Національна музична академія імені П. І. Чайковського

Міністерство культури та інформаційної політики України

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ТАРАСЕНКО НАЗАРІЙ ОЛЕКСАНДРОВИЧ

УДК 78.071.1Пярт:784.087.68:78.09(043)

НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ

ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ

ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ АРВО ПЯРТА: ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ

025 «Музичне мистецтво»

02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтв

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

Н. О. Тарасенко

Творчий керівник: **Савчук Євген Герасимович**

народний артист України, професор

Науковий консультант: **Гоменюк Світлана Григорівна**

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики

Київ – 2024

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ **3**

ВСТУП **9**

Розділ І. Хорові твори А. Пярта як об'єкт музикознавчої та виконавської інтерпретації: **16**

1.1 Техніка «Tintinnabuli» в хорових творах А. Пярта: композиторська робота зі словом 16

1.2 Інтерпретаційна стратегія диригента щодо творів А. Пярта (на прикладі діяльності П. Хільєра) 46

Розділ ІІ. Обґрунтування виконавських версій окремих творів А. Пярта: **61**

2.1 Твір «Missa syllabica»: виконавські завдання і способи їх вирішення 62

2.2 Твір «Sieben Magnificat-Antiphonen»: виконавські завдання і способи їх вирішення 72

2.3 Твір «O Holy Father Nicholas»: виконавські завдання і способи їх вирішення 94

ВИСНОВКИ **104**

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ **107**

ДОДАТОК А. Афіша творчого мистецького проєкту 116

ДОДАТОК Б. Список публікацій здобувача за темою 117

ДОДАТОК В. Інформація про апробацію результатів дослідження 117

АНОТАЦІЯ

Тарасенко Н. О. Хорова творчість Арво Пярта: виконавський аспект. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття творчого ступеня доктора мистецтв за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2024.

Зміст анотації. Творчість видатного естонського композитора Арво Пярта посідає чільне місце серед репертуарних вподобань музикантів різних країн світу. Стиль Арво Пярта є одним з найбільш системних і логічних явищ сучасної музики. Слово і число – засадничі компоненти його стилю, які організують всі елементи музичної тканини. Нерідко твори А. Пярта (незалежно від їх жанру та виконавського складу) є строгими алгоритмічними композиціями, кожен елемент тексту яких обґрунтований раціональними засадами. При цьому музична мова композитора не виглядає штучною, їй властива органічна пластика мелодичних ліній, опора на традиційні звукові моделі, впізнавані слухом.

Еволюція індивідуального композиторського стилю, який зародився в середині 70-х років попереднього століття і продовжує, попри зміни, залишатися актуальним для творчості А. Пярта, не досліджувалася в українському музикознавстві як спеціальна проблема. Крім того, бракує дослідження, в якому б фокус наукової уваги був сконцентрований на хоровій творчості Арво Пярта, специфіці роботи композитора зі словом. Це зумовлює **актуальність** та **новизну дослідження**. Виконавські проєкції зазначеної наукової проблематики є узагальненням власного досвіду виконання творів Арво Пярта, систематизацією вимог, які, попри удавану простоту, висуває музика естонського композитора до виконавців.

Мета дослідження має теоретичну і практичну складові: в *теоретичному* плані метою дослідження є систематизація відомостей про стабільні та мобільні елементи техніки композиції *tintinnabuli*, а також специфіку її використання у вокально-хорових творах; в *практичному* плані мета дослідження полягає в обгрунтуванні інтерпретаційних версій

вокально-хорових творів А. Пярта та узагальненні інтерпретаційної стратегії диригента щодо виконання сучасних композицій.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві узагальнено особливості композиційної техніки tintinnabuli в умовах вокально-хорових творів, описано алгоритм виконавський дій диригента-хормейстера щодо творів Арво Пярта, в науковий обіг введено ряд творів композитора, які аналізуються з музикознавчих і виконавських позицій.

Встановлено, що в основі свідомого виконання вокально-хорових творів Арво Пярта лежить розуміння *залежності між структурно-семантичною природою словесного тексту та вибором композиторських і виконавських засобів*.

На основі аналізу вокально-хорових та інструментальних творів Арво Пярта 1970-х – 2000-х років простежено динаміку розвитку композиційної техніки tintinnabuli А. Пярта. Уточнено, що стабільні риси композиційної техніки в умовах взаємодії зі словесним текстом зазнають певних змін. Якщо логіка музичних подій в інструментальних творах визначається числовими рядами, створеними на основі арифметичних прогресій, то в творах з текстом вона регулюється структурою слова, кількістю складів в ньому, місцем наголосу.

На основі аналізу диригентського досвіду Пола Хільєра та кореляції його з власним досвідом виконання творів Арво Пярта описано інтерпретаційну стратегію диригента щодо сучасних музичних творів. Кроками інтерпретаційної стратегії вважаються: 1) творча інтенція – образ, який є ідеальним уявленням про те, як повинен звучати той чи інший твір; 2) віднайдення «корисного бекграунду» – опор і орієнтирів у музичному досвіді, які були б співзвучними звуковому образу твору; 3) конкретизація слухових уявлень у виконавських засобах та узгодження їх з наявними ресурсами.

Обгрунтовано інтерпретаційні версії трьох творів Арво Пярта – «Missa syllabica», «Sieben Magnificat-Antiphonen» та «O Holy Father Nicholas». Зазначені твори, що виконувалися в рамах творчого проєкту, дозволили переконатися у вірності тези про нерозривність теоретичного і практичного підходу у виконанні творів нової музики.

Робота складається зі вступу, двох розділів основної частини дослідження, висновків, додатків та переліку літератури (75 позиція, з яких 24 – джерела англійською, польською та німецькою мовами).

Ключові слова: техніка tintinnabuli, алгоритмічна композиція, слово і музика, вокально-хорова творчість Арво Пярта, диригентська стратегія, інтерпретація хорового твору, сучасна хорова музика, хорове виконавство.

ABSTRACT

Tarasenko N.O. **Choral Compositions of Arvo Pärt: A Performance Perspective** – Qualification Academic Work, Handwritten.

Scientific rationale of an art project initiated to acquire an academic degree of the Doctor of Arts under the Specialty 025 “Musical Art” (Knowledge Area 02 “Culture and Art”). – Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2024.

Contents. The creativity of the eminent Estonian composer Arvo Pärt holds a prominent place among the repertoire preferences of musicians from various countries around the world. Arvo Pärt’s style is one of the most systematic and logical phenomena in contemporary music. Word and number are fundamental components that organize all elements of the musical texture. Frequently, Pärt's works (regardless of their genre or instrumentation) are strict algorithmic compositions, where each element of the text is justified by rational principles. Despite this, the composer’s musical language does not appear artificial; it possesses an organic fluidity of melodic lines, reliance on traditional sound models that are recognizable to the ear. The evolution of Pärt’s individual compositional style, which emerged in the mid-1970s and continues to remain relevant to his work despite changes, has not been explored in Ukrainian musicology as a specific issue. Furthermore, there is a lack of research focused specifically on Arvo Pärt’s choral works and the composer’s approach to text. This highlights the ***relevance*** and ***novelty*** of the study. The performance-related aspects of this scientific problem include a synthesis of personal experience in performing Arvo Pärt’s works and a systematization of the requirements for performers, which, despite the apparent simplicity, are imposed by the Estonian composer’s music.

The objectives of the research encompass both theoretical and practical components. Theoretically, the aim is to systematize information about the stable and mobile elements of the tintinnabuli compositional technique, as well as its specific application in vocal-choral works. Practically, the research seeks to

substantiate interpretative versions of Arvo Pärt's vocal-choral compositions and to generalize the interpretative strategies employed by conductors in the performance of contemporary compositions.

The scientific novelty of the research lies in the fact that, for the first time in Ukrainian musicology, the characteristics of the tintinnabuli compositional technique have been synthesized within the context of vocal-choral works. The research describes the algorithm of the conductor-choirmaster's interpretative actions concerning Arvo Pärt's works and introduces several of the composer's pieces into scholarly discourse, analyzing them from both musicological and performance perspectives.

It has been established that the conscious performance of Arvo Pärt's vocal-choral works is based on an understanding of the relationship between the structural-semantic nature of the verbal text and the choice of compositional and performative means.

Through the analysis of Arvo Pärt's vocal-choral and instrumental works from the 1970s to the 2000s, the study traces the dynamics of the development of Pärt's tintinnabuli compositional technique. It is specified that stable features of the compositional technique undergo certain modifications when interacting with the verbal text. While the logic of musical events in instrumental works is determined by numerical sequences based on arithmetic progressions, in text-based works it is regulated by the structure of the words, the number of syllables, and the placement of accents.

Based on the analysis of the conducting experience of Paul Hillier and its correlation with the author's own experience of performing Arvo Pärt's works, the research describes the interpretative strategy of conductors concerning contemporary musical compositions. The steps of this interpretative strategy are: 1) creative intention—a conceptual ideal of how a particular work should sound; 2) finding the "useful background"—supports and guidelines in the musical experience that align with the sound image of the work; 3) concretizing auditory conceptions into performative means and aligning them with available resources. Interpretative versions of three of Arvo Pärt's works – "Missa Syllabica," "Sieben Magnificat-Antiphonen," and "O Holy Father Nicholas"—are substantiated. These works, performed as part of a creative project, confirmed the validity of the thesis regarding the inseparable nature of theoretical and practical approaches in the performance of new music.

The paper consists of the introduction, two sections of the major part of the research, conclusions, annexes and references (75 sources, with 24 of them being in English, Polish, and German).

Keywords: Fundamental principles of the tintinnabuli technique, algorithmic composition, word and music, Arvo Pärt's vocal and choral works, conducting strategy, choral work interpretation, contemporary choral music, performance ensemble.

Список опублікованих праць за темою роботи

1. Гоменюк С. Г., Тарасенко Н. О. Особливості раннього стилю tintinnabuli Арво Пярта: взаємодія слова і числа // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. 2023. Вип. 137. С. 95–109. DOI: https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.137.294668
2. Тарасенко Н. О. «Sieben Magnificat-Antiphonen» Арво Пярта: переосмислення традиції // Аспекти історичного музикознавства Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського. 2024. Вип.: XXXV (35). Ст. 198-224. DOI: https://doi.org/10.34064/khnum2-3511
3. Тарасенко Н. О. Пол Хільєр як інтерпретатор творів Арво Пярта: реконструкція стратегії диригента // Актуальні питання гуманітарних наук Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Я. Франка. 2024. Вип.: 76, том 2. Ст. 80-86. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/76-2-14

Інформація про апробацію результатів дослідження

Кваліфікаційну наукову працю обговорено на засіданнях кафедри хорового диригування та теорії музики НМАУ їм. П. Чайковського. Матеріали дослідження викладені в доповідях на всеукраїнських та міжнародних науково-практичних конференціях. Презентовано творчий мистецький проєкт на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва. Теми доповідей і назва творчого мистецького проєкту:

1. Тарасенко Н. О. Слово і число як композиційні чинники в «Summa» Арво Пярта: погляд диригента: доповідь. XXVI всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» / Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової (8-9 грудня 2022 року, Одеса). Одеса, 2022.
2. Тарасенко Н. О. «Адамів Плач» Арво Пярта: питання виконавського прочитання: доповідь. XXVII всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «ДНІ НАУКИ» / Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової (28-29 квітня 2023 року, Одеса). Одеса, 2023.

3. Тарасенко Н. О. Арво Пярт і Україна: доповідь. VII міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського (2-4 листопада 2023 року, Київ). Київ, 2023.
4. Тарасенко Н. О. Пол Хільєр як інтерпретатор творів Арво Пярта: реконструкція стратегії диригента: доповідь. Всеукраїнська науково-практична конференція «Сучасна музика від акустики до електроакустики: теорія та практика» / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського (26-27 квітня 2024 року, Київ). Київ, 2024.
5. Тарасенко Н. О. Творчий мистецький проєкт «Хорова творчість Арво Пярта: виконавський аспект» на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтв (28 травня, 2024 року). Київ, Національний заповідник «Києво-Печерська лавра», Трапезний храм прпп. Антонія та Феодосія Печерських. За участі камерного хору «SINE NOMINE» (художній керівник – Назарій Тарасенко), Liatoshynski capella: оркестр (головний диригент народний артист України – Богдан Пліш) було виконано чотири твори А. Пярта: «Missa syllabica», «Sieben Magnificat-Antiphonen», «O Holy Father Nicholas» (прем’єра в Україні) та «Berliner Messe».

ВСТУП

Творчість видатного естонського композитора Арво Пярта посідає чільне місце серед репертуарних вподобань виконавців у всьому світі. Твори А. Пярта, як інструментальні, так і вокально-хорові, захоплюють слухачів. На жаль, в Україні вони виконуються не дуже часто, лише кілька камерних хорових колективів включали їх у свій репертуар. Зокрема, хори «Cantus» (м. Ужгород), «Gloria» (м. Львів) та «Credo» (м. Київ) у супроводі місцевих камерних оркестрів виконували такі твори, як «Credo», «Te Deum» «Berliner Messe», «Kanon Pokajanen», «Adam's Lament».

Твори А. Пярта вивчають та аналізують, зокрема, вивчають його унікальну техніку композиції *tintinnabuli*. Стиль Арво Пярта є одним з найбільш системних і логічних явищ сучасної музики. Слово і число – засадничі компоненти, які організують всі елементи музичної тканини в його творах. Нерідко твори А. Пярта (незалежно від їх жанру та виконавського складу) є строгими алгоритмічними композиціями, кожен елемент тексту яких обґрунтований раціональними засадами. При цьому музична мова композитора не виглядає штучною, їй властива органічна пластика мелодичних ліній, опора на традиційні звукові моделі, впізнавані слухом. Розуміння законів, за якими написано сучасний музичний твір, особливостей композиційного алгоритму надає осмисленості діям музиканта, який береться за виконання таких творів, дозволяє бути більш переконливим у відтворенні авторського задуму.

Музикознавчої літератури, присвяченої творчості А. Пярта, в українському науковому середовищі вкрай мало. Хоровій творчості А. Пярта присвячено один з розділів кандидатської дисертації О. Приходько (Приходько, 2017). У 2014 році видавництво «Дух і Літера» опублікувало переклад німецької збірки матеріалів і документів «Арво

Пярт: бесіди, дослідження, роздуми» (Пярт, 2014). Наявні також статті, присвячені окремим творам композитора. Еволюція індивідуального композиторського стилю, який зародився в середині 70-х років попереднього століття і продовжує, попри зміни, залишатися актуальним для творчості А. Пярта, не досліджувалася в українському музикознавстві як спеціальна проблема. Крім того, бракує дослідження, в якому б фокус наукової уваги був сконцентрований на хоровій творчості Арво Пярта, специфіці роботи композитора зі словом. Це зумовлює **актуальність дослідження**. Виконавські проєкції зазначеної наукової проблематики є узагальненням власного досвіду виконання творів Арво Пярта, систематизацією вимог до виконавців, які, попри удавану простоту, висуває музика естонського композитора.

Мета дослідження має теоретичну і практичну складові: в *теоретичному* плані метою дослідження є систематизація відомостей про стабільні та мобільні елементи техніки композиції *tintinnabuli*, а також специфіку її використання у вокально-хорових творах; в *практичному* плані мета дослідження полягає в обгрунтуванні інтерпретаційних версій вокально-хорових творів А. Пярта та узагальненні інтерпретаційної стратегії диригента щодо виконання сучасних композицій. Означена мета конкретизується в наступних **наукових завданнях** дослідження:

- На основі музикознавчої літератури про творчість Арво Пярта, та на основі аналізу вокально-хорових творів композитора встановити особливості композиційної техніки *tintinnabuli*, способів її функціонування в умовах хорової музики (в поєднанні зі словесним текстом), описати процес еволюції техніки *tintinnabuli* у вокально-хорових творах;
- Проаналізувати спосіб роботи над творами Арво Пярта англійського диригента Пола Хільєра, описаний в його монографії; сформулювати загальний алгоритм виконавських

дій щодо музики А. Пярта, проаналізувати можливість екстраполяції цього алгоритму на виконання творів інших сучасних авторів;

- На основі аналізу нотного тексту творів «Missa syllabica», «Sieben Magnificat-Antiphonen», «O Holy Father Nicholas» обґрунтувати їх інтерпретаційні версії, виявити специфіку виконавських завдань, труднощів та шляхи їх вирішення у роботі з хоровим колективом;
- Ввести науковий і виконавський обіг маловідомі в Україні твори А. Пярта для хору.

Предметом дослідження є специфіка функціонування композиційної техніки *tintinnabuli* в умовах хорового жанру, а також особливості інтерпретації творів А. Пярта для хору.

Об'єкт дослідження – творчість А. Пярта, зокрема хорові твори 1970-х – 2000х років (в т.ч. "Missa syllabica", "Cantate Dominum", "Sieben Magnificat-Antiphonen", "Berliner Messe", "O Holy Father Nicholas" та інші) .

У дослідженні застосовуються загальнонаукові та спеціальні музикознавчі та хорознавчі **методи**, зокрема: *історичний* (розглянуто розвиток композиторського стилю А. Пярта); *дедуктивний* (від опису моделі індивідуального стилю А. Пярта в підрозділі 1.1.2 переходимо до особливостей його функціонування в хоровому жанрі (1.1.3), а також у конкретних творах (2.1, 2.2 та 2.3); *емпіричний* (на основі власного досвіду виконання творів композитора узагальнюються виконавські труднощі, пропонуються способи їх подолання); з спеціальних методів використовується метод *цілісного музикознавчого та хорознавчого аналізу* музичних творів (аналітичні нариси розділу 2).

Теоретичною базою дослідження стали роботи з проблематики сучасної музики (О. Батовської, К. Бацулевського, О. Гармель, Н. Герасимової-Персидської, С. Гоменюк, І. Тукової, Б. Шеффера та

інших), з проблем взаємодії слова і музики у вокально-хоровому творі (І. Іванової, О. Приходько, П. Стейсі, О. Торби та інших), а також дослідження індивідуального композиторського стилю Арво Пярта (Л. Браунайса, П. Хільєра та інших).

Структура дослідження. Робота складається зі вступу, основної частини у двох розділах, висновків, додатків та переліку використаної літератури.

У вступі обґрунтовується актуальність дослідження, вказується об'єкт, предмет, мета, наукові завдання, практична цінність наукового дослідження, описується його структура.

В першому розділі, який має назву *«Хорові твори А. Пярта як об'єкт музикознавчої та виконавської інтерпретації»,* аналізується стан розробки проблематики дослідження в музикознавчій літературі. Розділ складається з двох підрозділів, в першому з яких хорові твори Пярта розглядаються у музикознавчій площині, а в другому – у виконавській. В підрозділі 1.1. узагальнюються відомості щодо техніки композиції *tintinnabuli* в цілому, встановлюється специфіка використання цієї техніки в умовах наявності словесного тексту, розглядаються етапи розвитку авторського стилю Арво Пярта. Основну увагу зосереджено на стилі *tintinnabuli*: описано його стабільні компоненти (1.1.1.), а далі проаналізовано специфіку *tintinnabuli* в умовах хорових творів (1.1.2.), її еволюційну динаміку (1.1.3.). Важливо з'ясувати, яким чином вербальний текст узгоджується із композиційними алгоритмами техніки *tintinnabuli*, а також встановити, яку роль виконує слово в хорових творах А. Пярта. В підрозділі 1.2. висвітлено метод роботи з музикою Арво Пярта, описаний британським диригентом та керівником ансамблю старовинної і нової музики Полом Хільєром. Алгоритм виконавських дій щодо музики А. Пярта може бути розширений і в загальних рисах застосований по відношенню до музики інших сучасних композиторів. Він передбачає рівноцінність дослідницької і виконавської

складової у діяльності диригентів, які концентруються на виконанні творів сучасних авторів.

Другий розділ дослідження практичний, містить *обґрунтування виконавських версій окремих творів А. Пярта*. Оскільки обрано три твори (“Missa syllabica”, “Sieben Magnificat-Antiphonen”, “O Holy Father Nicholas”), то розділ, відповідно, складається з трьох підрозділів. Логіка викладу в кожному підрозділі наступна: від аналізу композиції – до узагальнення досвіду виконання зазначених творів у рамках творчого проєкту. Щодо кожного з творів визначаються художні задачі, практичні дії в самостійній підготовці, репетиційній та виконавській роботі.

У висновках систематизуються та узагальнюються результати дослідження.

Практична цінність дослідження полягає у можливості використання його теоретичних результатів в навчальних курсах історії сучасної європейської музики, хорової сучасної літератури, хорознавства, наукових працях тощо; опис результатів дослідження може бути корисним у роботі над творами А. Пярта в класах зі спеціальності, у роботі з професійними хоровими колективами, у творчій діяльності диригентів хорів та співаків.

Апробація матеріалів дослідження відбувалася на засіданнях кафедр хорового диригування та теорії музики НМАУ ім. П. І. Чайковського, в ході участі у міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях. Презентовано творчий мистецький проєкт на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва. Теми доповідей і назва творчого мистецького проєкту:

1. Тарасенко Н. О. Слово і число як композиційні чинники в «Summa» Арво Пярта: погляд диригента: доповідь. XXVI всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку

третього тисячоліття» / Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової (8-9 грудня 2022 року, Одеса). Одеса, 2022.

2. Тарасенко Н. О. «Адамів Плач» Арво Пярта: питання виконавського прочитання: доповідь. XXVII всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки» / Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової (28-29 квітня 2023 року, Одеса). Одеса, 2023.

3. Тарасенко Н. О. Арво Пярт і Україна: доповідь. VII міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського (2-4 листопада 2023 року, Київ). Київ, 2023.

4. Тарасенко Н. О. Пол Хільєр як інтерпретатор творів Арво Пярта: реконструкція стратегії диригента: доповідь. Всеукраїнська науково-практична конференція «Сучасна музика від акустики до електроакустики: теорія та практика» / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського (26-27 квітня 2024 року, Київ). Київ, 2024.

5. Тарасенко Н. О. Творчий мистецький проєкт «Хорова творчість Арво Пярта: виконавський аспект» на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтв (28 травня, 2024 року). Київ, Національний заповідник «Києво-Печерська лавра», Трапезний храм прпп. Антонія та Феодосія Печерських. За участі камерного хору «Sine Nomine» (художній керівник – Назарій Тарасенко), Liatoshynski capella: оркестр (головний диригент народний артист України – Богдан Пліш) було виконано чотири твори Арво Пярта: «Missa syllabica», «Sieben Magnificat-Antiphonen», «O Holy Father Nicholas» (прем’єра в Україні) та «Berliner Messe».

Публікації здобувача. За темою дослідження опубліковано *три статті* (з них одну – у співавторстві) в наукових виданнях, затверджених ДАК МОН України як фахові в галузі «Мистецтвознавство»:

1. Гоменюк С. Г., Тарасенко Н. О. Особливості раннього стилю tintinnabuli Арво Пярта: взаємодія слова і числа // Науковий вісник

Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. 2023. Вип. 137. С. 95–109. DOI: https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.137.294668

2. Тарасенко Н. О. «Sieben Magnificat-Antiphonen» Арво Пярта: переосмислення традиції // Аспекти історичного музикознавства Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського. 2024. Вип.: XXXV (35). Ст. 198-224. DOI: https://doi.org/10.34064/khnum2-3511

3. Тарасенко Н. О. Пол Хільєр як інтерпретатор творів Арво Пярта: реконструкція стратегії диригента // Актуальні питання гуманітарних наук Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Я. Франка. 2024. Вип.: 76, том 2. Ст. 80-86. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/76-2-14

Розділ І. Хорові твори Арво Пярта як об'єкт музикознавчої та виконавської інтерпретації

1.1 Техніка *tintinnabuli* в хорових творах А. Пярта: композиторська робота зі словом

1.1.1 Стабільні риси техніки tintinnabuli та їх висвітлення в музикознавчих працях.

Стиль *tintinnabuli* А. Пярта достатньо добре висвітлений в музикознавчих роботах. Першим, хто глибоко дослідив *tintinnabuli*-стиль А. Пярта став англійський диригент Пол Хільєр. Шлях осмислення музики композитора зафіксований у його монографії (Hillier, 1997). Матеріали книги П. Хільєра стали основою наступних музикознавчих робіт про техніку композиції А. Пярта таких музикознавців як Александр Лінґас (Lingas, 2020), Маргеріт Бостонія (Bostonia, 2009), Мейв Луїза Хіні (Heaney, 2014), Крістос Какаліс (Kakalis, 2016) та інших. Поштовхом до правильного розуміння засад *tintinnabuli* стали авторські коментарі, котрими композитор ділився з відомими зарубіжними музикантами, виконавцями та дослідниками його творів – італійським критиком Енцо Рестаньо (Enzo Restanio), австрійським музикознавцем Леопольдом Браунайсом (Leopold Brauneis), британським диригентом Полом Хільєром (Paul Hillier), з естонськими музикознавцями Саале Каредою (Saale Kareda), Тоомасом Сійтаном (Toomas Siitan) та іншими. Їх публікації дозволяють зрозуміти риси композиторського стилю А. Пярта: спосіб організації мелодики, гармонії, фактури, композиції в його творах на основі техніки *tintinnabuli*. Публікація в Україні зазначених досліджень та інтерв'ю з композитором сприяла глибшому розумінню творчого методу А. Пярта. В українському музикознавстві творчість Арво Пярта досліджували Є. Ігнатенко (2000), М. Ковтунова (2011), Т. Філатова (2009) та Н. Шепеленко (2014). Роль слова у вокально-хорових творах А. Пярта розглянута в дисертації О. Приходько (2017).

Систематизуємо основні уявлення про динаміку розвитку творчого стилю Арво Пярта, вміщені в різних музикознавчих джерелах.

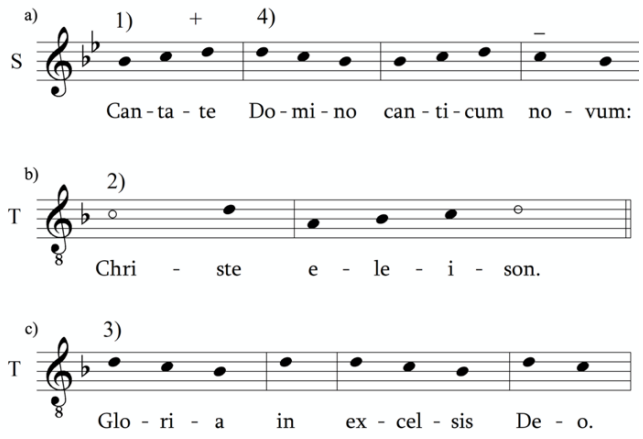
В творчому шляху А. Пярта виділяють два періоди: авангардний та період формування стилю *tintinnabuli*. Протягом 60-х років композитор працював як авангардний автор. Переламний момент пов'язаний із твором "Credo" (1968). Після створення "Credo" настала творча криза, протягом якої Пярт не писав нових творів, але шукав нового способу висловлювання. У другій половині 1970-х років він створив такі композиції, як «Für Alina» для фортепіано, «In spe», «Missa syllabica», «Cantate Domino» та «Summa» для мішаного хору, які представляють новий авторський стиль. Основою цього стилю є техніка *tintinnabuli*, яка залишається центральною у творчості Арво Пярта й досі.

Зазначимо базові елементи техніки *tintinnabuli*, які присутні як у інструментальних Арво Пярта, так і у хорових творах. Фактура збудована на основі двоголосся, де один голос (М-голос) виконує основну мелодію, а інший (Т-голос) є похідним від нього, він імітує звучання дзвіночків. Назва *tintinnabuli* належить композитору, термін походить від латинського слова tintinnabulum, що позначає літургійний дзвіночок, задіяний у католицьких відправах. Назви голосів – М (мелодичний) та Т (tintinnabuli-голос) – запропоновані Полом Хільєром в його монографії (Hillier, 1997), вони стали загальновживаними для переважної кількості музикознавців, які досліджують творчість А. Пярта. Голоси М і Т у фактурі конкретних музичних творів можуть дублюватися або супроводжуватися іншими голосами, але базове двоголосся залишається незмінним. М-голос часто оперує гамоподібними рухами, в той час як Т-голос використовує рухи по тонах акорду. Це створює контраст і єдність між голосами. Рух М-голосу може охоплювати один з чотирьох мелодичних модусів, що відрізняються за напрямком і розташуванням центрального тону: *висхідний* або *низхідний*

рух, *до* або *від* центрального тону. Кожен звук Т-голосу (або голосів) в техніці *tintinnabuli* залежить від відповідного звуку М-голосу, і ця залежність визначається формулою, яка залишається постійною протягом усього музичного твору або його фрагменту.

Наведемо приклади руху М-голосу в різних мелодичних модусах та приклади, які ілюструють залежність Т-голосу від М-голосу. Можливі наступні модуси в мелодичному голосі: 1) висхідний рух від центрального тону; 2) висхідний рух до центрального тону; 3) низхідний рух від центрального тону; 4) низхідний рух до центрального тону. Модуси рівнозначні й можуть вільно поєднуватися в рамках одної мелодії (приклад 1).

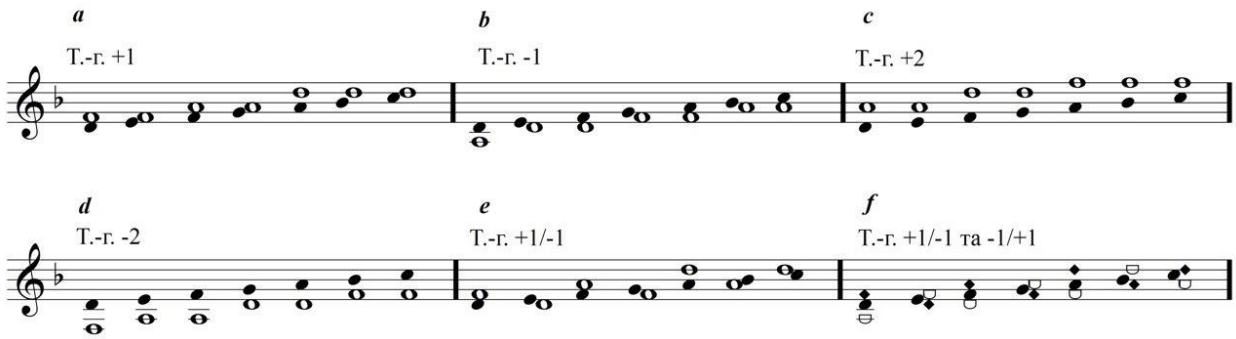
Приклад 1. Мелодичні модуси та в творах Арво Пярта, цифри позначають номер модусу:



В прикладі *1a* мелодія з мотету А. Пярта “Cantate Dominum” будується на основі чергування висхідного та низхідного відцентрових модусів з центральним тоном сі-бемоль (модуси 1 та 4). В прикладі *1b* з “Missa syllabica” задіяно висхідний доцентровий модус з центральним тоном *ре*. В прикладі *1c* з мотету А. Пярта “Cantate Dominum” – низхідний відцентровий модус з центральним тоном *ре*.

В прикладі 2 відображено залежність Т-голосу від М-голосу. В прикладі *2a* Т-голос займає верхній найближчий до мелодичного голосу тон *tintinnabuli*-тризвуку, відтворюючи формулу +1; у прикладі *2b* Т-голос використовує нижній найближчий до мелодичного голосу звук tintinnabuli-тризвуку, що відповідає формулі –1. У техніці *tintinnabuli* число в формулі вказує на порядковий номер тону tintinnabuli-тризвуку відносно мелодичного голосу, а знак (+ або –) показує його положення відносно цього голосу. В прикладі *2c* Т-голос використовує тон, що знаходиться на два тони вище від мелодичного голосу (формула +2), а в прикладі *2d* – на два тони нижче (формула –2). У прикладі *2e* Т-голос оспівує М-голос, використовуючи почергово верхній та нижній найближчі тони tintinnabuli-тризвуку (формула +1/–1).

