>p	ppp<f	mp	f>ppp	ppp	<i>ppp<mf</i>	<i>ppp<mf</i>
16*	ppp<f	f>ppp	ppp<f	ppp<mf	F	p<f	Ppp	f>p	mf	p	f	mp
17*	ppp<mf	f	Ppp	F	F	P	Ppp	mp	f	mf	f	f
18*	F	mp	P	Mp	F	F	Mf	ppp	mf	f	mf	mf>ppp
19*	Mf	mf	Mf	Ppp	Mp	ppp<f	Mp	ppp<mf	p	mf>ppp	ppp	f>p

Таблиця № 4.

Л. Ноно, «Il canto sospeso», № 2, розподілення вербального тексту відносно проведень звуковисотної серії.

№ проведення серії	Частина загального тексту, що використана в даному проведенні	Номер розділу та загальне речення	№ та кількість тактів
1	muoio per un mon-	1. Muoio per un mondo che splenderà con luce tanto forte, con tale bellezza che il mio stesso sacrificio non è nulla.	тт. 108-125 17 тактів
2	mondo che splenderà		
3	splenderà con		
4	luce tan-		
5	forte, con tale bellezza		
6	che il mio stesso sacrificio non		
7	non è		
8	è nulla		
9	-a e esso so-	2. Per esso sono morti milioni di uomini sulle barricate e in guerra.	тт. 125-141 16 тактів
10	sono morti mi-		
11	-lioni		
12	di uomi-		
13	-ni sulle barrica-		
14	-te e in guer- milioni		
15	-ra morti uomini		
16	Muoio per Le nostre idee la	3. Muoio per la giustizia. Le nostre idee vinceranno	тт. 142-157 16 тактів
17	Vinceranno giu-		
18	-stizia -ran-		
19	-no		

Таблиця № 5.

А. Пярт, «De profundis». Порівняння способів згрупування рядків псалма 129 (130) традиційного та в творі А. Пярта³⁸.

De profundis, псалом 129 (130)	De profundis, А. Пярт
1. De profundis clamavi ad te, Domine:	1. De profundis clamavi ad te, Domine;
2. Domine exaudi vocem meam! Fiant aures tuae intendentes in vocem deprecationis meae!	2. Domine exaudi vocem meam. Fiant aures tuæ intendentes. in vocem deprecationis meæ.
3. Si iniquitates observabis, Domine, Domine, quis sustinebit?	3. Si iniquitates observaveris Domine:
4. Quia apud te propitiatio est. Propter legem tuam sustinui te, Domine. Sustinuit anima mea in verbum eius.	4. Domine quis sustinebit. Quia apud te propitiatio est: et propter legem tuam sustinui te, Domine
5. Speravit anima mea in Domino.	5. Sustinuit anima mea in verbo ejus:
6. A custodia matutina usque ad noctem speret Israhel in Domino,	6. Speravit anima mea in Domino. A custodia matutina usque ad noctem, speret Israël in Domino.
7. quia apud Dominum misericordia, et copiosa apud eum redemptio,	7. Quia apud Dominum misericordia:
8. et ipse redimet Israhel ex omnibus iniquitatibus eius.	8. et copiosa apud eum redemptio. Et ipse redimet Israël ex omnibus iniquitatibus ejus.

³⁸ В правій частині таблиці збережені розділові знаки з вербального тексту партитури.

Таблиця № 6.

А. Пярт, «De profundis», закономірність поєднання вербального тексту та музичного матеріалу в творі.

Номер рядка	Партія хору та відповідний їй м- або т-голоси			
	ТІ	ТІІ	ВІ	ВІІ
1.				М І↑
2.	М↓І			
3.			М ↑І	
4.		М І↓		
5.			Т+2	М І↑
6.	М↓І	Т-2		
7.		Т+2	М ↑І	
8.	М І↓		Т-2	
9.		М ІІІ↑	Т+2	М І↑
10.	М↓І	Т+2	М І↓	
11.	М ↑ІІІ	Т+2		М ↑І
12.	М І↓		Т-2	М VІ↓
13.	Т+2	Т+2	М ІІІ↑	М І↑
14.	М↓І	М↓VІ	Т-2	Т-2
15.	Т+2	Т+2	М ↑ІІІ	М ↑І
16.	М І↓	М VІ↓	Т-2	Т-2

Джерела вербального та музичного матеріалу циклу С. Луньова «The Noel Consort»³⁹.

