

**Національна музична академія України імені П.І.Чайковського  
Міністерство культури та інформаційної політики України**

**Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису**

***МІНІНА ОЛЕНА АНАТОЛІЇВНА***

**УДК 78.03:784.1**

**НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ  
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ**

**ХОРОВА ТВОРЧИСТЬ КОМПОЗИТОРІВ ЕСТОНІЇ КІНЦЯ ХХ -  
ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ, ЯК ФЕНОМЕН ЄВРОПЕЙСЬКОЇ  
ХОРОВОЇ ТРАДИЦІЇ**

**025 «Музичне мистецтво»**

**02 «Культура і мистецтво»**

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.



О. А. Мініна

**Творчий керівник:**

**Величко Неля Анатоліївна**

заслужений працівник культури України,  
в.о.професора

**Науковий консультант:**

**Тимошенко Максим Олегович**

заслужений діяч мистецтв України,  
доктор філософії, професор,  
Ректор НМАУ ім. П. І. Чайковського

**Київ — 2024**

## АНОТАЦІЯ

**Мініна О. А. Хорова творчість композиторів Естонії кінця ХХ — початку ХХІ століть, як феномен європейської хорової традиції. —** Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Кваліфікаційна наукова праця на здобуття ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво». Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Міністерство культури та інформаційної політики України. Київ, 2024.

### Зміст анотації

Виходячи з власного виконавського і слухацького досвіду, можна констатувати той факт, що на сьогодні естонська хорова музична культура — як на рівні музичних творів, так і на рівні цілісної культурної традиції — в українському просторі є майже *terra incognita*. За виключенням Арво Пярта, в Україні практично невідомі інші естонські композитори, які писали для камерного хору а *capella* і з супроводом, а у мережі Internet зустрічаються лише поодинокі випадки їхнього виконання. Серед таких слід назвати запис житомирським камерним хором «Орея» хорової мініатюри «Кугіе» сучасного естонського композитора Пярта Уусберга, в якому брала участь і авторка даної роботи. Також відзначимо виконання «Miserere» його ж авторства Галицьким камерним хором «Євшан», записане у 2021 році. Але знову ж таки: ці поодинокі випадки наразі є, скоріше, виключенням, аніж правилом.

Між іншим у всьому цивілізованому світі хорові твори таких композиторів, як Тойво Тулев, Вельйо Торміс, Леппо Сумейра, вже не кажучи про Арво Пярта, уже давно користуються заслуженою популярністю. Вони звучать у престижних концертних залах і уважно сприймаються науковцями та критиками. Більше того, сама естонська хорова культура в останні десятиліття заслужено вважається феноменом, який раніше — в тому числі через залізну завісу — не помічався. Річ у тому, що історичні обставини розвитку естонської культури призвели до того, що спів, у тому числі колективний, для естонців став засобом збереження власної ідентичності. Тож він вийшов далеко за рамки суто професійного хорового виконавства, яке, втім, теж було і є на високому рівні. В історії естонської музичної культури важливу роль відіграють літні хорові фестивалі, які проводяться з ХІХ століття, чому не стала на заваді навіть радянська влада. Вони стали символом єднання цього невеликого за кількістю етносу і, разом з цим, вивели їхню хорову культуру на провідні позиції у Європі та світі.

Тож пропонується науково-виконавський проєкт є спробою популяризувати твори для камерних хорів а capella, авторства естонських композиторів Тойво Тулева, Вельйо Торміса і Пярта Уусберга в українському музичному середовищі і таким чином встановити крос-культурний діалог з країною, з якою ми маємо багато спільного в історичному розвитку і з боку якої отримуємо чи не найбільшу у відносних цифрах підтримку в часи повномасштабного російського вторгнення.

**Мета наукового обґрунтування** творчого мистецького проєкту полягає у тому, що на основі розглянутих англійських праць з історії естонської хорової музики, аналізу образних і жанрово-стильових особливостей творів П. Уусберга, Т. Тулева і В. Торміса, а також власного досвіду диригентської роботи над ними, дослідити естонську хорову культуру і відповісти на питання, чому вона є феноменом на світовій культурній мапі.

**Наукова новизна дослідження** полягає у тому, що вперше в українському музикознавстві було здійснено комплексну характеристику як текстуальної, так контекстуальної складової естонської хорової культури сучасності.

Дослідження образно-стильових доміант сучасної хорової музики Естонії продемонструвало дві основні тенденції: неосакральну і неофольклорну (що, в принципі, притаманно і українській хоровій музиці). Так, аналіз творів Тойво Тулева, Пярта Уусберга, Вельйо Торміса продемонстрував тяжіння саме до них, в умовах абсолютної різниці індивідуальних стилів. Так, у хоровій творчості одного з наймолодших представників (який, тим не менш, вже вважається визнаним майстром) генерації Пярта Уусберга можна спостерігати як твори умовно-духовного спрямування («Kyrie», «Miserere», «Sicut Cervus»), так і фольклорні (зокрема обробка народної пісні «Õhtu Pu» / «Краса літнього вечора»). Тойво Тулев прагне до текстового і жанрово-стильового синтезу різних практик і культур, об'єднаних втім духовною глибиною. Саме такими є його композиції «Suvine Vihm» («Літній дощ»), «And then in silence there with me be only You» («І тоді в тиші зі мною будь тільки Ти»). Обидва композитори активно використовують принципи старовинної поліфонії, а також максимально колористичну вертикаль, що балансує на межі тональних зв'язків і, навіть, з елементами модального принципу (тобто зі спіранням на ладовий звукоряд, а не тональний центр).

Власне, розуміння музичної мови естонських композиторів, а також текстів їхніх творів є основою і для алгоритму при розборі і вивченні кожної мініатюри. Незважаючи на стильові відмінності між усіма опрацьованими опусами, вони мають спільний алгоритм для розучування. Так, нами використовувалася стандартна послідовність дій, що складається з чотирьох

етапів: ознайомлення з текстом; розбір твору за окремими малими фрагментами, з виконанням усіх задач; об'єднання фрагментів у розділи, з організацією руху до локальних кульмінаційних вершин; об'єднання розділів у єдине ціле з рухом до генеральної кульмінації. Така послідовність дозволяє відпрацювати звукотехнічні аспекти музичної фактури, яка відрізняється складністю (особливо у творах Тойво Тулева).

Було здійснено комплексне дослідження джерел, у яких в тій чи іншій мірі описуються процеси становлення і розвитку естонської музики. Воно було зумовлене тими питаннями, які виникали на самому початку реалізації творчого проєкту. Поверхнєве знайомство з цілою плеядою композиторів Естонії, у доробку яких містяться настільки самобутні і цікаві зразки хорової музики, які не завжди зустрічаються і в розвиненіших музично-культурних суспільствах, поставило питання — як таке стало можливим і для кого сучасні і класичні естонські композитори писали таку велику кількість хорової музики? Тож завдання науково-історіографічного аналізу постало само собою. Авторкою проєкту було детально опрацьовано як наукові, так і публіцистичні джерела авторства У. Ліппуса, С. Блессінг, П. Весілінда, К. Шваб, К. Коннолі, що дозволило зробити наступний висновок: у всьому світі, на сьогоднішній день, відбувається відкриття новітньої естонської хорової музики, а сама вона, в якомусь сенсі, стала культурним брендом країни. Водночас, якогось системного осмислення хорової культури досі відсутнє (за винятком хіба що стислої монографії Пріита Весілінда, проте вона прагне розповісти про емоційні настрої і переживання естонського народу в часи поневолення, аніж про саму, власне, хорову музику), і саме в цьому напрямку рухався наш творчий проєкт.

Дослідження складається з анотацій (українською та англійською мовами), вступу, двох розділів (з чотирма підрозділами і шістьма параграфами), висновків, списку використаних джерел і додатків. Загальний обсяг роботи складає 118 сторінок, з них основного тексту — 61. Список використаних джерел містить 102 позиції.

**Ключові слова:** Естонія, естонська музика, хорова мініатюра, П. Уусберг, В. Торміс, Т. Тулев, неофольклоризм, неосакральність, поліфонія, фестиваль, рунічна пісня, фольклор.

## SUMMARY

**Minina O. A. The Estonian composers choral music in the end of XX - beginning of XXI centuries as a phenomenon of the European choral tradition.**  
— Qualifying scientific work on manuscript rights.

Qualifying research paper for obtaining the degree of Doctor of Arts in specialty 025 "Musical Art". P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Kyiv, 2024.

### **Abstract content**

Based on our own performance practice and listening experience, we can state the fact that today Estonian choral music culture - both at the level of musical works and at the level of cellular cultural tradition - is almost terra incognita in the Ukrainian space. According to Arvo Pärt, other Estonian composers who wrote for a cappella chamber choir and with accompaniment are practically unknown in Ukraine, and only cases of their performance can be found on the Internet. Among such traces is the recording by the Zhytomyr Chamber Choir "Oreya" of the choral miniature "Kyrie" by the modern Estonian composer Pärt Uusberg, in which the author of this work also participated. We will also note the performance of "Miserere" by him by the "Yevshan" Galician Chamber Choir, which was performed in 2021. Nevertheless, such cases are currently the exception rather than the trends.

At the same time, across the world, choral works of such composers as Toivo Tulev, Veljo Tormis, Leppo Sumeira and definitely Arvo Pärt had gained well-deserved popularity. They perform in prestigious concert halls and are carefully perceived by scientists and critics. Moreover, the Estonian choral culture itself in recent decades is deservedly considered a phenomenon that was previously overlooked, including due to the so-called "iron curtain". The historical circumstances of the development of Estonian culture led to the fact that singing, including collective singing, became a means of preserving one's identity for Estonians. So he went far beyond the scope of a purely professional choral performance, which, however, was also at a high level. Summer choral festivals, which have been held since the 19th century, have played an important role in the history of Estonian musical culture, and even the Soviet authorities did not stand in the way. They became a symbol of the unity of this small ethnic group and, along with this, brought their choral culture to the leading positions in Europe and the world.

Therefore, the proposed research and performance project is an attempt to popularize works for a capella chamber choirs, authored by Estonian composers Toivo Tulev, Veljo Tormis and Pärt Uusberg, in the Ukrainian musical environment and thus establish a cross-cultural dialogue with the country with which we have a lot in common in the historical development and from which we receive almost the greatest support in relative numbers during the full-scale Russian invasion.

**The purpose** of the scientific rationale is based on the reviewed English-language works on the history of Estonian choral music, the analysis of the form and genre-stylistic features of the works of P. Uusberg, T. Tulev and V. Tormis, as well as my own experience conducting work on them, explore the Estonian choral culture and answer the question why it is a phenomenon on the world cultural map.

**The scientific novelty** of the study lies in the fact that for the first time in Ukrainian musicology, a comprehensive characterization of the textual and contextual components of contemporary Estonian choral culture was carried out.

The research of the figurative and stylistic dominants of modern choral music in Estonia revealed two key trends: neo-sacred and neo-folkloric (which, in principle, is inherent in Ukrainian choral music as well). Thus, the analysis of the works of Toivo Tulev, Pärt Uusberg, and Veljo Tormis demonstrated an attraction to them, in conditions of absolute difference in individual styles. Thus, in the choral work of one of the youngest representatives (who, nevertheless, is already considered a recognized master) of the generation of Pärt Uusberg, one can observe both works of a conventional spiritual direction ("Kyrie", "Miserere", "Sicut Cervus") and folklore (in particular the arrangement of the folk song "Õhtu Ilu"). Toivo Tulev strives for a textual and genre-stylistic synthesis of various practices and cultures united by spiritual depth. Such are his compositions "Suvine Vihm" ("Summer rain"), "And then in silence there with me be only You". Both composers actively use the principles of ancient polyphony, as well as the maximum coloristic vertical, which balances on the border of tonal connections and, even, with elements of the modal principle (that is, relying on the tonal scale, not the tonal center).

Actually, the understanding of the musical language of Estonian composers, as well as the texts of their works, is the basis for the algorithm when analyzing and studying each miniature. Despite the stylistic differences between all the studied opuses, they have a common algorithm for learning. So, we used a standard sequence of actions consisting of four stages: familiarization with the text; analysis of the work by individual small fragments, with the completion of all tasks; combining fragments into sections, with the organization of movement to local culminating peaks; uniting the chapters into a single whole with movement towards the general climax. Such a sequence allows you to work out the sound-technical aspects of the musical texture, which differs in complexity (especially in the works of Toivo Tulev).

A comprehensive study of the sources was carried out, in which the processes of formation and development of Estonian music are described. It was determined by the questions that arose at the very beginning of the creative project. A superficial acquaintance with a whole galaxy of Estonian composers, whose work contains such original and interesting samples of choral music, which are not always found in more developed musical and cultural societies, raised the question - how did this become possible and for whom did modern and classical Estonian composers write such a large amount of choral music? Therefore, the task of scientific and historiographical analysis arose by itself. The author of the project studied in detail both scientific and journalistic sources authored by U. Lippus, S. Blessing, P. Vesilind, K. Schwab, and C. Connolly, which made it possible to draw the following conclusion: all over the world, today, the newest of Estonian choral music, and it itself, in some sense, has become a cultural brand of the country. At the same time, there is still no systematic understanding of choral culture (except a brief monograph by Priit Vesilind, but it seeks to talk about the emotional mood

and experiences of the Estonian people during the time of enslavement, rather than about choral music itself). It was in this direction that he moved our art project.

The study consists of abstracts (in Ukrainian and English), an introduction, two chapters (with four subsections and six paragraphs), conclusions, a bibliography and appendices. The total volume of the work is 118 pages, of which the main text is 61. The list of used literature contains 102 works.