Приклад 2



У прикладі *2f* створено складнішу фактуру, де на основі одного мелодичного голосу формуються два Т-голоси: один записаний цілими нотами з формулою –1/+1, а інший записаний ромбами з дзеркальною формулою +1/–1. Це показує, що техніка tintinnabuli включає строгі алгоритмічні правила, що регулюють мелодію, гармонію та організацію базового двоголосся. Кожен твір може додатково розширювати ці правила,

щоб відобразити особливості композиції і драматургії, такі як рух до кульмінації, узгодження музичного та словесного текстів, тощо.

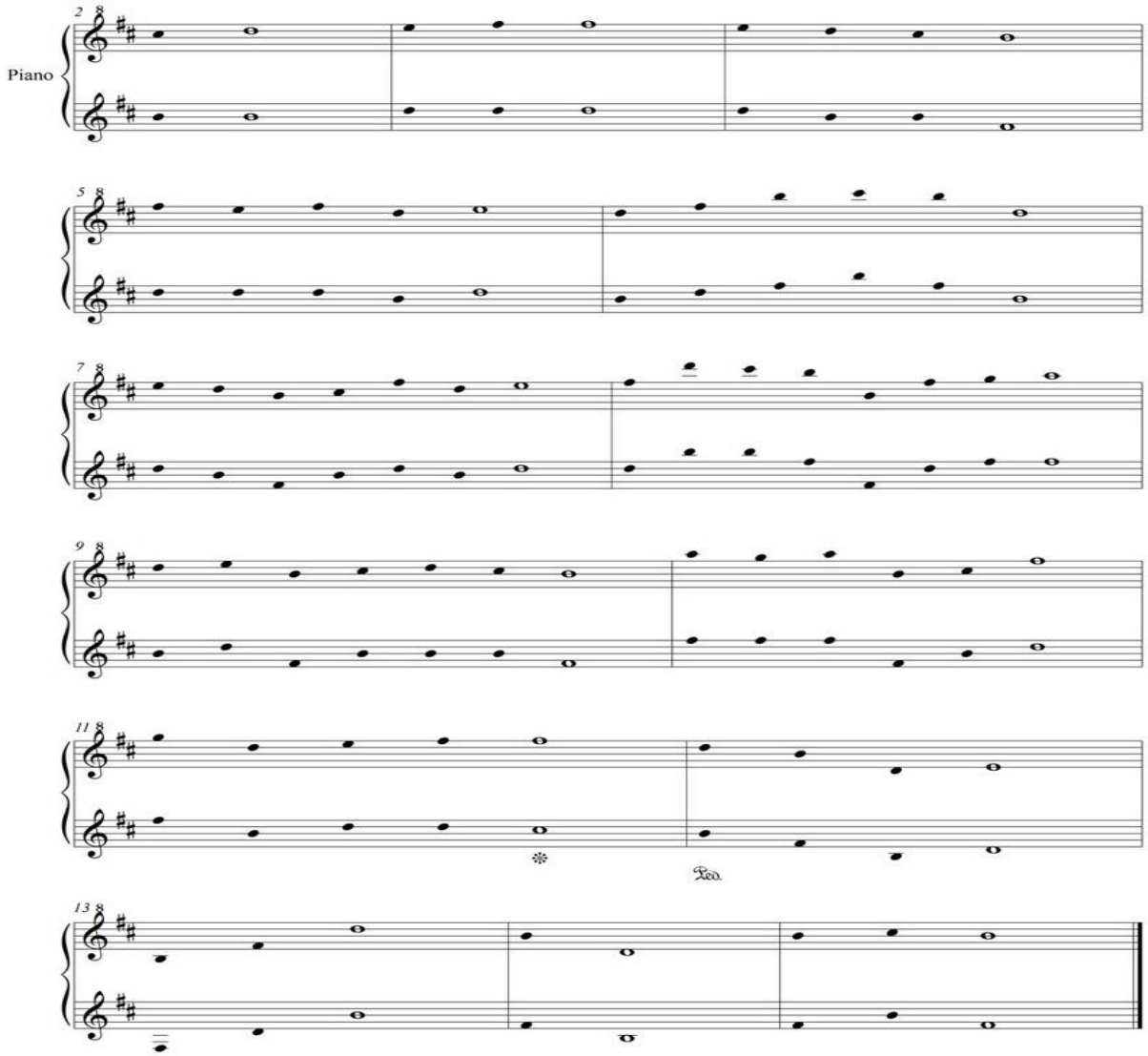
1.1.2 Особливості функціонування техніки tintinnabuli у творах із словесним текстом.

Ми проаналізували ряд інструментальних та хорових творів А. Пярта і на основі аналізу з'ясували, як діють базові характеристики стилю *tintinnabuli*, в умовах наявності словесного тексту. Нижче звернемося до порівняльного аналізу інструментальних та хорових творів в техніці *tintinnabuli* та сформулюємо висновки аналізу.

Твір "Für Alina" для фортепіано, імовірно, перший написаний композитором в техніці *tintinnabuli*. Музичну форму в цій фортепіанній мініатюрі організує ряд чисел 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, (3), утворений поєднанням висхідної та спадаючої арифметичних прогресій. З кожною наступною фразою, композитор додає один звук до базового двоголосся, поки не досягне кульмінації (т.9). Після кульмінації відбувається зворотній процес: число звуків в кожній фразі зменшується на один (див. приклад 3). Важливим драматургічним моментом цієї фортепіанної мініатюри є подолання детермінованості руху Т-голосу, визначеного формулою Тг–1[1]: на коротку мить мелодія (останній звук т. 11, нижній голос) залишає простір, обмежений рамками *tintinnabuli*-тризвуку *сі мінор* й зависає в питальній невизначеності гармонії домінанти. Хиткий баланс передбачуваності і свободи мелодичного розвитку – так можна би окреслити зміст цього твору.

Приклад 3. А. Пярт. Für Alina. Узгодження М-голосу та Т-голосу (схема партитури):

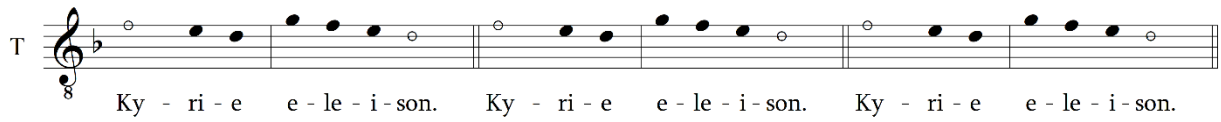
[1] Формула Т-голосу не враховує октавної транспозиції М-голосу.



Приклад цієї фортепіанної мініатюри демонструє важливість числових арифметичних прогресій для інструментальних творів. Подібно ж організовано музичні події в іншому інструментаьному творі Арво Пярта – “Cantus in Memoriam Bendjamin Britten”. Дію арифметичної прогресії в цьому творі ми описали у статті (Гоменюк, Тарасенко, 2023), наразі ж для нас важливо підкреслити факт організуючої ролі числових рядів в інструментальних творах Арво Пярта. У вокально-хорових творах композиційна логіка також визначається рядами чисел, але походження цих рядів пов’язане не з арифметичними прогресіями, а із силабічною будовою словесного тексту. Такі числові послідовності мають певний елемент нерегулярності: задіяно менше різних чисел, але вони частіше

повторюються. Множина чисел, що їх використовує А. Пярт у хорових творах, визначається довжиною слів в словесних текстах цих творів. Зв'язок музичних параметрів зі словом в творах А. Пярта Т. Сійтан характеризує так: «звук вже спочатку супроводжує Слово, яке одночасно є і Числом – Формулою»[2]. В «Missa syllabica» (1977), одному з перших хорових творів в техніці *tintinnabuli*, роль слова як основи алгоритмічної композиції, найбільш очевидна. В назві твору зафіксовано спосіб узгодження тексту і музики[3]: в месі відсутні складові розспіви, одному складу тексту відповідає один звук (приклад 4).

Приклад 4. А. Пярт. Missa syllabica. Kyrie. М-голос:



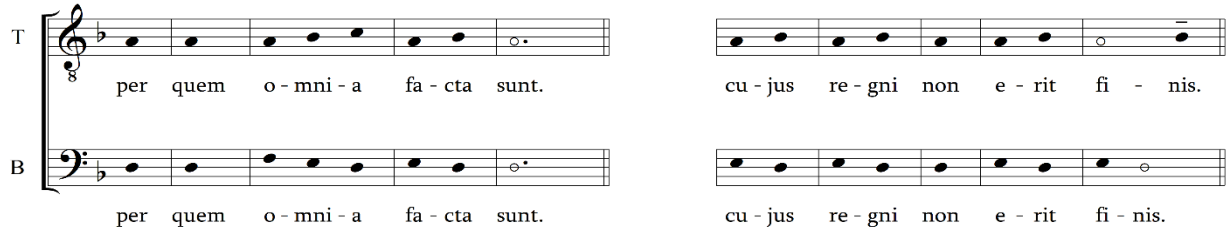
Кількість складів у слові визначає кількість тонів модус-блоку М-голосу. Наприклад, оскільки словесний текст першої частини меси містить дво-, три- та чотирискладові слова (*Kyrie eleison. Christe eleison*), мелодика основного голосу складається з модус-блоків, утворених двома, трьома або чотирма тонами. Числовий ряд в Kyrie (3, 4, 3, 4, 3, 4) + (2, 4, 2, 4, 2, 4) + (3, 4, 3, 4, 3, 4) утворює періодичність двох рівнів – меншу, на рівні окремих чисел, що попарно чергуються, та більшу, на рівні числових груп. Як бачимо, числова послідовність Kyrie складається лише з трьох компонентів у різних варіантах їх чергування. *Ordinarium missae*, який є текстовою основою «Missa syllabica», містить слова обсягом від одного до шести складів, тому числові послідовності, що регулюють М-голос меси, утворені лише шістьма числами 1, 2, 3, 4, 5, 6 (для порівняння: в "Cantus in memoriam of Benjamin Britten" таких чисел двадцять). Це впливає на характер

[2] Арво Пярт: бесіди, дослідження, роздуми. Київ: Дух і Літера, 2014. С.9.
[3] Давати назву месі відповідно до її конструктивних особливостей – традиція, відома з часів Ренесансу (наприклад, «Missa ad fugam» Дж. Палестрини).

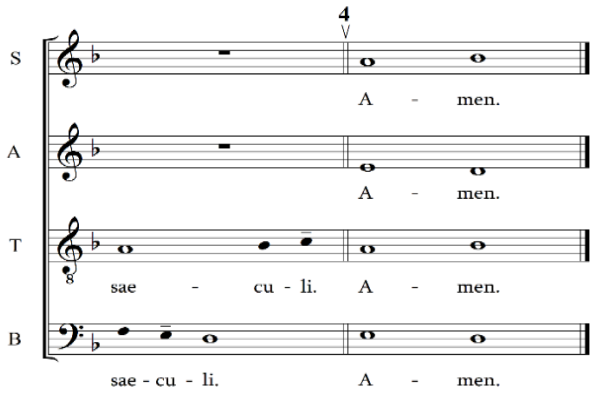
мелодики: не кантилена широкого дихання, але зосереджена аскетична *кантеляція*, що нав'язує до архаїчних стилів інтонування сакральних текстів. Опора на силабічну будову слова, осягнення слова через число нівелює емоційну складову висловлення, створюючи модус споглядальності, відстороненості. Розташування наголосів у словах, а також узгодження словесного і музичного синтаксису на рівні фраз, речень, строф визначає метро-ритмічну організацію "Missa syllabica'. Наголошені склади, заключні слова у строфах або частинах меси подовжуються на одну лічильну одиницю від мінімальної, а в окремих випадках на дві лічильні одиниці (приклади 4 та 5 – a, b).

Приклад 5. А. Пярт. Missa syllabica. Ритмічна організація в заключних словах строфи:

a.



b.



На прикладі меси видно, що засади композиційної техніки *tintinnabuli*, попри збереження основних її властивостей, у вокально-хорових творах зазнають певних змін, обумовлених наявністю слова – його

зовнішньою формою (силабічною будовою) та почасти внутрішньою формою (змістом, ситуацією, в якій слово вимовляється). Зберігаються засади організації двоголосся, типи мелодичних модусів та способи узгодження основного і похідного голосів. Натомість зменшуються масштаби модус-блоків; послідовність модус-блоків регулюється не логікою арифметичних прогресій, а складовою будовою слів, що утворюють речення й більші текстові цілісності. Семантика словесного тексту для організації композиції має менше значення, ніж силабічна будова слова. Структурні, а не семантичні властивості слова визначають звуковисотний контур М-голосу, від якого походить Т-голос.

Подібним чином організована музична тканина в мотеті “Cantate Domino canticum novum” для мішаного хору і органу: 1) силабічна структура вербального тексту визначає звуко-висотний і ритмічний контур мелодичних голосів; 2) слово регулює структурну організацію музичної тканини на різних масштабних-синтаксичних рівнях – від мотиву до композиційного цілого. Дані про кількість голосів, розподіл фактурних функцій між ними, ладову організацію вміщено в таблиці (див. таблицю 1).

Таблиця 1. А.Пярт. Cantate Domino. Фактурні функції голосів в строфах, модуси М-голосів, формули Т-голосів:

Цифра	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
Хорові партії М-голос (модус)	**S.** 1↗/↘1	**S.** 1↗/↘1 + **A.** ↘5/5↗	**S.+T.** 1↗/↘1 + **A.+B.** ↘5/5↗	**T.** 1↗/↘1	**T.** 1↗/↘1 + **B.** ↘5/↗5	**S.+T.** ↘1/1↗ + **A.+B.** 5↗/↘5	**S.** ↘1/1↗	**S.** ↘1/1↗ + **A.** 5↗/↘5	**S.+T.** 1↗/↘1 + **A.+B.** ↘5/5↗	**T.** 1↗/↘1	**T.** ↘1/1↗ + **B.** 5↗/↘5	**S.+T.** ↘1/1↗ + **A.+B.** 5↗/↘5	**S.+T.** ↘1/1↗ + **A.+B.** 5↗/↘5
Орган Т-голос	П. р. (S.) −1/+1	П. р. (S.) +1/-1 Л. р. (A.) −1/+1	П. р. (S.) +1/-1 Л. р. (B.) −1/+1	П. р. (T.) +1/-1	П. р. (T.) +1/-1 Л. р. (B.) −1/+1	П. р. (S.) −1/+1 Л. р. (B.) +1/-1	П. р. (S.) +1/-1	П. р. (S.) −1/+1 Л. р. (A.) +1/-1	П. р. (S.) −1/+1 Л. р. (B.) +1/-1	П. р. (T.) −1/+1	П. р. (T.) +1/-1 Л. р. (B.) −1/+1	П. р. (S.) −1/+1 Л. р. (B.) +1/-1	П. р. (S.) +1/-1 Л. р. (B.) −1/+1

Систематизуємо способи взаємодії вербального та музичного текстів в М-голосах мотету[4] від найменшого до найбільшого масштабно-синтаксичного рівнів.

1. Рівень мотивів. Як і в месі, в “Cantate Domino” простежується чітка залежність: мотив = слово. Ця залежність формується метроритмічно і звуковисотно: слово-мотив виокремлюється в окремий такт, передбачає одну сильну долю у відповідності з наголосом в слові; в масштабах слова-мотиву діє один мелодичний модус.

2. Рівень фраз. Мелодика М-голосів мотету визначається чергуванням відцентрових і доцентрових мелодичних модусів, тому мелодичний контур фрази залежить від кількості слів, що її утворюють, і від виду мелодичного модусу в першому слові фрази. Наприклад, якщо фраза складається з двох слів, на перше з яких припадає відцентровий модус, то вона закінчиться на центральному тоні й матиме хвилеподібний мелодичний контур «підйом – спад» (приклад 1-а). Перше речення мотету складається лише з таких фраз, отже мелодія М-голосу (сопрано) в кінці кожної фрази опиняється на центральному тоні *сі бемоль*, що справляє враження стабільності, властиве експозиційним побудовам. В деяких фразах мелодичне вирішення контрастує інтонації мови, як наприклад, у фразі “et laudabilis nibis” (ц.4, тт.4 – 6), де дія алгоритму чергування модусів є пріоритетною в організації мелодики. Отже, на рівні фраз у випадку розбіжностей між словом і числом останнє є вирішальним.

3. Рівень речень і строф. Музичний синтаксис на рівні речень і строф цілком є похідним від словесного синтаксису. Речення відокремлюються ритмічно – уповільненням мелодичного руху, позначеним в тексті *епізему* – спеціальним знаком, запозиченим із нотації григоріанських

[4] Розглянуто лише мелодичні голоси, оскільки протягом цілого мотету в хорових партіях знаходяться М-голоси, а в партії органу – Т-голос (голоси), отже з текстом узгоджуються саме М-голоси.

хоралів. В залежності від глибини цезури, композитор використовує просту чи подвійну *епізему*[5]: проста *епізема* розділяє прості речення в межах складного (приклад 1а, т.4); подвійна *епізема* відділяє завершені речення, а також строфи псалму. Деякі речення відокремлюються також і звуковисотно – в тому випадку, якщо на завершальне слово припадає доцентровий модус, завершення сприймається як стійке (наприклад, ц.1 т.4, т.8; ц.2 т.6 та і т. д.). В той же час звуковисотна організація мелодики цілком залежить від алгоритму чергування модусів, який є постійним протягом твору і не залежить від семантики слова і строфічної організації тексту.

Отже, в мотеті "Cantate Domino" риторичні умови визначають музичні події різних масштабних рівнів – від мотиву до музичної строфи. Поряд із логікою словесного тексту діє логіка чисел, яка організовує парне чергування відцентрових і доцентрових модусів в мелодичних голосах, а також мелодику *tintinnabuli*-голосу (голосів). Важливо, що обидва чинники – число і слово – діють узгоджено, хоча подекуди числова логіка створює зустрічну мелодику по відношенню до мелодики мови, доповнюючи або м'яко контрастуючи їй.

Певну суперечність між логікою числа і слова демонструє вокально-хоровий твір "Summa" (1977). Значущість слова в ньому підкреслена засобами ритміки і фактури: аби музичний матеріал не заважав чіткій ідентифікації тексту, голоси рухаються еквіритмічно, текст синхронно вимовляється у всіх хорових партіях, розспіви відсутні. В "Summa" використовується текст латинського Символу віри (Credo).

Таблиця 2. А. Пярт. Summa. Розподіл складів по групах (групи відокремлені дужками):

[5] В партитурі епізема позначається горизонтальною рискою над нотою.

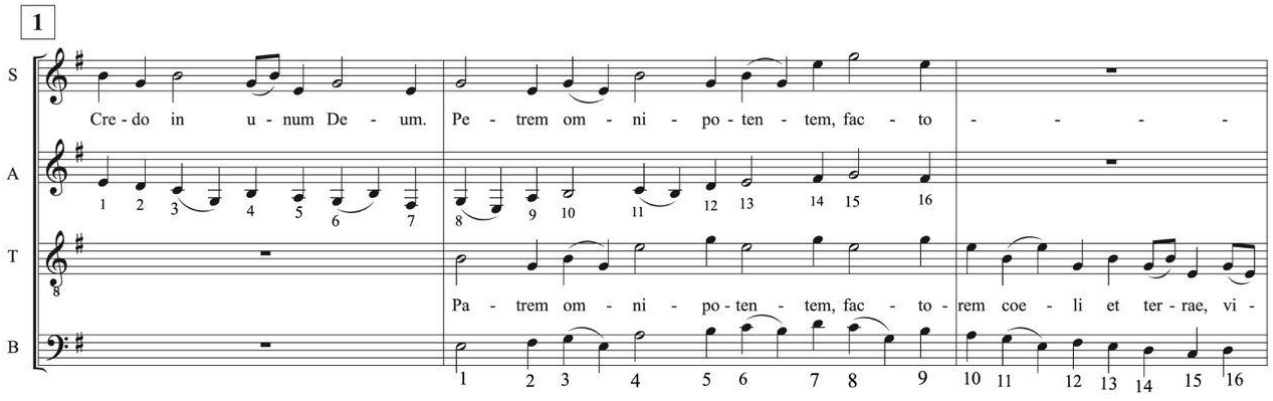
К-ть складів	Текст Credo
7	Credo in unum Deum,
7	Patrem omnipoténtem,
8	Factórem cæli et terræ,
8+7	Vi][sibílium ómnium et invisibílium.
11	Et in unum Dóminum Iesum][Christum,
10	Fílium Dei Unigénitum,
14	Et ex Patre natum ante ómnia][sæcula.
5	Deum de Deo,
6	lumen de lúmine,
9	Deum verum de Deo vero,][
6	Génitum, non factum,
8	consubstantiálem Patri:
8	Per quem ómnia facta sunt.
7	Qui][propter nos hómines
8	et propter nostram salútem:
6	descéndit de cælis.
12	Et incar][nátus est de Spíritu Sancto
7	ex María Vírgine:
6	Et homo factus est.
10	Cru][cifíxus étiam pro nobis
7	sub Póntio Piláto
7	passus, et sepúltus est.][
10	Et resurréxit tértia die,
6	secúndum Scriptúras.
7	Et ascéndit in cælum,][
8	sedet ad déxteram Patris.
12	Et íterum ventúrus est cum glória,
10	iudicá][re vivos et mórtuos,
9	cuius regni non erit finis.
7	Et in Spíritum Sanctum,][
9	Dóminum et vivificántem:
11	qui ex Patre Filióque procédit.
8	Qui cum Pa][tre et Fílio
13	simul adorátur et conglorificátur:
9	qui locútus est][per Prophétas.
5	Et unam sanctam
14	cathólicam et apostólicam Ecclésiam.][
9	Confíteor unum baptísma
10	in remissiónem peccatorum.
14	Et][expecto resurrectionem mortuorum,
9	et vitam ventúri sæculi.
2	Amen.

Як видно з таблиці, текст Credo містить 368 складів. 366 з них, крім останнього слова Amen, Пярт розділив на шістнадцять груп по 23 склади в кожній (межі груп вказані квадратними дужками). Іноді математичний поділ суперечить лексичному. Наприклад, межа групи може знаходитись всередині слова (vi – sibilium, cru – cifixus) або відділяти перше/останнє слово речення від решти (Et ex Patre natum ante omnia – saecula). Це свідчить про те, що для Пярта числова структура має перевагу над семантикою слова. З іншого боку, числова структура є похідною від силабічної структури і семантики слова. Наприклад, організацію всередині кожної групи визначають числа сім і дев'ять. Звідки походить число сім? Це кількість складів ініціальної фрази тексту "Credo in unum Deum", смислової квінтесенції Символу віри.

Для хорової мініатюри, що триває трохи більше п'яти хвилин, А. Пярт обрав один з найдовших канонічних текстів – Credo. Це можливо лише при

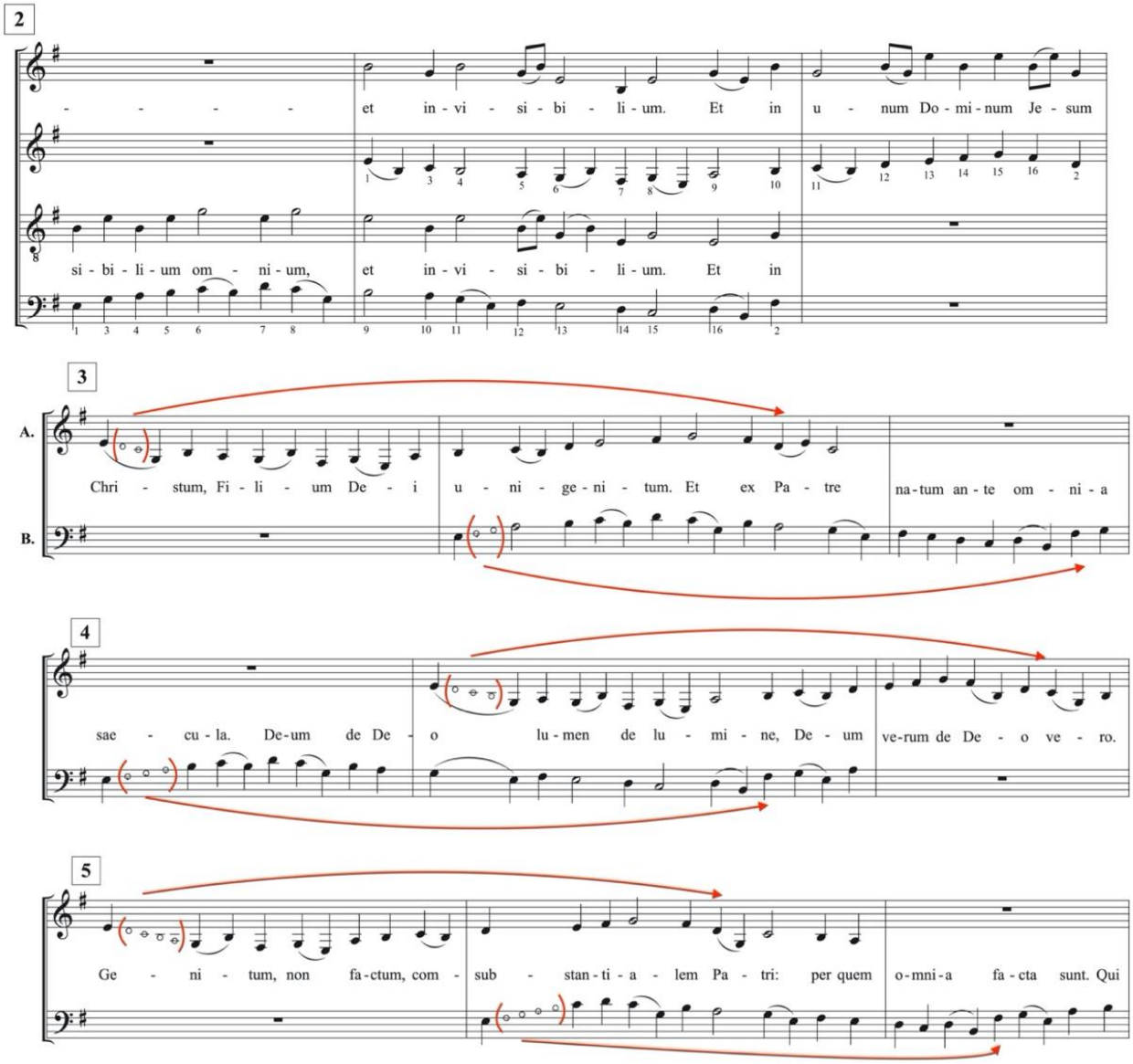
відсутності розспіву й при чіткому і швидкому *продукуванні* тексту в усіх хорових голосах. Прозаїчному тексту Credo Пярт надає певної регулярності: музичними засобами він поділяє текст на рівні сегменти, на зразок поділу поетичного тексту на рядки і строфи. В результаті утворено шістнадцять умовних «трирядкових строф» із силабічною структурою строфи 7/9/7. Парадокс полягає в тому, що це структурування є абсолютно зовнішнім по відношенню до семантики тексту. Воно здійснюється лише музичними засобами – зміною щільності фактури. Словесний текст, таким чином, забезпечує певний конструктивний імпульс, допомагає згенерувати числові ряди (числовий максимум, кількість груп, кількість і порядок чисел всередині групи). В подальшому текст стає другорядним, музичний розвиток забезпечують правила гри з числами – *мультиплікація* і *пермутація*. Прослідкуємо дію цих правил. “Summa” є варіаційним циклом, в якому після теми (перша строфа) слідують 15 варіацій (подальші музичні строфи): отже, загальну логіку композиції визначає правило мультиплікації. Тема викладена поліфонічно: це інверсійний канон двох М-голосів (альт, бас), доповнений відповідними Т-голосами (сопрано, тенор). В основі теми лежить 16-тонова (7+9) звуковисотна серія: *мі – ре – до – сі – ля – соль – фа-дієз – соль – ля – сі – до – ре – мі – фа-дієз – соль – фа-дієз* , яка проводиться в альті (*пропості*) в прямому русі, а в басу (*риспості*) – в інверсії (див. приклад 6).

Приклад 6. А. Пярт. Summa. Тема варіацій:



В кожній наступній варіації (ц. 2 – 16) один з елементів звуковисотної серії переставляється на нове місце згідно певного пермутаційного алгоритму: другий тон переходить в кінець ряду до тих пір, поки серія не набуває початкового вигляду (приклад 7).

Приклад 7. А. Пярт. Summa. Пермутації тонів у варіаціях:



В таблиці 3 наведені дані про порядок тонів звуковисотної серії в темі та варіаціях; серії розміщуються в М-голосах – альті, який проводить серію в прямому русі, та басі, який проводить серію в інверсії.

Таблиця 3

Пермутація тонів звуковисотної серії М-голосів в «Summa» А. Пярта,

правило «другий тон переміщується в кінець ряду»:

Цифра партитури	Порядок тонів серії М-голосу (альт – прямий рух, бас – інверсія)															
1	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
2	1	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	2
3	1	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	2	3
4	1	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	2	3	4
5	1	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	2	3	4	5
6	1	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	2	3	4	5	6
7	1	8	9	10	11	12	13	14	15	16	2	3	4	5	6	7
8	1	9	10	11	12	13	14	15	16	2	3	4	5	6	7	8
9	1	10	11	12	13	14	15	16	2	3	4	5	6	7	8	9
10	1	11	12	13	14	15	16	2	3	4	5	6	7	8	9	10
11	1	12	13	14	15	16	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
12	1	13	14	15	16	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
13	1	14	15	16	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
14	1	15	16	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
15	1	16	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
16	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16

Спосіб застосування техніки *tintinnabuli* в аналізованому творі інакший, ніж в “Missa syllabica” та “Cantate Domino”: якщо в месі і мотеті специфіку мелодичних голосів (довжину мотиву, напрямок руху) визначала силабічна будова **слова**, зафіксована в числах, то в “Summa” лінії мелодичних голосів регулює **число**, яке лише опосередковано пов’язане зі словесним текстом латинського Символу віри. Слово в цьому творі є певним «містком», що веде у світ чисел. В месі і мотеті слово регулює мелодику за допомогою числа, натомість в “Summa” мелодику регулюють правила операцій з числами. В цьому плані “Summa” більшою мірою наближається до інструментальних творів Пярта: і в інструментальних творах, і в “Summa” музичний розвиток визначається числовою логікою. Імовірно, з огляду на це “Summa” передбачає більш «інструментальну» манеру співу, тим більше, що *tintinnabuli*-голоси в цьому творі не делеговані музичним інструментам (як в аналізованих вище месі та мотеті), а виконуються хоровими партіями. Інструментальну природу цієї композиції Пярт, вірогідно, добре відчував і додатково підкреслив її, створюючи

редакції для різних інструментальних складів. Нотний текст при цьому не зазнав змін.

Порівняння способів використання техніки *tintinnabuli* у вокально-хорових та інструментальних композиціях А. Пярта дозволяє стверджувати: слово коригує засади композиційної техніки; техніка служить слову; в більшості вокально-хорових композицій *tintinnabuli*-двоголосся підкреслено артикулює звучання слова, робить його випуклим, вагомим. Мелодичні голоси в системі діафонії А. Пярта є провідними, їх синтаксис, ритміка визначаються особливостями словесного тексту – словесним синтаксисом, розміщенням наголошених складів. Мелодику основних голосів у вокально-хорових творах визначає силабічна структура слова, виражена за допомогою чисел. У вокально-хорових творах з інструментами фактурні функції основного і оздоблювального голосів підкреслюються темброво: мелодичні голоси завжди містять словесний текст, доручені хоровим або вокальним партіям; натомість *tintinnabuli*-голоси розраховані на виконання інструментами або, імовірно, передбачають в силу своєї фактурної функції, манеру співу, наближену до інструментальної.