Назва твору	Джерело або автор вербального тексту	Джерело або автор музичного тексту
<i>Перший том</i>		
1. Puer Natus	Lucas Lossius (1508–1582)	Michail Praetorius (1571–1621)
2. See, amid the winter's snow	Edward Caswall (1814–1878)	John Goss (1800–1880)
3. Good King Wenceslas	John Mason Neale (1818–1866)	Melody from « <i>Piae Cantiones</i> » (1582)
4. Child in the manger	Mary MacDonald (1817–1890)	Traditional Gaelic melody
5. O little one sweet, O little one mild	Samuel Scheidt (1597–1654), переклад англ. Percy Deamer (1867–1936)	Melody from Samuel Scheidt's « <i>Tabulaturbush</i> » (1650)
6. It came upon the midnight clear	Edmund Hamilton Sears (1810–1876)	Traditional English melody
7. Silent night	Joseph Mohr (1792–1848), переклад англ. John Freeman Young (1820–1895)	Franz Grüber (1787–1863)
8. O little town of Bethlehem	Philips Brooks (1835–1893)	Traditional English melody
9. A great and mighty wonder	St Germanus (с.634–с.734), переклад англ. John Mason Neale (1818–1866)	German carol melody
10. O come, all ye faithful	John Francis Wade, переклад Frederick Oakeley (1802–1880)	Melody John Francis Wade (1711–1786)
11. The angel Gabriel from heaven came	Sabine Baring-Gould (1843–1924)	Traditional Basque melody, Gustav Holst (1874–1934)
12. In the bleak mid-winter	Christina Rossetti (1830–1894)	–
13. God rest you merry, gentlemen	Traditional English carol	Traditional English carol
14. Away in a manger	William James Kirkpatrick (1838–1921)	William James Kirkpatrick (1838–1921)

³⁹ В таблиці збережений авторський принцип позначення текстових та музичних джерел творів.

<i>Другий том</i>		
1. Noel! Noel! Noel!	Traditional carol « <i>The First Noel</i> »	–
2. Ding dong, merrily on high!	George Ratcliffe Woodward (1848–1934)	Traditional French melody
3. Of the Father's love begotten	« <i>Corde natus ex parentis</i> » Aurelius Clemens Prudentius (348–413), переклад англ. John Mason Neale (1818–1866)	Plainsong melody 13th century from « <i>Piae Cantiones</i> » (1582)
4. Infant holy, infant lowly	Traditional Polish carol, переклад англ. Edit Margaret Gellibrant Reed (1855–1933)	Traditional Polish carol
5. Christians, awake!	John Byrom (1692–1763)	John Wainwright (1723–1768)
6. Good Christians all, rejoice	Valentin Triller (1493–1573), переклад John Mason Neale (1818–1866)	14th century German carol melody
7. On Christmas night all Christians sing	Traditional English carol	Traditional English carol
8. Little Jesus, sweetly sleep	Traditional Czech carol, переклад англ. Percy Dearmer (1867–1936)	Traditional Czech carol
9. I saw three Ships	Traditional English carol	Traditional English carol
10. What Child is This	William Chatterton Dix (1837–1898)	Traditional English melody (« <i>Greensleaves</i> »)
11. Unto us a boy is born!	« <i>Puer nobis nascitur</i> » (15th century), переклад англ. Percy Dearmer (1867–1936)	Melody from « <i>Piae Cantiones</i> » (1582)
12. We three kings of Orient are	John Henry Hopkins (1820–1891)	John Henry Hopkins (1820–1891)
13. Child Jesus (Barn Jesus)	Hans Christian Andersen (1805–1875), переклад англ. НЕВІДОМО	Niels Wilhelm Gade (1817–1890)
14. Masters in This Hall	William Morris (1834–1896)	Carol melody from Chartres
15. Quoique Soyez Petit Encore	18th century French carol	18th century French carol
16. Still, Still, Still	Traditional Austrian	Salzburg melody (1819)
17. Noël Nouvelet	Traditional French carol	Traditional French carol

18. While shepherds watched	Nahum Tate (1652–1715)	Melody from « <i>Este's Psalter</i> » (1592)
19. Once in royal David's city	Cecil Frances Alexander (1818–1895)	Henry John Gauntlett (1805–1976)

Додаток Б

Тексти та переклади

№ 1. В. Б. Рендс, «The dream of a Girl who lived at Seven-Oaks» та «The dream of a Boy who lived at nine-elms», оригінал та підрядковий переклад.

The dream of a Girl who lived at Seven-Oaks

Seven sweet singing birds up in a tree;

сім милих співаючих пташок на дереві

Seven swift sailing-ships white upon the sea;

сім швидких білих кораблів на морі

Seven bright weathercocks shining in the sun;

сім яскравих флюгерів сяють на сонці

Seven slim racehorses ready for a run;

сім струнких скакових коней готові бігти

Seven gold butterflies, flitting overhead;

сім золотих метеликів, що пурхають над землею

Seven red roses blowing in a garden bed;

сім червоних троянд спочили в саду

Seven white lilies, with honeybees inside them;

сім білих лілей з бджілками

Seven round rainbows with clouds to divide them;

сім круглих веселок розділяють хмаринки

Seven pretty little girls with sugar on their lips;

сім гарних дівчаток з солодощами на вустах

Seven witty little boys, whom everybody tips;

сім дотепних хлопчаків, що кожного зачіпають

Seven nice fathers, to call little maids 'joys';

сім милих татусів, що своїх донечок веселунками кличуть

Seven nice mothers, to kiss the little boys;

сім милих матусь, що цілують своїх синочків

Seven nights running I dreamt it all plain;

сім ночей пролетіло, а я все мрію про це

With bread and jam for supper I could dream it all again!