**Keywords:** Estonia, Estonian music, a choral miniature, P. Uusberg, V. Tormis, T. Tulev, neofolklorism, neo-sacral music, polyphony, festival, a runic song, folklore.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП .....</b>	<b>10</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ХОРОВА КУЛЬТУРА ЕСТОНІЇ ХХ СТОЛІТТЯ.....</b>	<b>16</b>
1.1 Хорова творчість естонських композиторів як предмет наукового та публіцистичного осмислення.....	16
1.2 Історичні етапи розвитку естонської хорової культури.....	22
1.2.1 Фольклорні та церковні витoki естонської хорової культури. ....	22
1.2.2 Хорові твори як складова естонської національної композиторської школи. ....	24
1.2.3 Стильові тенденції хорової музики Естонії другої половини ХХ - початку ХХІ ст. ....	29
1.2.4 Фестивалі та їхня роль у розвитку естонської культури....	37
Висновки до Розділу 1. ....	38
<b>РОЗДІЛ 2. СУЧАСНА ЕСТОНСЬКА ХОРОВА МІНІАТЮРА ЯК ЗВУКОВИЙ ФЕНОМЕН.....</b>	<b>40</b>
2.1 Переосмислення складових естонського фольклору в сучасному хоровому письмі Естонії.....	40
2.2 Сакральні тексти і сенси у хоровій музиці Естонії кінця ХХ — початку ХХІ століття. ....	49
2.2.1 Особливості музично-стильового втілення текстів та сенсів латинської меси у «Kyrie», «Sicut cervus» та «Miserere» Пярта Уусберга. ....	49
2.2.2 Ліричне звучання й релігійний символізм: особливості втілення у творчості Тойво Тулева (на матеріалі «And then in silence there with me be only You», «Suvine Vihm»).....	54
2.3 Алгоритм роботи диригента-хормейстера при підготовці сучасної хорової мініатюри. ....	59
Висновки до Розділу 2. ....	67
<b>ВИСНОВКИ .....</b>	<b>69</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>72</b>
<b>ДОДАТОК А. Факсиміле видань хорових творів.....</b>	<b>83</b>



<b>ДОДАТОК Б.</b> Афіша творчого мистецького проєкту .....	115
<b>ДОДАТОК В.</b> Список публікацій здобувача за темою роботи.....	116
<b>ДОДАТОК Д.</b> Інформація про апробацію результатів дослідження....	117

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Виходячи з власного виконавського і слухацького досвіду, можна констатувати той факт, що на сьогодні естонська хорова музична культура — як на рівні музичних творів, так і на рівні цілісної культурної традиції — в українському просторі є майже *terra incognita*. За виключенням Арво Пярта, в Україні практично невідомі інші естонські композитори, які писали для камерного хору а *capella* і з супроводом, а у мережі Internet зустрічаються лише поодинокі випадки їхнього виконання. Серед таких слід назвати запис житомирським камерним хором «Орея» хорової мініатюри «Кугіе» сучасного естонського композитора Пярта Уусберга, в якому брала участь і авторка даної роботи. Також відзначимо виконання «Miserere» його ж авторства Галицьким камерним хором «Євшан», записане у 2021 році. Але знову ж таки: ці поодинокі випадки наразі є, скоріше, виключенням, аніж правилом.

Між іншим у всьому цивілізованому світі хорові твори таких композиторів, як Тойво Тулев, Вельйо Торміс, Леппо Сумейра, вже не кажучи про Арво Пярта, уже давно користуються заслуженою популярністю. Вони звучать у престижних концертних залах і уважно сприймаються науковцями та критиками. Більше того, сама естонська хорова культура в останні десятиліття заслужено вважається феноменом, який раніше — в тому числі через залізну завісу — не помічався. Річ у тому, що історичні обставини розвитку естонської культури призвели до того, що спів, в тому числі колективний, для естонців став засобом збереження власної ідентичності. Тож він вийшов далеко за рамки суто професійного хорового виконавства, яке, втім, теж було і є на високому рівні. В історії естонської музичної культури важливу роль відіграють літні хорові фестивалі, які проводяться з XIX століття, чому не стала на заваді навіть радянська влада. Вони стали символом єднання цього невеликого за кількістю етносу і, разом з цим, вивели їхню хорову культуру на провідні позиції у Європі та світі.

Тож пропонований науково-виконавський проєкт є спробою популяризувати твори для камерних хорів а capella, авторства естонських композиторів Тойво Тулева, Вельйо Торміса і Пярта Уусберга в українському музичному середовищі і таким чином встановити крос-культурний діалог з країною, з якою ми маємо багато спільного в історичному розвитку і з боку якої отримуємо чи не найбільшу у відносних цифрах підтримку в часи повномасштабного російського вторгнення. Власне в цьому ми і вбачаємо **актуальність** пропонованого наукового обґрунтування.

**Мета наукового обґрунтування** творчого мистецького проєкту полягає у тому, що *на основі розглянутих англомовних праць з історії естонської хорової музики, аналізу образних і жанрово-стильових особливостей творів П. Уусберга, Т. Тулева і В. Торміса, а також власного досвіду диригентської роботи над ними, дослідити естонську хорову культуру і відповісти на питання, чому вона є феноменом на світовій культурній мапі.*

Означена мета зумовила постановку наступних **завдань**:

1. Зробити огляд наукової літератури і публіцистичних джерел, присвячених розвитку естонської музичної культури; також монографічних досліджень і статей, що розкривають життєтворчість провідних естонських композиторів другої половини ХХ — початку ХХІ ст.
2. Проаналізувати витoki естонської хорової культури, починаючи з традиційного гуртового співу та церковних протестантських хорів.
3. Дослідити загальні закономірності еволюції естонського професійного хорового виконавства, починаючи з середини ХІХ століття.
4. Проаналізувати стильові особливості естонських хорових творів у композиторській практиці ХХ століття.
5. Охарактеризувати місце літніх хорових фестивалів у культурному розвитку країни.
6. Систематизувати образно-стильову палітру сучасної естонської хорової музики за неофольклорною і неосакральною тенденціями.

7. Дослідити жанрово-стильові та виконавські особливості творів Тойво Тулева («Suvine Vihm» / «Літній дощ»; «And then in silence there with me be only You» / «І тоді в тиші зі мною будь тільки Ти»), Вельйо Торміса («Incantatio maris aestuosi» / «Заклинання до штормового моря»; «Oh, mu hella eidekene» / «О, моя ніжна мати»), Пярта Уусберга («Kyrie» / «Господи помилуй», «Sicut cervus» / «Як олень», «Miserere» / «Помилуй мене, Боже», «Õhtu ilu» / «Краса літнього вечора»).

8. Описати власний досвід роботи над зазначеними творами.

**Об'єктом дослідження** є хорова культура Естонії як цілісний феномен.

**Предмет дослідження** — творчість композиторів Естонії (зокрема П. Уусберга, Т. Тулева і В. Торміса) в історичній ретроспективі і на сучасному етапі, як складова хорової культури країни.

**Наукова новизна дослідження** полягає у тому, що вперше в українському музикознавстві було здійснено комплексну характеристику як текстуальної, так контекстуальної складової естонської хорової культури сучасності.

В дисертації використовуються загальнонаукові та спеціальні музикознавчі **методи дослідження**. З-поміж загальнонаукових відзначимо індуктивний, структурний та системний методи. Так, перший розділ роботи присвячено розкриттю загальних закономірностей розвитку естонської хорової культури з систематизацією по окремим складовим елементам: витоки, професійне виконавство, композиторська школа і літні фестивалі. У другому розділі увагу зосереджено на творчості окремих представників та їхніх працях, що, як правило, побачили світло наприкінці ХХ — початку ХХІ століття, з систематизацією образної палітри творів за двома провідними напрямками: фольклорний та сакральний. Таким чином вибудовується диспозиція від загального — до окремого, що складає основу індуктивного методу. З-поміж спеціальних музикознавчих методів використовується метод цілісного аналізу (при описі стилістики творів у підрозділі 2.1). Також

додатково використовуються емпіричний (при описі власного досвіду) і історичний (у підрозділі 1.2) методи.

**Джерела**, що використовуються як теоретична база дослідження, мають широкий спектр жанрів: від публіцистичних (інтерв'ю, допис), до наукових статей, монографій та дисертацій. Відповідно, їх можна розподілити на три тематичні групи. До *першої* належать наукові та науково-публіцистичні праці, присвячені опису історії розвитку музичної культури Естонії в цілому, та її хорової складової зокрема. Це — монографія П. Весілінда [84], статті Урве Ліппуса [76, 77], Маре Полдмяе [82, 83], Прііта Кууска [74, 75], Керрі Кооти [73], В. Воррена [101], В. Вулвертона [102]. Також до першої групи варто віднести випуски часопису «Music in Estonia», що виходить, починаючи з 1998 року. До *другої групи* відносяться джерела, присвячені розкриттю постатей окремих композиторів. До такої літератури, в першу чергу віднесемо монографії Пола Хілліера [69] (відома робота про Арво Пярта), Мімі С. Дейтз [64] (монографія про Вельйо Торміса) та дисертація Сари Блессінг [62] (про хорову творчість Т. Тулева). Також сюди варто віднести статтю Саале Кареди [71], присвячену tintinabule. *Третя група джерел* є теоретичною і містить у собі праці з аналізу музичних форм, інтерпретології, що забезпечують наукове підґрунтя даного дослідження. Зокрема йдеться про монографії В. Москаленка [32], С. Шипа [57, 58], статті Дж. Тенні [93], Н. Стрімпла [92], І. Тукової [97], Ю. Ткач [49], Ю. Пучко-Колесник [35 — 39] та інші.

**Структура дослідження.** Воно складається з анотацій (українською та англійською мовами), вступу, двох розділів (з чотирма підрозділами і шістью параграфами), висновків, списку використаної літератури та джерел, додатків. Загальний обсяг роботи складає 118 сторінок, з них основного тексту — 61. Список використаних джерел містить 102 позиції.

**Практична цінність роботи** полягає в тому, що її результати можна використовувати не лише в диригентській та співацькій практиці, як посібник. Також вони можуть бути корисним додатковим матеріалом при

вивченні європейської музики XIX-XXI століття, історії хорового виконавства, дидактичним матеріалом для вивчення сучасних тенденцій контрапункту та інше.

**Апробація матеріалів дослідження** відбувалась на засіданнях кафедри хорового диригування НМАУ ім. П.І.Чайковського. Матеріали дослідження викладені в доповідях на міжнародних, всеукраїнських науково-практичних конференціях та семінарах, зокрема: міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих «Україна і світ: вектори музичної комунікації» (м. Львів, 1 березня, 2023 р., тема доповіді: «Хорова традиція Естонії як виконавський та стильовий феномен: постановка проблеми»); XVII міжнародна молодіжна науково-практична онлайн-конференція «Fresh Science (м. Київ, 23-24 березня 2023 р., тема доповіді: «Творчість Тойво Тулева в аспекті становлення та розвитку жанрів хорової музики Естонії початку XXI століття»); всеукраїнська науково-практична конференція «Музична освіта та виконавство: традиції, сучасні доміанти, інноваційний розвиток» (м. Ніжин, 16 травня 2023 р.; тема доповіді: «Виконавсько-інтерпретаційний вимір сучасної хорової мініатюри Естонії у дзеркалі пошуків «нової сакральності» (на матеріалі «Kyrie», «Miserere» і «Sicut servus» Пярта Уусберга); II міжнародна науково-практична конференція «Феноменологічна парадигма хорового та вокального мистецтва» (м. Ніжин, 19-20 березня 2024 р., тема доповіді: «Сакральне начало в сучасній хоровій музиці Естонії»); XXIII міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» (м. Київ, 29-31 березня, 2024 р.; тема доповіді: «Хорова культура Естонії: традиції та сучасність»). Також в межах апробації 11 березня 2024 року, у концертному залі ім. академіка О. С. Тимошенка НМАУ ім. П.І.Чайковського, відбувся творчий мистецький проєкт «Хорова палітра сучасної Естонії» за участі камерного хору «Esto Vox». В програмі виконано камерні хорові твори Т. Тулева, В. Торміса і П. Уусберга серед яких є прем'єра. Автор проєкту: аспірантка творчої аспірантури, лауреатка

всеукраїнських та міжнародних конкурсів, художня керівниця дитячого хору «Teens Spirit» Олена Мініна.

**Публікації здобувачки.** Основні положення кваліфікаційної наукової праці викладено у двох одноосібних статтях, опублікованих у наукових фахових виданнях України та Польщі:

1. Мініна О. Творчість і виконавська практика Пярта Уусберга у дзеркалі розвитку естонської хорової культури початку ХХІ століття. *KELM (Knowledge. Education. Law, Management)*. Випуск №6 (58). 2023. сс. 27-36.

2. Мініна О. Сакральне начало у хоровій творчості Тойво Тулева. *Актуальні питання гуманітарних наук: зб. статей*. Вип. 73. Т. 3. Дрогобич, 2024. С. 43-49. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/73-3-6>

## РОЗДІЛ 1. ХОРОВА КУЛЬТУРА ЕСТОНІЇ ХХ СТОЛІТТЯ

### 1.1 Хорова творчість естонських композиторів як предмет наукового та публіцистичного осмислення.

Дослідження естонської хорової музики у всьому світі характеризується певною парадоксальністю. Від самого початку і більшу частину своєї багаторічної історії хорові твори естонських композиторів були *terra incognita* для музикознавців з усього світу. Від самого встановлення незалежності у 1918 році, і до окупації держави спочатку нацистами, опісля — у середині 1940-х років — радянською армією, пройшло, вочевидь, не так багато часу, щоб сформувати належний рівень акцептування естонської хорової музики як наукового і культурного феномену. У радянську добу, незважаючи на окремі позитивні сторінки розвитку (творчість Е. Тамберга, А. Пярта, Т. Тулева, В. Торміса та ін.) виходили праці переважно публіцистичного плану.

Вже після відновлення незалежності ситуація значно змінюється у кращий бік. Монографії Пола Хілліара («Arvo Part»), Сари Блессінг («The truth, the road, and the life: an introduction to the choral works and compositional style of Toivo Tulev»), Прііта Весілінда («The singing revolution: how culture saved a nation»); Мімі С. Дейтсз («Ancient Song Recovered: The Life and Music of Veljo Tormis»); статті Урве Ліппуса, Інгрід Рюттель в музичному словнику Гроува («The New Grove Dictionary»), Маре Полдмяе («Heliloojad on koondunud juba 75 aastat») — усі дані праці присвячені розвитку естонської музики: як цілісної системи, так і на прикладі провідних її представників (А. Пярт, Т. Тулев, В. Торміс).