Підсумуємо спостереження над конструктивною роллю *числа* і *слова* у вокально-хорових та інструментальних композиціях А. Пярта: 1) твори А. Пярта є алгоритмічними композиціями, що спираються на числові ряди як на конструктивну основу розгортання мелодичного голосу; 2) в обох групах творів числові послідовності не формуються на основі іманентно-музичних закономірностей, а є результатом зовнішнього запозичення; 3) числові послідовності інструментальних творів “Für Alina” та “Cantus in memory of Benjamin Britten” є зростаючими та/або спадаючими арифметичними прогресіями: кожен наступний модус-блок мелодичного голосу містить на один звук більше/менше, ніж попередній; 4) числові послідовності творів зі словесним текстом обумовлені силабічною будовою

слова: в творах “Missa syllabica”, “Cantate Domino” кількість звуків кожного модус-блоку мелодичного голосу відповідає кількості складів слова, що розспівується. Твір “Summa”, імовірно, є експериментом Арво Пярта, в якому композитор застосовує спосіб формування числових рядів не на основі логіки слова (як в інших вокально-хорових композиціях), а на основі логіки числа (як в інструментальних творах). В результаті музичний і вербальний ряди мають різний синтаксис і вступають у протиріччя. Композитор з часом переглянув такий підхід до відтворення слова, про що свідчить факт, що у подальші роки А. Пярт здійснив редакції твору “Summa”, перетворивши його з вокально-хорового на інструментальний. Спосіб функціонування композиційної техніки *tintinnabuli* у творах А. Пярта зі словесним текстом підкреслює пріоритетність слова, його фундаментальне значення для системи композиторських і виконавських засобів.

1.1.3 Динаміка розвитку tintinnabula-стилю у 1980-х - 2000-х рр.

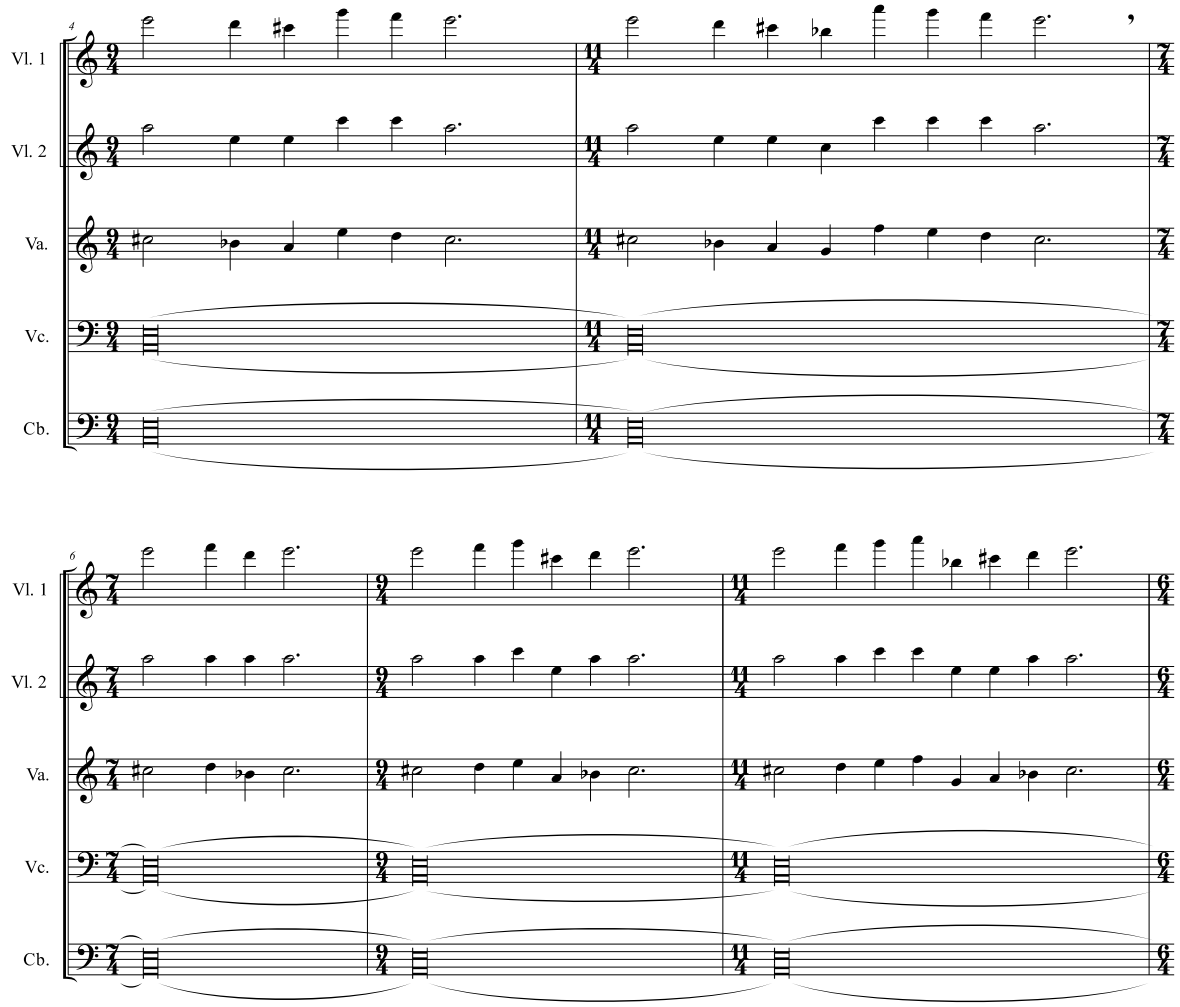
Базуючись на розумінні засад техніки *tintinnabuli* і аналізуючи більш пізні твори Арво Пярта, можна зрозуміти, яким чином ці засади зберігалися чи оновлювалися, ускладнювалися чи спрощувались. Знання базових рис техніки *tintinnabuli* – це, на нашу думку, достатній інструментарій для того, аби розуміти і аналізувати твори не лише раннього періоду (другої половини 70-х років), а й пізнього періоду (починаючи від 1980-х років). В творах другої половини 70-х Арво Пярт суворо дотримується правил, які склали основу композиційної техніки. Подальший розвиток індивідуального композиторського стилю А. Пярта пов’язаний з ускладненням техніки *tintinnabuli* й навіть відмовою від неї. Ускладнення виявилось у двох напрямках: 1) ускладнювалися *tintinnabuli*-структури (не лише мінорні і іноді мажорні тризвуки, але і більш складні гармонічні структури виступають в пізніх творах звуковою основою Т-голосу/голосів); 2) ускладнювалися співвідношення між голосами базового двоголосся (в

пізніх творах нівелюється чистота голосів, наприклад, в мелодичну лінію Т-голосу потрапляють звуки М-голосу, і навпаки). Зрештою, розвиток техніки *tintinnabuli* поступово призводить до вільного трактування її елементів. Як можна побачити у творах 2000-х років, Арво Пярт уникає певного алгоритму в організації мелодики голосів. Проте, для нього залишаються істотними прозорість фактури, низька подієвість музичної тканини. Мелодика голосів пізніх його творів лише в незначній мірі (або епізодично) може бути результатом дії правил tintinnabuli. Вона справляє враження вільно скомпонованих ліній, які лише віддалено нагадують контури базового двоголосся – плавного гамоподібного руху М-голосу, стрибкоподібного руху Т-голосу.

Пошук *єдиного в ромаїтому* можна вважати центральною естетичною ідеєю А. Пярта. Ця ідея, вкорінена у теософському світосприйнятті композитора, лежить і в основі *tintinnabuli*-техніки, з її єдністю протилежних за мелодичним устроєм голосів. Розвиток *tintinnabuli* стилю протягом другої половини 70-х – 80-х років спрямований до глибшої диференціації М- та Т-голосів за допомогою ритмічних, агогічних, динамічних, тембрових, ладових та інших засобів.

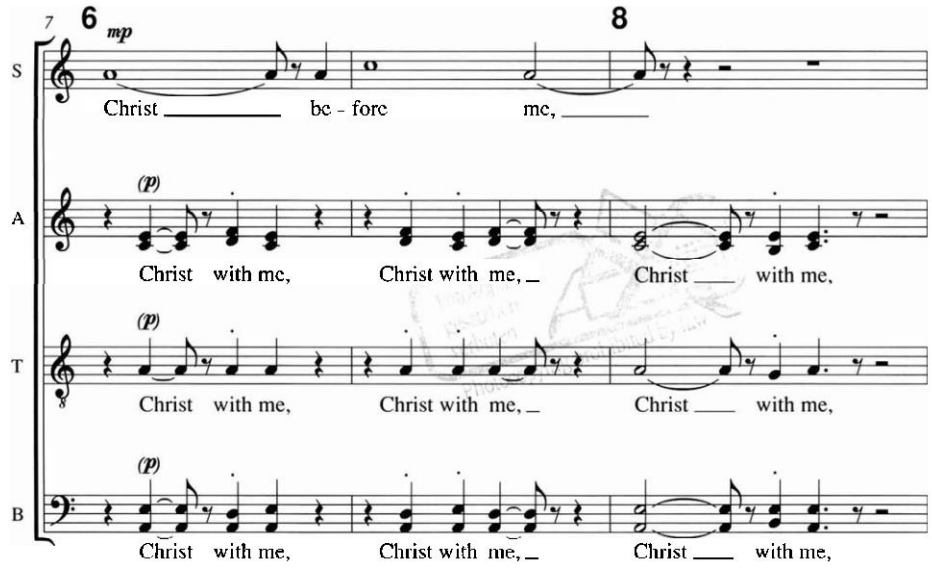
У творі “Fratres” (1977) наявна тональна і ладова диференціація голосів: мелодичні голоси (v-ni I, v-le) мають мажорний ладовий колорит (ля мажор звучить як гармонічна домінанта ре мінору), Т-голос (v-ni II) – мінорний (рух по тонах тризвуку ля мінор). Комбінацію однойменних ладів ми побачимо часто в практиці А. Пярта, але цей прийом він використав вперше у “Fratres” (див. приклад 8).

Приклад 8. А. Пярт «Fratres», тт. 4-8. Ладо-тональний контраст Т-голосу і М-голосів:



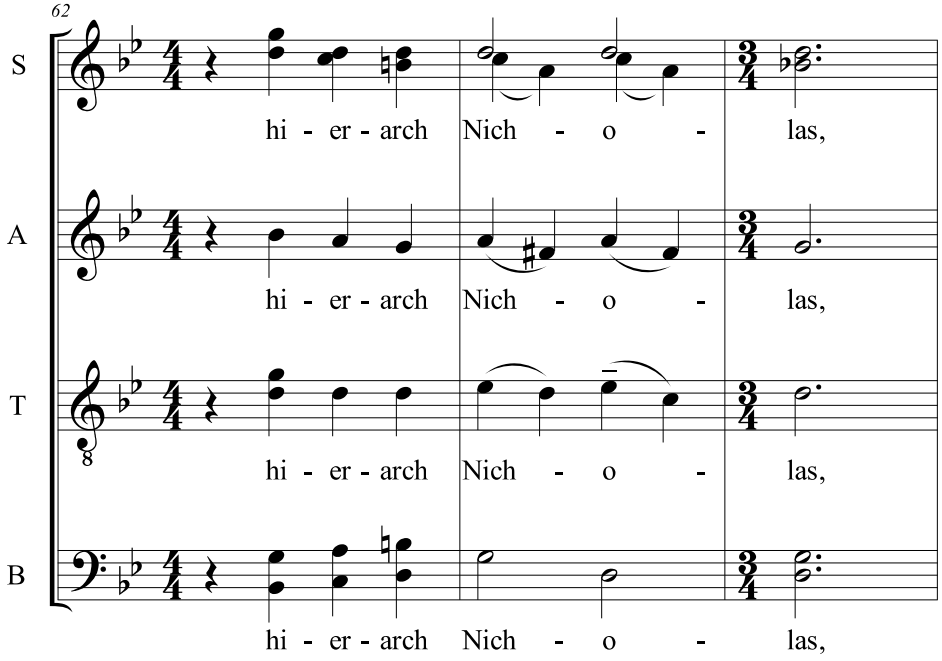
Ритмічні й агогічні засоби диференціації голосів на початку твору “The Deer’s Cry” (2007) створюють ефект мерехтіння, спалахів у різних тембральних площинах. Агогічний контраст голосів реалізований протягом всього твору. Фактура занурює слухача у мерехтливе темброве сяйво, спочатку увага сприймає кожен новий спалах як окрему подію, але по мірі розгортання твору спалахи частішають, увага розсіюється, і фактура з рельєфної перетворюється на фонову (див. приклад 9).

Приклад 9. А. Пярт «The Deer’s Cry», тт. 7-9. Темброва та агогічна диференціація голосів:

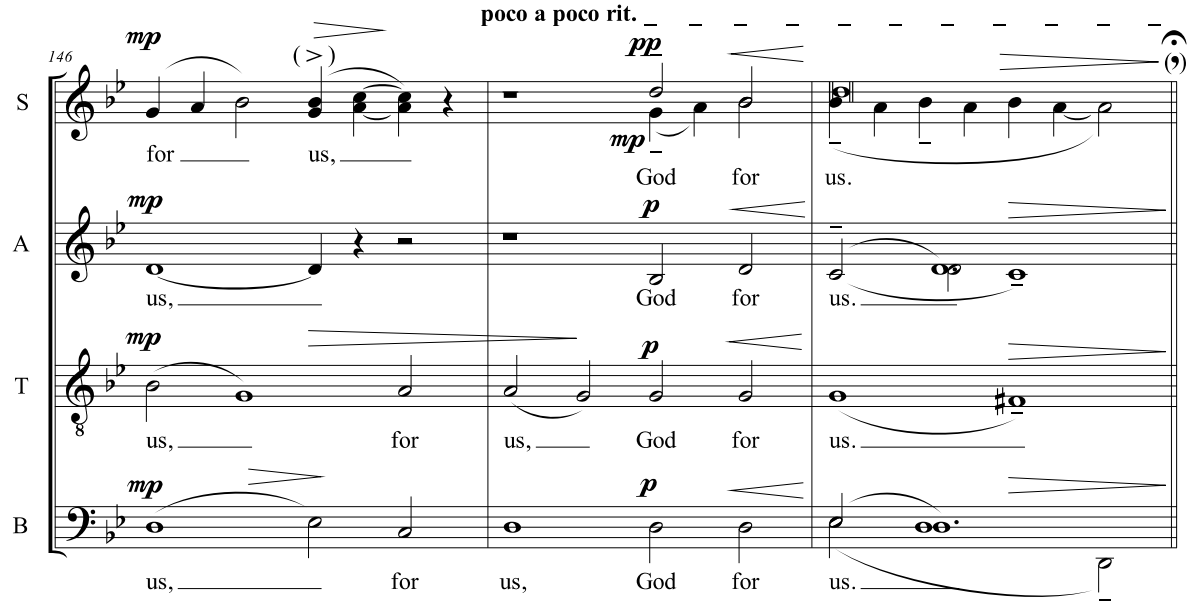


Один із способів ускладнення основного двоголосся – порушення плавності лінії М-голосу. Причина цього нерідко пов'язана із змістом, наприклад, включення інтонації *lamento* порушує плавність руху мелодичної лінії, спрямованої до фінального тону. Музика поглиблює семантику молитви до благаючого плачу (див. приклади 10 та 11).

Приклад 10. А. Пярт «O Holy Father Nicholas» тт. 61-64 :



Приклад 11. А. Пярт «O Holy Father Nicholas» тт. 146-148:

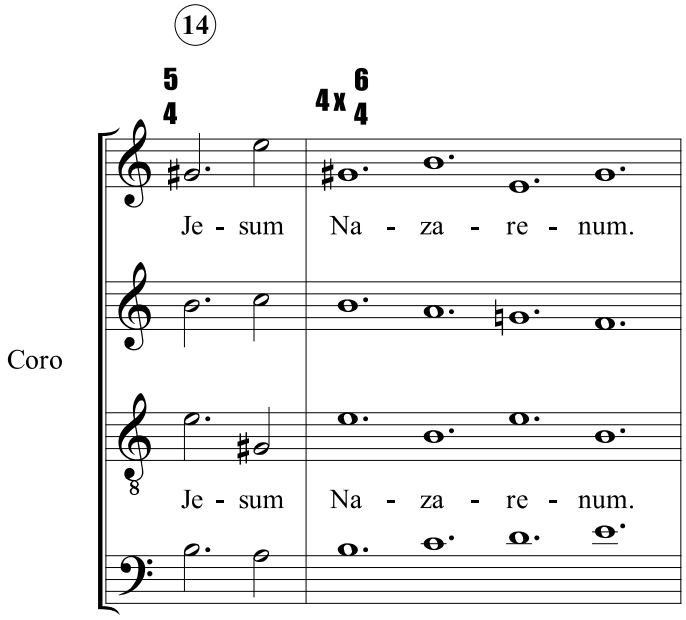


Загалом було б неточним констатувати, що розвиток техніки *tintinnabuli* є покроковим ускладненням. Іноді Арво Пярт відступає від алгоритмів *tintinnabuli*, надаючи перевагу вільному мелодичному руху голосів. Зовнішні ознаки *tintinnabuli*-двоголосся залишаються впізнаваними: звуковисотна графіка Т- та М-голосів зберігається і в інструментальних, і у вокально-хорових творах навіть тоді, коли ми не можемо виявити формул, якими детермінований рух. Зустрічаються змінні елементи на ґрунті базових елементів, ці елементи залежать від жанрових, текстових та інших умов використання техніки *tintinnabuli*. В масштабних циклічних творах, як "Passio" (1982), композитор, спираючись на техніку *tintinnabuli,* віднаходить інструмент створення цілісності циклу, який можна було б порівняти із тональним планом класичної гармонії. Центральні тони М-голосів різних частин циклу, Т-тризвуки в цих частинах узгоджуються. За допомогою засобів *tintinnabuli*-техніки здійснюється персоніфікація героїв. До прикладу, в партії Ісуса наявні винятково довгі тривалості, з тональним центром "Е", текст інтонується в режимі М-голосу (тобто в мелодії переважає гамоподібний рух). Партія Пілата викладена в

середніх тривалостях, з центральним тоном “H”, в його мелодичній лінії постійно чергуються типи мелодики, притаманні обом видам голосів (Т- та М-), персонаж наче піддається сумнівам, не впевнений у правильності своїх дій. Отже, техніка *tintinnabuli* застосовується в цьому творі як засіб диференціації дійових осіб, підкреслення відмінності їх характерів.

Диференціація голосів базового двоголосся *tintinnabuli* може підкреслювати драматизм моменту, як це відбувається в сцені засудження Ісуса в “Passio”. В Т- та М-голосах хору, які відповідають за народ, застосовуються в одній парі голосів мажорний лад, а в іншій фрігійський лад (див. приклад 12).

Приклад 12. А. Пярт «Passio» цифра 14. Ладо-тональна диференціація М- і Т-голосів, модусна диференціація М-голосів (дзеркально симетричні модуси):



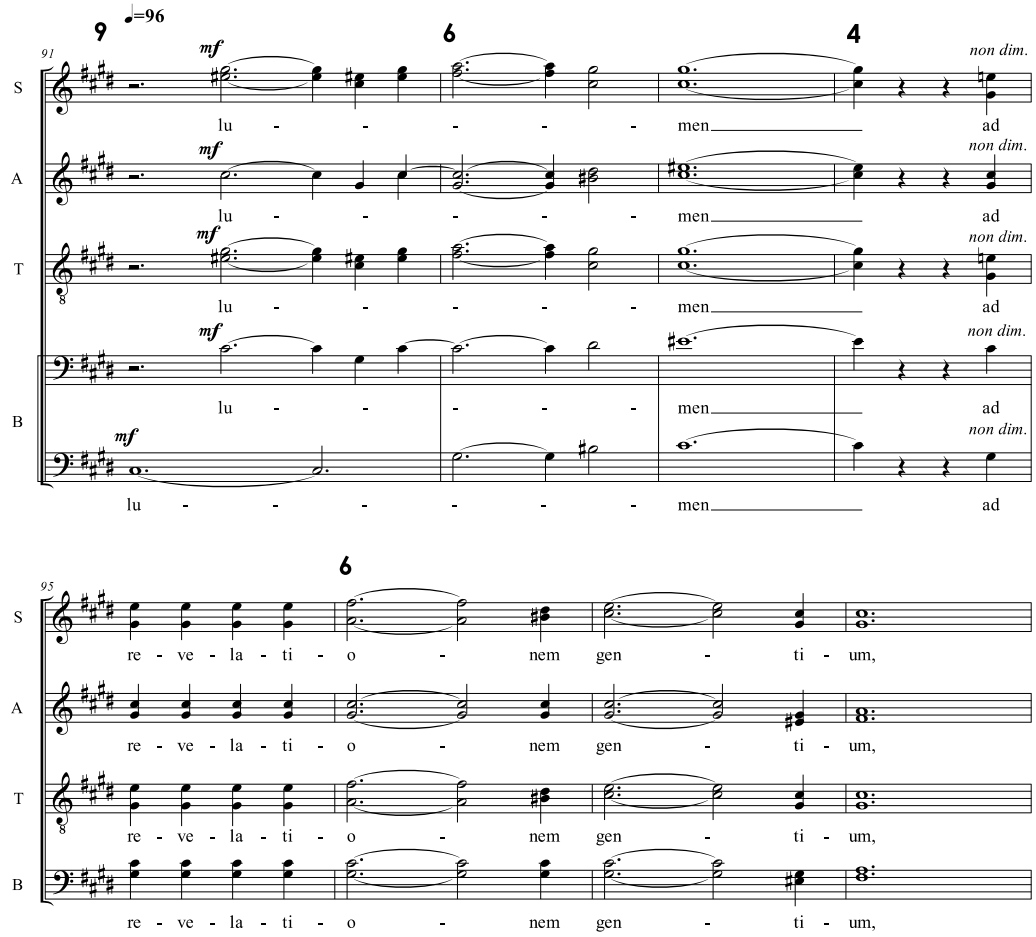
В М-голосах обираються дзеркальні мелодичні модуси (див. партії альтів та басів в прикладі 12). Констатуємо ускладнення в плані ладової організації двоголосся, в якому поєднуються мелодичні модуси (М-голосів) та tintinnabuli позиції (Т-голосів) в різних звукорядах та ладах.

Як бачимо, стилістичний інструментарій техніки *tintinnabuli* може коригуватися в залежності від композиційних та драматургічних завдань. Велика кількість матеріалу в розгорнутих циклічних композиціях організовується за допомогою узгодження центральних тонів та гармонічних структур *tintinnabuli*, що діють аналогічно тональному плану твору. Колізії характерів та драматизм обставин передається завдяки одномоментному або послідовному контрасту елементів *tintinnabuli* (ладо-тональному протиставленню М-голосів, тембровому, агогічному контрасту в межах базового двоголосся тощо). В рамках стилю *tintinnabuli* чітко прослідковується протиставлення смислів, які водночас подібні та різні.

Отже, хоча стиль залишається стабільним у своїх основах, але він здатний змінюватися, пристосовуючись до певних жанрових, драматургічних, композиційних умов. Техніка демонструє гнучкість, подекуди ускладнюється, але ці ускладнення не заради ускладнень, а вони заради художніх цілей - передачі індивідуальностей персонажів, створення єдності великої композиції.

В творах А. Пярта 2000-х років помічаємо відхід від засад техніки *tintinnabuli*. В акапельному хоровому творі “Nunc Dimittis” (2001) графіка голосів не демонструє залежності М- та Т-голосів в такому вигляді, як це було в більш ранніх творах (див. приклад 13).

Приклад 13. А. Пярт «Nunc Dimittis» тт. 91-98:



Протягом тривалого епізоду фактура наповнена утриманими тонами, що не властиво мелодичній графіці ані М- ані Т-голосів. Складається враження, що Арво Пярт прийшов до розуміння вичерпності техніки *tintinnabuli*, передбачуваності композиторських прийомів. Ми в цьому творі не знайшли звичного *tintinnabuli* стилю базового двоголосся. Залишилась загальна музична аура, властива раннім творам А. Пярта, з її делікатністю та прозорістю фактури, зрозумілістю гармонічної мови, з утриманими тонами й гармонічними педалями. Попри рух голосів, ми весь час чуємо тонічний центр (педаль), що дуже подібно до повернення мелодичного голосу до свого фіналісу в техніці *tintinnabuli*. Акордова фактура, оперта на прості гармонічні структури, посилює відчуття тонального центру. Домінує мінорний лад. Це риси, які залишились від техніки *tintinnabuli*. Поряд з цим

зникла базова властивість композицій Арво Пярта – наявність пяртівської діафонії в фактурі “Nunc Dimittis”.

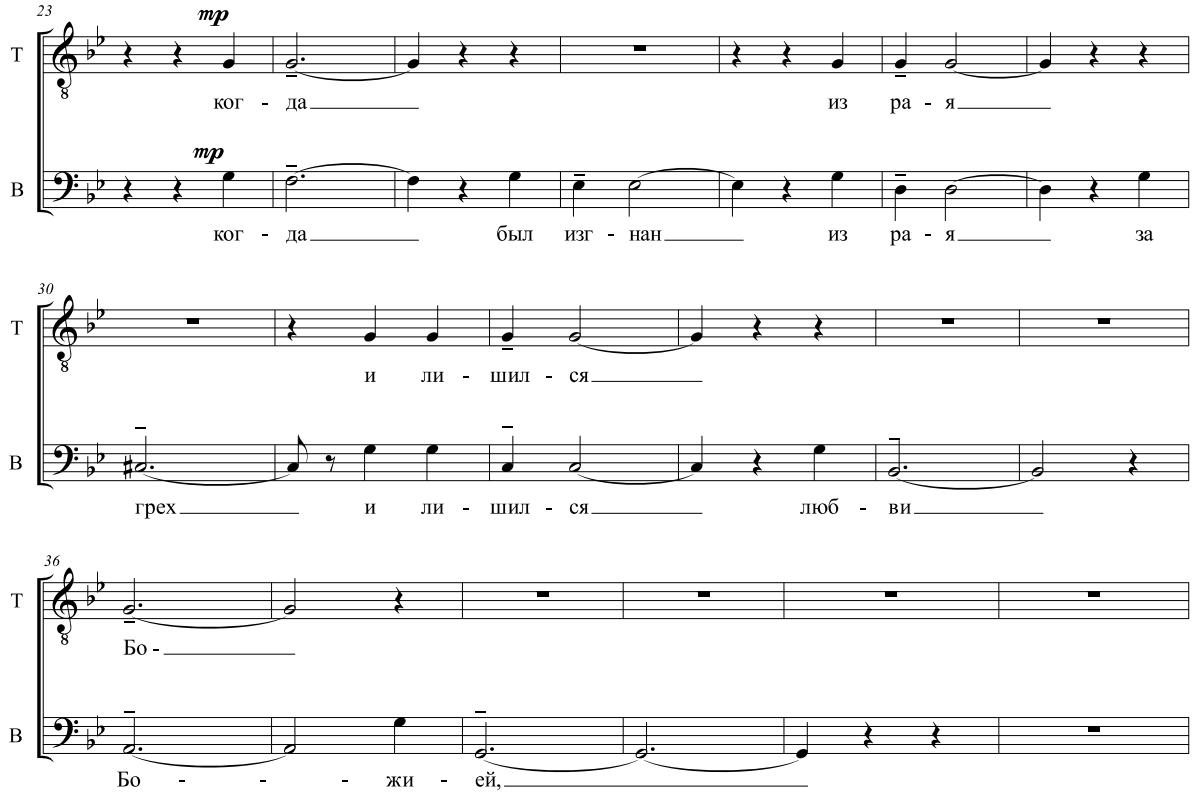
Починаючи з 2000-х рр. ми простежуємо стійку тенденцію звернення композитора до раніше написаних творів: створюються редакції, нові версії для різних виконавських складів. Найбільш часто редагувався твір “Fratres”, версії якого поставали у 2000 – для гітари, струнного оркестру та перкусії, у 2003 – для альта та фортепіано, у 2004 – для духового оркестру, у 2006 – для чотирьох артистів-перкусіоністів, у 2008 – для альта соло, струнного оркестру та перкусії, у 2009 – для тріо блокфлейт, перкусії та віолончелі або viola da gamba, 2015 – для квартету саксофоністів, у 2017 – для тромбону, струнного оркестру та перкусії. В 2003 А. Пярт переаранжує “Spiegel im Spiegel” (перші три версії створені 1978 р. для скрипки та фортепіано, альта та фортепіано, віолончелі та фортепіано) у двох версіях – для кларнету чи бас-кларнету і фортепіано та для валторни та фортепіано, для контрабасу та фортепіано (2005), для альтової флейти та фортепіано, гобою та фортепіано, англійського ріжка та фортепіано (всі у 2007) для фаготу та фортепіано (2009) для органу (2009), для баритону саксофону та фортепіано (2011). Суттєвих змін в цих творах ми не вбачаємо (змін в основних лініях М- та Т-голосів в цих аранжуваннях ми не помітили). Невеликі зміни стосувалися вибору тональностей, що обумовлено діапазоном та строєм деяких духових інструментів. До прикладу, твір “Summa”, який написаний для хору акапела, у версії для квартету тромбонів (2008). В оригіналі хорової партитури композитор встановлює e-moll, натомість у вище згаданій нами редакції А. Пярт обирає c-moll, а версія для струнного оркестру, автор обирає g-moll і т.д. Якісного оновлення музичного матеріалу не відбувається.

“The Deer’s Cry” (2007) – твір, в якому вбачається розмивання «чистоти» стилю *tintinnabuli*. З одного боку, ми не можемо простежити логіки у виборі модусів мелодичного голосу або способів зв’язку між М-

голосом та Т-голосом, з іншого боку – залишається звуковисотна графіка, притаманна двом типам голосів *tintinnabuli* стилю. Простота засобів, тональні прив'язки, плавність голосове́дення, прозорість фактури – це все, що залишається від основ техніки *tintinnabuli*.