з хлібом та варенням на вечерю я можу мріяти знов і знов.

The dream of a Boy who lived at nine-elms

Nine grenadiers, with bayonets in their guns;

дев'ять гренадерів з багнетами на рушницях

Nine bakers' baskets, with hot' cross buns;
дев'ять кошиків пекарів з гарячими пундиками
 Nine brown elephants, standing in a row;
дев'ять брунатних слонів стоять рядком
 Nine new velocipedes, good ones to go;
дев'ять нових велосипедів, надійні для руху
 Nine knickerbocker suits, with buttons all complete;
дев'ять костюмів кнікербокерів з усіма гудзиками
 Nine pair of skates with straps for the feet;
дев'ять пар ковзанів з ремінцями для стоп
 Nine clever conjurors eating hot coals;
дев'ять розумників-фокусників їдять гаряче вугілля
 Nine sturdy mountaineers leaping on their poles;
дев'ять сильних альпіністів стрибають з палями
 Nine little drummer-boys beating on their drums;
дев'ять маленьких барабаничників б'ють в барабани
 Nine fat aldermen sitting on their thumbs;
дев'ять товстих старійшин б'ють байдики
 Nine new knockers to our front door;
дев'ять нових дверних молоточків на входних дверях
 Nine new neighbours that I never saw before;
дев'ять нових сусідів, яких я ніколи не бачив
 Nine times running I dreamt it all plain;
дев'ять ночей пролетіло, а я все мрію про це
 With bread and cheese for supper I could dream it all again!
з хлібом та варенням на вечерю я можу мріяти знов і знов.

№ 2. В. Б. Рендс, «The Cuckoo sat in the old pear tree», оригінал та підрядковий переклад.

The Cuckoo sat in the old pear tree.

The Cuckoo sat in the old pear tree. Cuckoo!
зозуля сиділа на старій груші. Зо-зо!
 Raining or snowing naught cared he. Cuckoo!
ні дощ, ні сніг не турбували її. Зо-зо!
 Cuckoo, cuckoo, naught cared he.
Зо-зо, не турбували її.
 The Cuckoo flew over a house-top high. Cuckoo!
зозуля перелетіла черех дах. Зо-зо!
 «Dear, are you at home, for here am I? Cuckoo!
дороженький, ти вдома? бо ось він я, Зо-зо!

Cuckoo, cuckoo, here am I.»
Зо-зо, ось він я!
 «I dare not open the door to you. Cuckoo!
я не наслідуюсь тобі відчинити. Зо-зо!
 Perhaps you are not the right Cuckoo? Cuckoo!
можливо, ти не справжня зозуля. Зо-зо!
 Cuckoo, cuckoo, the right Cuckoo!»
Зо-зо, не справжня зозуля!
 «I am the right Cuckoo, the proper one, Cuckoo!
я справжня, справжнісінька, зозуля. Зо-зо!
 For I am my father's only son, Cuckoo!
єдиний син свого батька, Зо-зо!
 Cuckoo, cuckoo, his only son.»
Зо-зо, єдиний син.
 «If you are your father's only son – Cuckoo!
якщо ти батьків син - Зо-зо!
 The bobbin pull tightly,
смикни цівочку міцно
 Come through the door lightly – Cuckoo!
проходь у двері легесенько - Зо-зо!
 If you are your father's only son – Cuckoo!
якщо ти батьків син - Зо-зо!
 It must be you, the only one –
ти можеш бути лише один
 Cuckoo, cuckoo, my own Cuckoo! Cuckoo!»
Зо-зо! мій власний! Зо-зо!

№ 3. Г. Гофман, «*Flying Robert*», структура вірша.

When the rain comes tumbling down,
 In the country or the town,
 All good little girls and boys
 Stay at home and mind their toys.
 Robert thought, «No, when it pours,
 It is better out of doors.»
 Rain it did, and in a minute,
 Bob was in it.
 Here you see him, silly fellow,
 Underneath his red umbrella.
 What a wind! Oh! How it whistles
 Through the trees and flowers and thistles!

I фрагмент

II фрагмент

It has caught his red umbrella;
 Now look at him, silly fellow,
 Up he flies
 To the skies.
 No one heard his screams and cries,
 Through the clouds the rude wind bore him,
 And his hat flew on before him.
 Soon they got to such a height,
 They were nearly out of sight!
 And his hat went up so high,
 That it nearly touch'd the sky.