Ще більше матеріалів, пов'язаних з естонською хоровою культурою, мають публіцистичний характер. Оскільки радянська влада прямо не забороняла проведення літніх хорових фестивалів (хоча, вочевидь, прагнула поставити їх на службу до ідеології), можна зробити припущення, що кожен з



них мав певну пресу, хоча, швидше за все, вона носила ідеологічний характер. На сьогоднішній день увага ЗМІ все так само прикута до заходів у Таллінні і Тарту, зокрема фестиваль *Laulupidu* висвітлюється дуже активно як естонськими, так і світовими і англомовними медіа. Відзначимо статті К. Шваб, С. Прічарда, К. Коннолі та інших журналістів, які пишуть не лише про самі фестивалі, а ще й про їхню роль у порятунку і розвитку естонської нації в цілому. Очевидно, що окрім культурологічного піару дані статті є досить цінними для того, щоб поглянути на естонську хорову культуру як цілісний феномен.

Тож у межах підрозділу 1.1 нами здійснюється огляд провідних тенденцій у науковому і публіцистичному осмисленні як хорової музики Естонії в цілому, так і стиль окремих композиторів і образне коло їхніх творів зокрема.

Після відновлення у 1989 році незалежності, про наукові розвідки естонських музикознавців відомо небагато, окремі роботи (наприклад дописи Марє Полдмяє [82, 83]) містять виклад загальних історичних процесів, що супроводжували розвиток естонської музики загалом. У 1998 році стається, на нашу думку, доволі важлива подія: починає виходити науково-публіцистичний часопис «*Music in Estonia*». Наразі він виходить раз на рік, а статті написані англійською мовою. До того ж, принаймні частина номерів є у відкритому доступі, що зроблено з метою пропагування їхньої музики за кордоном. До збірок різних років входять статті Еї Янсен, Йоганеса Юрінссона, Прііта Кууска, Саале Кареди, Керрі Котти. Здебільшого праці перелічених музикознавців мають оглядовий (і часто підсумковий) характер і присвячені або знову ж таки історії їхньої музики, або окремих композиторів (як приклад, робота С. Кареди описує *tintinabule*, як творчий метод Арво Пярта). Також у них досліджуються факти виконання музики естонських композиторів за кордоном, історія окремих колективів чи персоналій. Четвертий випуск містить стислі довідки про музично-виконавські колективи Естонії, станом на 2000 рік, а п'ятий - детальну хронологію (авторства Прііта Кууска) музично-історичного процесу на теренах їхньої країни. Тож в цілому

можна констатувати переважно просвітницьку роль даного журналу, який, втім, наповнено якісним та інформативним матеріалом.

Іншою досить цікавою роботою можна вважати ілюстровану монографію Прііта Весілінда «The singing revolution: how culture saved a nation». Незважаючи на надмірну (як на нашу думку) політизованість праці, що виявляється у перевазі висвітленню саме політичних процесів над музично-стильовими, вона чудово відбиває характер настроїв у естонському громадянському суспільстві, для якого гуртовий (а згодом і академічно-хоровий) спів став зброєю порятунку від асиміляції з німецькою, шведською або московською культурами. Дослідник описує історію становлення і розвитку естонської нації, а також згадує про найдавніші жанри народної музичної творчості в цілому і гуртового співу зокрема. Зокрема на самому початку він описує Regilaul, далі відзначає важливу роль календарної обрядовості, традиції якої не зникли навіть під час експансії з боку протестантських місіонерів. Також П. Весіліндом згадано перші фестивалі хорового мистецтва, які відбувалися починаючи з 1869 року.

Своєрідною генеральною кульмінацією есе-монографії П. Весілінда став виклад подій Співочої Революції 1989 року, які він описував мало не в режимі щоденника. Особливу роль, на думку автора, у її перемозі відіграла творчість рок-музиканта Ало Маттінсена, який поєднував тексти і пісні Regilaul з жанрами рок-музики. Водночас, у книзі «Singing revolution» П. Весілінда саме хоровій музиці приділено менше уваги, хоча й відзначено внесок Густава Ернесакса та інших митців, які прагнули зберегти національну спадщину в умовах радянської окупації, навіть йдучи інколи на співробітництво (так той таки Г. Ернесакс був творчим директором літнього фестивалю у Тарту, починаючи з кінця 1960-х років).

Також варто згадати енциклопедичні статті Урве Ліппуса і Маре Полдмяе. Перший є одним з авторів статті у «The New Grove Dictionary», яка присвячена розвитку естонської музики. В цілому вона є досить конспективним викладом основних подій. Стаття Маре Полдмяе присвячено

історії розвитку естонської Спілки композиторів (Eesti Heliloojate Liit, EHL). Він описує перебіг подій, що супроводжували спочатку виникнення Естонського академічного товариства музичних артистів (EAHS), метою якою було об'єднання музикантів з метою розвитку естонської музичної культури. Далі він відзначає про її реорганізацію у Спілку композиторів, після радянської окупації і оцінює стан як розвитку композиторської творчості, так і рівень виконуваності музики в Естонії і за кордоном. І констатує неоднозначну ситуацію: з одного боку наявна велика кількість творів різних жанрів, що пишуться кожне десятиліття. З іншого — далеко не всі партитури є доступними, а деякі, можливо, і знищені. Маре Полдмяе констатує, що станом на 1999 рік в Естонії налічується близько тридцяти активних композиторів, які пишуть різну музику і належать до Спілки. Вочевидь серед них є і чималий пласт хорової музики.

Друга група наукових праць присвячена конкретним митцям, у творчості яких чималий пласт займає хорова музика а саpella, а також — вокально-симфонічні твори. Першу чергу тут варто відзначити досить відому працю Пола Хілліара, у якій досліджується життя, творчість і особливості композиційного мислення Арво Пярта. Її було видано в Оксфорду, у 1997 році. Дослідження Пола Хілліара побудоване за класичним принципом монографії: спочатку викладено біографічний контекст, дитинство і юність композитора (перша глава). Надалі здійснено опис творчої еволюції митця, знову ж таки в комплексі з подіями у житті: захоплення авангардом і серіальною технікою, згодом розчарування в ній і прихід до нової простоти, розробка техніки *tintinabulli*, а також написані нею твори, з детальною зупинкою на широковідомих *Te Deum*, *Stabat Mater*, Літанії. Наприкінці дослідник характеризує виконавський стан музики Арво Пярта (станом на 1990-ті роки, коли вийшла монографія), приводиться покажчик його творів, актуальний на ті часи та бібліографія і дискографія. Головна цінність роботи Пола Хілліара полягає не лише у досить комплексному і глибокому зануренні в індивідуальний стиль найвідомішого естонського композитора,

яке, до речі, було здійснено чи не вперше у світі. Вона ще стала певним орієнтиром для подальших досліджень, присвячених Арво Пярту, в тому числі і в українському музикознавстві.

Дисертаційне есе Сари Блессінг, виконане на базі Університету штату Айова (США), побачило світло у 2021 році. На сьогоднішній день його можна вважати найбільш детальним і повним аналітичним дослідженням, присвячене Тойво Тулеву, рисам його індивідуального стилю і місцю композитора в естонській музиці. Робота зроблена як частина науково-творчого проєкту, присвяченого хоровим творам митця. Вона складається з трьох розділів і містить у собі досить розгорнутий цілісний аналіз абсолютної більшості хорових мініатюр Тойво Тулева. У першому розділі дослідниця аналізує процеси розвитку всередині естонської музики і систематизує ключові аспекти його композиційного мислення. Другий розділ присвячено опису різних аспектів індивідуального стилю Тойво Тулева: впливи, розуміння форми, мелодії, гармонії і тональності та особливостей вокалізації. Третій розділ складається з аналітичних нарисів, кожен з яких присвячено аналізу форми і драматургії окремого твору, написаного в період між 2002 і 2019 роками: *And Then in Silence There with Me Be Only You*, *Jusquez au printemps*, *Rejoice, rejoice, rejoice!*, *Summer Rain*, *Flow, my tears*, *Tanto gentile*, *Magnificat*, *A Child Said*, *What Is the Grass*, *I Heard the Voices of Children*. Дослідниця приділила увагу і світобаченню Тойво Тулева, яке поєднує в собі не лише релігійний світогляд, але і рефлексію на різні глобальні і локальні події: від глобального потепління («*Summer Rain*»), до смерті дітей в Ірландії у минулі століття («*I Heard the Voices of Children*»).

Як можна зрозуміти з назви, монографія Мімі Дейтз присвячена музиці та індивідуальному стилю Вельйо Торміса. Вона побачила світло 2004 року, пізніше перевидавалась. Назва фокусує увагу саме на пошуках і дослідженнях старовинних естонських та угро-фінських піснеспівів та їхнє використання Вельйо Тормісом у композиторській практиці. Дослідниця формує панораму з творчим становленням Вельйо Тормісом, дослідженням

традиції Regilaul, періодизацією творчості композитора і жанрово-стильовими особливостями його хорових творів. Окрім цього дослідниця порушує питання ізоляції, в якій перебувала естонська музична культура в радянські часи, через що про її безцінний фольклорний спадок світ дізнається лише на початку ХХІ століття.

Варто відмітити загальну стилістику монографії. Дослідниця прагне дистанціюватися від сухого стилю у тексті, апелюючи до власного досвіду спілкування з Вельйо Тормісом і ретроспективного погляду на події в його житті. Приміром він згадує про свою дипломну кантату на тексти «Kalevipoeg», що оформлюється як цитування. Також акцентується на фольклорній праці В.Торміса, внаслідок чого у нього виникає інтерес до старовинних пісень як первинного матеріалу для хорових мініатюр. Також відзначимо, що дослідниця не ухиляється від неоднозначних сторінок біографії митця, зокрема співпраці з радянськими офіційними чинами задля уникнення покарань (зокрема вона пише про його твори на вірші радянських поетів, з синтезом манери regilaul). Це лиш зайвий раз підтверджували жанрові та ідеологічні обмеження, яких зазнавали естонські (як, власне, і українські) композитори в радянські часи.

**Резюмуємо.** Отже, констатуємо, що естонська музична культура, як і її хорова частина, викликають суттєвий інтерес як в науковців, так і в публіцистів. Завдяки цьому ми маємо вичерпну картину загально-стильових процесів та контексту, які сформували естонську хорову музику такою, яку її знають у всьому світі.

## 1.2 Історичні етапи розвитку естонської хорової культури.

### 1.2.1 Фольклорні та церковні витоки естонської хорової культури.

Її історія виглядає дуже багатою, насиченою і далеко не обмежується Арво Пяртом чи, навіть, його сучасниками. Дане твердження стає цілком зрозумілим, якщо поглянути на історичні витоки естонської національної музики, кількості хорових колективів, композиторів, і жанрово-стильової палітри загалом. Сумарно усе це формує портрет естонської хорової музики, як окремої одиниці на музичній мапі світу.

Одразу можна зазначити про велику кількість спільних рис з українською традицією. Перша з них випливає з досить слушного зауваження журналістки Катарини Шваб: «Незалежно від того, чи були естонці під німецькою, або данською, шведською чи радянською владою, вони давно звернулися до музики як до способу збереження національної ідентичності в часи іноземної окупації<sup>1</sup>» (Шваб, 2019).

Друга особливість естонської хорової школи також об'єднує її з українською. Йдеться про глибокі коріння традиційного — як сольного, так і гуртового — співу. Дослідники, зокрема Урсе Ліппус, Прііт Кууск, Марє Полдмяє, пишуть про заселення Балтійського регіону фіно-угорськими племенами ще наприкінці IV тисячоліття до н.е. Найдавніші зразки гуртового співу налічують до двох тисяч років. Єдиним (принаймні з відомих) жанром цієї традиції є т.з рунічна пісня — *Regilaul*, який можна розглядати як частину календарної обрядовості предків сучасних естонців. Вони будуються за структурою «сольний заспів — багатоголосний повтор, як приспів» і співаються на міфологічні сюжети, зокрема і на широковідомий епос «Калевала», який можна вважати спільним спадком естонців і фінів.

---

<sup>1</sup> Katharine Schwab, "The Singing Revolution and the Future of Music in Estonia," *The Atlantic*, November 12, 2015, <https://www.theatlantic.com/international/archive/2015/11/estonia-music-singing-revolution/415464/>, Accessed August 3, 2019.

Regilaul був частиною народної музичної творчості Естонії та існував паралельно з закличками (подібні до карпатських пастуші, мисливські чи робочі), язичницькими замовляннями та родинно-обрядовими (весільні, дитячі, погребальні та інші).

Серед музичних рис обрядових закликів і пісень, дослідники відзначають: монотонність, наявність криків, регістровий контраст, імітація природних звуків тощо. Вони існували ще до поширення рунічних пісень і містили у собі найдавніші зразки естонського гуртового співу. Як відзначає Ліппус, їхня мелодична структура мала вплив на Regilaul, який з'явився близько тисячі років тому і характеризувався більш розвиненим мелосом і стійкою ладомелодичною побудовою з тональною опорою. Такими були найдавніші зразки естонського гуртового співу, що потім мало неабиякий вплив на розвиток національної хорової традиції країни.

Історичні умови, в яких відбувалось подальше становлення естонської нації, навряд чи можна вважати сприятливими. У ній неважко помітити низку паралелей з нашою українською історією: близько восьмисот років територія сучасної Естонії перебувала під окупацією, спочатку німецькою, згодом — московською, її культуру так сам намагалися подавити або, в кращому разі, адаптувати до європейської. Саме тоді, на думку Прііта Весілінда, народна музична творчість і гуртовий спів стають засобом культурного спротиву малочисельного народу. Непрямо про це свідчать окремі згадки з боку християнських місіонерів, які приходили на ті землі. Приміром німецький протестантський пастор Георг Манцеліус, який написав книгу проповідей для своєї естонської місії, у 1654 році, скаржився на селян, мовляв: «Багато батьків і матерів самі не знають, як хвалити Бога або співати благочестиві пісні; вони лише звеличують свою «матусю дорогу» або свою «конячку». Чого ж тоді вони можуть навчити своїх дітей?».