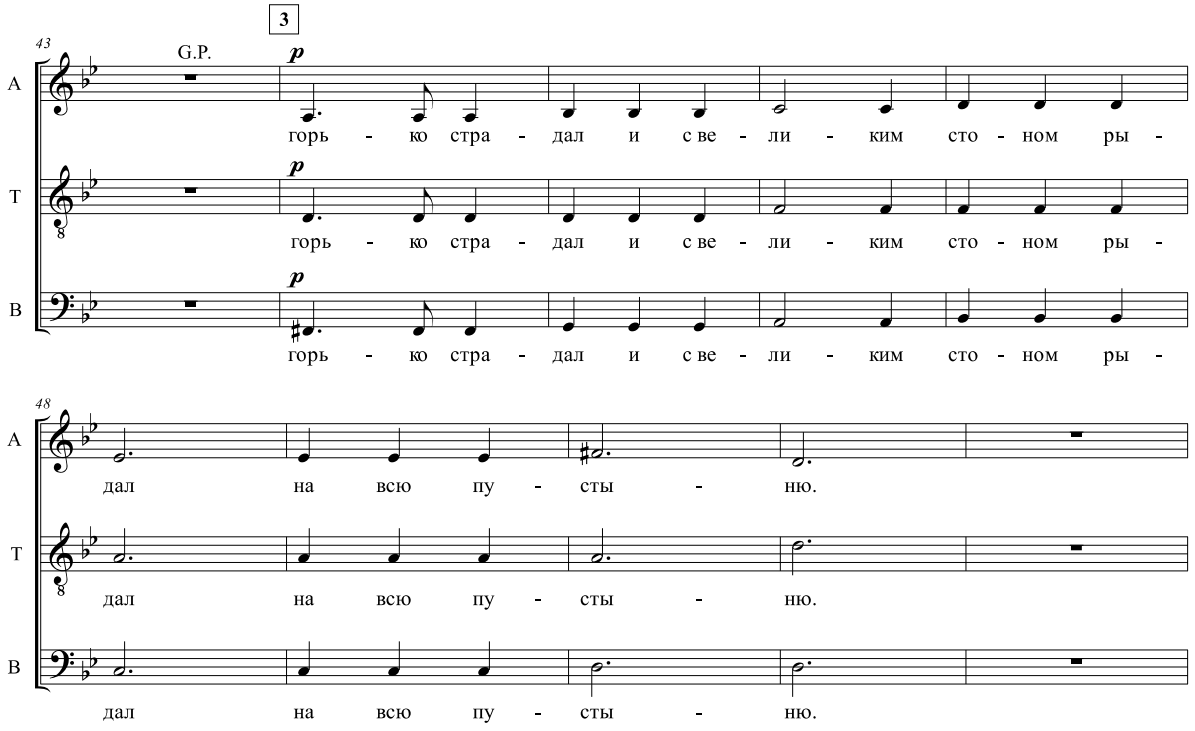
В ораторії «Адамів Плач» (2009) поєднуються засади вільного *tintinnabuli* викладу зі сталими засадами. Мелодична лінія баса поєднує поступовість руху М-голосу і витриманий тон Т-голосу, утворюється прихована поліфонія (див. приклад 14).

Приклад 14. А. Пярт «Adam's Lament» тт. 23-40:



Семантика словесного тексту спричинює порушення логіки Т-голосу в кінці фрази: замість тону *f* в партії тенора (згідно формули Т-голос=-2, яку спостерігаємо в цілому епізоді), наявний тон *d*, який створює унісон з двома М-голосами (див. приклад 15). Очевидно, порушення логіки *tintinnabuli* є в даному випадку риторичною фігурою, оскільки унісон наочно втілює образ «пустелі», про який йде мова в тексті.

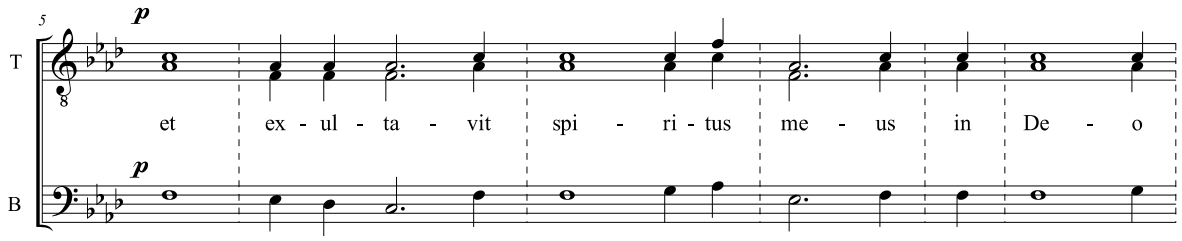
Приклад 15. А. Пярт «Adam's Lament» тт. 44-51:



В хоровій партитурі "Magnificat" (1989) А. Пярт змінює існуючі в більш ранніх творах засади роботи зі словесним текстом. Якщо раніше довжину модус-блоку в мелодичному голосі визначала кількість складів у слові, а звуковисотний профіль мотиву визначався лише видом мелодичного модусу, то в зазначеному творі на мелодику впливає також місце розміщення наголосу: наголошені склади мають довші тривалості, причому наголошений склад завжди знаходиться перед центральним тоном, який є останнім в кожному слово-модусі. Таке рішення узгоджується зі специфікою наголосів в латині, де часто наголошується другий від кінця склад (див. приклад 16). Алгоритм тонів в М-голосі (бас): мелодію утворено в результаті чергування відцентрових висхідних і низхідних мелодичних модусів з центральним тоном фа, причому довжина кожної мелодичної комірки обумовлена кількістю складів у слові. Якби ці правила застосовувалися неухильно, мелодія баса в цьому епізоді мала б вигляд: *f* | *f – e – d – c* | *f – g – a* | *f – e* | *f* | *f – e* |. Натомість в другому і четвертому

слові-блоці (exultavit, meus), А. Пярт змінює послідовність тонів так, щоб центральний тон опинився на останньому місці блоку. Відповідно, утворюється хвилеподібна мелодія, з важким низьким наголошеним передостаннім складом і легким високим останнім. Композитор відтворює мелодику мовної інтонації, змінюючи правила *tintinnabuli*-техніки.

Приклад 16. А. Пярт. Magnificat, тт. 5 – 10:



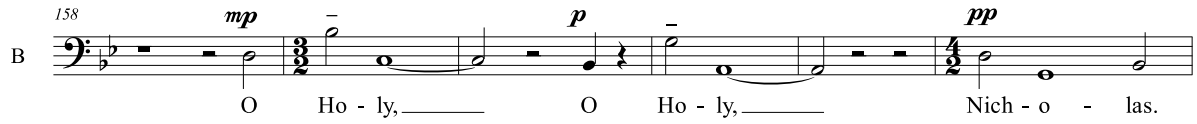
Такий принцип Арво Пярт використовує і надалі, завжди там, де це необхідно для поглиблення виразності слова. Як бачимо, встановити логіку композитора стає важче, мелодична лінія перестає бути очевидною і передбачуваною, як це було в творах більш раннього періоду. Посилюється елемент чуттєвості, імпровізаційності, тобто те, що не піддається прогнозуванню. Математична усталеність починає відходити, стає більше свободи, а менше логіки. Ми поступово простежуємо, що певна ясність, логічність та детермінованість композиції, властива творам А. Пярта другої половини 1970-х рр., втрачається.

Засади техніки трактуються більш вільно, в мелодичній лінії окремих партій поєднуються тони М-голосу і *tintinnabuli*-тони. Характер співвідношення слова і числа стає більш складним, багаторівневим. В певний момент аналітичний інструментарій не дозволяє пояснити ті або інші композиторські рішення, тоді вони здаються проявом імпровізаційності, стохастичним вибором автора.

Іноді вдається лише в загальних рисах впізнати графіку пари голосів пяртівської діафонії – умовно поступеневий рух М-голосу, умовно стрибкоподібний рух Т-голосу. В прикладі 17 один із голосів, який

рухається по тонах акорду, може вважатися Т-голосом, тоді як інший, що, хоч і приховано, але рухається гамоподібно, імовірно, є М-голосом (див. приклад 17).

Приклад 17. А. Пярт «O Holy Father Nicholas» тт. 158-163. Умовні М- і Т-голоси:



В цьому прикладі залишається ідея низхідного руху, так як це і має бути в мелодичному голосі. Але цей мелодичний рух перемежовується із витриманим тоном: чистота методу *tintinnabuli* поступово втрачається. По суті стиль tintinnabuli у пізніх творах є невловимим. Акордовий рух по тризвуку зберігається, гармонічна педаль нагадує «класичні» *tintinnabuli*-твори Арво Пярта.

Отже, твори кінця 1980-х та 2000-х років дають підстави виділити дві тенденції в розвитку *tintinnabuli* стилю:

1) Менша детермінованість, ***більша свобода*** у використанні техніки композиції: зберігається графіка голосів (наявні умовний Т-голос та умовний М-голос), хоча спосіб узгодження голосів і порядок в організації мелодичного голосу не детерміновані формулами мелодичних модусів і математичною залежністю Т-голосу від М-голосу/голосів. Свобода від детермінованості дозволила створювати мелодії «широкого дихання» у творах з текстом: якщо раніше мелодичні лінії в творах з текстом були шерегою коротких мотивів, довжина яких регулювалася кількістю складів, то в більш пізніх творах, де можливе вільне поєднання тонів Т- і М-голосу в одній партії, виникають мелодичні побудови просякнуті наскрізним розвитком. Екстремумом в цій тенденції є повна

відмова від засад *tintinnabuli*-техніки, при збереженні настрою тихої, стриманої споглядальності в композиції, відмови від наративності на користь перебування в певному стані «тут-і-зараз».

2) ***Ускладнення*** в застосуванні правил техніки *tintinnabuli*. Передусім воно стосується правил побудови мелодичного голосу. В творах з текстом йдеться про вплив більшого числа пов'язаних із словом чинників на звуковисотність і ритміку мелодичного голосу: не лише кількість складів, але також і розташування наголосу впливають на графіку М-голосів.

В музичній тканині окремо взятих творів обидві зазначені тенденції можуть поєднуватись. Наприклад, в "Magnificat" строфи розмежовуються за фактурою і за ступенем детермінованості музичних подій: існує заспів (світліша, прозоріша фактура) та приспів (нашарування голосів divisi, більша кількість хорових груп, а подекуди tutti). В заспіві переважає двоголосся, мелодичні лінії взаємодіють у певній свободі. Натомість у приспіві, коли вступає весь хор, спостерігаємо більшу регламентованість, діють традиційні засади техніки *tintinnabuli*.

Теоретичні уявлення про техніку *tintinnabuli*, яка стала серцевиною індивідуального композиторського стилю Арво Пярта 1970-х – 2000х років, пройшла певну еволюцію від кристалізації композиційних норм до їх зміни і руйнування, є важливим підґрунтям виконавської інтерпретації. Щодо музики А. Пярта особливо важливо підкреслити паритетність теорії і практики: більшість теоретичних уявлень про стиль А.Пярта вперше сформульовані не музикознавцями, а виконавцями творів композитора. Першою працею, в якій узагальнено засади композиційної техніки *tintinnabuli*, була монографія британського диригента й керівника ансамблю старовинної і сучасної музики Пола Хільєра (Hillier, 1997). На нашу думку,

саме виконавська робота над великою кількістю творів А. Пярта дозволила диригенту помітити типові риси його стилю й у подальшому, керуючись настановами самого композитора, викласти засади техніки композиції Пярта у вигляді цілісної системи. Правильним є і зворотній шлях – від теоретичного розуміння логіки композиції Арво Пярта – до виконавської інтерпретації його творів. В наступному підрозділі дослідження розглянемо інтерпретаційну стратегію диригента щодо творів Арво Пярта, яку також можна екстраполювати на твори інших сучасних композиторів.

1.2 Інтерпретаційна стратегія диригента щодо творів Арво Пярта (на прикладі діяльності Пола Хільєра)

Виконання творів сучасної музики було і залишається складним і відповідальним завданням сучасних музикантів, оскільки воно передбачає, з одного боку, високий рівень виконавської майстерності, а з іншого, залучення дослідницької складової – встановлення логіки організації виконуваного твору, вивчення закономірностей композиторського стилю того чи іншого автора в певному творі. Попри те, що технік композицій і виконавських засобів в сучасній музиці існує велика кількість, для виконавця є важливим зрозуміти загальну логіку дій по відношенню до кожного твору, що написаний сучасними музичними засобами. Важливою задачею є напрацювання *універсального алгоритму*, який би описував логіку дій диригента, котрий береться за виконання незнайомої йому і слухацькій аудиторії музики, до якої ще не склалося усталеного еталону сприйняття та виконавської традиції. Цей алгоритм ми реконструювали на основі творчої співпраці англійського диригента Пола Хільєра з Арво Пяртом, описаної у монографії П. Хільєра (Hillier, 1997).

Ми впроваджуємо новий погляд на цю монографію – як на зафіксований у слові опис шляху до нової музики. Розглядаємо її як текст,

що включає і моменти, які відносно легко можна вербалізувати, і ті, які складно «увібрати в слова». До перших відносимо 1) опис аналітичних підходів (цілої системи аналізу музики А. Пярта, яку в опорі на комунікацію з автором і на власну виконавську практику випрацював П. Хільєр, якою він поділився у своїй монографії і яку потім застосовували у своїх дослідженнях музикознавці); 2) опис виконавських винаходів, якими П. Хільєр відкрито ділиться і які мають значення не лише конкретних порад – як діяти в тій або іншій «тупиковій» ситуації репетиційного процесу, – але також як система уявлень про творчість А. Пярта в цілому. Цінність цієї системи у її неумоглядному походженні: її склала людина, яка «тримала в руках» цю музику як диригент, людина, яка шукала (і знаходила) способи до заохочення інших (співаків, інструменталістів, читачів своєї монографії) до знайомства з творами А. Пярта. До інших моментів, що наявні в монографії – тобто тих, які складно підлягають вербалізації, – відносимо інсайти, авторські зізнання П. Хільєра, описані ним алюзії, аналогії, образи, що їх він відшукав в глибинах свого багатого диригентського й загальноестетичного бекграунду, а також у діалогах з композитором. Як автор монографії П. Хільєр потрафив знайти слова, здатні зафіксувати ці химерні матерії. П. Хільєр подекуди описує музику А. Пярта метафорично, суб'єктивно. Для наукової монографії це, за великим рахунком, недолік. Але монографія П. Хільєра особлива тим, що вона не є науковою у строгому сенсі. Вона є фіксацією двох шляхів пізнання – логічного і інтуїтивного. В тексті монографії – який є основним об'єктом дослідження для нас – нас цікавлять, окрім аналітичних спостережень, тут і там розкидані описи інтуїтивних прозрінь, якими, мов світлом маяків, позначений шлях в морі незнаного – музики А. Пярта. Попри концентрацію на його музиці, інтерпретаційна стратегія диригента П. Хільєра нею не обмежується. Вона є моделлю пізнання, яка припускає масштабування: більшою або меншою мірою цією стратегією, яку ми спробуємо системно описати, – можуть

користатися вдумливі диригенти, які хочуть долати виклики виконання нової музики.

Шлях пізнання нового нелінійний. Отже, спроба описати нелінійні явища послідовно й системно завідомо їх спрощує. Ми свідомі цього. Але моделювання – створення моделі – попри негативний момент редукції має позитивний момент: отримана «на виході» модель може бути *при*-своєна іншими музикантами, творчо переосмислена, адаптована ними «під себе», з урахуванням власних завдань і ресурсів. Ми будемо описувати інтерпретаційну стратегію П. Хільєра за логікою «від загального до конкретного», від найбільш віддаленої, неясно усвідомлюваної мети – до конкретних технічних кроків по її досягненню. Основою нашої реконструкції є аналіз результатів співпраці двох видатних музикантів – аудіо-записів, програм на радіо, монографії.

Під інтерпретаційною стратегією ми розуміємо шлях вдумливого музиканта до розуміння й відтворення нової музики, сукупність внутрішніх і зовнішніх зусиль інтерпретатора, спрямованих на відкриття нового, незнайомого, навіть маргінального, такого, по відношенню до чого в мистецькому соціумі ще не існує схвалення. На час коли П. Хільєр звернувся до музики А. Пярта, вона була мало відомою поза межами Естонії, та й на самій батьківщині композитора сприймалася неоднозначно: не існувало суспільного консенсусу в сприйнятті її як глибокої, вартісної. П. Хільєр почасти йшов на ризик, включаючи твори А. Пярта до концертних програм західних колективів.

Знайомство Пола Хільєра із тоді ще маловідомим молодим композитором Арво Пяртом відбулося випадково. Але, як відомо, випадковостей не буває. Будучи керівником Hilliard Ensemble та спеціалістом з давньої музики, П. Хільєр познайомився зі статтею про

творчість невідомого йому композитора – Арво Пярта: «Початкова привабливість (твору, що був опублікований в статті – *прим. Н. Т.*) була переважно візуальною (…) там майже нічого не було… але зі свого досвіду спілкування з середньовічною музикою я знав, що там може бути все» (Hillier, 1997: vii). Згодом митці познайомились особисто. Плід цієї творчої співпраці налічує кілька студійних записів, випуск спеціальної програми на радіо BBC, чимало творчих проєктів. Перший CD з твором «Abros» був записаний у 1986 році, згодом колекція студійних записів поповнилася «Passio» (1988), «Miserere» (1991), «De Profundis» (1996) та іншими. Виконання вокально-інструментальної музики, під творчим проводом Пола Хільєра, надихала композитора працювати у вокально-хоровому жанрі. Саме «вірність» (у розумінні правильного інтерпретування) виконавського прочитання диригента П. Хільєра переконала А. Пярта, що заплановане та запрограмоване у творах композитора буде належним чином дешифровано та представлено слухачу.

Інтерпретаційна стратегія повинна розумітись як конкретизація поняття «стратегія» в умовах музичного виконавства. Тому є сенс розглянути обсяг і зміст поняття «стратегія» та сфери його застосування. Термін «стратегія» застосовується у воєнному мистецтві та в менеджменті. Попри віддаленість між ними, у тлумаченні поняття «стратегія» в обох зазначених контекстах є певна спільна семантична зона. В силу універсальності, ця зона є дієвою також і по відношенню до музичної діяльності, зокрема – диригентської. Отже, в широкому розумінні стратегія – це план досягнення мети з максимально ефективним використанням наявних ресурсів. Інтерпретаційна стратегія існує в кожного музиканта (зокрема – диригента), незалежно від того, чи є вона ним осмислена чи він діє інтуїтивно: музикант планує свої дії з метою досягнути якісного виконання того чи іншого твору/творів. Ефективність інтерпретаційної

стратегії визначається оптимальністю співвідношення засобів (часу, внутрішніх ресурсів, комплексу інструментів) та результатів (міри адекватності виконання задумові композитора).

Ми розглядаємо шлях П. Хільєра до музики А. Пярта як осмислену ним стратегію, метою якої є наблизити нове мистецьке явище (творчість маловідомого на той час композитора) спочатку до себе, а далі – до інших (музикантів, слухачів). Чим цей шлях повчальний, пізнавальний для інших музикантів – практиків і теоретиків? Він: 1) результативний, 2) задокументований. Іншими словами, інтерпретаційна стратегія П. Хільєра щодо музики А. Пярта є ефективною і може бути в загальних рисах реконструйована на основі опублікованих матеріалів.

Вихідним моментом інтерпретаційної стратегії диригента є *творча інтенція*, визначення своєї мотивації, внутрішнього зацікавлення у взаємодії з новою музикою. Це до певної міри прийняття виклику. Звичайно, мотивувати диригентів до виконання нової музики можуть такі чинники, як потенційний успіх, мода та інше, але ці чинники є зовнішніми – тут йдеться саме про внутрішнє зацікавлення музикою: вподобання, бажання розібратись, зрозуміти, збагнути логіку композитора тощо. П. Хільєр зізнався, що першим імпульсом для знайомства із музикою А. Пярта було візуальне враження від партитур композитора, причому враження було не звуковим, а візуальним: «Я відчув себе одним із тих англійських мандрівників попередньої епохи, який зіткнувся з чужоземною пустелею і виявив, що її сяюча порожнеча пропонує щось могутнє і радісне» (Hillier, 1997: vii). Для П. Хільєра важливо було зберегти цей *перед*-образ в пам’яті, він раз у раз повертався до нього у своїй уяві і сприймав його як певний ідеал інтерпретації, як мету своїх дій. Виходячи з відповідності цій меті Хільєр-диригент оцінював ефективність засобів, якими послуговувався.

Спочатку розпливчастий, образ «сяючої порожнечі» в процесі роздумів, співставлень із попереднім і актуальним виконавським (ширше – естетичним) досвідом поступово конкретизувався: П. Хільєр виокремив ті області культурної традиції, які, на його погляд, давали можливість краще зрозуміти манеру творчості А. Пярта. Диригент назвав їх «корисним фоном» (useful background), важливим для розуміння стилю *tintinnabuli* – провідного методу композиції в творчості А. Пярта від 70-х років. З точки зору П. Хільєра, такий фон створюють 1) православна традиція, 2) традиція дзвонів в різних конфесіях, 3) мінімалізм як мистецький напрям, 4) давня музика. Перед тим, як розшифрувати, які саме сторони зазначених традицій, на думку П. Хільєра, резонують із стилем *tintinnabuli* А. Пярта, акцентуємо новий крок у формуванні інтерпретаційної стратегії. Ним є *конкретизація початкової творчої інтенції (головної творчої мети) в процесі узгодження її із раніше набутим або відомим інтерпретатору культурним досвідом*. Цей крок постачає інтерпретатору певні аналогії, які дозволяють зрозуміти, як приблизно повинен виглядати художній результат (твір або твори, що інтерпретуються), якими якостями він повинен бути наділений. Кожна з чотирьох визначених П. Хільєром культурних традицій має певні зони перетину із музикою А. Пярта. Саме на цих спільних моментах фокусується Хільєр-диригент у репетиційній роботі над творами А. Пярта і Хільєр-музикознавець на сторінках монографії про композитора. В православній традиції П. Хільєр відзначає особливий спосіб переживання часу і простору; перший – пов’язаний з ісихазмом, другий – з іконописом.

Давня традиція ісихії передбачала практику, яка поєднувалася із самозануренням і контролем за власними рефлексіями або помислами. Результатом цієї практики була підготовка до безпосереднього Богопізнання. Ісихазм передбачає нерухомість, тишу та споглядання, а також неупереджену тверезість духу, в якій серце і розум контролюють

один одного. Особливе ставлення до часу як нелінійного процесу, в рамках містичної практики спілкування з Богом, тісно пов'язано з відсутністю векторного руху в музиці А. Пярта. Звертаючись до ролі іконопису в осягненні музики естонського композитора, П. Хільєр проводить паралель між розвитком перспективи в європейському мистецтві та дещо пізнішим розвитком в музиці функціональної тональності. Він зазначає, що «в багатьох формах мистецтва відчуття перспективи виключається, як у випадку з іконами. (…) форми або звуки співіснують в одній площині (…) процес завжди є і триватиме, доки не закінчиться: їй не потрібно кудись йти» (Hillier, 1997: 17). Це явище подібне до відсутності тональності з її ладовими тяжіннями, яка б впорядковувала цілковито рух в творі. Прагнучи зберегти автентичність образу Бога, іконописці притримувалися безперервної традиції зі стилізованими елементами, що характеризують іконопис. Говорячи про давніх митців П. Хільєр пише: «Завданням музиканта і художника не було самовираження… але розуміння і відтворення небесних пісень, відтворення божественних образів, які передавалися за допомогою давніх релігійних архетипів… В іконописі як і релігійному співі, існували сукупності візерунків, які називалися прототипами. Ці прототипи та зразки мелодій служили збереженню художнього канону колективної творчості…» (Hillier, 1997: 4). Схоже бачимо і в творах А. Пярта з притаманними їм повторністю, формульністю. І хоча його музика не створена для літургійного використання, однак вона увібрала в себе ті самі якості, якими зазвичай керуються композитори духовної музики. Таким чином, відсутність нарації як спрямованого до певної мети руху, та повторюваність елементів в музиці А. Пярта – стилістична проєкція розуміння часопростору і руху у сакральній традиції.

Інша, окрім православ'я, культурна традиція, яка, на думку П. Хільєра дозволяє краще зрозуміти (а значить – і відтворити) творчі наміри А. Пярта

та його ідеї, – це традиція використання дзвонів у різних сакральних контекстах. П. Хільєр особливо виділяє два види дзвонів, які, на його думку, безпосередньо наближаються до стилю *tintinnabuli* – поширена в англіканській церкві техніка перемінного дзвоніння (change ringing) та спосіб використання дзвонів в ортодоксальному православ'ї (зокрема, в грецькій, сирійській та російській версіях).

В основі мистецтва перемінного дзвоніння лежать математичні можливості, які виводяться із серії фіксованих діатонічних тонів, де кожна з комбінацій має свою специфічну назву. Що більша кількість дзвонів, то складніші схеми і, відповідно, довші «композиції». Подібна алгоритмізація простежується і в деяких роботах А. Пярта. Однак на цьому зв'язок зі дзвоновістю не закінчується. Природа видобуття звуку зі дзвону складається із трьох фаз: самого удару, поширення звуку та затяжної хмари резонування звуку, яка «тягнеться» до нас, але водночас і «тягне» нас до себе. Ця якість звуку передається в музику *tintinnabuli* А. Пярта, де можна почути дзвони в деяких творах ("Cantus in memorial of Benjamin Britten"). Структура деяких композицій *tintinnabuli* нагадує звукову хвилю ("Passio"), заглиблення в ряд обертонів ("Für Alina").

Третя традиція, яка наближає до розуміння семантики і стилістики *tintinnabuli*, на думку П. Хільєра, – давня європейська музика, зокрема григоріанський хорал та ті жанри, які виросли з нього. Витоки стилю *tintinnabuli* були набуті слуховим досвідом А. Пярта, пов'язаним із старовинною музикою. Сам А. Пярт ділився, що насамперед дух старовинної музики цікавив його більше, ніж технологічна сторона, правила. А. Пярт звертався до робіт школи Нотр-Дам, з якою його твори пов'язує наявність витриманих тонів та фактурні функції голосів. Знайомство А. Пярта з григоріанським хоралом виявляється у виразній поліфонічній лінійності і уваги до вербального ряду.

Зрештою, четверта традиція, яку залучає П. Хільєр до сфери явищ, близьких зі стилем *tintinnabuli* А. Пярта, мінімалізм, трактований широко, як філософія і як стилістика творчості. Творчість американських мінімалістів – С. Райха, Ф. Гласа, М. Монк та інших – незвичний для нашого музикознавства контекст для творів А. Пярта. Але включення в новий контекст дозволяє відкрити нові сторони явища, що і відбувається в даному випадку. П. Хільєр акцентує увагу на тому, що А. Пярт на етапі створення перших *tintinnabuli*-композицій жодним чином не міг знати про творчі пошуки мінімалістів, отже, певні паралелі між ними точно не є результатом запозичення, а скоріше – наслідками типологічно схожих умов, реакцією на надмірну складність і зарозумілість мистецтва середини XX століття, зокрема експресіонізму. П. Хільєр визначає такі риси мінімалізму, як економію виразного жесту, звернення до елементарних засобів, сила яких в їх універсальності, відношення до тризвуку як єдиного цілого, нефункційне трактування тональності, відсутність цілеспрямованого руху, де процес важливіший за мету.

Чотири визначені П. Хільєром та описані нами вище культурні традиції, не вичерпують кола можливих асоціацій із стилем *tintinnabuli*. Кожен інтерпретатор може додати до цього ряду асоціацій свої, виходячи з власного культурного досвіду, з того, що саме в ньому резонує з музикою А. Пярта. Деякі з наведених П. Хільєром асоціацій підтверджені А. Пяртом в його діалогах з різними співбесідниками, в тому числі з П. Хільєром. Інші асоціації (як наприклад з англіканською традицією change ringing) можуть видаватися надто суб'єктивними, випадковими, обумовленими культурним бекграундом інтерпретатора (П. Хільєра), а не композитора. Але це не применшує їх ваги: суб'єктивні асоціації із творами, що інтерпретуються, дозволяють включити ці твори в знайомі інтерпретатору контексти і, таким чином, стають більш близькими останньому. Він «зчитує» більше

прихованого в них змісту, а отже – стає більш переконливим у своїй інтерпретації. Названі П. Хільєром чотири асоціативні сфери примітні тим, кожна з них є «містком» між образами і засобами їх художнього втілення. Конкретизуючи початкову творчу інтенцію – найбільш загальну мету творчих зусиль інтерпретатора, асоціативні ряди дають вихід у сферу інструментів досягнення мети: інтерпретатор більш конкретно уявляє коло виконавських засобів, що будуть доречними у виконанні такого роду музики.

Таким чином, наступним кроком інтерпретаційної стратегії варто вважати вибір виконавських засобів, які б відповідали створеному звуковому образу. В своїй монографії П. Хільєр аналізує практично всі твори А. Пярта – як хорові, так і інструментальні. В цих аналітичних нарисах чимало можна зустріти тонких виконавських спостережень. Частина з них вирішує локальні виконавські складнощі, інша частина може бути застосована по відношенню до ряду творів А. Пярта, а не лише до одного, у зв'язку з котрим згадується. Для нас наразі важливо систематизувати найбільш загальні виконавські рекомендації П. Хільєра. Ми розглядатимемо їх відповідно до виконавських засобів, на які ці рекомендації спрямовані 1) динаміка; 2) темпи; 3) паузи; 4) інше.

Акцентуючи увагу на збереженні динамічного балансу між хоровими голосами П. Хільєр зауважує, що «фразування кожного рядка в музиці має вирішальне значення, як і правильний баланс між різними голосами, особливо між кожним *tintinnabuli*-голосом і його мелодичним голосом» (Hillier, 1997: 203). А також наголошує, що підказкою до фразування має стати сама музика. Виходячи з цієї логіки та порад про більш природній підхід до виконання того чи іншого теситурного фрагменту, потрібно керуватися в першу чергу негласним вокальним правилом музики Відродження: куди б не пішла мелодична лінія, вона має звучати у тій

динаміці та вокальній щільності, куди прямує ця мелодична лінія (вгору – більш насичена динамічно та тембрально виразна; вниз – щільність зникає, а з нею знижується динаміка). Однак музика не має бути спотворена надмірною опуклістю фраз або навмисно підкресленими словами.

Також треба пам'ятати, що нерегулярні тактові риски часто відображають кількість складів у кожному слові: звідси випливає, що фразування музики є нерегулярним і залежить від слова, а не фіксованого метру. Тому цю композиційну умовність не слід сприймати як заклик до дії, адже тактові риски не вказують на наголос чи акцент. Щодо балансу між *tintinnabuli* і мелодичним голосом, слід зазначити, що зазвичай лідирувати буде саме мелодичний голос, якому можна дозволити більшу помітність. А в ситуаціях, коли високі та низькі хорові голоси повинні звучати разом в одному діапазоні (що означає, що вони будуть у різних вокальних регістрах) варто бути край обережними задля забезпечення належного балансу.

Значна частина музики А. Пярта має повільний темп. «У всіх випадках завдання виконавця полягає в тому, щоб надати музиці належної ваги (…), але врівноважувати це з потребою у плавності та русі» (Hillier, 1997: 205). Пригадуючи репетицію на якій був присутній А. Пярт, де йшла підготовка студентського хору до виконання «De Profundis», П. Хільєр пригадує: «Композитор допомагав за фортепіано, граючи ноти педалі (того, що є партією органу). Хоча темп і без того був повільний, він грав ці ноти дуже твердо і завжди повільніше. Фактично, незалежно від того, як повільно я починав твір, ноти на педалі завжди приходили трохи пізніше і трохи важче» (Hillier, 1997: 205). У зв'язку з цим, диригентом було запропоновано метод, який він запозичив зі свого досвіду роботи зі старовинною музикою: репетирувати твори А. Пярта в надмірно повільному темпі, частково для того, щоб розвинути усвідомлення

звуковисотності, гармонії та постійних змін, які відбуваються в кожній партії.

А. Пярт досить часто використовує тишу як творчий компонент в музиці, який вимагає від виконавця його втілення різноманітними способами. Часті і довгі паузи фактично стають тематичним матеріалом, до якого повинно бути відповідне ставлення. Звучання може припинятися раптово або повільно з поступовим diminuendo, однак П. Хільєр акцентує увагу на тому, що між цими крайнощами лежить нескінченна кількість градацій. Наприклад, такі роботи як «Abros» і «Passio» починаються масивно і раптово вриваючись у простір тиші, тоді як «Te Deum» та «Stabat Mater» починаються майже непомітно, так само непомітно закінчуючись.

Наведені спостереження П. Хільєра, щодо виконання хорових опусів А. Пярта, здебільшого є універсальними до творів, які написані в стилістиці *tintinnabuli*. Адже музична мова А. Пярта є індивідуальним явищем, яке вимагає особливого підходу і розуміння складових елементів винайденої ним техніки композиції. Попри специфічну і, здавалося б, вузьку спрямованість порад диригента, його бачення може стати корисним і вагомим для виконавців сучасної музики загалом, а особливо для виконання тих творів, естетика яких близька до творчості А. Пярта.