No one ever yet could tell,
 Where they stopp'd or where they fell:
 Only, this one thing is plain,
 Bob was never seen again

III ФРАГМЕНТ

№ 4. Л. Керол, «The lobster quadrille», структура вірша.

«Will you walk a little faster?» said a whiting to a snail.		
«There's a porpoise close behind us, and he's treading on my tail!»		a
See how eagerly the lobsters and the turtles all advance!		
They are waiting on the shingle . «Will you come and join the dance?»		b
Will you, won't you, will you, won't you, will you join the dance?		
Will you, won't you, will you, won't you, will you join the dance?»		R (рефрен)

You can really have no notion how delightful it will be,	
When they take us up and throw us, with the lobsters, out to sea.	
But the snail replied, «Too far, too far» and gave a look askance.	
Said he thanked the whiting kindly, but he would not join the dance.	
Would not, could not, would not, could not join the dance.	R (рефрен)
Would not, could not, would not, could not join the dance.	

«What matters it how far we go?» his scaly friend replied.	
«There is another shore, you know, upon the other side.	
The farther off from England the nearer is to France –	
Then turn not pale, beloved snail, but come and join the dance.	
Will you, won't you, will you, won't you, will you join the dance?	R (рефрен)
Will you, won't you, will you, won't you, will you join the dance?»	

№ 5. Л. Ноно, «Il canto sospeso», джерела текстів кантати та їх переклад.

№2 – для хору а cappella.

Лист Антона Попова з Болгарії, вчителя та журналіста 26 років. Страчений в Софії 23 липня, 1943 року: «... muoio per un mondo che splenderà con luce tanto forte, con tale bellezza che il mio stesso sacrificio è nulla. per esso sono morti milioni di uomini sulle barricate e sui fronti di guerra. muoio per l'agiuustizia. le nostre idee vinceranno...»

«...я вмираю за світ, який засяє світлом такої сили та краси, моя жертва в порівнянні з цим – ніщо. Мільйони людей померли за це на барикадах та війні. Я вмираю за справедливість. Наші ідеї переможуть...»

№3 – для соло сопрано, контральто, тенора та оркестру.

Лист Андреаса Лікоріноса з Греції, студент 14 років. Страчений в Кесарії 5 вересня 1943 року: «...mi portano a Kessariani per l'esecuzione insieme ad altri sette. Muoio per la liberta e per la patria...»

«...вони схопили мене в Кесарії для страти з сімома іншими. Я вмираю за свободу та за мою Батьківщину...»

Лист Елефтеріоса Коссе з Греції, студент 19 років. Взятий в заручники та вбитий в Кесарії 5 червня, 1942 року: «...oggi ci fucileranno. Moriamo da uomini per la patria. Siate degni di noi...»

«...сьогодні вони розстріляють нас. Ми вмираємо як чоловіки за нашу Батьківщину. Будьте гідними нас...»

Лист Константиноса Сирбаса з Греції, перукар 22 років. Повішений в Трикалі 18 квітня, 1943 року: «... mi impiccheranno nella piazza perché sono patriota. tuo figlio se ne va, non sentirà le campane della libertà...»

«...вони повісять мене на майдані, тому що я патріот. Твій син йде, він не почує дзвонів свободи...»

№5 – для тенора соло та оркестру.

Лист Хайма з Польщі, селянин 14 років. Вбитий в Пусткові: «...se il cielo fosse carta e tutti i mari del mondo inchiostro, non potrei descrivervi le mie sofferenze e tutto ciò che vedo intorno a me. Dico addio a tutti e piango...»

«...якби небо було папером, а всі моря світу – чорнилом, цього не вистачило, аби описати мій біль та все, що я бачу навколо. Я прощаюсь з усіма вами та плачу...»

№6 – для хору та оркестру.

Лист Естер Срул з Польщі. Розстріляна в Ковелі 15 вересня, 1942 року: «...Le porte si aprono. Eccoli, i nostri assassini. Vestiti di nero. ci cacciano dalla sinagoga. come è duro dire addio per sempre alla vita così bella!»

«... Двері відчинились. Це наші вбивці. Одягнені в чорне. Вони витягли нас з синагоги. Як важко прощатись із життям, коли воно таке чудове!»

№7 – для сопрано соло, жіночого хору та оркестру.

Лист Любові Шевцової з СРСР. Закатована і вбита в Краснодарі 7 лютого, 1943 року: «... Addio mamma, tua figlia Ljubka se ne va nell'umida terra...»
 «...Прощавай, мамо, твоя дочка Любка йде в сиру землю»

№9 – для хору та ударних.

Лист Ірини Маложон, СРСР, страчена: «... non ho paura della morte...»
 «...я не боюсь смерті...»

Лист Евзебіо Джамбоне з Італії, складач текстів 40 років. Розстріляний в Турині 5 квітня, 1944 року: «... sarò calmo e tranquillo di fronte al plotone di esecuzione. Sono così tranquilli coloro che ci hanno condannati?»