Перебування Естонії у складі німецьких територій сприяло і поступовому зближенню її народної музики з європейською. Виникають строфічні народні пісні з кінцевою римою, тематика яких уже не завжди є язичницькою.

Особливо цікаво виглядають спроби поєднати язичницькі інструменти чи наспіви з християнськими текстами чи, навіть, григоріанським хоралом.

У 1787 році німецький поет, філософ і літературний критик Йоганн Готфрід фон Гердер помістив вісім естонських народних пісень у збірці, яку він назвав «*Stimmen der Volker in Lieder* — Голоси народу в пісні». Це були перші визнані та опубліковані естонські пісні. Він був зачарований тим, як балтійська селянина зберегла свою ідентичність, незважаючи на відсутність «вищої» культури. Кожен народ має свій національний дух, і найвищим виявом цього духу є народна пісня. Тож естонська хорова культура має набагато більший вік, ніж її ж професійна композиторська школа. У цьому також можемо констатувати паралелі з українською культурою.

### *1.2.2 Хорові твори як складова естонської національної композиторської школи.*

Зародження професійної хорової музики, на території Естонії, відбулося у першій половині XIX століття. Так, у 1832 році було засновано один з перших (можливо і найперший) естонський камерний мішаний хор у Сімуні. Далі, протягом 1840-х років дослідники пишуть про появу інших мішаних і чоловічих колективів по всій країні. У 1865 році засновано два музичних товариства: «Ванемуйне» у місті Тарту і «Естонія» в Таллінні, які стали першими інституційними центрами музичного виконавства і освіти, обидва мали аматорський хор, оркестр і театральну трупу, які ставили зінгшпілі, оперети та п'єси з музикою, що були популярними серед місцевих. У 1906 році обидва товариства залучили штатну театральну трупу; Ванемуйне відкрив свій театр того ж року. У 1908 році Ванемуйне організував першу серію симфонічних концертів з оркестром професіоналів і аматорів. Естонія послідувала в 1913 році, а регулярні оперні вистави почалися в 1920-х роках. Естонія перетворилася на національну оперу, тоді як «Ванемуйне»



продовжувала працювати як загальний театр, і там було представлено багато нових естонських опер.

Естонія проголосила свою незалежність у 1918 році. Дуже важливим для майбутнього естонської музики було створення вищої музичної освіти в 1919 році, знову ж таки в Тарту одночасно з Вищою музичною школою (Tartu Kõrgem Muusikakool) і Талліннською консерваторією (Tallinna Konservatoorium). Невдовзі оркестри Ванемуйне та Естонії покращилися, а в 1930-х роках на радіо було створено новий оркестр, який став головним концертним оркестром (з 1975 року відомий як Естонський державний SO), досягнувши особливо високих стандартів під час Другої світової війни під керівництвом Олава Рутс та пізніше з Нееме Ярві. У 1920 році Хейно Еллер став викладачем композиції та теорії у Тартуській вищій музичній школі, а його учні сформували наступне сильне покоління естонських композиторів. Найвидатнішим серед них був Едуард Тубін (1905–1982), видатний симфоніст, міжнародне визнання якого було відкладено, поки Ярві не покинув Естонію в 1979 році і не почав виконувати свою музику з відомими оркестрами.

У середині XIX століття з'являються перші професійні композитори, зокрема відзначаються імена Карла Августа Германа (1851-1909), який має репутацію одного з засновників національної композиторської школи; також можна згадати ім'я Александра Кунілейда, який жив і творив у ці ж самі роки і, до того ж, наприкінці життя працював вчителем музики у Полтаві. У творчості обох митців очевидними жанровими пріоритетами були саме хорові опуси. Саме ця жанрова галузь стала провідною для професійних композиторів Естонії. На наш погляд, це виглядає цілком прогнозованим з огляду, по-перше, на вищезазначене місце традиційного гуртового співу у житті естонців. А по-друге, виконання хорових творів є легшим з організаційної точки зору, аніж, наприклад, симфонічних чи, тим паче, опери.

У творчості її засновника Карла Августа Германа (1851-1909), з-поміж трьохсот складених ним творів, більшість були хоровими піснями. Так само

хорові пісні переважали і в жанровій палітрі його сучасників — Александра Кунілейда (1845-1875), Александра Едуарда Томпсона (1845-1917), Кирила Кріка (1889-1962), Рудольфа Тобіаса (1873-1918), який, як зазначає американська музикознавиця Сара Блессінг, «став автором першої естонської професійної кантати і ораторії» [62, с. 26]. Усіх згаданих митців можна вважати першим поколінням, яке створило хорову композиторську школу Естонії саме на професійному рівні. А хорові опуси Арво Пярта є однією з кульмінаційних моментів її розвитку.

Зрештою, він був надзвичайно високо оцінений в очах «творців прекрасного звуку» того часу, і як відзначає естонський музикознавець М. Полдмяе: «мій далекий пращур Юхан Елькен, керуючи школою та хором Вяйке-Маар'я, складав пісні за викладом композиції Германа «Laulu ja Mängu Lehe». І зовсім не безуспішно на музичній сцені того часу. Що в свою чергу призводить до парадоксу естонської музики, що все народжується паралельно, на зламі 19-20 століть, водночас і великі твори Тобіаса, і пісні місцевих керівників хору часто стають шлягерами, народними піснями. Ще від краю до краю!» [83].

Але в 1924 році, коли було засновано Естонське академічне товариство музичних артистів, музична сцена змінилася до невпізнання порівняно з часами Германа, і товариству довелося вирішувати більш стратегічні культурні та політичні питання. Або, як зазначено в статуті: «Мета товариства полягає в об'єднанні естонських професійних звукових артистів, які за своїми здібностями та досягненнями є загально визнаними силами з точки зору естонського музичного розвитку та мають видатні заслуги для того, щоб:

а) розвивати естонську музичну культуру в цілому та підвищувати її рівень, приділяючи особливу увагу просуванню та пропаганді естонської національної музики;

б) сприяти тому, щоб «виробництво» естонської творчої музики могло зростати і доповнюватися за сприятливих умов, а також щоб загальна

діяльність художньої музики в нашій країні підвищувалася, ставала інтенсивнішою і залишалася на високому рівні, — так щоб все це ширше розійшлося, плекаючи народний смак і витончуючи його душу;

с) сприяння тому, щоб естонський музичний прогрес знаходив для себе правильний напрямок, який відповідає естонській національній культурі;

д) знайти засоби, щоб природний розвиток нашої музичної культури не був покалічений різними загальними злом, які трапляються в житті народу». тощо В принципі, все це діяло і в усі майбутні часи, залежно від режиму, тільки перепліталось різними словами [**Error! Reference source not found.**].

Установчі збори EANS відбулися 19 листопада 1924 року, і було сім засновників: Артур Капп, Артур Лемба, Йоганнес Паульсен, Петер Рамул, Яан Тамм, Август Топман і Адольф Ведро. До 13 грудня статут було затверджено, і в цей день відбулися перші загальні збори, на яких першим головою EANS було обрано Артура Каппа. Основним доробком товариства була камерна музика, з точки зору якої важливими були струнний квартет, створений при товаристві в 1929 році, і духовий квінтет, що почав діяти в 1932 році. Були також організовані конкурси композиції, знову ж таки з камерною музикою. Пізніше почала виходити й література, пов'язана з музикою, зокрема книга «Двадцять років естонської музики» за редакцією Карла Лейхтера, яка побачила світ у 1949-1950 роках. виявився дуже сильною мішенню в полюванні на «формалізм» і «буржуазний націоналізм» 1990-х років. Також М. Полдмяе згадує окремо про Союз співаків Естонії, який було засновано практично в той самий час, у 1921 році, і який займався суто хоровою музикою і питанням пісенного фестивалів.

Наступне покоління композиторів припало на радянську добу. На сьогоднішній день виглядає так, що після 1944 року і окупації Естонії — композитори, з одного боку, начебто і зберігають свою індивідуальність. Очевидно, що нова влада явно цензурувала жанри і загальні топоси творів, хоча й не заперечувала проти роботи з фольклорною складовою. При цьому твори на релігійні тексти були під цензурою. У даному випадку

спостерігаємо ще один збіг з українською хоровою композиторською школою (прикладом чому може слугувати творча практика Лесі Дичко). Досить показовим є приклад з Арво Пяртом, а точніше — з його *Credo* для мішаного хору, фортепіано і оркестру, яке він написав у 1968 році. У ньому тоді ще молодий композитор поєднав сучасні авангардні техніки з поліфонією бахівського типу. Воно не пройшло цензурування і загалом отримало несхвальні відгуки з боку офіційної влади.

Також показово, що більшість своїх знакових творів для хору («*De profundis*» (1980), «*Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Joannem*» (1982), «*Zwei* Два слов'янських псалми № 116, 130 для мішаного хору» (1984), «*Stabat Mater*» (1985), «*Te Deum*» (1985), «*Magnificat*» (1989) та ін.) композитор написав вже після своєї міграції до Відню у 1980 році.

Натомість інший видатний естонський класик — Вельйо Торміс у 1950-60-х роках пише такі твори, як «*Kihnu pulmalaulud*» («Весільні пісні острова Кінну», 1959) або «*Eesti kalendrilaulud*» (Естонські календарні пісні, 1967), що втілюють неофольклорні риси. Дані твори виконувались в умовах радянської влади, яка в цілому не заперечувала проти переосмислення фольклору в академічній композиторській практиці, хоча й певні ідеологічні обмеження все ж були присутні.

Нарешті — новий етап розпочався в умовах вже незалежної Естонії. Цікаво, що питома кількість представників є вихованцями ще радянської доби. Втім, отримавши доступ до міжнародної сцени і позбавившись цензури, вони почали більш активно писати саме хорової музики. Саме з ним пов'язаний ренесанс хорової музики і її експансія по всьому світу. Такі митці, як Ейно Тамберг, Вельйо Торміс, Рене Еспере, Естер Магіі, Урмас Сісаск, Тойво Тулев, — на думку Сари Блессінг: «знайшли міжнародну сцену, на якій виконавці та публіка однаково насолоджуються свіжістю яскравих і багатих традицій Естонії» [с. 28].

### *1.2.3 Стильові тенденції хорової музики Естонії другої половини ХХ - початку ХХІ ст.*

На сьогоднішній день виглядає, що після 1944 року і радянської окупації Естонії відбулося, так би мовити, жанрове звуження у галузі хорового мистецтва. Припускаємо, що це пов'язане з новими соціальними та культурними умовами, що склалися, оскільки нова радянська влада явно не схвалювала твори сакрального чи умовно-сакрального змісту. І хоча твори на вірші естонських поетів та на основі народного мелосу були відносно дозволеними, втім, вочевидь, і там відбувався ідеологічний диктат у бік прорадянського та прокомуністичного змісту. Незважаючи на те, що дана думка виглядає швидше гіпотезою (хоча й на основі доказів), аніж остаточно доведеним фактом, досить показовою для її підтвердження є ситуація, що склалася з Credo Арво Пярта, яке він написав у 1968 році, де він спробував поєднати сучасні авангардні техніки з поліфонією бахівського типу. Воно не пройшло цензурування і загалом отримало несхвальні відгуки з боку офіційної влади. Також показово, що більшість своїх знакових творів для хору композитор написав вже після своєї міграції до Відню у 1980 році.

У свою чергу, ренесанс професійної хорової музики Естонії (саме як соціокультурного феномена) відбувся уже після відновлення незалежності. За короткий час утворилося (або відновило свою роботу) близько сімнадцяти професійних хорових колективів. Наприкінці 1990-х років було відомо про щонайменше тридцять членів оновленої Спілки композиторів Естонії, питома кількість яких писала і твори для хорів. Дана цифра наведена без урахування композиторів, які не є членами Спілки.

Тож саме фольклорна складова і тематика в радянські часи користувалась відносною вільністю в плані цензури. До того ж, естонські композитори часто удавалися до хитрощів, формально дотримуючись цензурних вимог (політично коректні тексти, тональна гармонія і класична форма), але роблячи музику таким чином, що її справжній підтекст можна зрозуміти,

тільки будучи естонцем. Прикладом такого, так би мовити, «камуфляжу» можна вважати хорову пісню одного з провідних естонських композиторів того часу Густава Ернесакста — «Mu isamaa on minu arm» («Моя країна - моя любов») на вірш естонської поетеси XIX століття Лідії Коїдули. Формально вона не порушувала цензурних вимог, проте зараз є одним з неофіційних гімнів Естонії.

Відносно вільно почував себе **Вельйо Торміс** (1930-2017) — естонський класик другої половини XX століття, один з вчителів Арво Пярта і пропагандист саме хорової музики, зокрема і на фольклорній основі. Власне остання була предметом його зацікавленості ще з часів навчання у Талліннській консерваторії у 1930-ті роки.

Майбутній композитор народився 7 серпня у містечку Кьорвеала, в сім'ї священника. Його перші музичні враження були пов'язані з духовною музикою і, зокрема, з органом, на якому він почав самотійно грати ще дитиною. На початку 1940-х років він перебирається до Таллінна, де поступає у місцеву консерваторію. Він бере уроки гри на органі у Августа Топмана, починаючи з 1942 року.

З 1944 року Естонія потрапляє у радянську окупацію і Талліннську консерваторію перепрофілюють у державну музичну школу. Вельйо Торміс продовжив навчатися грі на органі у класі Сальме Круль. У 1947 році він закінчує її клас, а з 1949 — вчиться хоровому диригуванню. Ще за рік він продовжує свою освіту у композитора В. Шебаліна, фактично змінюючи рід діяльності. У його класі він навчався до 1956 року, і, як зазначає М. Дейтз, саме під впливом викладача Вельйо Торміс почав цікавитися народною музикою Естонії та ширше — угро-фінських і балтійських етносів.

Водночас, неофольклорні пошуки Вельйо Торміса розпочалися ще раніше. Так, уже в 1948 році він завершує пісню для чоловічого хору на основі народної поезії «Hundisõnad» («Вовчі слова»). З середини 1950-х років він звернувся до текстів «Kalevipoeg», на деякі з них він пише хорові мініатюри (у тому числі і «Oh, mu hella eidekene») і кантату (1956). У подальшому

неофольклорний пласт, як і хорова музика, остаточно захоплюють Вельйо Торміса.