Ми вважаємо за необхідне також пояснити виконавцям, що не варто вимірювати весь масив творчих здобутків Арво Пярта лише *tintinnabuli* стилем. В певний момент засади індивідуального стилю склалися, але в певний момент він також відчув потребу частково чи повністю відмовитись від *tintinnabuli* стилю. В той же час в його творах поза технікою *tintinnabuli* залишається споглядальність, відстороненість як провідна образна характеристика. Навіть якщо ми безпосередньо не спостерігаємо базових елементів стилю *tintinnabuli* в пізніх творах А. Пярта, все одно *дух стилю*

важливо відтворити тими засобами, які наявні. Потрібен пошук виконавських інструментів, для того щоб створити відчуття присутності стильової аури Арво Пярта.

Висновки до розділу 1.

В першому розділі дослідження музика Арво Пярта розглядалася з аспекті музикознавчої та виконавської інтерпретації.

1. Центральним моментом музикознавчої інтерпретації творчості А. Пярта є опис його техніки композиції, яка має авторську назву *tintinnabuli*. Ядро композиційної техніки утворене системою діафонії, в якій провідний голос (М-голос) рухається гамоподібно і регулюється системою мелодичних модусів, а другий голос (Т-голос) є похідним від нього, рухається переважно по акордових тонах. На засадах зазначеної композиційної техніки можуть створюватися алгоритмічні композиції, в яких кожна музична подія обумовлена строгими правилами. Техніка композиції *tintinnabuli*, попри наявність усталених правил, відзначається певною гнучкістю, коригується в умовах різних жанрів. Ми відзначили зміни композиційних правил у вокально-хорових творах А. Пярта, обумовлені наявністю словесного тексту. Порівняння способів використання техніки *tintinnabuli* у вокально-хорових та інструментальних композиціях А. Пярта дозволяє стверджувати: слово коригує засади композиційної техніки; техніка служить слову; в більшості вокально-хорових композицій *tintinnabuli*-двоголосся підкреслено артикулює звучання слова, робить його виразним, вагомим. Мелодичні голоси в системі діафонії А. Пярта є провідними, їхній синтаксис, ритміка визначаються особливостями словесного тексту – словесним синтаксисом,

розміщенням наголошених складів. Мелодику основних голосів у вокально-хорових творах визначає складова структура слова, виражена за допомогою чисел. У вокально-хорових творах з інструментами фактурні функції основного і оздоблювального голосів підкреслюються темброво: мелодичні голоси завжди містять словесний текст, вони доручені хоровим або вокальним партіям; натомість *tintinnabuli*-голоси розраховані на виконання інструментами або, ймовірно, передбачають, завдяки своїй фактурній функції, манеру співу, наближену до інструментальної. Ряд аналітичних спостережень стосуються розуміння конструктивної ролі числа і слова у вокально-хорових та інструментальних композиціях А. Пярта: 1) його твори є алгоритмічними композиціями, що спираються на числові ряди як на конструктивну основу розгортання мелодичного голосу; 2) числові послідовності не формуються на основі іманентно-музичних закономірностей, а є результатом зовнішнього запозичення; 3) числові послідовності інструментальних творів нерідко є зростаючими та/або спадаючими арифметичними прогресіями: кожен наступний модус-блок мелодичного голосу містить на один звук більше/менше, ніж попередній; 4) числові послідовності творів зі словесним текстом обумовлені силабічною будовою слова: у творах “Missa syllabica”, “Cantate Domino” кількість звуків кожного модус-блоку мелодичного голосу відповідає кількості складів слова, що розспівується. Твір “Summa”, ймовірно, є експериментом Арво Пярта, в якому композитор застосовує спосіб формування числових рядів не на основі логіки слова (як в інших вокально-хорових композиціях), а на основі логіки числа (як в інструментальних творах). У результаті музичний і вербальний ряди мають різний синтаксис і вступають у протиріччя. Композитор з часом переглянув такий підхід до

відтворення слова, про це свідчить факт, що у подальші роки А. Пярт здійснив редакції твору “Summa”, перетворивши його з вокально-хорового на інструментальний. Спосіб функціонування композиційної техніки tintinnabuli у творах зі словесним текстом підкреслює пріоритетність слова, його фундаментальне значення для системи композиторських і виконавських засобів.

2. Розглянувши шлях Пола Хільєра до осмислення і виконання музики А. Пярта, зокрема творів, що написані у стилі *tintinnabuli*, підсумуємо найбільш загальні етапи процесу освоєння нової музики диригентом – процесу, який ми називаємо інтерпретаційною стратегією диригента. На прикладі Пола Хільєра ми виокремлюємо три етапи такого процесу – 1) вихідну творчу інтенцію, 2) її конкретизацію на основі узгодження з попереднім культурним, естетичним досвідом, 3) пошук ресурсів та оптимальних способів їх використання для найбільш точного втілення вихідної творчої інтенції. В найбільш загальних рисах – як вона зараз описана – така стратегія усвідомлено або інтуїтивно використовується кожним музикантом, який планує творчу діяльність в короткій або довшій перспективі. Важливо зазначити два моменти, які підвищують ефективність інтерпретаційної стратегії: 1) важливо час від часу «оновлювати» розуміння кінцевої мети, аби інтерпретаторська діяльність не втрачала глибинний сенс і не перетворювалася на ремісничу рутину; 2) важливо збагачувати культурний бекграунд для того, аби асоціативні поля, точки дотику із новими явищами, були більш численними. Аби нова музика промовляла до якоїсь частини попереднього мистецького досвіду інтерпретатора, важливо докладати зусиль до того, щоб цей досвід збагачувати й урізноманітнювати.

Розділ ІІ. Обґрунтування виконавських версій окремих творів Арво Пярта

Розуміння засад логіки музичного мислення Арво Пярта є важливою передумовою інтерпретації його творів. Сказане має особливе значення щодо творів, позбавлених віртуозності, таких, де музична фактура прозора, містить мало музичних подій і фактично не дає виконавцю можливості показати блиск виконавської техніки, спритність, технічну майстерність. Щодо таких творів необхідно шукати особливого виконавського стилю, особливого способу музичного висловлювання – лаконічного, концентрованого. На шляху до формування такого виконавського стилю особливу вагу має культурно-естетичний досвід музиканта, який стає основою його комунікації зі слухачем. Твори Пярта не нададуть виконавцеві зовнішнього блиску, вони дозволять йому бути зосередженим, вдумливим, створюватимуть звуковий простір рефлексії, споглядання, медитації.

В рамах творчого проєкту були підготовлені і виконані наступні твори А. Пярта: 1) “Missa syllabica” (1977), “Sieben Magnificat-Antiphonen” (1988), “Berliner Messe” (1991) та “O Holy Father Nicholas” (2021). В ході самостійної підготовки диригента і в подальшій репетиційній роботі з хоровим колективом формувалися і уточнювалися уявлення про те, як повинні звучати ті або інші твори, якими якостями наділений ідеальний образ кожного твору. В ході репетицій, там, де це було доречно і необхідно для розуміння співаками і музикантами оркестру копозиторського задуму, диригентом надавалися пояснення щодо композиторської техніки Арво Пярта, естетичних засад його творчості і світосприйняття. Нижче пропонуємо окремі нариси, кожен з яких присвячений одному з творів програми концерту. Кожен з нарисів містить аналітичну частину, наші

спостереження як диригента над над процесом роботи з хором в цілому та конкретні зауваження, щодо специфіки виконання окремих епізодів у зазначених творах. Репетиційна робота, безумовно, вносила певні корективи в попередні ідеальні уявлення про звуковий образ кожного твору. Зупинимося коротко також на особливостях сприйняття артистами творчості А. Пярта, їх оцінці досвіду виконання його творів.

2.1 Твір «Missa syllabica»: виконавські завдання і способи їх вирішення

Композиція побудована як цикл з традиційних частин католицької меси. Драматургія циклу організована за допомогою фактурного, динамічного, тембрового контрасту. Нотація, вжита композитором у цьому творі, нагадує твори доби Середньовіччя та раннього Ренесансу, традиційні ритмічні позначення відсутні. Проте Арво Пярт надає вказівки виконавцям щодо довжини кожної із ноти. Ми вбачаємо у стилізації давньої нотації підкреслення належності до давньої традиції західного обряду, яка відтворюється в умовах авторського стилю композитора.

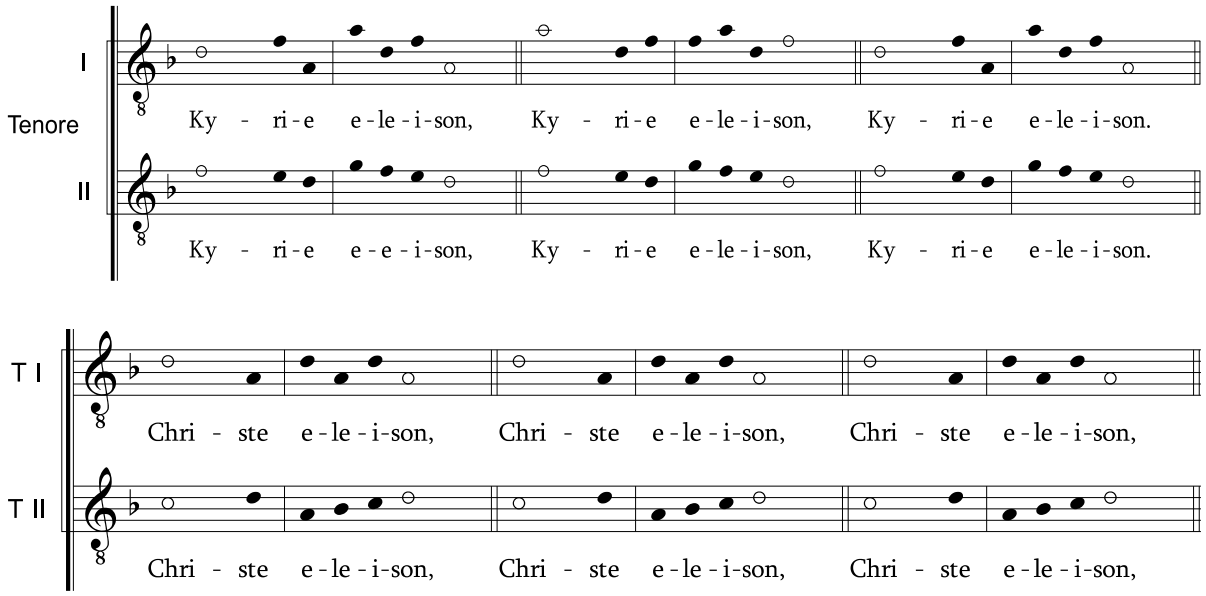
Kyrie. Кількість звуків у кожній фразі М-голосу дорівнює кількості складів у слові. За Л. Браунайсом, «при строго силабічному озвучуванні тексту число складів окремих слів задає число тонів гами»[6]. Мелодична лінія є наслідком дії композиційного алгоритму, в якому композитор обирає модус та центральний тон (фіналіс).

В першій частині функцію М-голосу виконує хор, а Т-голосу – орган. Кожна фраза починається і закінчується довшою тривалістю: в першому слові Kyrie перший склад наголошений, він подовжується на одну метричну

[6] Із статті Леопольда Браунайса – С. 143 (Дух і Літера).

одиницю; в останньому слові фрази “eleison” останній склад подовжується. Спочатку М-голос виконує група нижніх тенорів (тенор II), комбінуються різні мелодичні модуси із спільним центральним тоном *d*. Кожне речення (“Kyrie eleison”, “Christe eleison”, “Kyrie eleison”) повторюється тричі, в різних мелодичних модусах. Щоб краще зрозуміти механіку мелодичного руху, Л. Браунайс пропонує цей рух позначати стрілкою та зазначати центральний тон до якого чи від якого цей рух спрямований. Для *d-moll, d* є 1 ступеню ладу, вона є центральним тоном всіх мелодичних модусів (див. Приклад 18):

Приклад 18. Арво Пярт. Missa syllabica. 1 частина:



Ці дві строфи, поділені на три фрази, є доволі складними у виконавському аспекті. Найперша порада – доручити виконання першої частини меси двом вправним солістам. Оскільки з лінією М-голосу все зрозуміло, хоча нижче ми поговоримо про неї детальніше, варто розпочати виконавський аналіз з Т-голосу. Його мелодична лінія насичена інтервальними стрибками від терції і ширше. Для виконання такої мелодики важливо правильно підібрати співака, який повинен впевнено володіти мікстовою технікою, тонким вокальним змиком, м’якою тембральною

палітрою, і найголовнішим вмінням – згладженими вокальними регістрами, вмінням вміло перемикати та без явних регістрових «перемикачів» поєднувати їх.

Для співу М-голосу виконавець має володіти впевнено своїм вокальним апаратом, в нього має бути наявна вокальна школа, яка передбачає міцний змик мигдаликів, рівномірну подачу дихання, максимально згладжені регістрові з'єднання. Щільний, рівний тембрально, кольоровий звук, а також рівно збалансоване перемикання між регістрами забезпечить ту плавність лінії, яка необхідна.

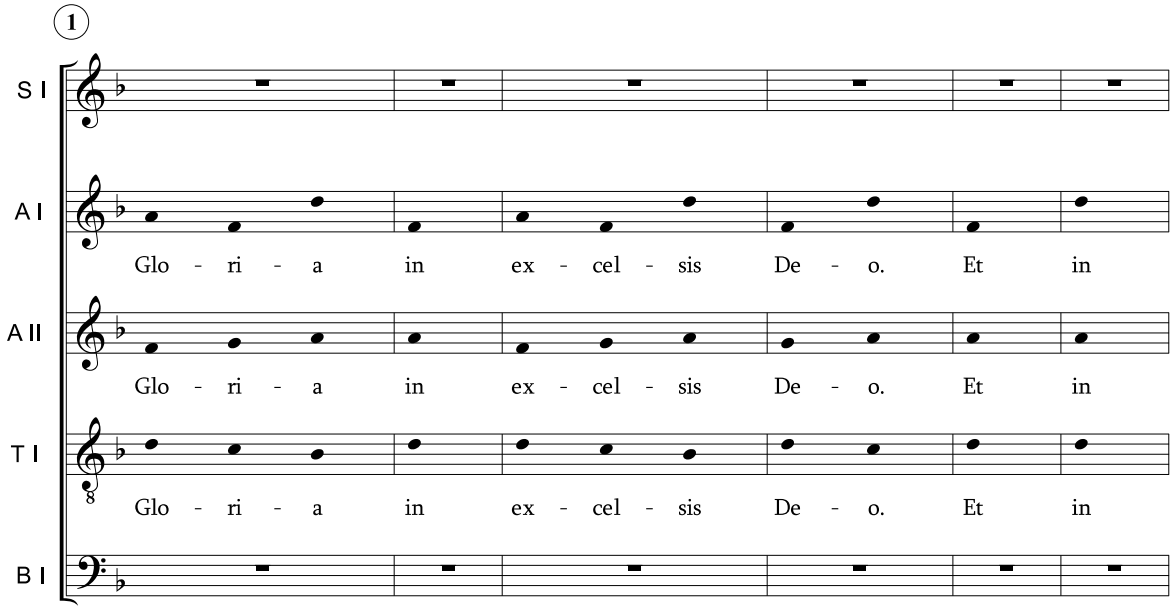
Важливо також брати до уваги гармонічну вертикаль, що виникає в результаті поєднання обох голосів. Якщо у другій строфі на слові "eleison", а особливо на складі "le" М-голос буде штучно збільшувати ущільнювати динаміку в своїй лінії, то з повтором цієї фігури в подальшому тертя малої секунди, яке утворюється на вище згаданому складі, майже стирається. Звучатиме (як засвідчуємо з практики) один звук, лінії все більше пристосовуються одна до одної. Щоб запобігти цьому, важливо не збільшувати динамічну щільність в обох голосах. Відсторонено та рівно збалансовано – ось ці два компоненти, які допоможуть зробити музику більш об'єктивною.

В другій частині циклу **(Gloria)** фактура ущільнюється: додається ще один М-голос, що, в порівнянні з першим, має інший модус і центральний тон. Композитор об'єднує слова двох речень вербального тексту у довгу музичну фразу (альти, тенори), та по одному слову одного речення формує окремі фрази (сопрано, баси). Фрази відділяються не довгими паузами, а лише короткими перервами, що графічно позначеними комами. Цей поділ здійснюється на основі ритміки вербального тексту. В послідовності фраз чергуються голоси хору:

1) *Gloria in excelsis Deo. Et interra pax hominibus bonae voluntatis*. (Альти+тенори) – хвалебний вступний текст частини, що сприймається композитором як одна велика фраза. Мелодика М-голосів регламентована правилами tintinnabuli : AII [*d-moll* ↗5] + T1 [*d-moll* 1↘], причому модуси в альтах і тенорах обрані так, щоб мелодія цих голосів рухалася дзеркально симетрично (див. приклад 19). У односкладних словах (*et, in, pax*) звучить чиста квінта, яка надає звучанню архаїчності. Т-голос рухається за формулою +1/-1 до альтів. В силу того, що середні голоси знаходяться на невеликій відстані, Т-тризвук досить природньо оспівує основний голос. Виникає відчуття компактності та щільності музичної фактури.

Приклад 19. Арво Пярт. Missa syllabica. Частина 2:

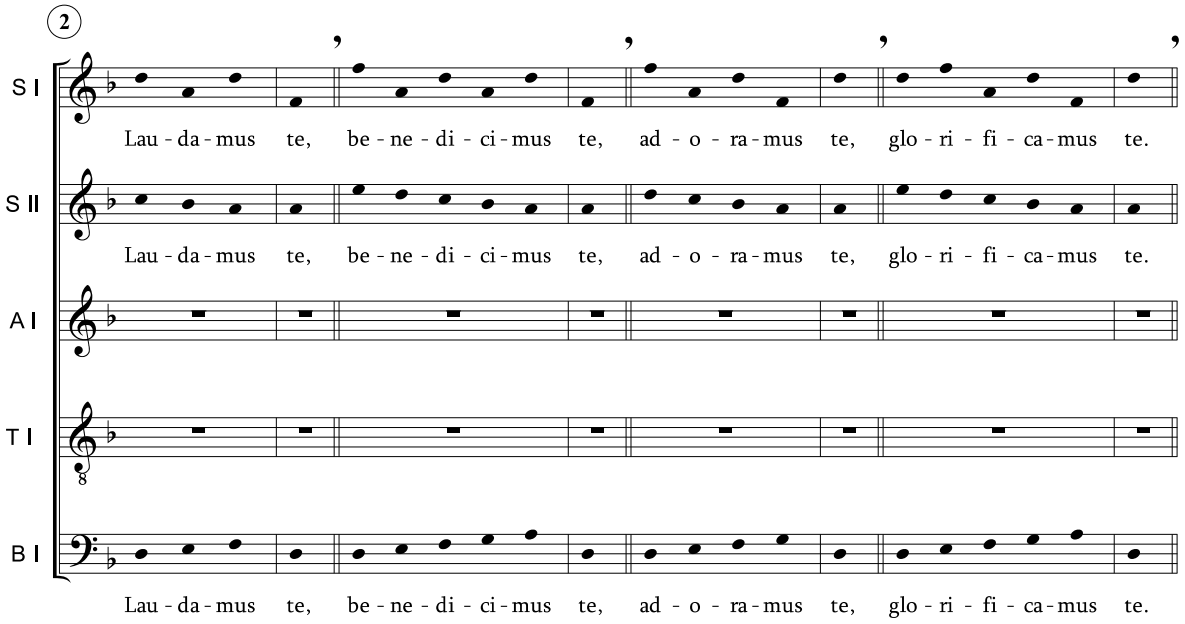
2. Gloria



У кінці даної строфи центральні тони, нівелюючи наголос у словах, подовжуються, відокремлюючи вступну строфу, надаючи їй ваги. Тенуто над замальованими тривалостями означають невеличку затримку на цьому тоні, яка є строго керована. Зупинка відбувається на тонах Т-тризвуку.

2) Наступна строфа ділиться на чотири фрази, які відтворюють крайні пари голосів – сопрано та баси. Мелодичні модуси обрані теж дзеркальні, але в цій фраз голоси рухаються назустріч, а не протилежно, як в першій фразі. Формули М-голосів: SII [*d-moll* ↘5] + B [*d-moll* 1↗]. Поділ на фрази відбувається теж за смисловою логікою (фрази відділяються пунктуацією в тексті). Зміст другої фрази – хвалебне звертання до Господа: *1) Laudamus te, 2) benedicimus te, 3) adoramus te, 4) glorificamus te* (див. приклад 20).

Приклад 20. Арво Пярт. Missa syllabica. Частина 2:



Т-голос утримує в групі перших сопрано ту саму позицію +1/-1, що була у першій фразі. Велика відстань між М-голосами розширює фактурний простір та близький теситурно Т-голос, що походить від партії других сопрано, скорочує частково відстань між хоровими крайніми голосами за рахунок співзвучь, що утворюються між ними. Оспівування сопранової мелодичної лінії в кожній із чотирьох фраз, у вказаній позиції, видозмінюється відповідно до кількості складів у словах від щемливих секундних, терцієвих та комбінованих секундних-терцієвих співвідношень. З цієї строфи розпочинається активний рух (не вживаються композитором

центральні тони та не відділяються строфи довгими цезурами), який триває до 5 цифри.

3) Музичний розвиток продовжується строфою, яка об'єднується у три фрази, *Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.* (композитор їх перелічує цифрами на початку кожного з проведень) змінюється пара голосів на А + Т, без зміни мелодичного модусу. Жіночі та чоловічі голоси хору об'єднуються спільними фіналісами (чоловічі голоси – *d*, а жіночі голоси – *a*) та спільними модусами у високих та низьких голосах (сопрано та тенори низхідні мелодичні модуси, низу, альти та баси – висхідні). Змінюється позиція Т-голосу на -1/+1, що розширює по вертикалі діапазон проведення, додаючи нових якостей у розвитку фактури в цій частині.

4) Завершується об'єднання трьох строф на наступних словах (поділ даної строфи відбувається традиційно за пунктуацією): *1) Domine Deus, 2) Rex caelestis, 3) Deus Pater omnipotens.* Як ми спостерігали раніше, на початку кожної строфи відбувається зміна пари голосів. В свою чергу і змінюється позиція Т-голосу. В цій частині меси Т-голос відноситься лише до пари жіночих голосів (сопрано та альтів). В кінці композитор подовжує тони визначених фіналісів, які також не збігаються з наголошеним складом.

5) Наступні три строфи: *1) Domine Fili unigenite, Jesu Christe. 2) Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris. 3) Qui tollis peccata mundi, miserere nobis,* композитор об'єднує аналогічно до попередніх. Пара голосів продовжує змінюватися у кожній із трьох строф, а от протягом трьох об'єднаних строф позиція Т-голосу є незмінною.

6) Останні дві строфи цієї частини А. Пярт об'єднує, поділяючи їх на невеликі фрази, міняючи пару голосів в кожній строфі: *1) Quoniam tu solus Sanctus. Tu solus Dominus, Tu solus Altissimus, Jesu Christe. 2) Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen.* Останнє слово – Amen – композиційно виписано риторичною фігурою noema, тобто довгими

тривалостями. Всі голоси в останньому такті частини зберігають свої мелодичні модуси і зберігають свою алгоритмічну організацію відповідно до заданого на початку модусу. Т-голоси (S I та A I) походять від ліній, які розташовані знизу.

Всі ті побажання і поради, щодо селекції голосів, які були описані вище, поширюються й на цей номер. Склалася певна виконавська традиція, що у цьому творі перші два номери виконуються групами солістів. Повний склад хору прийнято залучати в частинах *Credo, Sanctcus* та *Ite missa est.*

Credo. В цій частині автор об'єднує високі та низькі голоси в один модус. Високі М-голоси діятимуть в модусі: *d-moll* 5↗, а низькі голоси: *d-moll* ↘1. Композитор пропонує для поділу на строфи інші пари голосів: S II + A II та T II + B II. Додається елемент, що робить фактуру щільніше – другий Т-голос: верхній голос (T I) походить від верхнього М-голосу, а нижній (B I) від нижнього М-голосу. Централізуються тони в М-голосах аналогічно тому, як це було в другій частині меси. Фактура меси виступає об'єднуючим чинником в циклі: з кожним наступним номером композитор добавляє пари голосів (в частині "Gloria" це сопрано з басами, потім альти з тенорами; у "Credo" пари голосів змінюються на жіночі та чоловічі голоси).

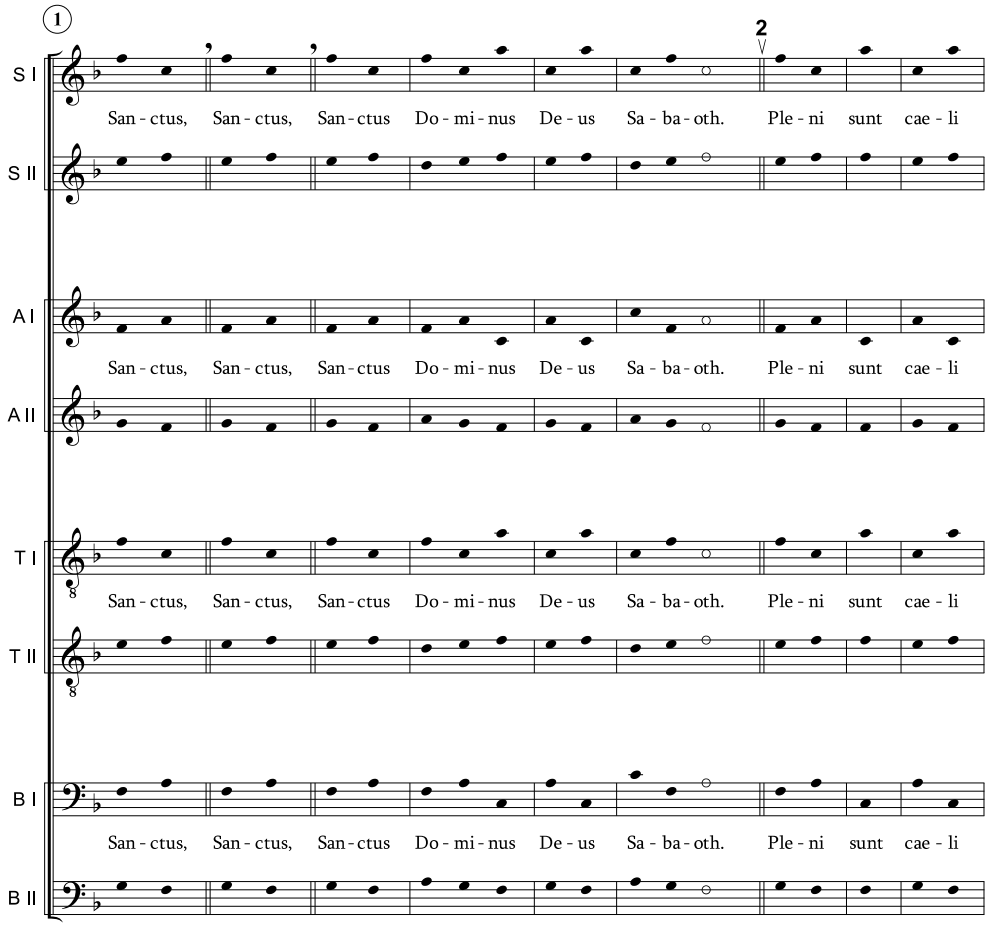
Ритм залежить від словесної артикуляції: потрібно вимовляти слова таким чином, щоб превалювала довга голосна, хоча приголосна має бути максимально короткою, але чітко вимовленою. Кантиленний спів у цьому номері є обов'язковим. Також тут вже діє логіка природної теситурної звучності. Якщо лінія піднімається звуковисотно, вона збільшує свою динаміку, і навпаки. Це дозволить організовувати фрази так, щоб кожна із них була самодостатньою. До Т-голосів принцип природної динаміки застосовувати не слід. Необхідно з'єднувати інтервальні сполуки в такий

спосіб, щоб низький щабель був по звучності однаковий з верхнім, це вимагає вмілого перемикання з одного регістру на інший.

В кульмінаційній частині **“Sanctus”** Арво Пярт залучає весь склад хору із схожими мелодичними модусами у високих та низьких голосах. При цьому змінюється центральний тон (у всіх частинах тональність *d-moll*, крім “Sanctus” – *F-dur*). Гармонічний виклад та щільність фактури зумовлюється важливістю моменту в католицькій месі: перед, під час співу і після цієї частини відбувається центральний момент у месі – Епіклеза (грец. ἐπίκλησις – закликання), частина анафори, під час якої священник читає молитву на перетворення хліба і вина на Тіло та Кров Господню. Задіяння всіх голосів символізує соборність та участь церковної повноти в цьому Таїнстві. Цей факт пояснює зміну фіналісу та фактури викладу в цій частині меси.

Верхнім першим групам голосів потрібно дуже добре контролювати вокальні з’єднання великої сексти вгору (*c – a*), щоб не утворити фактурну та, як наслідок, звукову порожнечу, натомість всі інші голоси, у повній щільності і тембральній насиченості ефективно забезпечуватимуть міцність фактури (див. приклад 21).

Приклад 21. Арво Пярт. Missa syllabica. Частина 4:



У наступній частині **Agnus Dei**, композитор розріджує виклад, повертаючись до тісної взаємодії голосів (альти + тенори). Таке доволі різке вивільнення фактури вбачається нами як таке, що описує в месі згадку про Тайну Вечерю, де востаннє Апостоли вечеряли з Христом. Саме переломлення хлібу, як у західній, так і в східній християнській традиції, є тією дією, яка сформувала саме Таїнство Євхаристії. Під час неї були сказані Христом слова, які виголошуються священником перед епіклезою: «Прийміть їжте, це є Тіло моє, що за вас ламається на відпущення гріхів» та «Пийте з неї всі, це є Кров Моя Нового завіту, що за вас і за багатьох проливається на відпущення гріхів». Інтимність і висока чуттєвість моменту вимагає прозорішої фактури викладу, що композитор – знаючи

всю вище зазначену християнську символічність – вдало застосував у партитурі.

Авторитетні хормейстери виконання цієї частини доручали солістам, що створювало виконавськими засобами арку з першою та другою частинами циклу. Солісти можуть бути ті ж самі, що були задіяні в перших двох частинах. До виконавських порад варто додати вимогу співати тонкою-тендітною-м'якою тембральною манерою – вона надзвичайно відповідає семантиці цієї частини. Більший внутрішній спокій та вміле балансування між граничними зонами діапазонів у Т І та А І має знівелювати ту різницю регістрів, яка пропонується автором. Гра фарб і відтінків тембрів – ось особливість звучання цієї частини.

В останній частині меси автор знову включає весь склад хору. Ця коротка частина символізує подяку вірних Господу за спожиті Дари, які вміщають благодать Тіла і Крові Спасителя, як заповідав Христос – «…на відпущення гріхів». Центральний тон не змінюється в порівнянні з попередньою частиною циклу, як і мелодичні модуси хору. Це символізує єдність вірних у їхній подяці.