«...я буду тихим та спокійним перед бригадою катів. Чи так само спокійні наші обвинуватці?»

Лист Еллі Фойгт з Німеччини, робітниця 32 років. Відтято голову 8 грудня, 1944 року: «... Vado con la fede in una vita migliore per voi.»

«...Я йду з вірою на краще життя для вас...»

№ 6. «De profundis» псалом 129 (130), оригінал та підрядковий переклад. Переклад І. Огієнка.

1. De profundis clamavi ad te, Domine;
З глибини я взиваю до Тебе, о Господи:
2. Domine exaudi vocem meam.
Господи, почуй же мій голос!
3. Fiant aures tuæ intendentem.
Нехай уші Твої будуть чулі
4. in vocem deprecationis meæ.
на голос благання мого!
5. Si iniquitates observaveris Domine:
Якщо, Господи, будеш зважати на беззаконня,
6. Domine quis sustinebit.
хто встоїть, Владико?
7. Quia apud te propitiatio est:
Бо в Тебе пробачення,
8. et propter legem tuam sustinui te, Domine.
щоб боятись Тебе...
9. Sustinuit anima mea in verbo ejus:
10. Speravit anima mea in Domino.
Я надіюсь на Господа,
має надію душа моя, і на слово Його я вповаю
11. A custodia matutina usque ad noctem,

Виглядає душа моя Господа більш, ніж поранку сторожа, що до ранку вона стереже.

12.speret Israel in Domino.

Хай надію складає Ізраїль на Господа,

13.Quia apud Dominum misericordia:

бо з Господом милість

14.et copiosa apud eum redemptio.

і велике визволення з Ним,

15.Et ipse redimet Israel

і Ізраїля визволить Він

16.ex omnibus iniquitatibus ejus.

від усіх його прогріхів!

Додаток В

Список публікацій та відомості про апробацію результатів дисертації

1. Приходько О. В. Канон як традиція: функціонування норм поліфонії строго стилю в умовах сучасного хорового письма (на прикладі Трьох канонів Р. Мажуліса) // Київське музикознавство : зб. ст. / НМАУ ім. П. І. Чайковського; КІМ ім. Р. М. Глієра. Київ, 2011. Вип. 40. С. 36–44.

2. Приходько О. В. Особливості композиторської роботи зі словесним текстом в циклі «Nonsense madrigals», або Д. Лігеті в країні слів // Київське музикознавство : зб. ст. / НМАУ ім. П. І. Чайковського; КІМ ім. Р. М. Глієра. Київ, 2014. Вип. 50. С. 67–76.

3. Приходько О. В. Провокація як засіб комунікації в кантаті «Перервана пісня» Л. Ноно // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. ст. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2015. Вип. 116. С. 163–170.

4. Приходько О. В. Просторова диференціація елементів фактури у виконанні сучасної хорової музики (на прикладі Minnesang А. Шнітке) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. ст. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. Вип. 108. С. 119–126.

5. Приходько О. В. Риси сучасного хорового письма на прикладі Stabat mater К. Пендерецького // Київське музикознавство : зб. ст. / НМАУ ім. П. І. Чайковського; КІМ ім. Р. М. Глієра. Київ, 2013. Вип. 46. С. 203–209.

6. Приходько О. В. Слово в музиці і музика в слові : експерименти в сучасній хоровій музиці // Słowo we współczesnych dyskursach. Łódź : Wydawnictwo uniwersytetu łódzkiego, 2014. S. 463–470.

1. XIII Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці України», (Київ, 2011);

2. XII науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики, (Київ, 2012);
3. XV Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці України», (Київ, 2013);
4. Конференція «Słowo we współczesnych dyskursach», кафедра сучасної польської мови Лодзького університету, (Лодзь, Польща, 2013);
5. XVI Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці України», (Київ, 2014);
6. XIV науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики (Київ, 2014).

Додаток Г
Нотні приклади

Приклад 1.7.

К. Пендерецький, «Херувимська», тт. 61 – 71.

Tempo I

poco rubato
angielskimi nie-wi-di-mo-daruno-si-ma
pp
angielskimi nie-wi-di-mo-daruno-si-ma
pp
angielskimi nie-wi-di-mo-daruno-si-ma
pp

meno mosso

al - li - tú... al - li - tú...
al - li... al - li - tú...
czin-mi al... al...
czin-mi
czin-mi al - li - tu - i -
al-li-tú-i-a, al-li-tú-i-a, al-li-tú-i-a, al-li-tú-i-a,
al - li - tú - i - a
a
a

Приклад 1.12.

А. Шнітке, «Minnesota», епізод другого типу, тт. 70 – 98.