Найважливішу роль у його творчості відіграє хорова музика, найважливіша частина якої пов'язана зі стародавніми народними піснями естонських та інших балтійських фінів. Найвідомішими творами в цій галузі є заклинання «Залізне прокляття» та цикли «Естонські календарні пісні» та «Забуті народи» (на створення останнього його надихнули мотиви Лівонії, Вадьї, Ісурі, Інгер, Фомнії, Вепса і Карелія).

Торміс був переважно композитором хорової музики. Значна частина його творчості заснована на фольклорі естонців та інших прибалтійських фінськомовних народів, але він також написав багато хорової музики без фольклорної основи. Характерним є об'єднання хорових творів у великі цикли. Торміс приніс сучасну звукову мову в естонську хорову музику. Він також створив ряд інструментальних творів, оперу «Лебідь» (1964), кантату-балет «Eesti ballads» (1980), п'єсу та музику до кінофільмів тощо.

Стилістично, Вельйо Торміса можна вважати універсальним композитором. Так, його хорові мініатюри мають риси неокласичного мислення через спирання на класичні канони формотворення в умовах музичної мови ХХ століття. Також, від середини 1960-х років, він експериментує зі звуковими комбінаціями, наближаючись до сонористичних тенденцій. Також Вельйо Торміс експериментував із додекафонією (в опері «Luigeland», 1964 та в циклі пісень «Kumme haikut», 1966 на слова Яана Каплінського) і прагнув вебернівського мінімалізму на рівні музичної форми.

У середині 1960-х років Торміс заклав основу хорової музики з сучасною звуковою мовою, додавши до творів кластери, паралельні інтервали та штучні звуки («Пісні Гамлета» 1964/65, «Балада про Маар'ямаа» 1969), співаючи близько до мови, шепоту, крику («Pikse litanía», 1974). Багато нового звучить у циклі мініатюр «Картини природи» (1964-1969, з підрозділами «Весняні уривки», «Літні мотиви», «Осінні пейзажі», «Зимові візерунки»).

З 1960-х років Торміс усе більше заглиблюється у вокальну музику. Водночас пошуки сучасної звукової мови не були для нього найважливішими, він також має низку творів відносно традиційною звуковою мовою, наприклад «Kolm mul oli kaunist syna» ( Paul-Eerik Rummo, 1962 рік ), у якому присутня флейта, що грає яскраву і танцювальну мелодію в поєднанні з партією чоловічого хору.

Також на початку 1970-х років Вельйо Торміс активно досліджував старовинні естонські та угро-фінські пісні, в тому числі і на території первісного ареалу (регіони Північного Уралу і Західного Сибіру).

У цілому митця можна вважати провідним представником радянської доби, який, подібно до Густава Ернесакста, прагнув шукати компроміси між національним елементом і офіційною ідеологією. В умовах неофольклорних тенденцій це набувало відносно вільних форм.

Інший видатний естонський композитор **Тойво Тулев**, приміром, написав свої хорові мініатюри, в тому числі з використанням духовних текстів, вже після відновлення незалежності. А в радянський період він, здебільшого, писав камерно-вокальні опуси і музику до кінофільмів.

Композитор народився 18 липня 1958 року в Німме — практично південному передмісті Таллінна. Його мати Елен Тулева (1929–2007) була викладачкою в школі, а батько Юрі Тулев (1930–2009), — був інженером, за освітою. Мати композитора добре співала, мала відповідну освіту і, усіяло спонукала Т. Тулева до занять музикою. Тож у 1976 році він вступив до Талліннської Академії Музики ім. Георга Отса, в якій навчався до 1980 року. Сара Блессінг вказує на кілька людей, що мали вплив на формування індивідуального стилю і світогляду Тойво Тулева. З-поміж них відзначаються Анті Маргусте — композиторка, стиль якої надихався естонською народною піснею *regilaul* і в якій Тойво Тулев навчався теорії музиці і отримав уявлення про народну пісню; Ейно Тамберг — його викладач з композиції в Талліннській академії ім. Георга Отса; Нарешті —



диригент Тоону Кальюсте, завдяки якому розпочалося його співробітництво з Vox Clamantis, Chœur Grégorien de Paris, and Heinavanker.

Про його стиль, автор анотації до CD-диску «Magnificat», Жан Ів Дюперон відзначає наступне: «Змішайте у чашці Арво Пярта, додайте чверть чашки Ерікса Есенвальдса, чайну ложку Валентина Сильвестрова, зовсім трохи Яна Гарбарєка і досить ретельно усе це збовтайте. І ви отримаєте незначний смак того, як звучить музика естонського композитора Тойво Тулева. Хоча він не такий суворий, як Пярт, і не такий складний, як Есенвальдс» [65].

Можна додати, що порівняння з Пяртом і Сильвестровим тут доволі умовні. Спільним тут може бути хіба що загальний медитативний колорит низки його творів, використання духовних текстів (хоча й не настільки масштабне), тяжіння до фактури континуального типу, і місцями використання авангардних технік. Водночас, виглядає так, що Тойво Тулев не прагнув віднайти власний аналог tintinabule, а з поліфонічних орієнтирів віддавав більш відомим формам. Тим не менш, мінімалістичний підхід до тематичного розвитку (коли єдине ціле формується навіть не з мелодії, а окремої ритмічної пульсації або, навіть, гармонічної послідовності) у нього зберігається.

Також вже з перших хорових композицій можна помітити одну цікаву особливість. Тойво Тулев прагне комбінувати абсолютно різні (хоча й смислово близькі) тексти у межах одного твору. Наприклад, у одному з його перших хорових творів «And Then in Silence There with Me Be Only You» текст піснеспіву «Радуйся, Маріє» одразу двома мовами (малаямська та італійська), а також фрагмент з Євангелія від Іоанна іспанською мовою. Він зазначав наступне: «Бригітський зв'язок із малаяламом дуже близький, оскільки багато з них походять із Керали, регіону, який, як вважають, був християнізований св. Фоною в першому столітті. Хоча вони використовують різні обряди, наприклад малабарський і сирійський, а не латинський, вони всі належать католицькій церкві. «Офіційною» мовою ордену є італійська, але

вони також використовують свою рідну мову, спілкуючись один з одним. Я дізнався цю мову, коли часто перебував у монастирі. Окрім її ритму та клану я також був спокушений паліндромною структурою слова «малаялам», його симетрією та незмінністю. Це повинно пояснити відданість і мою глибоку вдячність. Двома іншими мовами, італійською та іспанською, також розмовляли в монастирі в період, коли я написав твір» (Blessing, 2021: 73). Аналогічний підхід можна побачити у мініатюрі «Flow, my Tears!», де авторський текст поєднується з віршем Джона Доуленда і піснеспівом латинської меси зі Страсного тижня «Impropetias».

**Пярт Уусберг**, на сьогоднішній день, є одним з представників нової генерації естонських композиторів, формування якого припало вже на добу незалежності. Він закінчив Талліннську музичну школу Георга Отса за фахом хорове диригування під керівництвом Гелі Юргенсона, а також вивчав композицію як факультатив під керівництвом Ало Пилдмяе та Галини Григор'євої. Навесні 2012 року Уусберг отримав ступінь бакалавра композиції в Естонській академії музики і театру під керівництвом Тіну Кьорвіца. У 2014 році закінчив магістратуру з композиції у професора Тойво Тулева та Тіну Кьорвіца, а в 2018 році – магістерський курс з хорового диригування у під керівництвом Тіну Кальюсте.

У 2008 році Пярт Уусберг заснував камерний хор «Head Ööd, Vend» для однойменної дипломної постановки, створеної його братом актором і режисером Уку Уусбергом за мотивами Вільяма Шекспіра. Відтоді хор активно працює як в Естонії, так і за кордоном і отримав визнання на кількох вітчизняних конкурсах, у тому числі на міжнародному хоровому фестивалі «Таллінн 2013» отримав Гран-прі. Як керівник хору Уусберг також керував Естонським шкільним молодіжним змішаним хором і дитячо-юнацьким хором «Riinimanda Kooristuudio». У 2018 році він отримав стипендію Тõnu Kaljuste, у 2019 році Уусберг переміг на VII Естонському конкурсі диригентів молодих хорів, Естонська асоціація хорів вибрала його диригентом 2021 року, а камерний хор «Head Ööd, Vend» – хором 2021 року.

Основну частину творчості Пярта Уусберга займає хорова музика, але він також створював ансамблеві твори, фортепіанні п'єси, оркестрову музику та музику для кіно. Його хорові пісні переважно написані естонськими авторами (Юхан Ліів, Ернст Енно, Війві Луйк, Карл Рістіківі, Індрек Хірв) або літургійні тексти. Їхній гармонійний і інтроспективний світ підкуповує своєю простотою, ніжністю та емоційністю.

Більшість хорової музики Пярта Уусберга виконано камерним хором «Head Ööd, Vend» під керівництвом автора, його співпраця також пов'язує його з естонським Koolinoorte Segakoor, молодіжним хором Mitte-Riinimanda, Voces Musicales і Collegium Musicale камерними хорами, HUIK мішаний хор та камерний хор JÜUD. Нові твори йому замовляли Естонський національний хор, Академічний чоловічий хор TUT та інші. Його оркестрові твори виконували Каспар Менд, Тоомас Вавілов, Юрі-Руут Кангур, Мікк Мурдвее та Хандо Пїлдме.

Під керівництвом автора відбулося декілька авторських концертів композитора в храмах Таллінна та Раплі: «Siis vaikivad kõik mõtted» (2008), «Lauliku talveüksildus» (2010), «Kuule mu palve häält» (2011), «Õhtu ilu» (2014). У 2011 році Уусберг також був представлений з програмою на презентаційному концерті естонських композиторів Tallinn Music Week.

Пярт Уусберг отримав визнання як композитор як в Естонії, так і за кордоном. У 2009 році хорова пісня Уусберга «Ilus ta ei ole» посіла перше місце на конкурсі патріотичної пісні, організованому Центральною бібліотекою Таллінна.<sup>2</sup> У лютому 2010 року його «Псалом Давида № 121» переміг на конкурсі композиторів «Пісня Давида», організованому спільно з Спілкою композиторів Естонії та Pirita Kloostr. Навесні того ж року фортепіанна п'єса Уусберга «Paradiis» була відібрана до програми Всесвітніх днів нової музики міжнародної організації сучасної музики ISCM у Сіднеї — через окремий експериментальний конкурс «Momentary Pleasures», де передбачалося, що композитори створюватимуть твори. всього за один день.

---

<sup>2</sup> Згідно даних, наведених на ресурсі Естонського музично-інформаційного центру.

На молодіжній пісенній вечірці 2011 року Пярт Уусберг отримав стипендію Фонду Вельйо Торміса. У 2012 році чоловіча хорова пісня молодого композитора «Hear the voice of my prayer» привернула увагу на конкурсі European Award for Choral Composers 2012, отримавши спеціальний приз у номінації хорової пісні a cappella.

Естонська хорова асоціація двічі обирала Пярта Уусберга хоровим композитором року (2012, 2018), його музичний компакт-диск “Liiv, meri ning mätsed” отримав звання «Хоровий запис року 2014». У 2014 році Уусберг отримав стипендію Фонду Густава Ернесакса для популяризації хорової музики, 2015 рік У 2016 році він став лауреатом премії «Молодий музикант» імені Мар'є і Кулдар Сінк, а в 2016 році отримав премію молодого діяча культури президента Республіканського фонду культури.

Хорова музика Уусберга також увійшла до програм естонських пісенних фестивалів: «Вони дивляться один на одного» молодіжні хори заспівали в 2011 році на 11-му Молодіжному фестивалі пісні і танцю «таа ja ilm». На Загальному пісенному фестивалі 2014 року було виконано три твори Уусберга: «Singing» (2012, текст Андреса Ехіна та Лі Сеппеля) для дитячої партитури, «Muusika» (2008, текст Юхана Ліва) для змішаного хору та «Mis On Inimene?» (2012, текст Доріс Каревої) для чоловічого хору.

У видавництві Talmar & Põhi вийшла друком авторська збірка Пярта Уусберга «Пісні для мішаного хору» (2010). Також Пярт Уусберг випустив чотири авторські платівки у виконаннях різними колективами: «Siis vaikivat all mött» (камерний хор Head Ööd, Vend, 2009), «Liiv, meri ning mötsed» (камерний хор JÜUD, 2014), «Краса вечора» (камерний хор Head Ööd, Vend і струнний оркестр Collegium Consonante, 2016) і «Luiged lævad» (дівочий хор Kammerväled, 2016). Отже, в сучасній естонській хоровій музиці Пярт Уусберг відіграє дуже вагомий роль, а його творча активність, як композитора і диригента, не збавляє обертів.

### *1.2.4 Фестивалі та їхня роль у розвитку естонської культури.*

Окремим пластом сучасної естонської хорової культури є фестивалі. Перший загальноестонський пісенний фестиваль організував у 1869 році Йоганн Вольдемар Яннсен, колишній сільський учитель, який у 1857 році видав першу естонську національну газету. Пізніше він перевіз газету до університетського міста Тарту на південному сході Естонії. Шість пісенних фестивалів відбулися між 1879 і 1919 роками в різні роки. Традиція проводити фестиваль кожні п'ять років виникла лише в 1923 році, через п'ять років після проголошення незалежності.

Фестивальний рух зберігався і в радянську добу. З 1955 по 1980 рік кожні п'ять років проводилося шість національних пісенних фестивалів (за винятком столітнього фестивалю, який відбувся в 1969 році). Красномовними видаються цифри, зокрема перший хоровий фестиваль 1869 року зібрав 845 співаків, а у фестивалі 1990 року — було вже 28 000 хористів. Як зазначив Тойво Раун: «...перший пісенний фестиваль став потужним стимулом для розвитку естонської національної свідомості та музична музичної культури».