Співвідношення Т-голосів та М-голосів у різних частинах меси та їх розподіл між партіями міститься в таблиці 4:

Таблиця 4. Арво Пярт. Missa syllabica. Розподіл М- та Т-голосів між партіями хору та органу:

Схема «Missa syllabica» (1977)

Назва частини	1.Kyrie	2.Gloria	3.Credo	4.Sanctus	5.Agnus Dei	6.Ite missa est
Хорові партії **М-голос (модус)**	**Т.** ↘1	Перша пара голосів: А. (↗5) + Т. (1↘) Друга пара голосів: S. (↘5) + В. (1↗)	Перша пара голосів: Т. (5↗) + В. (↘1) Друга пара голосів: S. (5↗) + А. (↘1)	*Зміна фіналісу на тон f* S. + Т. (↗1) А. + В. (↘1)	*Повернення фіналісу (d)* А. (↗5) + Т. (↘1)	S. + Т. (↗1) А. + В. (↘1)
Орган **Т-голос**	П. р. (Т.) -1/+1	П. р. (А. => S. …) +1/-1	П. р. (Т. => S. …) +1/-1 Л. р. (В. => А. …) -1/+1	П. р. (Т.) +1/-1 Л. р. -1/+1	П. р. (А.) +1/-1	П. р. (Т.) +1/-1 Л. р. (А.) -1/+1 Пед. клав. (В.) -1/+1

У виконавському плані “Missa syllabica” – доволі тяжкий твір, який вимагає професійного відбору артистів. Прості мелодичні лінії комбінуються зі складними для виконання Т-тризвуками, які оспівують М-голоси. Незважаючи на простоту викладу, твір вимагає від виконавців вокальної витримки, сили.

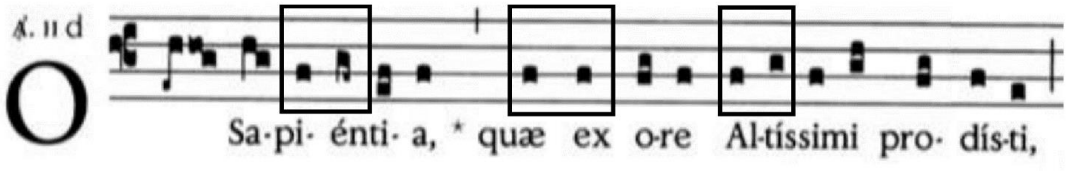
2.2 Твір «Sieben Magnificat-Antiphonen»: виконавські завдання і способи їх вирішення

О-Антифони (або Великі Адвентові антифони) є одним з давніх поетичних жанрів панегіричної поезії періоду раннього християнства. Це антифони Магніфікату, які співаються або читаються на Вечірні протягом семи днів (з 17 по 23 грудня) перед Святвечором. Крім семантичного зв’язку, Адвентові антифони об’єднують також і конструктивні характеристики. По-перше, сім антифонів утворюють акровірш: читання початкових літер кожного другого слова (тобто слова після «О») у зворотному напрямі дає словосполучення «Ero cras», що означає «Завтра я прийду». Цей конструктивний елемент працює на семантику, адже його

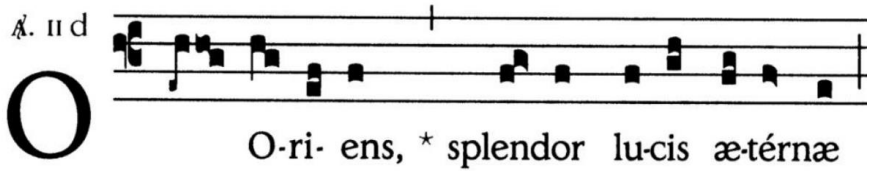
задачею є демонстрація зворотного відліку часу до одного з найважливіших релігійних свят – Різдва Христового. По-друге, кожен із цих антифонів написаний за певною композиційною схемою: звернення, якому передує «О»; розкриття головного образу; прохання. Не беручи до уваги музичну складову цих антифонів, зауважимо, що їхня форма вже постає перед нами як циклічно завершена композиція.

Протягом багатьох століть композитори зверталися до Великих антифонів, беручи за основу власних творів як вербальне першоджерело, так і григоріанський наспів. Яскраві приклади їх використання належать, окрім А. пярта, таким композиторам, як К. Джезуальдо, Р. В. Вільямс, Б. Чілкотт, П. Лукашевський та ін. Досвід звернення до цих текстів демонструє розуміння цих антифонів як циклу. Ця ідея цілісної структури підтверджується найдавнішими прикладами використання О-антифонів, які пов’язані з григоріанським хоралом. Малі піснеспіви складають цикл, цілісність якого забезпечується варіативною повторністю кожного наспіву, що регулюється вербальним текстом. Для прикладу порівняємо фрагмент двох антифонів – найбільшого за кількістю складів (див. приклад 22) та найменшого (приклад 23). В основному на один склад тексту припадає один або два звуки, а в особливих випадках навіть чотири або шість. У наведеному фрагменті першого антифону 17 складів вербального тексту втілено у 24 звуках, натомість в аналогічному фрагменті п’ятого антифону 11 складів втілюються у 19 звуків. Бачимо, що, зберігаючи контур мелодичної лінії, з неї вилучають певні групи звуків таким чином, щоб не порушити загального плину наспіву.

Приклад 22. Початковий фрагмент першого антифону Magnificat, григоріанський хорал:



Приклад 23 Початковий фрагмент п’ятого антифону Magnificat, григоріанський хорал:



Незважаючи на зміну словесного тексту, у семи григоріанських хоралах прослідковується тотожність синтаксичної структури, яка складається, як і вербальний компонент, з трьох фаз. У прикладах 22 та 23 продемонстрована перша фаза. До того ж у музичному плані наявні риси репризності: квартовий висхідний стрибок втілює ідею звернення до певного божественного образу (перша фаза) та заклику «veni» («прийди»). У цьому проявляється синкретизм музики і слова, який характерний для давньої музики. Традиція розуміння семи Адвентових антифонів як циклу, увага до вербального компоненту та плавність мелодичної лінії ріднить музичне втілення А. Пярта з григоріанським хоралом. Однак ті чи інші спільні ідеї втілюються композитором іншими інструментами.

“Sieben Magnificat-Antiphonen” були написані композитором у 1988 році на замовлення Камерного хору Берлінського радіо. Переїхавши до Німеччини у 1980 році, композитор почав писати твори німецькою мовою. Цикл антифонів не став винятком, тому латинські тексти були перекладені. Оскільки елементи техніки tintinnabuli значною мірою залежать від структури тексту, зміна мови вербальної основи зумовлює певні зміни. Цей твір демонструє багатогранність стилю А. Пярта: беручи за основу каркас

tintinnabuli-техніки, композитор у різний спосіб модифікує її в кожній частині.

Спираючись на традицію, А. Пярт скомпонував Адвентові антифони в цикл. Однак цілісність тут створюється не варіюванням одного наспіву, а контрастним зіставленням окремих завершених частин. Твір мислиться як єдине наскрізне полотно завдяки принципам контрасту, які проявляються на рівні фактури, тембрів, тонального плану тощо. Власне тональна структура в "Sieben Magnificat-Antiphonen" обертається навколо центрального тону *ля*. Перша і заключна частини написані в тональності *ля мажор*, а центральна – у *ля мінорі*. Друга і третя частини представляють тональності, які знаходяться на відстані малої терції вниз (*фа мінор* – друга частина) та великої терції вверх (*до-дієз мінор* – третя частина) від основної. У п'ятому номері використовуються дві однойменні тональності (*мі мажор* та *мі мінор*), а в шостому – *ре мажор*. Ці обидва номери пов'язані з основною тональністю інтервалом квінти. Таким чином, загальний тональний план циклу окреслює тризвуки *ля мажору* та *ре мінору*, де другий є дзеркальним відображенням першого.

У першому антифоні **"O Weisheit"** («О Мудросте»), текст якого розміщено нижче (Таблиця 5), вербальна складова використовується композитором послідовно. Єдине втручання полягає у повторенні початкового заклику в кінці частини.

Таблиця 5 *Текст першого О-антифону*

Латиною	***Німецькою***	***Українською***
O Sapientia, quae ex ore Altissimi prodiisti,	O Weisheit, hervorgegangen aus dem Munde des Höchsten,	О Мудросте, що вийшла з уст Всевишнього,
attingens a fine usque ad finem,		сягаючи з кінця в

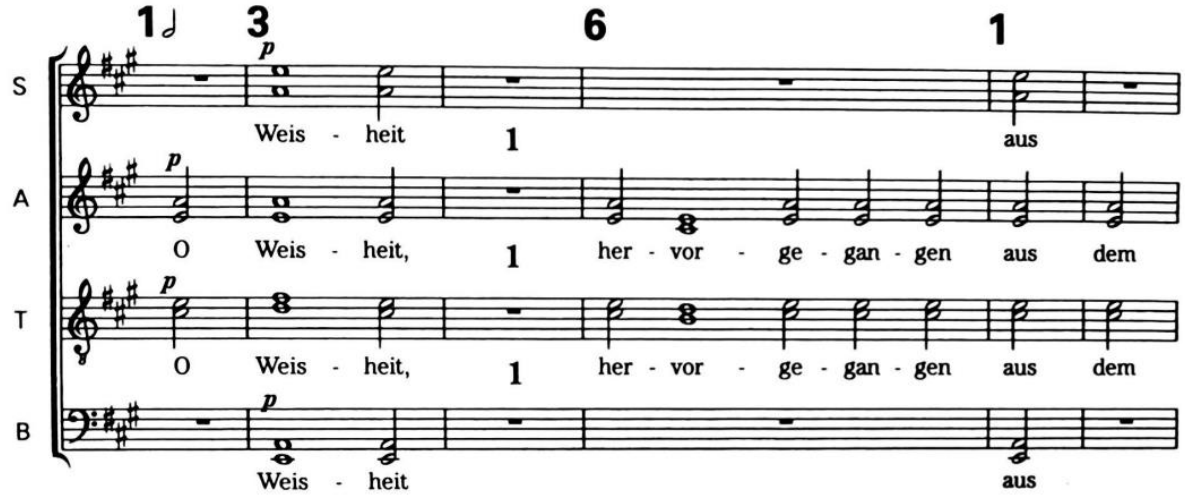
fortiter suaviterque disponens omnia: veni ad docendum nos viam prudentiae.	die Welt umspannst du von einem Ende zum andern, in Kraft und Milde ordnest du alles: o komm und offenbare uns den Weg der Weisheit und Einsicht.	кінець із силою, і ніжно впорядковуючи все: прийди, щоб навчити нас шляху розсудливості.

Логіка перемінного метру основана на кількості складів у слові, де кожному слову відведено один такт. Композитор використовує силабічний стиль промовляння слова, який характерний для стилю tintinnabuli. Структурний поділ на фрази в партитурі А. Пярта подібний до того, що був у григоріанському хоралі. В обох випадках розділові знаки знаходять своє музичне втілення. У А. Пярта кожна кома, двокрапка і крапка позначаються моментами тиші в межах одного такту, який у традиційному виконанні має тривати стільки ритмічних одиниць, скільки мав попередній такт. Частина написана для мішаного хору з використанням незмінної динаміки – *p*. Мелодичний голос знаходиться в партії першого і другого тенорів і представляє собою рух паралельними терціями, де для першого тенора центральним тоном виступає V ступінь, а для другого тенора – III ступінь. Напрям руху М-голосів є перемінним, застосовуються такі модуси: низхідний рух до центрального тону та висхідний рух до центрального тону. Т-голос поміщено в партію альта: перші альти рухаються відповідно до перших тенорів, другі альти пов’язані з другими тенорами. Обидва Т-голоси знаходяться у найближчому верхньому положенні стосовно до М-голосу.

Односкладові слова декламуються на одній висоті рівними половинними тривалостями, а у словах, що перевищують один склад,

підкреслення наголошеного складу відбувається шляхом подовження до цілої тривалості ноти. Однак два слова тексту відрізняються від логіки побудови М-голосу. «Hervorgegangen» (Приклад 24) та «offenbare» є єдиними словами цього антифону, які складаються з більш ніж двох складів, а спосіб їх музичного втілення не відповідає встановленим правилам. Замість того, щоб покроково підніматися чи опускатися *до* або *від* основної ноти, ці слова виконуються на одній висоті, а виділяється в них тільки наголошений склад, який робить секундовий крок униз і ритмічно збільшується. Крайні голоси (сопрано та баси) вмикаються у фактуру на кожне друге слово зі звучанням I і V ступенів, які не змінюються протягом частини. Партія сопрано (звуки *ля-мі*) є віддзеркаленням басової партії (*мі-ля*).

Приклад 24 *Антифон №1 «O Weisheit», тт. 1–6*



Важливо, щоб у процесі виконання М-голоси домінували у звучанні та були тембрально і позиційно рівними. Усі інші голоси мають стати своєрідним акомпанементом, допомагаючи в досягнені вершин фраз, динамічному ущільненні та філіруванні. Одним з важливих аспектів виконання є збереження чистоти квартово-квінтового співзвуччя у крайніх групах хору (басів та сопрано). Їх нерегулярність співу змушує

сконцентрувати увагу на м’якості атаки, щоб не порушити плин основного матеріалу.

У роботі з вербальним компонентом другого антифону **“O Adonai”** («О Господи») (Таблиця 6) видозміна полягає у повторенні початкового заклику в кінці. Крім цього, остання фраза тексту повторюється тричі.

Таблиця 6 *Текст другого антифону*

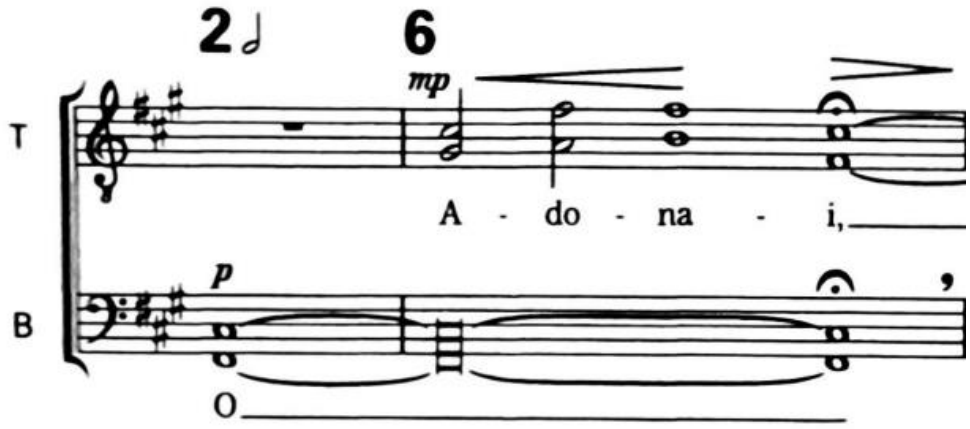
Латиною	***Німецькою***	***Українською***
O Adonai, et Dux domus Israel, qui Moysi in igne flammae rubi apparuisti, et ei in Sina legem dedisti: veni ad redimendum nos in brachio extento.	O Adonai, der Herr und Führer des Hauses Israel, im flammenden Dornbusch bist du dem Mose erschienen und hast ihm auf dem Sinai das Gesetz gegeben: o komm und befreie uns mit ausgestrecktem Arm.	О Господи, і провіднику дому Ізраїлевого, що явився Мойсеєві у вогні полум’я купини і дав йому закон на Синаї: прийди викупити нас із простягненою рукою.

У частині задіяні лише партії чоловічого хору (тенор і бас), яким поперемінно доручається промовляння тексту. Динаміка тут постає більш деталізованою і простягається від *ppp* до *mf*. Фактура побудована таким чином, що текст промовляється партіями поперемінно: останній склад кожної фрази подовжується і слугує фоном (інтервал квінти) для наступного фрагменту тексту, який співає інша партія. Розподіл вербального компоненту в основному відбувається за розділовими знаками. М-голоси чергуються між партіями другого тенора і другого баса. Модус, як і в попередній частині, є перемінним, однак спільним є центральний тон – усі голоси завжди рухаються до або від I ступеня. Партії першого тенора

і першого баса виконують функцію Т-голосу, який знаходиться у верхній позиції з розташуванням через один тон звуків тризвуку стосовно до М-голосу.

Для слів, що складаються з більш ніж одного складу, кількість складів безпосередньо визначає діапазон поспівки (два склади – секунда, три склади – терція і т. д.). Наголошений склад слова розташовується таким чином, щоб він був найвіддаленішим звуком від тонального центру. Наприклад, слово «Adonai» (Приклад 25) має чотири склади, відповідно, діапазон поспівки має бути в обсязі кварти. Наголошеним є третій склад, тому мелодична лінія не рухатиметься плавно до центрального тону, а спочатку підніметься до найвищої ноти у фразі (звук *ci*), яка до того ж виділяється ще й ритмічно, а потім зробить низхідний стрибок до тоніки (звук *фа-дієз*).

Приклад 25 *Антифон № 2 «O Adonai», тт. 1–2*



У заключному проведенні текст фінальної фрази доручено обом партіям, тому весь чоловічий хор рухається еквіритмічно. Тут М-голоси рухаються протилежно один до одного, що вимагає кропіткої роботи з вибудовування ансамблю на вершинах фраз, які позначені довшими тривалостями. Крім того, потрібно штучно виводити на перший план М-голоси та прибирати динаміку Т-голосів. Загалом цей антифон вимагає

активізації виконавської уваги, особливо в моментах утримання квінтових інтервалів, які слугують фоном для проведення основної мелодекламаційної лінії.

Третій антифон **“O Sproß aus Isais Wurzel”** («О Корене Єссеєве») написано для жіночого хору. Вербальний текст (Таблиця 7) не зазнає жодних структурних змін і має подібне фактурне розташування, як це було в попередній частині. Останній склад фрази однієї групи голосів «зависає», тоді як інша група голосів на цьому фоні починає наступну фразу. Розподіл тексту між хоровими партіями відбувається відповідно до розділових знаків. Паузи між попереднім і наступним проведеннями зменшується на одну лічильну одиницю (від п’яти одиниць до однієї), що прискорює плин часу та надає драматургічного напруження циклу загалом.

Таблиця 7 *Текст третього антифону*

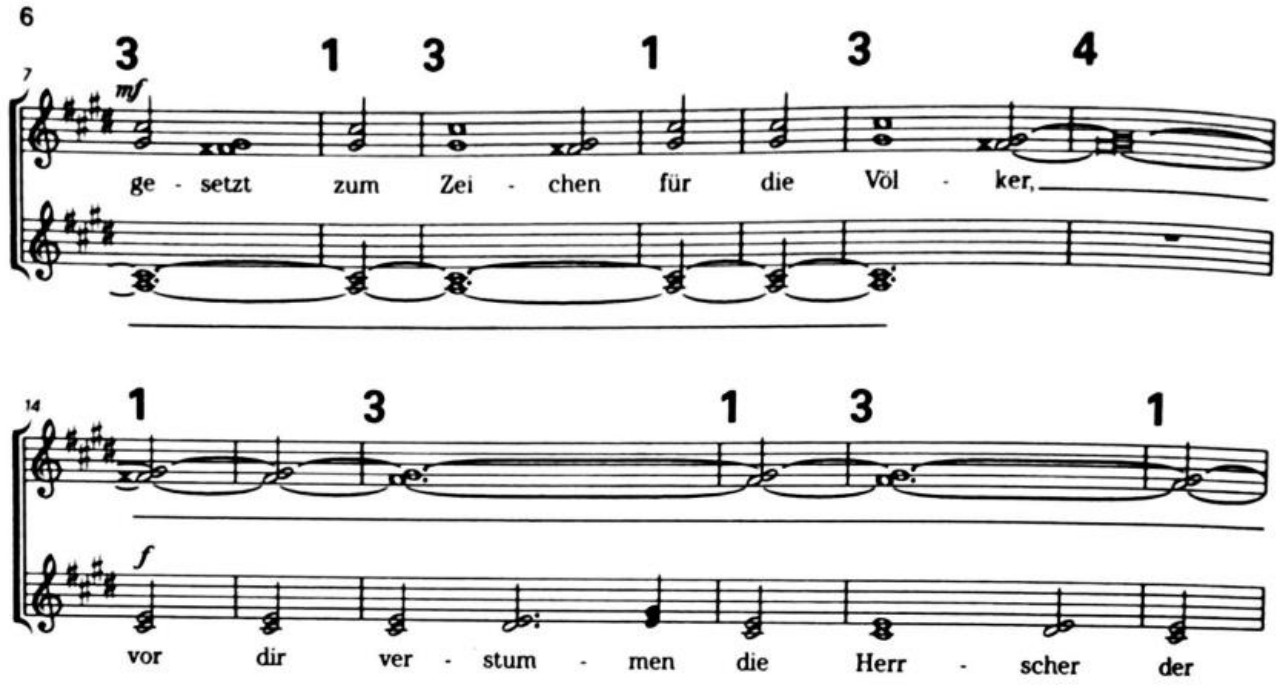
Латиною	***Німецькою***	***Українською***
O radix Jesse, qui stas in signum populorum,	O Sproß aus Isais Wurzel, gesetzt zum Zeichen für die Völker,	О Корене Єссеєве, що стоїш на знак народів,
super quem continebunt reges os suum, quem Gentes deprecabuntur:	vor dir verstummen die Herrscher der Erde, dich flehen an die Völker:	на котрому царі триматимуть свої уста, на якому народи будуть молитися:
veni ad liberandum nos, jam noli tardare.	o komm und errette uns, erhebe dich, säume nicht länger	прийди, щоб визволити нас, не зволікай більше.

Функція М-голосу почергово поміщається в партію другого альта й другого сопрано, де мелодична лінія рухається по звукоряду угорської мінорної гами зі збільшеними секундами між III–IV та VI–VII ступенями.

Центральні тони М-голосів з кожною новою фразою поступово піднімаються від V ступеня через I та III знову до V. У сопрано й альта протилежний мелодичний рух *від* заданої ноти: у альтів висхідний рух, а у сопрано низхідний.

Партії перших альтів сопрано представляють Т-голос у верхній найближчій позиції. Ця усталена модель не порушується протягом усієї частини. Кожна пара голосів зберігає свою звучність аж до останнього слова тексту, яке співає наступна пара: у поєднанні з Т-голосами, що знаходяться в близькій позиції, це створює різкі дисонуючі співзвуччя. Наприклад, у 12-му такті заключний склад фрази партії сопрано складає інтервал малої секунди, тоді як партія альтів вступає у 14-му такті з малої терції, а коли М-голос піднімається до ноти *ре*, в обох голосах утворюються малі секунди (Приклад 26). Ці хроматичні поспівки підсилюють тугу та очікування, про які йдеться в тексті антифону. Співзвуччя малої секунди в обох партіях вимагають від виконавців певної досвідченості та вокальної майстерності для забезпечення стабільного інтонаційного і тембрально рівного балансу гостро-напружених секунд.

Приклад 26 *Антифон № 3 «O Sproß aus Isais Wurzel», mm. 7–18*



У кінці частини можна побачити примітку композитора «attacca», що вказує на необхідність наступного антифону слідувати одразу після третього. Таке ж позначення міститься і в кінці четвертого антифону, яке дає зрозуміти, що центральні три частини циклу мають виконуватися без зупинки. В останньому такті утворюється дисонансне співзвуччя (великий мажорний септакорд), верхній звук якого є ввідним тоном до тональності наступної частини.

Поступове посилення динаміки протягом цього номера є основною драматургічною складністю для виконавців. Кожна наступна фраза теситурно піднімається, тому зростання гучності буде досить природним процесом. Утримані тони відіграють у фактурному розвитку неабияку роль, адже музика розвивається на довгих тривалостях. Тому відповідальність за безпосереднє посилення звучності несуть саме утримані голоси.

У четвертій частині під назвою **“O Schlüssel Davids”** («О ключ Давидів») вербальна складова (Таблиця 8) зазнає змін за рахунок

потрійного повторення останньої фрази тексту. Кожний розділовий знак відіграє важливу роль у фразуванні музичного матеріалу і втілюється в партитурі у вигляді пустого такту, поміщеного між фрагментами тексту.

Таблиця 8 *Текст четвертого антифону*

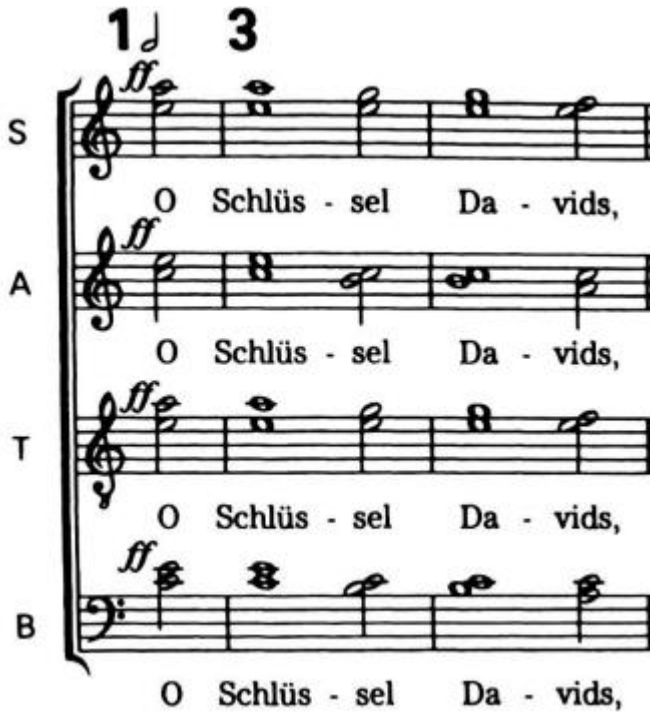
Латиною	***Німецькою***	***Українською***
O Clavis David et sceptrum domus Israel, qui aperis, et nemo claudit; claudis, et nemo aperit: veni et educ vinctum de domo carceris, sedentem in tenebris et umbra mortis.	O Schlüssel Davids, Zepter des Hauses Israel, du öffnest, und niemand kann schließen, du schließt, und keine Macht vermag zu öffnen: o komm und öffne den Kerker der Finsternis und die Fessel des Todes.	О ключ Давидів і скіпетр дому Ізраїлевого, що відкриваєш, і ніхто не зачиняє, ти замикаєш, і ніхто не відкриває: прийди й виведи в'язня з дому в'язниці, що сидить у темряві й тіні смерть.

Центральний номер циклу відзначається насиченим звучанням, яке створюється завдяки гучній динаміці (*ff*), залученню повного складу мішаного хору з divisi в кожному голосі, акордовій фактурі тощо. Чоловічий та жіночій хори дублюють один одного в інтервал октави. Зовнішні голоси кожного хору (перше сопрано і другий альт та перший тенор і другий бас) є М-голосами. Мелодичний голос використовує лише низхідний рух по звуках мінорної гами від центрального тону. Т-голоси складаються з решти внутрішніх голосів і розташовані стосовно високих голосів у нижньому найближчому положенні, а відносно низьких – у найближчому нижньому.

В М-голосі кожне нове слово тексту замість постійного повернення до центрального тону починається з висоти, проспіваної на останньому

складі попереднього слова (Приклад 27). Тобто А. Пярт перетворює останній звук попереднього слова в центральний тон, з якого починається наступне слово. Це створює повільно спадаючий ефект протягом усієї частини, що призводить до низької теситури.

Приклад 27 *Антифон №4 «O Schlüssel Davids», mm. 1–3*



У тексті виділяється чотири основні фрази, і на початку кожної з них мелодична лінія знову повертається до початкового тонального центру. Однак четверта фраза лунає тричі: за першим разом починаючи мелодичний голос з I та III щаблів, друге проведення починається з V та VII щаблів, а заключне – з III та V. Як і в попередніх частини, А. Пярт в окремих випадках відхиляється від установлених ним принципів руху голосів. Найпомітнішим винятком є останній такт твору. Мелодія двоскладового слова «Todes» мала б спуститися вниз на другому складі, однак композитор залишає останній склад на тій самій ноті. Номер закінчується дисонуючим звучанням (перше обернення великого мажорного септакорду) з позначкою «attacca», що споріднює завершення цього антифону з попереднім.

Активність туттійного хорового вступу продиктована теситурними та динамічними умовами. Усі нижні голоси партій повинні артикулювати слова в надактивний спосіб. З поступовим зниженням високої теситури до більш зручних теситурних умов високим голосам також варто долучатися до активної артикуляційної роботи. У середній теситурі може виникати загроза деактивації артикуляційного апарату, однак слід твердо переконати виконавців в необхідності належного промовляння слова.

Модифікації, які відбуваються із вербальним текстом (Таблиця 9) п'ятої частини **"O Morgenstern"** («О Сході»), споріднюють її з першою та другою частинами: залишаючи послідовний плин вербального компонента, композитор вводить у кінці початкову закличну фразу. Тут зберігається поділ на фрази, між якими поміщено паузи тривалістю в один такт. Приводом для розмежування тексту стають або розділові знаки (коми, крапки, двокрапки), або сполучник «und».

Таблиця 9 *Текст п'ятого антифону*

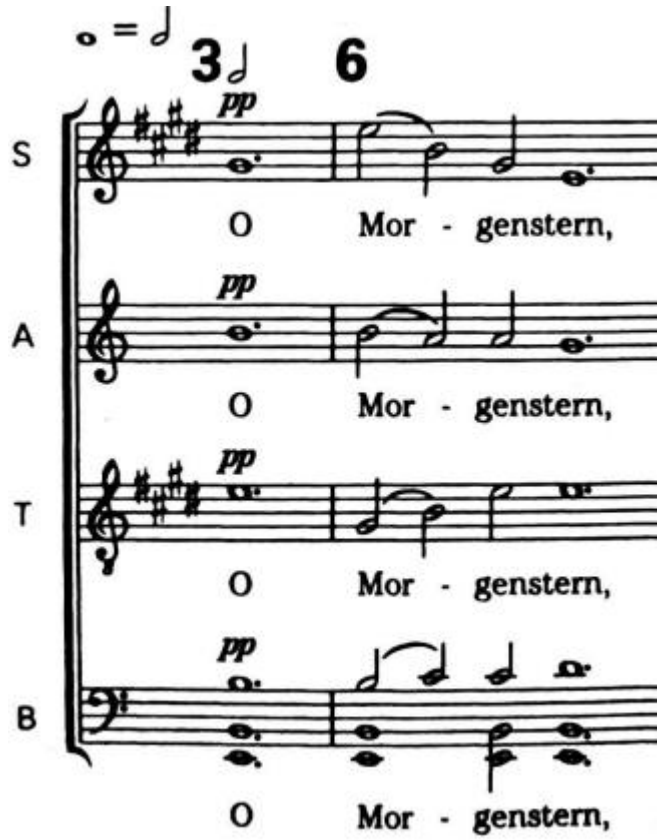
Латиною	***Німецькою***	***Українською***
O Oriens, splendor lucis aeternae et sol justitiae: veni et illumina sedentes in tenebris et umbra mor- tis.	O Morgenstern, Glanz des unversehrten Lichtes. Der Gerechtigkeit strahlende Sonne: o komm und erleuchte, die da sitzen in Finsternis und im Schatten des Todes.	О Сходе, сяйво вічного світла і сонце правди, прийди й освіти тих, що сидять у темряві й тіні смертній

Частина призначена для мішаного хору, як і попередня, однак характер її звучання суттєво відрізняється. Кількість голосів коливається від чотирьох до шести. Лиш в групі басів здійснюється divisi. Контрастною

також постає і динамічний план, який простягається від *pp* до *ppp*, хоча для вокальної волі у виконанні допускаються гучніші динамічні нюанси. Але вони не мають виходити за рамки *p*. Найбільш очевидною відмінністю від решти номерів є політональність – одночасне співіснування однойменних тональностей мі мажору (в Т-голосах) та фрігійського мінору (в М-голосах). Комбінація цих двох тональностей представляє темряву і світло, що зазначені в тексті.

П’ятий антифон представляє чи не найскладніше співвідношення мелодичного та tintinnabulli голосів. Партії альта і першого басу представляють М-голоси, які рухаються в протилежному русі та поперемінно вгору або вниз від тонального центру (V ступінь). Відхилення від основних правил техніки tintinnabulli полягає в тому, що кожен наголошений склад слова виділяється шляхом розспівування його на два звуки вгору або вниз відповідно до руху по звукоряду гами. Таким чином, у другому такті (Приклад 28) в партії сопрано перший склад переходить від ноти *сі* до ноти *ля*, а наступний склад повторює попередню ноту.