This image displays two pages of handwritten musical notation for the second episode of Alexander Schnittke's work 'Minnesota'. The score is written on ten staves, including vocal lines and instrumental accompaniment.

Top Page (Measures 10-15):

- Staff 1 (Soprano):** Melodic line with lyrics: "um pist du so langweilig eland - was?"
- Staff 2 (Alto):** Melodic line with lyrics: "die an dem ge- Ein-gan" / "die auf ein die gangen"
- Staff 3 (Tenor):** Melodic line with lyrics: "die auf ein die gangen" / "die auf ein die gangen"
- Staff 4 (Bass):** Melodic line with lyrics: "vau! die auf ein die gangen" / "die auf ein die gangen"
- Staff 5 (Soprano II):** Instrumental line.
- Staff 6 (Alto II):** Instrumental line.
- Staff 7 (Tenor II):** Instrumental line.
- Staff 8 (Bass II):** Instrumental line.
- Staff 9 (Soprano III):** Instrumental line.
- Staff 10 (Alto III):** Instrumental line.

Bottom Page (Measures 16-22):

- Staff 1 (Soprano):** Melodic line with lyrics: "die auf ein die gangen" / "die auf ein die gangen"
- Staff 2 (Alto):** Melodic line with lyrics: "die auf ein die gangen" / "die auf ein die gangen"
- Staff 3 (Tenor):** Melodic line with lyrics: "die auf ein die gangen" / "die auf ein die gangen"
- Staff 4 (Bass):** Melodic line with lyrics: "die auf ein die gangen" / "die auf ein die gangen"
- Staff 5 (Soprano II):** Instrumental line.
- Staff 6 (Alto II):** Instrumental line.
- Staff 7 (Tenor II):** Instrumental line.
- Staff 8 (Bass II):** Instrumental line.
- Staff 9 (Soprano III):** Instrumental line.
- Staff 10 (Alto III):** Instrumental line.

The notation is dense and complex, characteristic of Schnittke's style, featuring many accidentals and dynamic markings.

Приклад 1.13.

Д. Лізємі, «Nonsense madrigals», № 1 «Two Dreams and Little Bat», мм. 4 – 33, партія Т «Twinkle, twinkle, little bat».

Twinkle, twinkle, little bat,
how I wonder what you're at!
Up above the world you fly,
like a tea tray in the sky,
twinkle, twinkle, little bat!

Приклад 1.44.

Д. Лізємі, «Nonsense madrigals», № 5 «The lobster quadrille», мм. 1 – 3, партія АІ, Вар ІІ, тема «Will you walk a little faster?».

Will you walk a little faster?
Will you walk a little faster?

Приклад 1.44 а.

Д. Ліґемі, «Nonsense madrigals», № 5 «The lobster quadrille», мм. 3 – 5, партія АІІ,
BarI, тема «Said a whiting to a snail».

Two staves of music. The top staff is for the vocal line, starting with a *pp* dynamic and a *p* dynamic. The bottom staff is for the piano accompaniment. The lyrics are: Said a whiting to a snail.

Приклад 1.44 б.

Д. Ліґемі, «Nonsense madrigals», № 5 «The lobster quadrille», мм. 7 – 10, партія В,
тема «There's a porpoise ...».

A single staff of music with a *pp* (indignant) dynamic. The lyrics are: There's a porpoise close behind us, and he's tread-ing on my tail.

Приклад 1.44 с.

Д. Ліґемі, «Nonsense madrigals», № 5 «The lobster quadrille», мм. 17 – 21, партія АІ,
тема «Will you, won't you...».

Two staves of music. The top staff is for the vocal line, starting with a *f* dynamic and a *ff* dynamic. The bottom staff is for the piano accompaniment. The lyrics are: Will you, won't you, will you, won't you, will you join the dance?.

Приклад 1.45.

Д. Ліґемі, «Nonsense madrigals», № 5 «The lobster quadrille», мм. 11 – 14, партія АІ, Т.

Two staves of music. The top staff is for the vocal line, starting with a *ppp* dynamic and a *leggierissimo molto ritmico* tempo. The bottom staff is for the piano accompaniment. The lyrics are: See how ea - ger - ly the lob - sters and the tur - tles all ad - vance!

Приклад 1.45 а.

Д. Ліґемі, «Nonsense madrigals», № 5 «The lobster quadrille», мм. 15 – 16, партія АІ, Т.

Two staves of music. The top staff is for the vocal line, starting with a *ppp simile* dynamic. The bottom staff is for the piano accompaniment. The lyrics are: They are wait - ing on the shin - gle, will, They are wait - ing on the shin - gle, will you come -

Приклад 1.45 b.

Д. Ліґемі, «Nonsense madrigals», № 5 «The lobster quadrille», mm. 17 – 18, партія Т.

mf
and join the dance! —

Приклад 1.45 c.