У контексті естонської хорової культури важливим є згадати і про феномен так званої «співочої революції». Цей рух ненасильницького опору радянській окупації став масовим, починаючи з середини 1980-х років. І хоча саме академічне хорове виконавство тут мало досить опосередкований вплив, поява великої кількості патріотичних пісень, зокрема авторства композитора і рок-музиканта Ало Маттійсена, які мільйони громадян співали колективно, просування естонської історії та культури в країні, проведення різних фестивалів (у тому числі і патріотичної рок-музики) і за кордоном стало одним з доленосних на шляху до відновлення незалежності. Власне, широковідома акція «Балтійський шлях», живий ланцюг із двох мільйонів людей від Таллінна до Вільнюса, яка відбулась 23 серпня 1989 року, була складовою Співочої революції.

Після відновлення незалежності естонський фестивальний рух набув нових сенсів, ставши справді глобальним явищем. Він репрезентує їхню хорову культуру по всьому світу.

### **Висновки до Розділу 1.**

У першому розділі нами було змальовано контекст, в якому формувалась сучасна хорова музика Естонії. Було проаналізовано рівень і тенденції її наукового осмислення у працях музикознавців Естонії та США, а також — розглянуто основні складові естонської хорової культури в контексті загально-музичної. На підставі проведеного дослідження можна зробити наступні узагальнення:

1. В цілому рівень дослідженості естонської музики, серед англо- та естономовних праць, є високим. Йдеться не лише про активну працю естонських музикознавців (М. Полдмяе, М. Дейтз, П. Весілінда, П. Кууска), а ще й закордонних — С. Блессінг, П. Хілліера, В. Воррена, В. Волвертона. Це якщо не рахувати численних публіцистичних згадок про хорові фестивалі країни, зокрема авторства К. Шваб, К. Коннолі та інших. Водночас навіть серед англомовних праць досі відсутні системні монографічні дослідження естонської хорової культури як цілісного феномену. В українському музикознавстві рівень наукового осмислення естонської хорової музики обмежується, здебільшого, Арво Пяртом. А досліджень, які були би безпосередньо пов'язані з пропонованим творчим проєктом — наразі зафіксувати не вдалося.

2. Те, що хорова культура Естонії є феноменом варто сприймати як доконаний факт, а не як словесну гіперболу. Для країни з населенням 1300000 людей, саме хоровий (а ще раніше гуртовий) спів багато в чому став зброєю самозахисту від остаточної асиміляції і зникнення. Від початку існували багаті традиції гуртового співу, що блискуче втілювалися у рунічних календарно-обрядових піснях (Regilaul). Надалі, уже в часи шведського панування, на територію країни проникли новітні тенденції європейської

народної пісні, які поєдналися з традиційними. Вже у 1830-х роках виникають перші хорові колективи, а в 1869 році — проводиться перший фестиваль. На рубежі XIX-XX століть активного становлення досягає національна композиторська школа, в якій твори для хорових складів мають пріоритет. Нарешті — таке явище, як Співоча революція, що зараз сприймається як зброя проти радянської окупації, виявилась кульмінацією національної свідомості, в якій не останню роль посів колективний спів. На сьогоднішній день, Естонія створила стійку і багаторічну традицію літніх хорових фестивалів, які вже стали культурним брендом країни в світі, і змусили західних музикознавців (С. Блессінг, В. Воррен) замислитися про красу хорової музики Балтійського регіону, яка раніше не потрапляла на європейську культурну мапу.

## РОЗДІЛ 2. СУЧАСНА ЕСТОНСЬКА ХОРОВА МІНІАТЮРА ЯК ЗВУКОВИЙ ФЕНОМЕН

### 2.1 Переосмислення складових естонського фольклору в сучасному хоровому письмі Естонії.

Фольклорна складова в естонській хоровій музиці завжди відігравала провідну роль, як це й було доведено у минулому розділі. У радянську добу саме пошуки й експерименти на ниві народної музичної творчості часто ставали можливістю для відносно вільного творення. Після 1991 року (і, навіть, трохи раніше, в часи Співочої революції) фольклорна складова стала засобом збереження національної ідентичності естонців в умовах швидкої глобалізації. У тій чи іншій мірі фольклорна тенденція представлена у більшості хорових композиторів країни. Тож розглянемо основні тенденції на матеріалі двох обробок народних пісень, одна з яких репрезентує значення Kalevipoeg, а інша — переосмислює Regilaul і календарну обрядовість угро-фінських народів загалом. Йдеться про мініатюру В. Торміса «Oh, mu hella eidekene» і — «Õhtu ilu» П. Уусберга.

*Мініатюра «Oh, mu hella eidekene» / «О, моя ніжна мати»* є прикладом неофольклорних пошуків Вельйо Торміса. Вона є частиною циклу з трьох хорових пісень, які композитор створив наприкінці 1950-х років, і тексти яких взяті з Kalevipoeg.

Як і в інших випадках, у ній поєднуються естонські (і ширше фіно-угорські) мелодії та ритми (зокрема це можна почути в основній темі) з класичними підходами в розвитку музичної форми. Її художня цілісність утворюється на синтезі куплетної структури, що походить від тексту, і форми фугато з елементами імітаційної поліфонії. Також для пісні характерна варіаційність при розвитку основного тематизму. Усі згадані особливості притаманні естонським хоровим творам неофольклорного спрямування, тож у даному випадку Вельйо Торміс наслідує класичній національній традиції.



Наведемо текст пісні:

<p><b>Oh, mu hella eidekene, kes mind armul kasvatasid, käte peal mind kiigutasid, suu juures suigutasid:</b></p> <p><b>Pidid üksi suremaie, nägemata närsimaie!</b></p> <p><b>Kes sul surus silmad kinni, kes sul vaotas kulmud kokku?</b></p> <p><b>Sinilill sul sulges silmad, kastehein sul kattis kulmud.</b></p> <p><b>Oh, mu hella eidekene! Sinilillel salaokkad, kasteheinal kõrred karedad.</b></p> <p><b>Oh, mu hella eidekene! Kuidas sa mind kasvatasid, kasvatasid, kallistasid, üles tõstsid hüpatasid, maha panid, mängitasid, suu juures suisutasid, kahel käel kiigutasid!</b></p> <p><b>Mõtlesid toeks tulevat, arvasid aboks astuvat, lootsid elu lõpetusel, silmatatjat siginema.</b></p> <p><b>Oh, mu hella eidekene! Sinilillel salaokkad. Kasteheinal kõrred karedad.</b></p>	<p><b>Ой ніжна ніжна моя мати, ти, хто виховала мене з любов'ю, Колисала мене в твоїх обіймах і приспала мене на твоїх устах:</b></p> <p><b>тобі довелося помирати наодинці, в'януть на смерть без свідків!</b></p> <p><b>Хто тобі закрив очі, хто стиснув тобі брови?</b></p> <p><b>Нератіса заплющила очі Тепер тут росте похилена трава.</b></p> <p><b>Ой ніжна ніжна мати моя! Нератіса має таємні шипи, похилена трава несе грубе перо.</b></p> <p><b>Ой ніжна ніжна мати моя! Як ти мене виховувала, Підіймала і обіймала мене, Взяла мене на коліна і підкинула мене, Посадила мене і пограла зі мною, заколисала мене співом, Колисала мене в твоїх обіймах.</b></p> <p><b>Ти сподівалась, що я прийду підтримати тебе Ти думала, що я приїду тобі допомогти. Ти сподівалась наприкінці свого життя мати кому закрити вам повіки.</b></p> <p><b>Ой, ніжна ніжна моя мати! Нератіса мають потайні шипи. Зігнута трава шерстить перо.</b></p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Мал. 1. Текст пісні «Oh, mu hella eidekene» естонською та українською (машинний переклад)

Як бачимо, даний текст з «Kalevipoeg» відрізняється досить глибоким, експресивним та символічним змістом, який і не одразу можна зрозуміти з музики. Він складається з восьми куплетів-строф, причому одна з них періодично повторюється. Сюжет можна трактувати двояко: і плач дітей над могилою матері, яка доживала дні у самотності, і — ширше — плач за волею рідної землі. Річ у тому, що тексти Kalevipoeg, хоча й скомпоновані поетами XIX століття (див. детальніше про це п. 1.2), проте мають язичницьку і міфологічну природу. Тож значення «eidekene» може тлумачитися і як власна

рідна мати, і як рідна земля, яка досі поневолена загарбниками і яку не могли врятувати її «діти». Особливо якщо згадати рік написання циклу з трьох пісень, частиною якого є і «Oh, mu hella eidekene», — близько 1960 року, тобто в часи окупації Естонії.

Розглянемо особливості форми і драматургії «Oh, mu hella eidekene». Твір розпочинається з проведення основної теми, на слова «О, моя ніжна мати» яка має незвичний розмір у 5/8. Тема проводиться у партії альтів в основній тональності A-dur. Вона звучить м'якою кантиленною атакою на *mf*. Відзначимо, що, незважаючи на специфічний метр, Вельйо Торміс зберігає силаботонічне співвідношення вербального тексту з мелодією. Так, логічний наголос припадає на склад «-he», у слові *hella*. Аналогічна ситуація і з наступним словом «*eidekene*»:

The image shows a musical score for three voices: Soprani, Alt, and Tenori. The tempo is marked 'Andantino doloroso' and the dynamic is 'mf'. The Soprani part has lyrics 'kes mind ar - mul' and 'kes mind ar - mul kas - va - ta - sid'. The Alt part has lyrics 'Oh. mu hel - la ei - de - ke - ne.'. The Tenori part has lyrics 'kes mind ar - mul'. The score is in 5/8 time and A-dur.

Приклад 1. 1-6 тт., проведення теми в альтів (1-2 тт.) і сопрано з протискладанням (3-4 тт.)

У 3-4 тактах тема проводиться у других сопрано, але в паралельному *fis-moll*, що створює таку собі гру світлотіні. Паралельно з цим у верхнього сопрано і в альтів проводиться самостійна лінія. Її навряд чи доцільно називати протискладанням, але відзначимо, по-перше, створення гармонічного фону з яскравою барвистою діатонікою, як основи звукового простору. Ще відзначимо, що згадані голоси утворюють політембровий комплекс, в якому чверті рухаються в єдиному ритмі. Подібні прийоми характерні для оркестрового письма, але в даному випадку Вельйо Торміс використовує їх в умовах хорової музики. У такому підході можна вбачати

тенденції, характерні для музики ХХ століття, які притаманні і хоровій музиці інших композиторів, в тому числі і з-за межами Естонії. У цьому аспекті констатуємо суттєвий стрибок уперед, порівняно з класичною естонською традицією початку століття.

Структуротворчі процеси, притаманні канонам фуґи і фугато, переважають і в наступних декількох тактах. Зокрема у 6-7-х можна побачити невелику інтермедію, що передує вступу основної теми (на слова «Pidid ukssi») у тенорів та басів. Спочатку мелодія проводиться в октавний унісон, але в восьмому такті тенори на короткий час замовкають, поки в басів звучить основна ритмо-мелодична формула. Вже у дев'ятому такті згаданий імпульс передається знову тенорам, в яких проводиться тема, доки басы продовжують вести власну лінію. Виникає ефект канонічної імітації, що також відбиває поліфонічний тип організації фактури. Надалі тему підхоплюють сопрано, і утворюється насичена вертикаль, у якому чи не вперше звучать всі голоси, до того ж — в еквіритмічній пульсації. Даний фрагмент (15-16 тт.) — кульмінація і завершення експозиційної частини мініатюри.

Від сімнадцятого такту розпочинається другий куплет-строфа і, одночасно, розвиваюча фраза. У альтів проводиться основна тема, в той час як басы тримають органний пункт на *fis*. У 17-20 тактах, як, власне, і надалі, основною рисою формотворення є проведення або теми, або її ритмо-мелодичного зерна, у різних голосах. Виникають імітаційні перегукування, які, по-перше, значно динамізують розвиток. По-друге, це є ознакою розробки тематизму.

Кульмінацією розвитку є фрагмент у 25-27 тактах, із заспівом на слова «Oh, mu hella eidekene». Заспів проводиться у всіх голосах: у сопрано на основну тему, інші голоси створюють гармонічну підтримку. Він є підсумком інтенсивного крещендо у попередніх тактах і, одночасно, відхиленням у тональність *h-moll*. Функційно вона належить субдомінантовій сфері, але важливим є сам факт виходу за межі двох паралельних

тональностей, які склали основу гармонічного розвитку до цього моменту. Також відзначимо функційність субдомінанти в контексті розвиваючої частини, яка є класичним прийомом формотворення практично всієї тональної музики. Даний фрагмент є лише першою кульмінаційною вершиною мініатюри «Oh, tu hella eidekene».

Незважаючи на незначний динамічний та образно-емоційний відступ у наступних тактах, починаючи з тридцятого — відбувається нова інтенсифікація розвитку. Тепер її задає початковий п'ятидольний ритм з теми. Ця пульсація набуває вигляду остинато і захоплює альти і чоловічі голоси (32-34 тт.):

The image shows a musical score for the piece "Oh, tu hella eidekene". It consists of four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The tempo is marked "Più mosso" and the dynamics are "mf". The lyrics are: "kõr - red ka - re - dad. Oh, mu hel - la ei - de - ke - ne! Kui - das sa mind". The Soprano part has a melodic line starting with "Kas" in the 35th measure. The score shows a steady rhythmic pulse across all parts.

Приклад 2. 33-35 тт., початок Più mosso, остинатно-ритмічна пульсація і вступ мелодичної лінії у сопрано (поч. з 35-го такту).

Також можна побачити варіювання цього тематичного зерна, який набуває різних форм і конфігурацій інтервального складу. У поєднанні з ремаркою Più mosso, утворюється досить динамічний фрагмент, що триває аж до 46-го такту, і який є прикладом симфонізації розвитку в межах хорової мініатюри на основі тенденцій письма ХХ століття. Динаміка розвитку викладена у бік поступового крещендо, аж до відкритого скандування наприкінці (слово «kiigutasid» у 45-46 тт.). Втім надалі — різке р і зміна фактури, з чого починається нова хвиля розвитку, до третьої за ліком вершини, і — початку заключної частини. Остання охоплює заключні вісім тактів, характеризується поверненням паралельно-змінного ладу на основі fis-A. Вона

характеризується парними перегукуванням альти-баси і сопрано-тенори, які проводять основну тему у первозданному вигляді, хоча і в паралельних тональностях.