Приклад 28 *Антифон №5 «O Morgenstern», тт. 1-2*



Т-голоси (сопрано і тенор), як і пов’язані з ними М-голоси, також рухаються протилежно один одному. Складність Т-голосу полягає в його змінному індексі. Сопрано починають з нижної найближчої позиції стосовно до партії альтів і чергуються з верхньою найближчою позицією протягом усієї частини. Тоді як Т-голос тенора починається з найближчої позиції стосовно до першого басового М-голосу та змінюється на нижню позицію подібним чином. Однак зміна індексу не відбувається на кожній наступній ноті, а продиктована структурою слова та наголошеними і ненаголошеними складами. Партії другого і третього басів не включені в систему голосів tintinnabulli-техніки, натомість вони з’являються зі звучанням чистої квінти (або просто звуком V ступеня) в першій, третій, п’ятій та сьомій фразі.

Завдання виконавців полягає у відображенні контрасту між попередньою активною, насиченою та повнозвучною частиною і прозорим,

аскетичним звучанням п’ятої частини. Потрібно налаштуватися на зовсім інший плин часу і динамічну шкалу, але водночас важливо залишити ясною і зрозумілою вербальну складову. У Т-голосах партій тенора і сопрано представлено досить широкий діапазон, однак зміна теситури не має відображатися на динаміці цілого звучання. Диригенту слід скерувати баланс усіх голосів таким чином, щоб на будь-якому теситурному відрізку звучання хору було м’яким і злагодженим.

Шоста частина **“O König aller Völker”** («О Царю народів») відрізняється від решти частин складною ритмічною побудовою. Якщо до цього вербальний текст переважно промовлявся еквіритмічно всіма групами хору, то шостий номер демонструє ярусну ритміку, де текст антифону (Таблиця 10) промовляється різними хоровими з різною швидкістю.

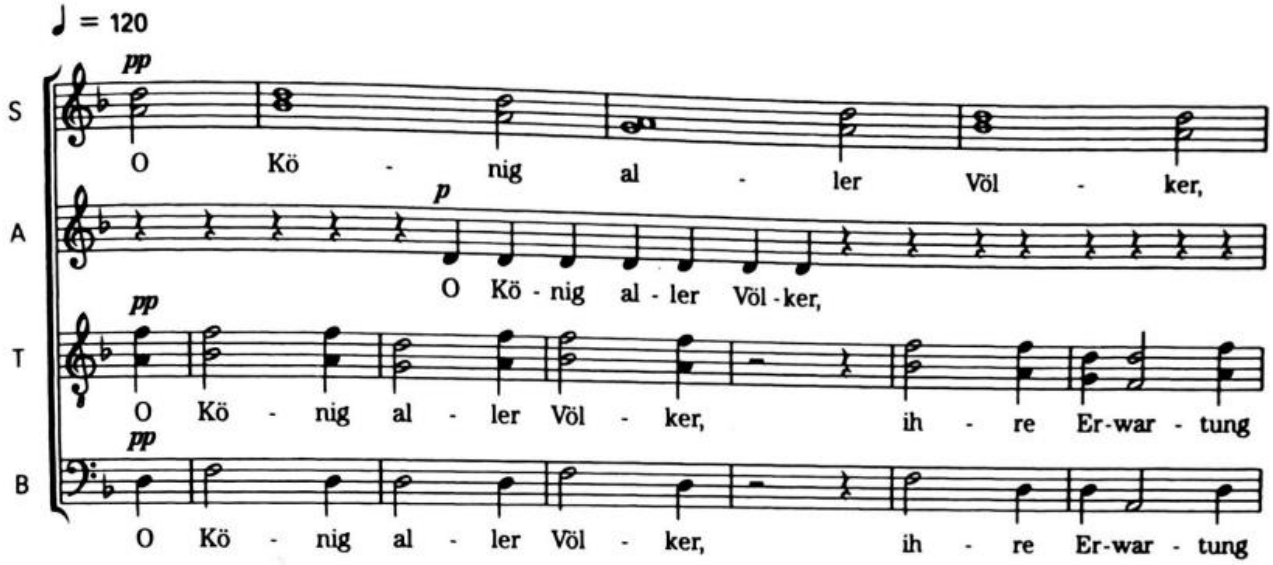
Таблиця 10 *Текст шостого антифону*

Латиною	***Німецькою***	***Українською***
O Rex gentium, et desideratus earum, lapisque angularis, qui facis utraque unum: veni et salva hominem, quem de limo formasti.	O König aller Völker, ihre Erwartung und Sehnsucht, Schlußstein, der den Bau zusammenhält: o komm und errette den Menschen, den du aus Erde gebildet!	О Царю народів, бажання їхнє, і наріжний камінь, що робиш обох одним: прийди і спаси людину, яку ти створив із глини.

Частина написана для мішаного хору та побудована як пропорційний канон між партією сопрано та чоловічими голосами (Приклад 29): група сопрано викладена крупними тривалостями (половинними та цілими), а група чоловічих голосів має такий самий ритм, що і сопрано, але в

ритмічному зменшенні вдвічі (чверті та половинні). У результаті партії тенора і баса повторюють текст двічі (у початковій формі та інверсії), а сопрано – лише один раз.

Приклад 29 *Антифон №6 «O König aller Völker», тт. 1–4*



М-голос знаходиться в партії другого сопрано і другого тенора. Їх центральним тоном є V ступінь, а напрям руху поперемінно веде до центрального тону або від нього. Принцип побудови мелодичного голосу в цьому номері збігається з четвертим номером, де наголошений склад має знаходитися у найвіддаленішій точці стосовно до основного тону. Як уже зазначалося, другий тенор повторює текст двічі. В обох проведеннях ритм залишається незмінним, однак мелодична лінія другого проведення є інверсією першого. Ця інверсія не є буквальною, бо композитором зберігається тональність, а тому використовуються інші інтервали. Партія другого сопрано має мелодичну лінію, ідентичну до мелодичної лінії другого тенора в першому проведенні. Друге сопрано має відповідний Т-голос у першому сопрано, який розташовується у верхній найближчій

позиції. Другий тенор має два Т-голоси: у партії першого тенора та баса використовують другий індекс, однак у першому випадку це буде верхнє положення, а в другому – нижнє.

У цьому антифоні бере участь ще один голос – альт. Через використання коротших тривалостей альти промовляють текст антифону двічі, після чого ще два рази звучить заключна фраза. Рівномірна декламація на основному тоні ладу створює безперервну напругу, яка поступово наростає. Композитор виділяє альтову партію ще й динамічно. У той час як усі хорові партії починають частину в динамічному нюансі *pp*, альти вступають пізніше в динаміці *p* (Приклад 29). Незважаючи на наростання звучання, партія альтів на один нюанс має бути гучнішою. Тільки наприкінці номера динамічні позначки всіх голосів об'єднуються в повнозвучному *ff*. Задача диригента тут буде полягати в правильному розрахунку поступового крещендо. Поліпластовість фактури становить певну складність, тому перед тим як працювати над звучністю повного складу, варто якісно пропрацювати кожний пласт. А у з'єднаному звучанні всіх хорових голосів кожна партія має прислухатися до декламації альтів і намагатися не перекривати її динамічно.

Заключний номер **«O Immanuel»** («О Еммануїле») проводить текст антифону (Таблиця 11*)* тричі, де в кожному проведенні використовуються різні виконавські склади, фактура, співвідношення tintillabulli та М-голосу тощо.

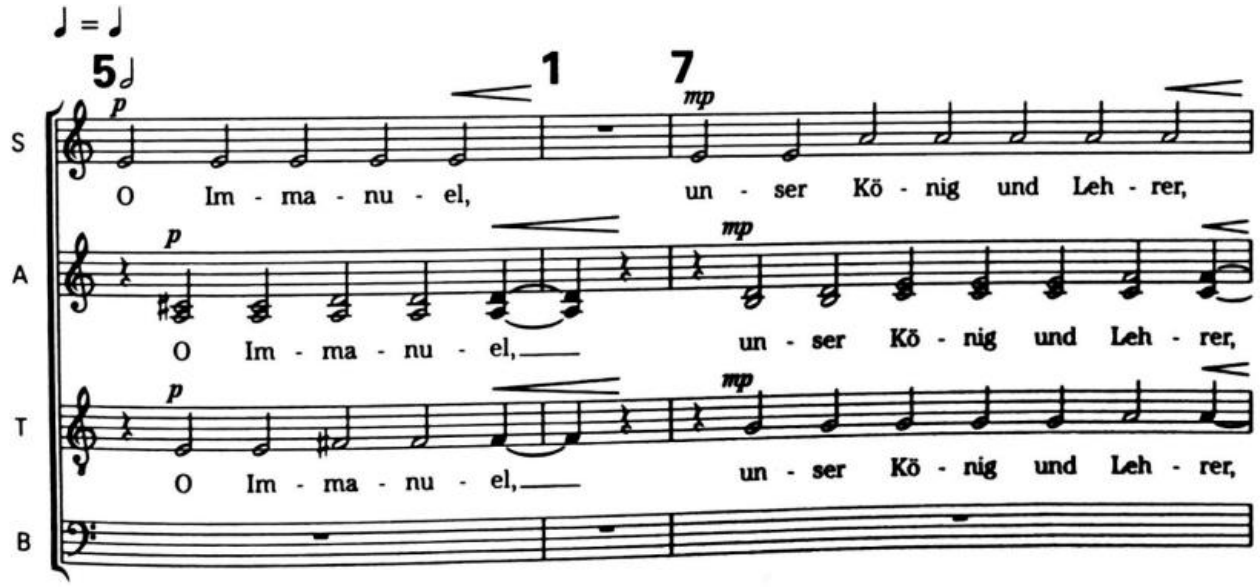
Таблиця 11 *Текст сьомого антифону*

Латиною	***Німецькою***	***Українською***

O Emmanuel, Rex et legifer noster, exspectatio gentium et salvator earum: veni ad salvandum nos, Domine Deus noster.	O Immanuel, unser König und Lehrer, du Hoffnung und Heiland der Völker: o komm, eile und schaffe uns Hilfe, du unser Herr und unser Gott.	О Еммануїле, Царю наш і Законодавче, надіє народів і їх Спасителю: прийди спасти нас, Господи Боже наш.

У першому розділі антифону задіяний жіночий хор (з divisi в партії альта) і партія тенора. Динаміка простягається від *pp* до *ff*. Тактові риски відділяють не слова, як це було в попередніх частинах, а фрази, які у вербальному тексті позначені розділовими знаками. Перший, другий альт і тенори представляють М-голоси. Вони поступово рухаються вгору, але не паралельно, а швидше ковзаючи. Наприклад, у першій фразі «O Immanuel» другі альти зберігають висоту *ля*, тоді як перші альти й тенори мають крок на секунду вверх на другому складі слова (Приклад 30). Т-голос представлений всього однією партією – сопрано – і знаходиться стосовно до партії першого альта у верхній найближчій позиції. Сопрано вступають першими, а М-голоси у вигляді тризвуків вступають наче із запізненням в одну чверть. Маючи однаковий ритмічний малюнок, ці два фактурних пласти рухаються поперемінно протягом усього розділу.

Приклад 30 *Антифон №7 «O Immanuel», тт. 1–2*



Починаючи з другого розділу, повертається тактовий поділ за словами тексту. Водночас М-голоси (альти і тенори) повертаються до моделі першого антифону. Ці дві партії представляють рух паралельними секстами, а їх центральними тонами є III та V ступені, з перемінним висхідним та низхідним рухом до тонального центру. Слова, що мають більше ніж два склади, декламуються на одній висоті з відхиленням на один крок угору чи вниз на наголошеному складі. Сопрано і баси поділяються на три голоси і застосовують просторові кварто-квінтові звучання, створюючи фон над і під М-голосами. Цей фрагмент частини має виконуватися в динаміці *ff*, щоб у заключному розділі раптово переключитися на *pp*. У третьому викладі тексту сопрано і баси замовкають на перших двох словах, щоб проспівати наступні два слова і так далі попеременно. Партії альтів і тенорів містять divisi, де верхні голоси обох партії функціонують як Т-голоси у верхній найближчій позиції. Повернення тихої динаміки, темпу й фактури першої частини у третьому розділі заключної частини демонструє аркову будову загального циклу.

Розглянувши католицький Адвентовий цикл Великих антифонів, текстологічне джерело якого використав Арво Пярт, ми можемо

підсумувати, що композитор не йшов шляхом збереження канонічної мелодії у цих сакральних текстах. Натомість він залишив ідею циклу, але реалізував її інакшим чином. Посиленням єдності циклу слугують такі засоби, як: 1) контраст: почерговість тембрів (чоловічий, жіночий та мішані хори), деталізований динамічний план (особливо в шостому антифоні), фактурні контрасти між номерами (№3–№4) та 2) створення наскрізної логіки у всьому циклі: тональний план з центральним тоном *ля*, створення аркової композиційної будови техніка «tintinnabuli», яка проникає у всі номери, додаючи єдності між ними.

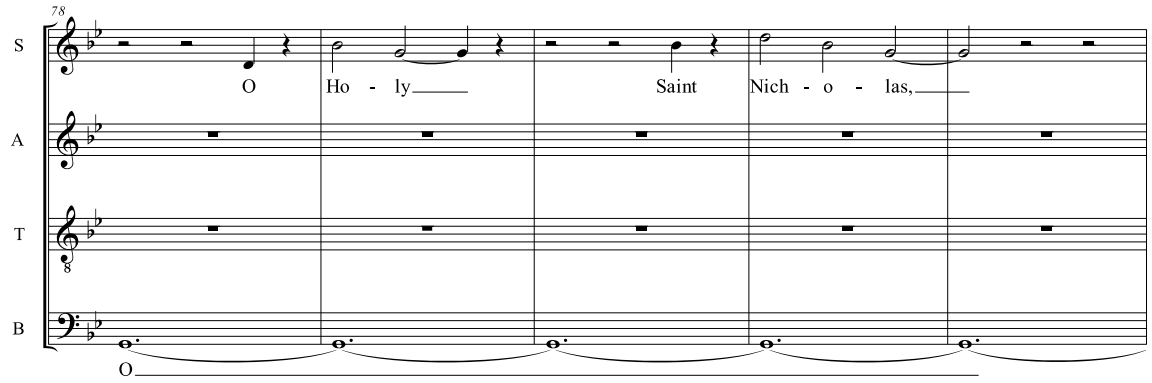
З одного боку, Арво Пярт дотримується традиції, адже компонує тексти разом з музичним матеріалом саме у формі циклу. Але з другого боку, інструменти об'єднання окремих творів у цикл не наслідують у буквальному вигляді співочу канонічну традицію католицької церкви. Тому можна сказати, що цим твором А. Пярт оновлює традицію та шукає нові способи циклізації семи Великих антифонів.

У виконавських у плані розуміння зв'язків твору А.Пярта із григоріанською традицією на рівні текстів і на рівні розуміння циклічної структури повинно створити корисний асоціативний фон для виконавців, допомогти відшукати необхідну манеру співу. Разом з тим, контраст, що є циклоутворюючим принципом в Семи антифонах А. Пярта, потребує зміни виконавської манери в різних частинах. Таким чином, йдеться про єдність виконавської манери, що виразністю словесної артикуляції і стриманістю нагадує григоріанський хорал, а з іншого боку – про створення виконавськими засобами емоційних акцентів у тих місцях твору, в яких передбачений момент суб'єктивності, особистої «включеності» в події, переживання очікування чуда Різдва.

2.3 Твір «O Holy Father Nicholas»: виконавські завдання і способи їх вирішення

“O Holy Father Nicholas” («О, святий отче Миколаю») не є алгоритмічною композицією, як більш ранні твори А. Пярта, написані в техніці *tintinnabuli*. Разом із тим, деякі характеристики стилю *tintinnabuli* помітні, зокрема, в прозорості фактури, подекуди у базовому двоголоссі, перевазі мінорної сфери, довгих побудовах на тонічному органному пункті, уважному ставленні до слова. Ми не виявили формалізованого принципу, який організовує всю композицію, рух мелодичного голосу, спосіб його зв’язку із Т-голосом – твір органічно виростає з вербального тексту, його змісту й синтаксису. Наявні великі фрагменти тексту і їм відповідають фрагменти музики, вірно організовані силабічні вершини, присутня мовне інтонування (приклад 31). Вокальне начало та мелодична пластика походить не від дії композиційного алгоритму, а від природного розвитку ліній голосів. Текст у всіх голосів переважно виконується еквіритмічно, за виключенням кількох імітаційних епізодів. Отже, домінантні риси tintinnabuli-стилю для автора є не важливими, музична тканина вільна від логіки числа. Твір виглядає зручним для виконання. Пошук виконавських засобів скерований необхідністю чіткого і виразного донесення слова.

Приклад 31. А. Пярт. “O Holy Father Nicholas”, тт. 78 – 82:



Вербальною основою твору є фрагменти тексту, поширені в християнській молитовній практиці. Розпочинається твір з ім'яславління: «В ім'я Отця, і Сина, і Святого Духа. Амінь». Ця словесна конструкція слугує прикликанню Імені Божого задля означення, на яку честь і славу Його Ім'я спрямоване – на честь святого Миколая. Задається певний тон розповіді, урочистий, піднесений у передчутті Царства Небесного, молитовний. Основна текстова частина твору – тропарь святителю Миколаю:

Правилом віри й образом лагідности,
стриманости вчителем явив тебе стаду твоєму
Той, Хто є істиною всіх речей.
Ради цього придбав ти смиренням — високе,

убогістю — багатство,
отче, священноначальнику Миколаю.
Моли Христа Бога,
щоб спастися душам нашим.[7]

Третя текстова складова – приспів канону до святого Миколая: «Святителю отче Миколаю, моли Бога за нас». Твір завершується коротким славослов'ям, яке входить до корпусу молитов Доксології. Основна ідея

[7] Переклад УПЦ КП 2008 р.

цього тексту покликана прославити Ім’я Боже після завершення задуманої справи. Цю ж мовну конструкцію зустрічаємо на завершенні всіх літургійних та богослужбових послідовностей. Таким чином, два з чотирьох фрагментів тексту створюють композиційну рамку твору, а два інші є її образним і сюжетним центром. Конструкція тексту, а головне – його зміст, породжені ним асоціації – ось вихідний пункт в пошуку інтерпретаційних рішень.

Як можна описати власну стратегію щодо виконання “O Holy Father Nicholas”? Суб’єктивний образ-інтенція, який ініціював роботу уяви та пошук виконавських рішень, адекватних цьому твору, пов’язаний для мене зі спогадами дитинства. Настрій твору видавався співзвучним образу моєї прабабці – людини неграмотної, але внутрішньо мудрої, сповненої непоказної набожності та глибокої терпимості до усього, що її оточувало. Поєднання щирості, побожності, мудрості, властиве цьому образу, стало орієнтиром у дорепетиційній підготовці, допомогло сформувати художні й виконавські ідеї, звукові уявлення. Простота висловлення композитора, дитяча щирість почуттів, віра в диво, близькість і «рідність» – ось що повинно було, на мою думку, відчуватися у виконанні.

Однією з виконавських ідей, можливо, посталих з описаного пра-образу, було поєднати дві вокальні хорові традиції – європейську та українську. Були поставлені перед самим собою виконавські завдання досягти звукової рівності при збереженні насиченості тембральних палітр артистів хору. Звучність європейської хорової традиції, доволі успішної у своїй художній силі, не є досконалою. Не варто притлумлювати темброві якості українського хорового співу, підлаштовуючись під європейську хорову традицію. Притаманний нашому народу кордоцентризм має певну ознаку і в нашому вокально-хоровому виконавстві, проявляється у тембровій увімкненості, кольоровості тембральної палітри. Важливо було

віднайти виконавський компроміс між європейською традицією, в якій нівелюється темброве начало, а технічні характеристики превалюють, та між нашою хоровою традицією, в якій велику роль відіграє тембр і «душевні рухи», що формують міру тембральної інтенсивності.

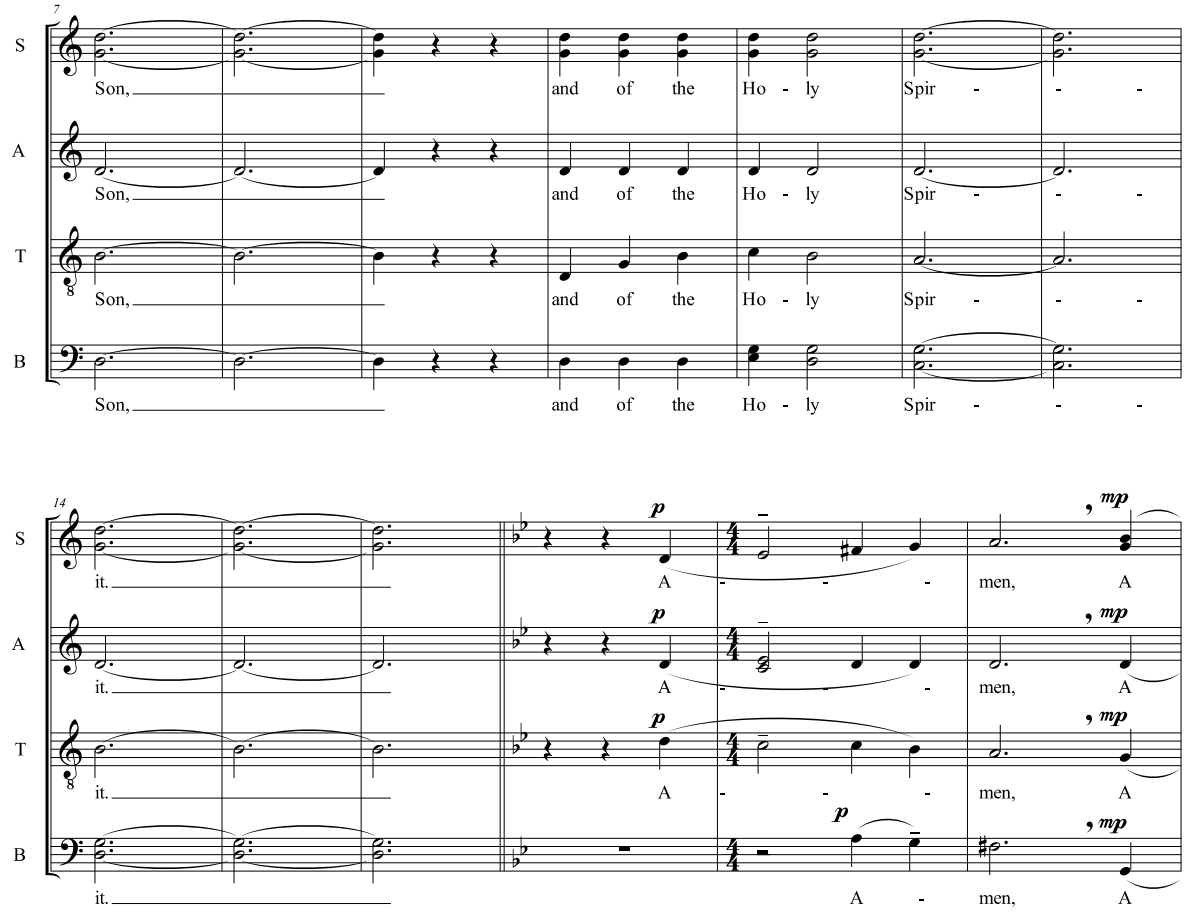
Інше виконавське завдання – деталізований підхід до кожної фрази, слідування ремаркам та артикуляційним позначкам. Для цього слід було виділити та призначити кожній групі певне завдання, яке виконується із розумінням того, що є більш важливішим на противагу тому, що є другорядним (не завжди цей баланс є очевидним).

З огляду на пануючу серед хористів звичку пасивного "озвучення нотного тексту", на стислість термінів репетиційної підготовки, зазвичай зазначені аспекти хорового виконавства залишаються поза увагою хормейстерів і артистів. На репетиціях як диригент я вимагав полізадачності, тобто уваги до паралельних завдань одночасно із виконанням безпосередньо своїх, це можливо лише за умови втримання певної виконавської дисципліни. Попри брак часу, ми приділяли увагу тому, що виходить за рамки «сухого» музичного тексту – відомостям про стиль А. Пярта, специфіку його світогляду. Це формує той корисний бекграунд, на який можуть спиратися співаки хору у виконанні музики його музики.

Аналізуючи ретроспективно репетиційний процес, зауважую певне протиріччя: з одного боку, скудна на зовнішні події музика А. Пярта («сяюча порожнеча», за висловом П. Хільєра), яка сприймається співаками як проста і до певної міри «несерйозна»; з іншого боку – потреба у концентрації, увазі до деталей. Зовнішня простота тексту викликає інерційний спів. Інерції допускати не можна ніяк, потрібно бути весь час включеним, «зчитувати» всі динамічні й артикуляційні позначки.

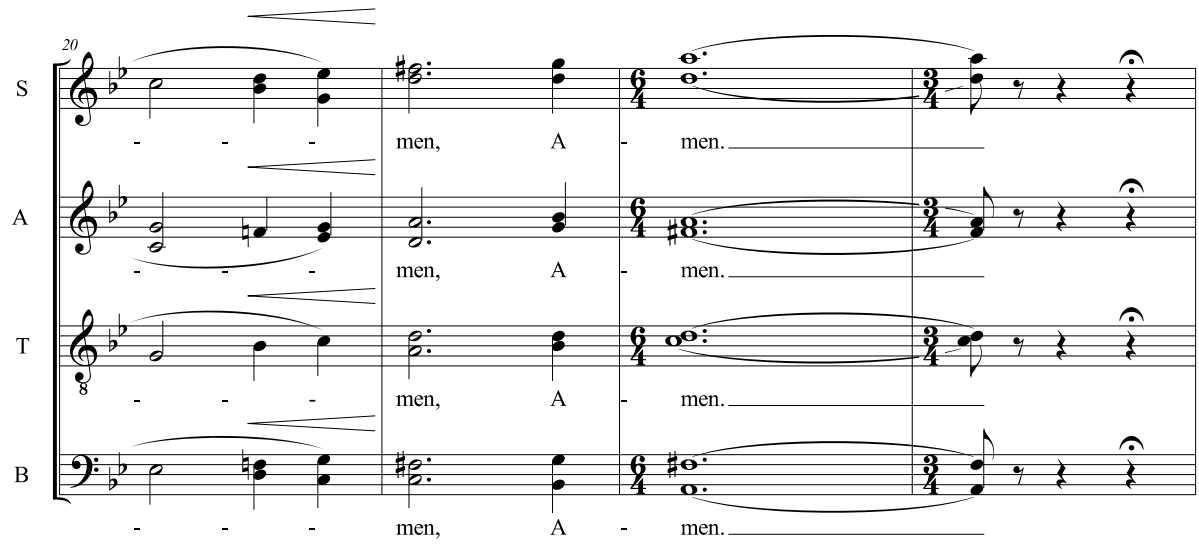
Перші 16 тактів ім’яславління написані у G-dur, але завершення цього конструкту - слово “Amen” - композитор повторює і фактурно розвиває в однойменній мінорній сфері, що є певним містком між закінченням вступу та початком основної частини (див. приклад 32).

Приклад 32. А. Пярт. “O Holy Father Nicholas”, тт. 7 – 19:



Слово, яке водночас завершує і розпочинає, повторюється тричі та закріплюється гармонічно через $D_{4/3}$ у соль мінорі (див. приклад 33).

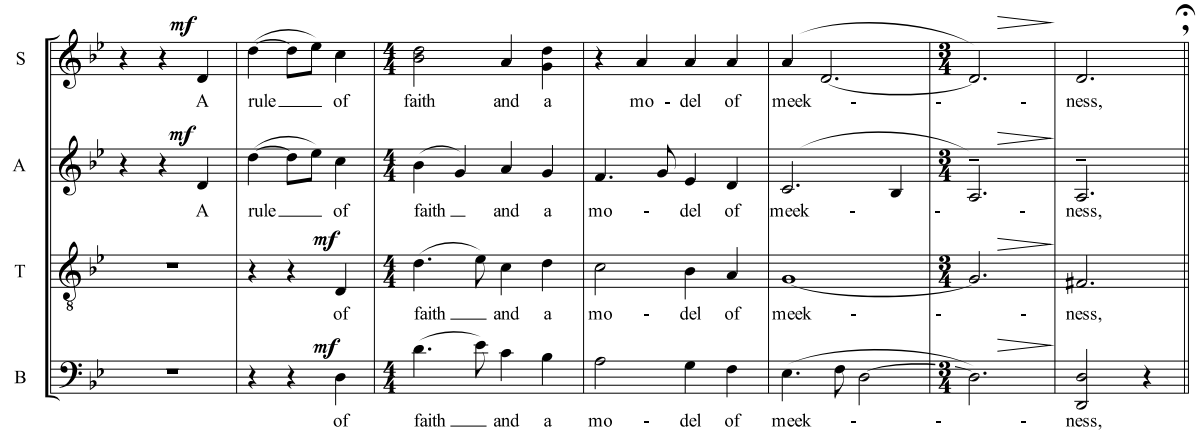
Приклад 33. А. Пярт. “O Hole Father Nicholas”, тт. 20 – 24:



Щодо цього епізоду, варто побіжно зазначити, що є місця в цьому творі, де хормейстерські технології вкрай важливо використовувати з «гомеопатичною» точністю. В прикладі 33 ми всі групи, крім перших сопрано, насичуємо в динамічній масі (щоб в результаті динамічний нюанс не виходив за рамки позначеного, але й зайняв верхню границю свого значення – *mf* максимальне). Цього можна досягти як штучним балансом, так і за допомогою виключення певних артистів із даного епізоду. В цьому ж епізоді (17-22 тт) можна частково впізнати риси tintinnabuli стилю: у плавності мелодичних ліній в групах першого сопрано, частково в тенорів та других басів. Фрагментарно й присутні Т-голоси, які в більшій мірі наявні в альтовій групі, частково під час *divisi* в другого сопрано та частково в теноровій групі, а саме 21-22 тт. Часткове використання базового двоголосся вжите в даному епізоді у вільній формі задля збереження гармонічної компактності вертикалі загалом та зв'язності фактури.

Основна частина (затакт до т. 24) розпочинається в імітаційній техніці високих голосів (див. приклад 34).