Д. Ліґемі, «Nonsense madrigals», № 5 «The lobster quadrille», mm. 26 – 27, партія AI, Т.

pp sotto voce, leggierissimo molto ritmico
With the lob - sters, out to sea!
With the lob - sters, out to sea!

Приклад 1.45 d.

Д. Ліґемі, «Nonsense madrigals», № 5 «The lobster quadrille», mm. 32 – 33, партія Т, Bar I.

sotto voce, leggierissimo molto ritmico
... and gave a look a-skance.
sotto voce, leggierissimo molto ritmico
... and gave a look a-skance.

Приклад 1.45 e.

Д. Ліґемі, «Nonsense madrigals», № 5 «The lobster quadrille», mm. 37 – 38, партія AI, AII.

sotto voce, leggierissimo molto ritmico
(normal)
ppp
he would not join the dance.
sotto voce, leggierissimo molto ritmico
ppp
He would not join the dance.

Приклад 1.45 f.

Д. Ліґемі, «Nonsense madrigals», № 5 «The lobster quadrille», mm. 43 – 44, партія AI.

sotto voce
ppp
His scal - y friend re-plied.

Приклад 1.45 г.

Д. Лізємі, «Nonsense madrigals», № 5 «The lobster quadrille», mm. 57 – 60, партія AI, T.

molto leggero e ritmico
ppp sotto voce

Then turn not pale, be-lov - ed snail, _ but come and join the dance.

Then turn not pale, be-lov - ed snail, _ but come and join the dance.

Приклад 1.46.

Д. Лізємі, «Nonsense madrigals», № 5 «The lobster quadrille», mm. 20 – 26, партія Bar II.

ishly) f

You _ can real - ly have no no - tion how de - light - ful it will be,

mp (chattering snobbishly)

when they take us up _ and throw us,

Приклад 1.46 а.

Д. Лізємі, «Nonsense madrigals», № 5 «The lobster quadrille», mm. 33 – 35, партія AI, B.

p (distorted)

Said he _ thanked the whit - ing kind - ly,

p (distorted)

Said he _ thanked the whit - ing kind - ly,

Приклад 1.46 б.

Д. Лізємі, «Nonsense madrigals», № 5 «The lobster quadrille», mm. 41 – 43, партія Bar I.

fff

What mat - ters it how far we go?

Приклад 1.49.

Д. Лізємі, «Nonsense madrigals», № 6 «A long, sad tale», mm. 2 – 3, партія Bar I, Bar II,

фрагмент першої загадки.

pp *mf* *pp*

Head, heal, teal, tell, tall, TAIL, tall, tell

Head, heal, teal, tell, tall, TAIL, tall, tell

Приклад 1.49 а.

Д. Ліґеті, «Nonsense madrigals», № 6 «A long, sad tale», мм. 1 – 22, партія АІІ, Bar I,
фрагмент другої загадки.

Two staves of music in 3/4 time, marked *pp*. The lyrics are: Witch, winch, wench, tench, tenth.

Приклад 1.49 б.

Д. Ліґеті, «Nonsense madrigals», № 6 «A long, sad tale», мм. 28 – 29, партія Т, Bar I,
Bar II, фрагмент третьої загадки.

Three staves of music in 3/4 time. The first staff is marked *ff*, the second *ff*, and the third *ff*. Dynamics include *f*, *cresc*, and *menacing*. The lyrics are: house, fu-ries, bu-ries, bu-ried, (a) bur.

Приклад 1.49 с.

Д. Ліґеті, «Nonsense madrigals», № 6 «A long, sad tale», мм. 53 – 54, партія АІ, Т,
фрагмент четвертої загадки.

Two staves of music in 3/4 time, marked *ppp*. The lyrics are: Quilt, guilt, guile, guide, glide, slide, slice, spice, ...

Л. Нони, «Il canto sospeso», № 2, mm. 108 – 119.

The image shows a page of a musical score for the opera 'Il canto sospeso' by Luciano Nanni, measures 108 to 119. The score is written for multiple vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The music is in 2/4 time and includes dynamic markings such as *ppp* and *f*. The lyrics are in German. Red lines are drawn across the score to highlight specific musical phrases, connecting notes across different vocal parts and piano staves. The highlighted phrases include 'splaende rauchfen wird' (repeated in several parts), 'Licht' (highlighted in the piano part), and 'bei schönheit so mit Licht'.

Приклад 2.65.

С. Луньов, «Страстная Седмица», «Отче наш», тт. 1 – 10.

mp
 С - от - че наш, и - же е - си на не - ве - сех!

mp
 С - от - че наш, и - же е - си на не - ве - сех!

mp
 С - от - че наш, и - же е - си на не - ве - сех!

mp
 С - от - че наш, и - же е - си на не - ве - сех!