Тож дана мініатюра є класичним прикладом неофольклорної тенденції в естонській хоровій музиці другої половини ХХ — початку ХХІ століть.

**Хорова мініатюра «Õhtu ilu».** Вона — цілком діатонічна, з розвиненою імітаційною поліфонією, в умовах варіювання одного мотиву (що може бути типовим для обробок народних пісень). При цьому в ній так само спостерігаємо тяжіння до мінімалістичного та стриманого звучання, з ретельною вимовою кожного складу. Наведемо її текст:

Juba päeva peidetanne,  
Kuuvalget varastetanne,  
Kes see peidab meilda päiva,  
Kes see kuuvalget varastab,

Jumal peidab meilda päiva,  
Looja kuuvalget varastab,  
Las tuleb õnnis hommik kätte,  
Päeva tõus saab metsa pääle,

Mina laulan lauda notkub,  
Toa taga tamme notkub,  
Kaevu ääres kaske notkub,  
üle õue õrsi notkub,

Ilu kuulub Hiiumaale,  
Kuma kuulub Kuramaale,  
Mõnu kuulub meie maale,  
Las tuleb õnnis hommik kätte,  
Päeva tõus saab metsa pääle.

Вже денна схованка,  
Крадіжка місячного світла,  
Хто ховає від нас день,  
Хто краде місячне світло,

Бог ховає від нас день,  
Творець краде місячне світло,  
Хай настане благословенний ранок,  
Новий світанок почнеться у лісі,

Я співаю за столом,  
За кімнатою дуб похилився,  
Біля криниці берізка поникла,  
вона знаходиться через двір,

Краса належить Хійумаа,  
Морок належить Курамае,  
Насолода належить нашій країні,  
Хай настане благословенний ранок,  
Новий світанок почнеться у лісі.

Мал. 2. Текст пісні «Õhtu ilu» естонською та українською (машинний переклад)

Зауважимо, що «Õhtu ilu» хоча і є повністю авторським твором, а не обробкою народної пісні, усе ж має фольклорну основу. Зокрема вона проявилась у наступному:

- сюжетна складова поетичного тексту, в який представлено стародавні балто-фінські уявлення про сонце, місяць, а також типові картини з життя стародавніх естонців.

- особливості музичної форми, у якій чергуються розділи з хоровим, сольним і змішаним виконаннями, що відсилає до традиції *regilaul*<sup>3</sup>.

- нарешті — у суто музичних особливостях, зокрема опори на модальні ладові звороти, в тому числі і трихорди.

Відповідно можна вважати «Õhtu ilu» своєрідним інтерпретуванням Пяртом Уусбергом, саме як композитором, окремих фольклорних елементів і втіленням їх у власному «творі композитора». Розглянемо, тепер детальніше, композиційно-драматургічну побудову даної мініатюри.

Розпочинається твір з викладу основної теми на слова «Juba praeva reidetanne», що перекладається як «Вже ховається денне світло». Вона виконується як сольний заспів і надалі, протягом усього першого розділу, повторюється як мелодичне остинато.

Приклад 3. 1-6 тт., вступ основної теми (1-4 тт.) і протискладання (4-6 тт.)

На музичному рівні можна відзначити доволі цікаву ритміку, у якій присутні елементи силаботоніки. Також можна відзначити своєрідний зворотній пунктир (тобто ритміка шістнадцятка + вісімка з крапкою, а не навпаки), і ладовий рух в межах оспівування тоніки і субкварти на початку другого такту. У цьому ми вбачаємо втілення зазначених вище тенденцій до інтерпретування композитором фольклорних знаків та символів одразу на декількох рівнях цілісності. Важливо, також, зазначити про роль основної теми, як носія семантичної ідеї мініатюри, з огляду на її чисельні повтори протягом подальшого розвитку.

<sup>3</sup> Зазначимо, що у творі немає відтворення даної традиції повністю, а йдеться лише про запозичення окремих аспектів, таких як співвідношення сольних епізодів з хоровими та численні повтори (як точні, так і варіантні) основного тематичного матеріалу.

На фоні сольного заспіву, що постійно повторюється, розпочинається поступове включення хорових голосів. Так, у четвертому такті вступають альти, а у восьмому — сопрано. Якщо партія перших являє собою чергування між I і V щаблями синкопованими чвертями, то сопрано створює трихордовий мотив a-cis-d, який є мелодико-гармонічним варіантом альтової партії. Цей приклад також вказує на фольклорну основу мініатюри, або точніше — її авторське інтерпретування. Після тринадцятого такту настає фаза локальної кульмінації. Основна тема як і раніше проводиться у соліста, в цей час сопрано, альти й тенори рухаються еквіритмічно з матеріалом на основі мелодії контрапункту.

Від 17 такту розпочинається наступний розділ на музичному рівні, і другий куплет — на рівні поетичному. Другий куплет (17-20 тт.) зберігає розвиток схожими описаними вище тенденціями. Він повторюється двічі, за рахунок зовнішньої репризи. Серед особливостей відзначимо вступ басів, які рухаються еквіритмічно з іншими голосами і, таким чином, темброво насичують звуковий простір:

Приклад 4. 18-22 тт., фрагмент другого куплету. У соліста — варіант теми, у інших голосів супровід на основі її мотивів

Важлива подія трапляється на початку третього куплету (21-24 тт.). Йдеться про виключення соліста і перепідпорядкування основної теми партії альта. Фактично, це має зв'язок з фольклорною традицією, яка передбачає виключення соліста на певний час, з метою перепочинку. Власне, у такому ключі рух продовжується і в четвертому куплеті (25-28 тт.). Разом з цим відзначимо, що всередині сопрано та басів відбувається періодична поява підголосків, які додатково насичують звучання. Кульмінація розвитку у

мініатюрі настає після двадцять дев'ятого такту, коли щільність фактури поєднується з динамікою рівня *f*.

Після тридцять третього такту повертається соліст, що само по собі знаменує початок динамічної репризи. Остаточо ця фаза вступає у свої права в тридцять сьомому такті, коли соліст виходить на провідну роль. Також важливо, що від репризи ми більше не спостерігаємо зовнішні репризи. І ще відзначимо тенденцію до поступового відключення голосів, що стало противагою нашаруванню у початковому шістнадцятитакті. Врешті-решт, завершується хорова мініатюра у п'ятдесят другому такті самотнім співом соліста, що проводить основну тему востаннє (49-52 тт.).

Інтерпретування Пярта Уусберга і талліннського хору «Head Ööd, Vend» в умовах «твору виконавця» ставить на меті додатково підкреслити описані вище фольклорні інтенції. По-перше, це виражається у специфічній тембровій манері, яка є досить далеко від загальноприйнятої в Україні академічної манери. Йдеться про доволі м'яку, без резонансну атаку, з підкресленням саме тексту. По-друге, у створенні своєї тембрової вертикалі між солістом і хоровими голосами. Обидва пласти є рельєфними і контрастними відносно один одного, внаслідок чого досягається алюзійний ефект на народний спів.

Така темброва тонкість розкривається і на рівні динаміки і, як наслідок, і в аспекті загального руху форми. Якщо у ситуації «твору композитора» нами констатувалось поєднання тричастинної побудови і варіаційного розвитку, то у виконавській версії дані особливості згладжуються. Це полягає, по-перше, у динамічному розвитку, коли крещендування досягається не стільки посиленням атаки, скільки — фактурним нашаруванням. По-друге, підкреслено однаковий спів основної теми в усіх голосах, протягом всього твору. По-третє, висвітлення і підкреслення її ритмічних та інтервальних зворотів у хорових партіях, що є особливо помітним у кульмінаційній зоні (20-33 тт.). Таким чином композитор і диригент Пярт Уусберг підкреслює роль теми, як семантичної ідеї і розкриває її в умовах відносно статичної



фактури, де головним засобом динамічного спаду і нарощуванням стає включення і замовкання поліфонічних голосів.

## **2.2 Сакральні тексти і сенси у хорівій музиці Естонії кінця ХХ — початку ХХІ століття.**

### *2.2.1 Особливості музично-стильового втілення текстів та сенсів латинської меси у «Kyrie», «Sicut cervus» та «Miserere» Пярта Уусберга.*

Зайвим є відзначати глибоку сакральну роль, яку відіграє молитва «Kyrie eleison» у західній та східній богослужбових практиках. Молитва, що містить у собі всього лиш 2 фрази («Kyrie eleison» та «Christe, eleison») формує строфу релігійного змісту, що складається з трьох строф (акламацій), кожна з яких повторюється тричі.

Разом з цим у літургії, «Kyrie eleison» відіграє досить важливе місце. Як і в месі, так і у православної традиції літургій св. Василя Великого та св. Йоанна Златоуста, — з молитви «Господи, помилуй!» розпочинається служба. Додамо, що в західній месі «Kyrie eleison» є складовою ординарію (тобто обов'язкової частини служби), а в православної — складовою ектенії і періодично виконується протягом літургійного дійства.

Усі ці факти про молитву — загальновідомі. Нами вони наводяться лише з метою підкреслення тієї важливої сакральної, сотеріологічної та літургійної місії, яку несуть ці три рядки. Вочевидь, не в останню чергу завдяки цьому «Kyrie eleison» привертала увагу і з боку світських композиторів: і як складова меси (зокрема й заупокійного реквієму), і як складова православної служби. Зокрема вони полягають у переосмисленні традиції європейської хорової поліфонії XV-XVI ст., у поєднанні з прийомами сучасного письма. Пярта Уусберга, таким чином, можна вважати продовжувачем розвитку сакрально-медитативної лінії хорової творчості, яка сповна розкрилася в творчості естонського класика.

Усі зазначені особливості можна почути вже з перших тактів хорової п'єси. Спирання на поліфонічний строгостильний канон, в симбіозі з риторичною фігурою *catabasis*, в умовах тональності *c-moll* — усе це лиш окремі прийоми, завдяки яким створюється образно-емоційний стан драматичних переживань людини, яка прагне, щоб її молитва була почута Богом. Пярт Уусберг, таким чином вирішує її як сповідь грішника, що кається і просить спокути гріх. Додатковий емоційний вплив привносить початок на нестійкій домінанті. Надалі, музична фактура, — крізь прийом канонічної імітації, — розпочинає повільний, проте невблаганний спуск в наднизький басовий регістр. Вступ тенорів та басів у мензуральному контрапункті (замість цілих нот половинки) вже є першим підсумком та заключним повтором словосполучення «*Kyrie eleison*».

Надалі розпочинається центральна секція даної мініатюри на слова «*Christe eleison!*». Вона більш силабічна, порівняно з початковою побудовою. До того ж у фактурі відбуваються досить значні зміни: вона стає більш акордовою, з елементами підголоскової поліфонії. А у партії сопрано з'являється повноцінна мелодія, яка виконується соло. Високий регістр у поєднанні з інтервальною складовою теми (спочатку хід вгору на квінту, надалі — спуск *c-moll*'ною гамою) надає звучанню більш суб'єктивного, індивідуального характеру.

Водночас у загалом драматичному звучанні з'являються й нотки просвітлення, несміливого сподівання на прощення. Цей самий характер зберігається і на початку синтезуючої репризи. Пярт Уусберг робить контрапункт обох тем: руху на розспіві «*Kyrie*» та мелодії на слова «*Christe*». водночас саме при ньому в басів знову з'являється рух на основі риторичної фігури *catabasis*, що, фактично, готує перехід до коди, в якій увесь розвиток знову приходять до початкового скорботного стану. Уся фактура, немовби підпорядковуючись цій риторичній фігурі, спускається в низький регістр. Драматичний ефект цього спуску посилюється за рахунок канону між сопрано та басом. Тема сопрано викладається у запізненням в півтакта,

немовби намагаючись затримати невблаганний кінець, немовби вчепитися у верхні світлі (хоча й лірико-драматичні, за характером) реєстри. Утім поступово фактура рухається у темні та низькі реєстри, закріплюючи стан скорботи.

Тож можна сказати, що незважаючи на більш ніж камерний розмір цієї п'єси (усього вона складається з тридцяти шести тактів), перед слухачем розгортається ціла поема з широким спектром амплітуди образно-емоційних станів: від скорботи, — до відчайдушного моління і незначного просвітлення.

«*Sicut cervus*» написано на текст з яскраво вираженою сакральною семантикою, хоча з відсутністю будь-якого богослужбового призначення (тобто він — не літургійний). Причому він не є оригінальним. Він не є авторським оригіналом. Поетичний текст «*Sicut cervus*» (як і перший твір на них) було написано ще Дж. Палестриною, який створив мотет на початку 1500-х років.

<p><b><i>Sicut cervus desiderat ad fontes aquarum, ita desiderat anima mea ad te, Deus</i></b></p>	<p><b>Як олень жадає водних потоків, так душа моя прагне до Тебе, Боже.</b></p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------

Мал. 3. Текст піснеспіву латинською і український переклад

Твір Пярта Уусберга є вільним переосмисленням і спробою реалізації семантики поетичного тексту з використанням прийомів сучасного хорового письма. Також очевидною є релігійна семантика тексту, хоча його першоджерело і не є духовним. Таким чином, він має дуже експресивне і барвисте звучання, а з музично-стильового боку втілює тенденції сакрального мінімалізму.

Композиційно-драматургічна і семантична ідея «*Sicut cervus*» також виглядає досить прозорою. Так, ядром для семантичної ідеї «*Sicut cervus*» є секунда. Рух цим інтервалом складає основу горизонтальної мелодичної лінії (особливо це помітно на початку, при розспіві фрази «*Sicut cervus*»); також вона формує і сонорно-кластерну вертикаль. У мелодії вона рухається як

угору, так і вниз (як у 1-5 тт.), може бути як великою, так і малою, залежно від ладотональних умов:

The image shows a musical score for two soprano parts, S I and S II. The key signature is G major (one sharp). The tempo is marked as quarter note = ca 45. The lyrics are "Si - cut cer - vus, si - cut cer - vus,". The music is written in a style that combines a wide melodic range with a dense harmonic texture. Dynamics include piano (p) and mezzo-forte (mm).