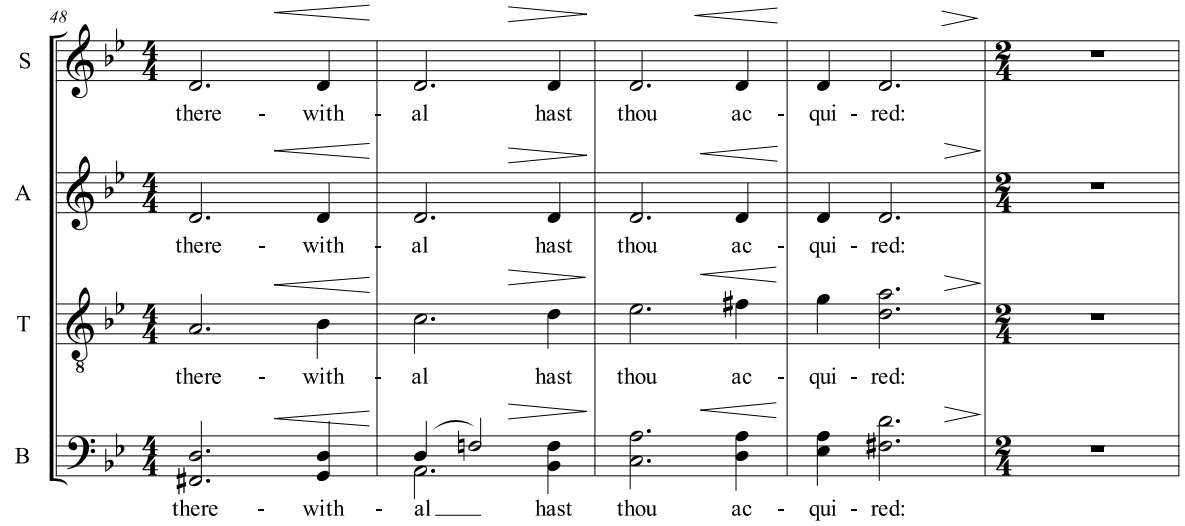
Приклад 34. А. Пярт. "O Holy Father Nicholas", тт. 24 – 28:



М-голоси: група других сопрано (до 25 т. включно), альтів, тенорів та басів. Очевидно, що лінія групи других сопрано перетікає в альтову і триває до кінця цієї фрази. Імітаційність не є лише в звуковисотній площини, а ще й відображається в ритмічних формулах від початку всього епізоду і проходить у всіх партіях, зв'язуючи всі голоси єдиною інтонацією (сопрано 24 т., альти 26 т., тенори 25 т., баси 27 т.). Завершується побудова на домінантовій функції, що посилює ладову основу. Важливо в даній частині зберегти динамічну дисципліну (не давати динаміки більше, ніж зазначив композитор). Рівний плин фактури, спокійний оповідальний вокал – компоненти для вдалого початку основної музичної розповіді.

Розповідь продовжується у спокійному фактурному викладі, основу М-голоси переважно зосереджено в чоловічих групах голосів, Т-голоси розгортаються не синхронно, на відміну від класичного стилю tintinnabuli. Вони збагачують обертонально, фактурно та гармонічно дві основні лінії. Такти 48 – 51 викладені у базовому двоголоссі (див. приклад 35). Зауважимо, що майже ідентичний епізод був присутній в ораторії «Адамів плач» (2009), перший розділ, тт. 25-26 тт., отже, наявна автоцитата.

Приклад 35. А. Пярт."O Holy Father Nicholas", тт. 48 – 51:



На відміну від майже схожого епізоду в ораторії, композитор не порушує жодних правил tintinnabuli техніки.

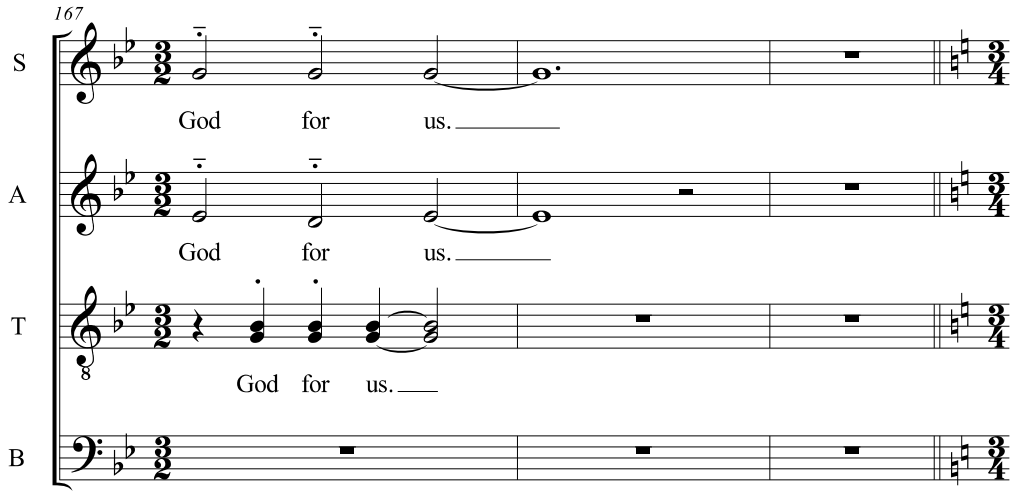
Кульмінаційний епізод (текст «спасти / saved») також написаний в стилістиці tintinnabuli. Інтервальні «терпкості» на тексті «Моли [Христа] / intercede [before Christ]» завершуються прозорим секстакордом домінанти: це риторична фігура, яку з метою виразного виконання можна сформулювати так: «початок молитовний тяжкий та рішення для цього просте». Епізод з текстом «Щоб спаслися душі наші / that our souls may be saved» містить теситурний розвиток, але потрібно й подбати про рівномірне смислове та динамічне наповнення даного епізоду. Необхідно мірне збільшення звучності, а не раптове. Поступове наповнення відбувається за рахунок середніх голосів та басової групи. Якщо домінантова функція у т. 70 не буде інтонаційно чистою, не вдасться чисто інтонувати розгорнутий тонічний тризвук на слові «saved». Як домогтися чистоти інтонування? Вибудовувати спочатку чисті інтервали, далі добавляти до них септіму, а потім ті групи голосів, що співають терцієвий тон. В результаті відчуття тяжіння кожна з ліній зійдеться в інтонаційно чистій тонічній функції.

Остання фраза повторюєтьс і завершується теж домінантою, теситурно нижчою, яка підготовлює наступну частину.

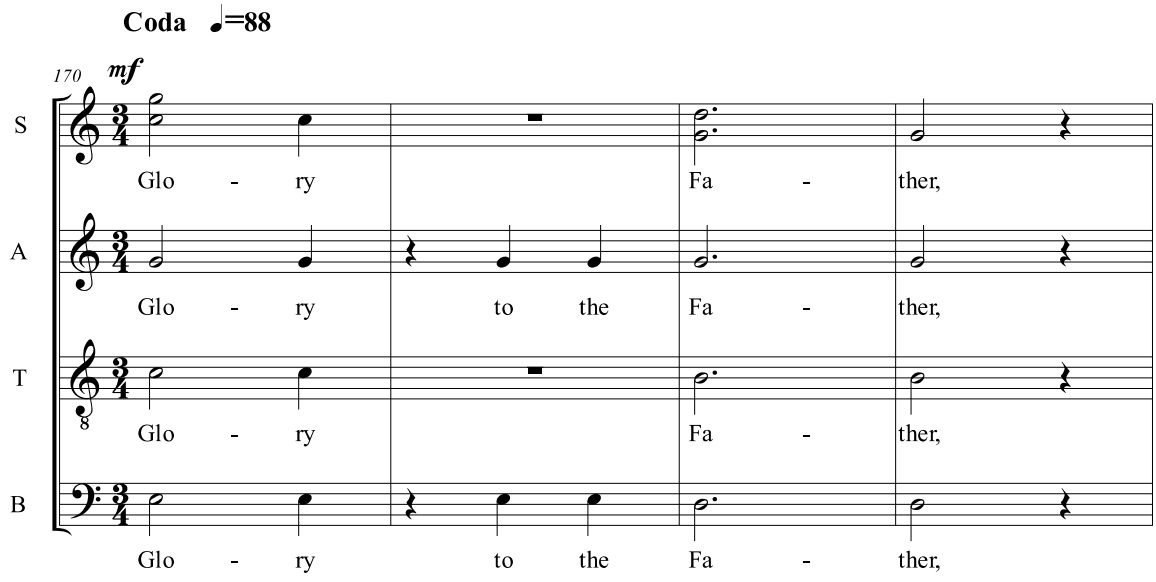
З Найоб'ємніша частина твору – прохання «Святителю отче Миколаю моли Бога за нас / O Holy saint Nicholas pray unto God for us» (тт.78 – 169) – ділиться на три фрагменти. Для кожного з цих фрагментів композитор обирає різноманітні техніки – від стилізації під давній спів на утриманому тонічному басу (ісон), гокету – до часткової tintinnabuli техніки (тт. 149-154, група других басів наділена мелодичною функцією, а група тенорів, баритонів продовжують по тризвуку приховано відтворювати техніку гокету, жіночі голоси почасти плавно, а в більшій мірі рухаються як типовий Т-голос). Фраза у 154 т. завершується домінантовою функцією, посилюючи і без того великий вплив соль мінору. Передостанній епізод заключного фрагменту цієї частини завершується у впізнаваній стилістиці Пярта, про яку ми говорили в першому розділі (с. 25 дослідження). На утриманій квінтовому співзвуччі, група басів виконує мелодичну лінію, яка переривається звуками Т-тризвуку. Мелодія наступна: d-c-h-a-g. Всі інші тони вписуються в основну тональність твору соль мінор, і від того епізод інтонаційно і вокально є зручним.

Кода (тт.170 – 185) вводить нову тональність через плагальний зв'язок акордів (див. приклади 36 та 37).

Приклад 36. А. Пярт. "O Holy Father Nicholas", тт.167 – 169:



Приклад 37. А. Пярт. “O Holy Father Nicholas”, тт.170 – 173:



Твір “O Holy Father Nicholas”, українська прем’єра якого відбулася в рамах концерту-іспиту, з-поміж інших творів викликав найбільш теплий і схвальний прийом в артистів хору, знайомство з цією музикою та вспівування відбувалися із зацікавленістю, глибокою включеністю в процес. Виконавське сприйняття – чинник, який не є другорядним, адже від нього залежить ставлення до виконання, міра залученості в роботу, «персональний дотик» співака, його внесок в інтерпретацію. Як можна

пояснити любов співаків до цього твору? По-перше, в ньому не відчувається дія строгих правил, навпаки відчувається природність інтонації, щирість висловлення. По-друге, ідея поєднання української та європейської вокальних шкіл показала свою ефективність: з одного боку, залишалася тембральна соковитість, з іншого боку, різнобарвність уніфікувалася базовою вокальною безвібратністю. Можливість продемонструвати красу тембру завжди імпонує виконавцям. По-третє, слідування артикуляційним, динамічним, інтонаційним, виконавсько-вольовим настановам допомогло виконавцям відчути і усвідомити цей твір як глибоко продуманий і цільний. Вони переконалися в геніальній простоті композиторського прочитання цього по дитячому щирого і світлого, а одночасно мудрого молитовного тексту.

Висновки

Хорова музика Арво Пярта, більша частина якої написана за логікою авторської техніки *tintinnabuli*, є унікальним поєднанням давньої європейської вокальної традиції, що виросла з монодичних літургійних співів (зокрема, григоріанського хоралу), та сучасних методів алгоритмічної композиції. Чи можна виконувати хорові твори Арво Пярта інтуїтивно, не знаючи про семантичні підтексти її скромних вокальних ліній? Так. Але знання засад мислення композитора, знайомство з особливостями його світосприйняття є передумовою виконавсько-композиторської спів-творчості, якою в ідеалі є інтерпретація творів Арво Пярта.

Музика А. Пярта, зокрема хорова, потребує діяльної активності виконавців, бо тільки так можна, продовжуючи метафору П. Хільєра, наситити сяйвом художнього змісту «пустелю» її зовнішньої малоподієвості.

Виконавська активність в роботі із вокально-хоровими творами Арво Пярта, повинна бути структурована в двох площинах – 1) аналізі і 2) пошуку ефективної інтерпретаційної стратегії. Аналітичну базу для вокально-хорових творів Арво Пярта, особливо тих, що писалися у другій половині 70-х – 80-х роках, складають правила композиційної техніки *tintinnabuli*. Попри її гнучкість, змінність у різних жанрових умовах, на різних етапах еволюції композитора, попри її пристосування до різних композиційно-драматургічних завдань, основоположні риси техніки залишаються стабільними і створюють систему орієнтирів навіть у пізніх творах Пярта. Важливим аспектом аналізу вокально-хорових творів Пярта є встановлення словесно-музичних зв'язків, які можуть бути як структурними, так і семантичними.

Пошук виконавської стратегії не виключає аналітичний компонент, але доповнює його художнім, емоційним змістом. Обґрунтування переконливої виконавської версії твору починається з аналізу композиторських засобів для передачі словесного тексту. У власному виконавському, естетичному, життєвому досвіді слід відшукати додаткові опори, які були б співзвучні творчості А. Пярта, допомогли осмислити й відтворити її, це один з важливих кроків інтерпретаційної стратегії. Рефлексії над процесом підготовки і концертного виконання творів А. Пярта, зокрема, мотету "O Holy Father Nicholas", узгодження власного виконавського досвіду із досвідом британського диригента Пола Хільєра, дали змогу узагальнити виконавську стратегію диригента щодо творів А. Пярта. Її кроками є: 1) віднайдення ключової асоціації, яка б ємко фіксувала особливий зміст і ауру конкретного твору чи групи творів; 2) поглиблення цієї асоціації через залучення звукових і інших образів з артистичного і естетичного досвіду; 3) конкретизація слухових уявлень у засобах виконавської виразності та пошук оптимальних шляхів використання

наявних виконавських ресурсів. Важливою стороною інтерпретаційної стратегії є кореляція конкретно-виконавських дій із початковим образом-інтенцією: це дозволяє не «загрузнути» у щоденній репетиційній рутині, не перестати бачити велику інтерпретаційну мету. Безумовно, наявність записів, формування певної виконавської традиції сильно спрощує роботу слухової уяви диригента: достатньо відтворити існуючу інтерпретаційну версію, що звучить переконливо. Цей підхід, з одного боку, істотно зменшує змістовний шар інтерпретації, її самостійність, а з іншого, він неможливий до тих творів, які виконуються вперше. На нашу думку, дієвість інтерпретаційної стратегії диригента, яку ми описали на основі вокально-хорових творів А. Пярта, полягає у можливості поширення її на будь-які інші сучасні твори. Вдумливе виконання, що засноване на аналітичній, слуховій роботі, на роботі творчої уяви, завжди буде переконливим.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Батовська О. М. Сучасна хорова музика a cappella: толерантність стильових напрямків // Культура і сучасність. 2016. № 2. С. 47–52.

2. Білогубка А. Співвідношення слова і музики в хорових творах як виконавська проблема // Українське музикознавство, 1975. - вип. 10. – С. 202-219.

3. Бондар Є. М. Сучасна хорова творчість: інтонаційно-експресивний вимір. Одеса : Астропринт, 2018. 193 с.

4. Браунайс Л. Введение в стиль tintinnabuli. Арво Пярт: беседы, исследования, размышления / ред. Н. Пярт, С. Гоменюк, В. Богуславская, Н. Комарова. Киев : Дух і Літера, 2014. С. 125–194.

5. Бутенєв П. Арво Пярт: З тиші / Пер. з англ. Олега Чагарина. – К. : Дух і Літера, 2023. С. 224 с.

6. Бутенко Л. Подготовка дирижѐров хора на современном этапе. Специфика проблемы и возможные пути их решения // Наук. вісник ОДМА ім. А. В. Неждановоï. Музичне мистецтво і культура: Music art and culture [Гол. ред. проф. О. В. Сокол] - Одеська держ. Муз. Академія ім. А. В. Неждановоï. – Одеса : Друкарський дім, 2009. – вип. 10 - С. 313 -325.

7. Гармель О. Принципы фрактальной геометрии в творчестве Дьёрдя Лигети // Науковий вісник НМАУ ім.Чайковського: Музична творчість та наука в історичному просторі – Київ, 2008. – Вип. 73. – с.175-182.

8. Герасимова-Персидская Н. А. Звук и знак в музыкальном искусстве: исторический аспект // Герасимова-Персидская Н. А. Музыка. Время. Пространство. Київ : Дух і літера, 2012. С. 313–326.

9. Герасимова-Персидская Н. А. Музыка в слове: аналитические и когнитивные проекции // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2003. – Вип. 27. – С. 3-11.

10. Герасимова-Персидская Н. А. Музыка начала XXI века // Музичне мистецтво. 2013. Вип. 13. С. 3–8.

11. Герасимова-Персидська Н. О. Нові звучання — нові знаки: сучасна музика в історичному ракурсі // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2010. № 3 (8). С. 39–46.

12. Герасимова-Персидська Н. А. О новых смыслах в современной музыке// Філософія спілкування: філософія, психологія, соціальна комунікація. 2010. Вип. 3. С. 172–177.

13. Герасимова-Персидская Н. А. Опыт рассуждений об особенностях постижения современной музыки // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2017. Вип. 119. С. 57–64.

14. Герасимова-Персидская Н. А. Целостность как универсалия и ее проявление в музыке // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2005. – Вип. 51. – С. 3-8.

15. Герасимова-Персидская Н. А. О восприятии музыки и постижении смысла // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2006. – Вип. 60. – С. 3-8.

16. Гоменюк С. Г. «Движение без продвижения»: нелинейное время Д. Лигети / С. Гоменюк // Київське музикознавство: Культурологія та мистецтвознавство – Київ, 2003. – Вип. 9. – с.48-58.

17. Гоменюк С. Г. Джачинто Шелси: портрет в интерьере звука // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2008. Вип. 78. С. 41–47.

18. Гоменюк С. Г. Музыкальный хронотоп: предмет и явление. Типология форм пространственно-временной организации в авангардной

музыке : дис. канд. искусствоведения : спец. 17.00.01 Теория и история культуры / Нац. муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 2006. 204 с.

19. Гоменюк С. Г. Четыре взгляда на мир звука // Київське музикознавство. 2003. Вип. 10. С. 18–24.

20. Гоменюк С. Г., Тарасенко Н. О. Особливості раннього стилю tintinnabuli Арво Пярта: взаємодія слова і числа // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. 2023. Вип. 137. С. 95–109. DOI: https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.137.294668

21. 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. – (ХДУМ ім. І.П.Котляревського)

22. Єфименко А. Г. Католическая месса первой половины — середины XX века: художественно-эстетические и литургические аспекты : дис. докт. искусств.: 17.00.03; НМАУ им. П. И. Чайковского. Киев, 2011. 508 с.

23. Жарков О. М. Техніка композиції як мовний механізм: від правила до звучання // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. 2021. Вип. 132. С. 9–23. DOI: https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.132.249945

24. Зубко Ж. Геометрія канону (Арво Пярт. Святослав Луньов. Максим Шалигін) // Київське музикознавство. 2011. Вип. 39. С. 3–13.

25. Іванова І. С. Способи роботи з шумовими звуками у вокальному творі (на прикладі «Landscapes» Анни Корсун) // Музичне мистецтво і культура. 2020. Вип. 31 кн. 2. С. 273–284.

26. Іванова І. С. Концепція мовної структури як основа методики аналізу вокального твору // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2021. Вип. 132. С. 93–105.

27. Іванова І. С. Робота композитора з вербальною складовою у вокальному творі в аспекті теорії мовних рівнів // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2022. Вип. 134. С. 93–105.

28. Ігнатенко Є. Арво Пярт «Канон покаянен»: традиційні жанри в сучасній музичній практиці // Київське музикознавство: Зб. статей. Вип. 5. Київ, 2000. С. 77–81.

29. Кареда С. Назад к истоку. Арво Пярт: беседы, исследования, размышления / ред. Н. Пярт, С. Гоменюк, В. Богуславская, Н. Комарова. Киев : Дух і Літера, 2014. С. 195–204.

30. Ковалик П. А. Виконавські проекції як ефективна форма підготовки диригентів-хормейстерів // Науковий вісник НМАУ. Виконавське музикознавство. Кн.11. – Київ, 2005. – Вип.47. - С.53-161.

31. Ковтунова М. Інтерпретація музичного стилю А. Пярта як шлях духовного перетворення особистості // Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. Вип. 95: Проблеми музичної інтерпретації. Київ, 2011. С. 262–270.

32. Лащенко А. Новітні тенденції сучасного хорового мистецтва України // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип.18-й. Музичне виконавство. Кн.7-ма. – К., 2001. – С. 8-25.

33. Лащенко А. Хоровая культура: Аспекты изучения и развития. - Київ : Музична Україна, 1989. – 136с.

34. Маркова О. Нариси з історії зарубіжної музики 1950-х – 1990-х років. США. – Греція. Польща. Вип.2. – Одеса: Астропринт, 2011. – 124 с.

35. Микиша М. Приктичні основи вокального мистецтва / М. Микиша. − Київ: Музична Україна, 1971. − 91 с.

36. Офіційний сайт Центру Арво Пярта https://www.arvopart.ee/en/ (дата звернення: 12.09.2024)

37. Приходько О. В. Хорова музика a cappella другої половини XX — початку XXI ст.: теоретичне осмислення і виконавські підходи : дис. … канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 255 с.

38. Рестаньо Э. В диалоге с Арво Пяртом. Арво Пярт: беседы, исследования, размышления / ред. Н. Пярт, С. Гоменюк, В. Богуславская, Н. Комарова. Киев : Дух і Літера, 2014. С. 17–124.

39. Самохвалов В. Я. К вопросу о колористическом потенциале слова в музыкальном произведении // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2003. Вип. 28. С. 96–104.

40. Сокол А. В. Теория музыкальной артикуляции. Одесса : Одесская книжная фабрика, 1995. 208 с.

41. Сук О. Сучасні вокальні техніки на прикладі творів Адріана Мокану // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових працьмолодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2023. Вип. 65. Том 3. С. 35–42. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/65-3-5

42. Сюта Б. О. Музична творчість 1970–1990-х років: параметри художньої цілісності. Київ : Грамота, 2006. 256 с.

43. Сюта Б. О. Статус і види цитати в музичному тексті // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Музичне мистецтво. 2022. Том 5 № 2. С. 141–152. DOI: https://doi.org/10.31866/2616-7581.5.2.2022.269640

44. Торба О. В. Слово і музика в хоровому творі // Київське музикознавство. 2004. Вип. 13. С. 201–213.

45. Тукова И. Г. О сонорном пространстве // Київське музикознавство. 2011. Вип. 37. С. 64–88.

46. Тукова І. Г. Звукопошукова тенденція у композиторській практиці другої половини XX — початку XXI століття // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2019. № 3 (44). С. 56–69.

47. Тукова І. Г. Трактовка звука як фактор формування техніки музичної композиції // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2011. № 1 (10). С. 72–79.

48. Філатова Т. Сакральна музика Арво Пярта для хора a'capella: стильові обертони творчості // Музичне мистецтво: Зб. наук. ст. Вип. 9. Донецька держ. Музична академія ім. С. Прокоф'єва; Львівська нац музична академія ім. М. Лисенка. Донецьк/Львів: Юго-Восток, 2009. С. 68–79.

49. Шепеленко Н. А. Пярт «Плач Адама»: до проблеми трансформації жанру ораторії // Проблема взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Зб. наук праць. Вип. 40: Когнітивне музикознавство: Назустріч 100-річчю Харківського нац. ун-ту мистецтв ім. І. Котляревського. Харків: Харьк. держ. Ун-т мистецтв ім. І. Котляревського, 2014. С. 142–156.

50. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : навч. посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.

51. Шустов С. Отражение принципов классической электронной композиции в «атмосферах» Лигети / С.Шустов // Науковий вісник ОДМА ім.Нєжданової: Музика і культура – Одеса, 2005. – Вип.6. – кн. 2. – с.162-176.

52. Baculewski K. (1975 - 2000). *Historia muzyki polskiej [History of Polish music]*. Tom VII, czesc 2. Warsawa, 327 s. [in Polish].

53. Ballinger, Allan J. (2013). *In Quest of the Sacred: Arvo Pärt and Sieben Magnificat-Antiphonen.* Doctoral Dissertations. 64. University of Connecticut Graduated School, 85 p. [in English].

54. Bostonia, M. (2009). Musical, cultural, and performance structures in the organ works of Arvo Part. *Graduate Theses, Dissertations, and Problem Reports*. 8510. Available at: https://researchrepository.wvu.edu/etd/8510 (accessed: 23.08.2024) [in English]

55. Bouteneff, P. C. (2015). *Arvo Part: Out of Silence.* Younkers, New York: SVS Press. New York, pp. 93–135 [in English].

56. Cardine, E. (2000). *Semiologia gregoriańska [Gregorian semiology]*. Tyniec: Wydawnictwo benedyktynów. Kraków, 188 p. [in Polish].

57. Cargile, Kimberly Anne. (2008). *An Analytical Conductor's Guide to the SATB A Capella Works of Arvo Part.* Dissertations. 1106. University of Southern Mississippi. Available at: https://aquila.usm.edu/dissertations/1106 (accessed: 06.09.2024) [in English].

58. Cizmic, M. (2008). Transcending the Icon: Spirituality and Postmodernism in Arvo Pärt's Tabula Rasa and Spiegel im Spiegel. In: *Twentieth-Century Music, Volume 5*. Issue 1, pp. 45–78 [in English].

59. Engelhardt, J. (2012). Perspectives on Arvo Pärt after 1980. Edited by Andrew Shenton. In: *The Cambridge Companion to Arvo Pärt*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, pp. 29–48 [in English].

60. Heaney, M. L. (2014). Can Music "Mirror" God? A Theological-Hermeneutical Exploration of Music in the Light of Arvo Pärt's *Spiegel im Spiegel*. In: *Religions, Volume 5*. Queensland, pp. 361–384 [in English].

61. Hiley, D. (1993). *Western Plainchant. A Handbook.* Oxford: Clarendon Press. Oxford, 661 p. [in English].

62. Hillier, P. (1997). *Arvo Pärt*. Oxford: Oxford University Press. Oxford, 240 p. [in English].

63. Kakalis, C. (2016). Silence and Communal Ritual in an Athonian Coenobitic Monastery. Eds. Alberto Pérez-Gómez and Stephen Parcell. In: *Chora 7: Intervals in the Philosophy of Architecture*. Montreal: McGill-Queen's University Press. Montreal, pp. 163–189 [in English].

64. Lingas, A. (2020). Christian Liturgical Chant and the Musical Reorientation of Arvo Pärt. In: *Bouteneff, P., Engelhardt, J. & Saler, R. (Eds.), Christian Liturgical Chant and the Musical Reorientation of Arvo Pärt.* New York, USA: Fordham University Press. New York, pp. 220-231 [in English].

65. Lindstedt, I. (2010). *Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wieku* [*Sonorism in the works of Polish composers of the 20th century*]. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego. Warsawa, 486 s. [in Polish].

66. Penderecki, K. (1997). *Labirynt czasu. Pięć wykładów na koniec wieku [Labyrinth of Time: Five Addresses for the End of the Millennium]*. Wydawnictwo Presspublica. Warszawa, 94 s. [in Polish].

67. Maimets , K. (2013). Arvo Pärt's Tintinnabuli Music in Film. In: *Music and the Moving Image* 6. No. 1. Tartu, pp. 55–71 [in English].

68. Restagno, E. (2010). Arvo Pärt im Gespräch [Arvo Pärt in Conversation]. In: Universal Edition A.G. Vienna, 169 p. [in German].

69. Robinson, T. (2012). Analysing Pärt. Edited by Andrew Shenton. In: *The Cambridge Companion to Arvo Pärt.* Cambridge, New York: Cambridge University Press. New York, pp. 76–110 [in English].

70. Shenton, A. (2012). Arvo Pärt in His Own Words, In: *The Cambridge Companion to Arvo Pärt.* Cambridge, New York: Cambridge University Press. New York, pp. 111–27 [in English].

71. Shenton, A. (2012). *The Cambridge Companion to Arvo Pärt.* Cambridge, New York: Cambridge University Press. New York, 250 p. [in English].

72. Stacey, P. (1989). Towards the analysis of the relationship of music and text in contemporary composition. In: *Contemporary Music Review. Vol. 5.* Toronto, pp. 9–27 [in English].

73. Sconyers III, Julian H. (2017). Arvo Part, Sieben Magnificat-Antiphonen: A Transcription for Wind Ensemble. Doctoral dissertation. University of South Carolina. Available at: https://scholarcommons.sc.edu/etd/4190 (accessed: 9.08.2024) [in English].

74. Schäffer, B. (1969). *Nowa muzyka. Problemy współczesnej techniki kompozytorskiej [New music. Problems of contemporary compositional technique]*. Kraków: PWM, 543 s. [in Polish]

75. Sontag, S. (2002). The Aesthetics of Silence. In: *Studies of Radical Will*. New York: Anchor. New York, pp. 3–34 [in English].

ДОДАТОК А

Міністерство культури та інформаційної політики України
Національна музична академія України
“Ім’я йому - Арефа”
Творчий мистецький проєкт
28/05/24
14:30
Трапезний храм
Києво-Печерської Лаври
Концерт-іспит на здобуття освітньо-творчого ступеню "Доктор мистецтва"
Диригент-аспірант творчої аспірантури кафедри хорового диригування, лауреат міжнародних конкурсів
Назарій Тарасенко
В програмі твори Арво Пярта
Камерний хор "SINE NOMINE"
Камерний оркестр "Liatoshynskyi capella"
(головний диригент Народний артист України - Богдан Пліш)
Творчий керівник:
Народний артист України, професор
Євген Герасимович Савчук
Науковий консультант:
Кандидат мистецтвознавства, доцент
Гоменюк Світлана Григорівна
НАЦІОНАЛЬНИЙ ЗАПОВІДНИК КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКА ЛАВРА
Посольство Естонії
Київ

ДОДАТОК Б

Список публікацій здобувача за темою

1. Гоменюк С. Г., Тарасенко Н. О. Особливості раннього стилю tintinnabuli Арво Пярта: взаємодія слова і числа // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. 2023. Вип. 137. С. 95–109. DOI: https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.137.294668
2. Тарасенко Н. О. «Sieben Magnificat-Antiphonen» Арво Пярта: переосмислення традиції // Аспекти історичного музикознавства Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського. 2024. Вип.: XXXV (35). Ст. 198-224. DOI: https://doi.org/10.34064/khnum2-3511
3. Тарасенко Н. О. Пол Хільєр як інтерпретатор творів Арво Пярта: реконструкція стратегії диригента // Актуальні питання гуманітарних наук Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Я. Франка. 2024. Вип.: 76, том 2. Ст. 80-86. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/76-2-14

ДОДАТОК В

Інформація про апробацію результатів дослідження

Кваліфікаційну наукову працю обговорено на засіданнях кафедри хорового диригування та теорії музики НМАУ їм. П. Чайковського. Матеріали дослідження викладені в доповідях на всеукраїнських та міжнародних науково-практичних конференціях. Презентовано творчий мистецький проєкт на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва. Теми доповідей і назва творчого мистецького проєкту:

1. Тарасенко Н. О. Слово і число як композиційні чинники в «Summa» Арво Пярта: погляд диригента: доповідь. XXVI всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» / Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової (8-9 грудня 2022 року, Одеса). Одеса, 2022.
2. Тарасенко Н. О. «Адамів Плач» Арво Пярта: питання виконавського прочитання: доповідь. XXVII всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «ДНІ НАУКИ» / Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової (28-29 квітня 2023 року, Одеса). Одеса, 2023.
3. Тарасенко Н. О. Арво Пярт і Україна: доповідь. VII міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в

культурно-мистецьких рефлексіях» / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського (2-4 листопада 2023 року, Київ). Київ, 2023.
4. Тарасенко Н. О. Пол Хільєр як інтерпретатор творів Арво Пярта: реконструкція стратегії диригента: доповідь. Всеукраїнська науково-практична конференція «Сучасна музика від акустики до електроакустики: теорія та практика» / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського (26-27 квітня 2024 року, Київ). Київ, 2024.
5. Тарасенко Н. О. Творчий мистецький проєкт «Хорова творчість Арво Пярта: виконавський аспект» на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтв (28 травня, 2024 року). Київ, Національний заповідник «Києво-Печерська лавра», Трапезний храм прпп. Антонія та Феодосія Печерських. За участі камерного хору «SINE NOMINE» (художній керівник – Назарій Тарасенко), Liatoshynski capella: оркестр (головний диригент народний артист України – Богдан Пліш) було виконано чотири твори А. Пярта: «Missa syllabica», «Sieben Magnificat-Antiphonen», «O Holy Father Nicholas» (прем’єра в Україні) та «Berliner Messe».