5 *mf* *p* (*poco accel.*) -----
 Да свя - тит - ся и - мя Тво - е, да при - и - дет

mf *p*
 Да свя - тит - ся и - мя Тво - е, да при - и - дет

mf *p*
 Да свя - тит - ся и - мя Тво - е, да при - и - дет

mf *p*
 Да свя - тит - ся и - мя Тво - е, да при - и - дет

Цар - стви - е Тво - е,
 Цар - стви - е Тво - е,
 Цар - стви - е Тво - е,
 Цар - стви - е Тво - е,

Приклад 2.74.
С. Луньов, «Страстная Седмица», «Свете тихий», тт. 79 – 82.

79

С

А

Т

Б

Г

Б

mf

Гос - по - ди, по - ми - луй, Гос - по - ди, по - ми - луй, Гос - по - ди, по - ми - луй, Гос - по - ди, по - ми - луй.

Гос - по - ди, по - ми - луй, Гос - по - ди, по - ми - луй, Гос - по - ди, по - ми - луй, Гос - по - ди, по - ми - луй.

Гос - по - ди, по - ми - луй, Гос - по - ди, по - ми - луй, Гос - по - ди, по - ми - луй, Гос - по - ди, по - ми - луй.

Гос - по - ди, по - ми - луй, по - ми - луй, Гос - по - ди, по - ми - луй, по - ми - луй.

Гос - по - ди, по - ми - луй, по - ми - луй, Гос - по - ди, по - ми - луй, по - ми - луй.

sim. ди, по - ми - луй.

sim. ди, по - ми - луй.

Приклад 2.78.
С. Луньов, «Страстная Седмица», «Ныне силы небесная», тт. 146 – 152.

145

С

А

Т

Б

Г

Б

mf

ве - (е)ч - ны - я вү - дєм! Да - ли - аү - н - а, да - ли - аү - н - а, да - ли - аү - н - а, да - ли - аү - н - а.

ве - (е)ч - ны - я вү - дєм! Да - ли - аү - н - а, да - ли - аү - н - а, да - ли - аү - н - а, да - ли - аү - н - а.

ве - (е)ч - ны - я вү - дєм! Да - ли - аү - н - а, да - ли - аү - н - а, да - ли - аү - н - а, да - ли - аү - н - а.

...и... ..и... ..и - - - а, да - ли - аү - н - а.

аү - - - н - - - а, да - ли - аү - н - - - а, да - ли - аү - н - - - а, да - ли - аү - н - - - а.

...аү... ..а, да... ..аү... ..да - ли - аү - н - - - а.

149

Soprano: ДА - НИ - ЛУ - И - а. А...

Alto: ДА - НИ - ЛУ - И - а. А...

Tenor: ДА - НИ - ЛУ - И - а. А...

Bass: ЛУ - НА, А - НИ - ЛУ - И - а.

Piano: ЛУ - НА, А - НИ - ЛУ - И - а.

Приклад 2.96.

С. Луньов, «Страстная Седмица», «Свете тихий», тт. 84 – 85, 87 – 88.

87

Soprano: Гос - по - - - ди, по - ми - (и) - лүй, нас.

Alto: Гос - по - - - ди, по - ми - (и) - лүй нас.

Tenor: Гос - по - - - ди, по - ми - (и) - лүй нас.

Bass: Гос - по - ди, нас.

Piano: Гос - по - ди, нас.

mf

Soprano: Гос - по - ди, по - ми - лүй, Гос - по - ди, по - ми - - - лүй,

Alto: Гос - по - ди, по - ми - лүй, Гос - по - ди, по - ми - - - лүй,

Tenor: Гос - по - ди, по - ми - лүй, Гос - по - ди, по - ми - - - лүй,

Bass: Гос - по - ди, по - ми - - - лүй,

Piano: Гос - по - ди, по - ми - - - лүй,

Приклад 2.97.

С. Луньов, «Страстная Седмица», «Отче наш», тт. 41 – 45.

Музыкальный фрагмент «Отче наш» С. Луньова, меры 41–45. Видно несколько голосовых партий с русскими текстами и фортепиано. Динамика варьируется от *pp* до *f*. Музыкальная запись включает триоллы, штрихи и другие нотные знаки.

Приклад 2.104.

С. Луньов, «The Noel Consort», «God rest you merry, gentlefolk», тт. 91 – 94.

Музыкальный фрагмент «God rest you merry, gentlefolk» С. Луньова, меры 91–94. Видна вокальная линия с английскими текстами и фортепиано. Динамика обозначена как *solo f*. Музыкальная запись включает ритмические рисунки и акценты.

С. Луньов, «The Noel Consort», «God rest you merry, gentlefolk», mm. 107 – 114.

olo f espr.

La - la - la - la... (etc.)

a... *sim.*

to the Lord sing prais - es, all you with - in this

to the Lord sing prais - es, all you with - in this

110

place, and with true love and fel - low - ship each o - ther now em - brace; this

place, and with true love and fel - low - ship each o - ther now em - brace; this