Приклад 5. «Sicut cervus». 1-10 тт., введення основної теми у сопрано (1-2 тт. і далі)

Цей рух поступово мігрує в усі голоси і підголоски партитури, внаслідок чого уже після 11 такту він охоплює широкий регістр і щільне наповнення. Вертикаль стає гармонічною опорою для проведення другої теми, що має відчутні риси псалмодії (особливо в момент остинатного повторення ноти *h* чвертками, як у 20 та 24 тактах). Надалі формується поліпластова фактура (що також є характерною ознакою ряду творів), де секунди формують об'ємну вертикаль у крайніх голосах, натомість друга тема проводиться у середніх в канонічну імітацію. Подальший розвиток композиційно-драматургічної ідеї побудовано на розвитку обох тем, хоча й зі значною перевагою саме початкової.

Досить колористичною є кульмінація твору. Після поступового нашарування у пластах і імітаційного проведення у всіх голосах другої (псалмодичної) теми відбувається різка мелодико-гармонічна модуляція з *h*-*moll* на півтона нижче — *b*-*moll* (37-38 тт.) і починається доволі урочистий хорал з розспівом слів «*anima mea*» в канонічну імітацію. Про кульмінаційність даного епізоду свічить не лише тонально-гармонічні риси, але й фактурні. Пярт Уусберг відходить від початкових поліфонічних, сонорно-кластерних та поліпластових різновидів на користь більш традиційного акордового з силабічним співвідношенням між поетичним текстом і музичними партіями. До того ж, у даному фрагменті присутні 7-8 голосових партій, внаслідок чого фактура стає доволі щільною і масштабною одночасно.

До 45 такту гучність кульмінації спадає, а від нього і ремарки *Roso meno mosso* розпочинається кода, з розспівом рядка «ad te Deus». Можемо констатувати збереження акордового складу фактури, при цьому в окремих голосах звучить мелодія, на основі секундних ходів, хоча й в інакших фактурних і гармонічних (порівняно з початковим розділом) умовах. Власне, регулярність її появи і свідчить про важливу роль цього ходу саме як семантичної ідеї.

Приклад 6. «Sicut cervus». 54-58 тт., зразок акордової фактури і секундні ходи у завершальній фазі розвитку форми

Саме тому композиційно-драматургічна ідея «Sicut cervus» втілює художню цілісність у межах одночастинної одночастинної наскрізної форми, у якій чітко прослуховуються три фази розвитку. Перша з них охоплює з 1 по 19 такти і являє собою підголосковий, континуальний за фактурною організацією, вступ, на основі секундних ходів. Друга фаза охоплює такти з 20 по 45. Вона є, так би мовити, основним розділом і являє собою згаданий вище розвиток на основі поліпластової фактури та обох тематичних сфер. Нарешті третя фаза виконує роль коди, і охоплює такти з 46-го по 62-й і відрізняється поступовим спадом експресії, динаміки. В ній знову переважають секундні ходи в різних фактурних конфігураціях.

Інтерпретування Пярта Уусберга і талліннського хору «Head Ööd, Vend» в умовах «твору виконавця» ставить на меті передати відчуття сакрального. Для виконання хор обирає доволі просту, без зайвого резонування,

виконавську манеру співу, схожу на церковну. У виконанні першого розділу колектив прагне підкреслити єдність секунд по горизонталі і вертикалі, як єдиного комплексу (може бути й референсом до концепції мелодії-гармонії). Надалі, при вступі другої псалмодичної теми, вона переважає, а кластери виконують роль гармонічної підтримки. Загальний рух форми відбувається до кульмінації за рахунок поступового крещендування як окремих голосів, так і фактури в цілому завдяки нашаруванню. Завдяки такому підходу створюється досить неочікуваний (і від того колористичний) перехід між тональностями. Надалі відбувається загальне і дуже поступове *diminuendo* всього звучання. Тож як бачимо, у «творі виконавця» автор додатково підкреслює як темброфактурну вишуканість, так і трифазність в загальній динаміці розвитку музичних подій.

*2.2.2 Ліричне звучання й релігійний символізм: особливості втілення у творчості Тойво Тулева (на матеріалі «And then in silence there with me be only You», «Suvine Vihm»).*

Вже з перших хорових творів композитора можна помітити одну цікаву особливість. Тойво Тулев прагне комбінувати абсолютно різні (хоча й смислово близькі) тексти у межах одного твору. Так, у мініатюрі «And Then in Silence There with Me Be Only You», яка була написана ним в 2002 році, використовуються тексти піснеспіву «Радуйся, Маріє» одразу двома мовами (малаямська та італійська), а також фрагмент з Євангелія від Іоанна іспанською мовою. В інтерв'ю Сарі Блессінг Тойво Тулев пояснив це використання наступним чином: «Бригітський зв'язок із малаяламом дуже близький, оскільки багато з них походять із Керали, регіону, який, як вважають, був християнізований св. Фомою в першому столітті. Хоча вони використовують різні обряди, наприклад малабарський і сирійський, а не латинський, вони всі належать католицькій церкві. «Офіційною» мовою ордену є італійська, але вони також використовують свою рідну мову, спілкуючись один з одним. Я дізнався цю мову, коли часто перебував у

монастирі. Окрім її ритму та клану я також був спокушений паліндромною структурою слова «малаялам», його симетрією та незмінністю. Це повинно пояснити відданість і мою глибоку вдячність. Двома іншими мовами, італійською та іспанською, також розмовляли в монастирі в період, коли я написав твір» [62, с. 73].

Аналогічний підхід можна побачити у мініатюрі «Flow, my Tears!», де авторський текст поєднується з віршем Джона Доуленда і піснеспівом латинської меси зі Страсного тижня «Improperias».

Розглянемо специфіку реалізації сакрального начала у творі «Suvine Vihm» («Літній дощ»). Твір розпочинається з викладу двох основних тем «Літнього дощу». Перша — хоральний гімн на текст «Rorate caeli...». Фактура, на перший погляд, видається акордовою, як і мало би бути у церковному гімні. Проте композитор прагне реалізувати принцип антифону, який полягає у почерговому співі різних хорів. В даному випадку хор один, але текст і мелодична лінія розпорозуються між двома дивізіями, перша з яких складається з сопрано і альтів, друга — тенорів та басів. Можна побачити розподіл уже першого слова «Rorate» між ними, коли 2 склад підхоплюється нижніми голосами, які також співають склад «te», коли верхні голоси вимикаються. Дана особливість переважає у перших чотирьох тактах, і дещо модифікуються у 5-8 тактах. Важливо, також, відзначити гармонічні особливості. Незважаючи на те, що у тональному аспекті прослуховується мі-бемоль мажор, основна ладова опора припадає на тонічні секстакорди квартсекстакорд, що, з одного боку, дозволило внести певний дисонанс, а з іншого — за рахунок акустичних властивостей придати додатковий імпульс розвитку музичної фактури. Дані особливості переважатимуть протягом всього твору.

Друга тема на слова англійського тексту («The arithmetic of pain») з'являється у 9-10 тактах. Вона відрізняється репетитивною і остинатною пульсацією на одному тоні в кожному голосі (наприклад сопрано співають дану фразу на ноті соль першої октави). Кожна нота береться стакато, а між

ними — паузи вісімками. Саме це і формує згадану вище пуантилістичність, яка може створювати образ одиночних крапель дощу, чим передавати емоції спраглої людини. Розвиток на основі даної теми триває до тринадцятого такту. Надалі, у 14-17 тактах, проводиться перша тема у скороченому вигляді. Таким чином, дана побудова формує тричастинну побудова, у якій, по суті, експонуються як основні теми, так і основний настрій «Літнього дощу». Зауважимо, що композитор досить тонко підійшов до втілення спраглої людини, яка молить Бога про дощ. Начебто мажорна тональність, проте опора не на тоніку, а на інші стійки ступені, артикуляція другої теми — створюють стан своєрідного екзистенційного безсилля, коли сил не залишилося навіть на страждання від спраги.

Від вісімнадцятого і до кінця 72-го такту триває основний (центральный) розділ, в якому обидві теми отримують фактурний розвиток. Він являє собою послідовність періодичних структур з варіантними проведеннями як теми-антифону, так і умовно «крапельної» теми. Перша варіація припадає на 18-31 такти. Вона являє собою ритмічне і фактурне варіювання на основі тем. Зокрема у верхньому голосі можна побачити регулярне вторгнення «крапельного» мотиву з подальшим кадансуванням. Натомість нижні голоси формують акордово-поліфонічну вертикаль на основі антифонного принципу і акордів секстакорду і квартсекстакорду мі-бемоль мажорної тоніки. Кульмінацією першої варіації є вторгнення теми-антифону на слова «*Rorate caeli...*» у 27 такті, яким вона і завершується. Зауважимо, що у подальших варіаціях відсутні подібні вторгнення, тож перша тема повернеться лише на початку репризи у 73 такті.

Друга варіація охоплює 32-42 такти і в цілому демонструє ритмічний, гармонічний і фактурний розвиток на основі переважної «крапельної» теми. Вона рухається на основі контрапункту у перших двох голосах, а з технік можна побачити як елементи мензурального (при розспіві слова «*Calculation*») так і з канонічної імітації при вступі у 32 такті. Нижні голоси з гармонічної



точки зору так само втілюють тенденцію спирання на секстакорд, а з фактурно-ритмічної містять у собі синкоповані акорди на довгих тривалостях.

Схожим принципом, але в інших формах побудовано і третю варіацію (43-53 такти), а четверта являє собою кульмінацію основного розділу. Її початок припадає на 54 такт з появою «крапельної» теми у початковому вигляді і так само спиранням на тонічний секстакорд. Особливо варто відзначити підхід до зони кадансу на слові «Lord» у 58 такті і постійні підхоплення у різних голосах, що демонструють високу поліфонізацію фактури. Певним драматургічним підсумком можна вважати розспів слова «Jerusalem is desolate», де поєднується друга тема і антифонна фактура початкового гімну.

Від 73 такту повторюється тема-антифон у початковому (на ладотональному і фактурному рівнях) що свідчить про початок репризи. Репризна фаза розвитку триває до 120-го такту і зберігає в цілому усі вище згадані особливості. Спочатку, від 73 по 82 тт., проводиться тема-антифон на слова «Rorate caeli». Надалі розпочинається новий розвиток на основі «крапельної» теми, який містить у собі декілька періодичних структур. Також можна відзначити одну особливість, що притаманна поліфонічній фактурі загалом, але в контексті стильових особливостей «Літнього дощу» відіграє особливу роль. Йдеться про ідею безперервного континуального звучання, коли кадансове завершення одного матеріалу, за рахунок початку нового руху в окремому голосі, стає одночасно і початком для нової структури. Прикладом такого підходу може слугувати матеріал після 98-го такту. Спочатку проведення «крапельної» теми на словах «have taken us» підхоплюється синкопою на слові «wind» у альтів і тенорів, у 99-му такті, далі — продовження мелодії у верхньому голосі на основі гармонічної педалі.

Також варто відзначити важливу музичну подію, що сталась у вісімдесят третьому такті при розспіві на слова «O, Lord...» — чи не вперше з'являється опора на тоніку, завдяки вступу басів на ноті мі-бемоль великої октави. І хоча це не доскональний тонічний тризвук, більше того — вертикаль дисонує

через ля-бемоль у мелодії, сама подія є визначною і підкреслює етапність розвитку музичного образу. Але подальший розвиток повертає тенденції з основної частини (у тому числі і на гармонічному рівні), натомість наприкінці розділу (114-120 тт.) можна відзначити динамічне згасання, що супроводжується вимкненням усіх голосів окрім мелодії. У даному випадку — своєрідна генеральна пауза перед заключною кодою, що заснована на розспіві слова «Sitio». На самому кінці твору встановлюється тонічний тризвук (з терцією у верхньому голосі) а друга «крапельна» тема поступово згасає.

Тож можна виділити основні жанрово-стильові риси піснеспіву «Suvine Vihm»:

1. Переосмислення класичних форм: тричастинної, варіаційної і рондальної, що прагнуло на меті підпорядкувати музичний розвиток структурі поетичного тексту. Так основну форму можна розглядати як тричастинну (через точне репризне проведення теми-антифону від 73-го такту), та і рондальну (у такому разі вторгнення теми-антифону у 27-му такті можна вважати скороченим рефреном, що передує другому епізоду; матеріал 82-120 тт. можна вважати третім епізодом). Окрім цього спостерігається строфічність і варіаційність як ключовий засіб розвитку другої «крапельної» теми.

2. Переосмислення антифонного принципу, який став складовою поліфонічного контрапункту, що втілюється у імітаціях і перегукуваннях не лише між голосами, але й між цілими пластами голосів. Зокрема цей підхід спостерігався нами на самому початку, згодом ця ж логіка неодноразово фіксувалась при тематичній розробці. Також відзначимо континуальні особливості поліфонічної фактури, з синтезом початку однієї побудови і кінця попередньої, що надало додаткової цілісності формі в умовах досить повільного темпу і періодичних повторів основних тем.

3. Гармонічні особливості. Незважаючи на явну перевагу тонального начала, Тойво Тулев робить основним опорним акордом не тоніку, а її обернення — секстакорд і квартсекстакорд. Це допомогло внести дуже тонкий дисонанс, що підкреслює внутрішню драму тексту і трагедію спраглого людства. Поява тонічного басу наприкінці також сприймається як своєрідний підсумок загального руху.

Мініатюра «Літній дощ» («Suvine Vihm») Тойво Тулева являє собою ще й символічне переосмислення сакральності. Так, ключовий образ сюжету — людина, що благає Господа врятувати планету від посухи — може мати додатковий підтекст через символ води. Мірча Еліаде порівнює воду, як символ очищення, омовіння людини від її грішного єства. У такому разі, благання про дощ може бути і благанням про прощення, що являє собою один з аспектів духовного життя. У даному випадку Тойво Тулев втілює та розвинув тенденції нового переосмислення музичної сакральності, характерні для музики другої половини ХХ століття, в тому числі і для творчості його земляка Арво Пярта.

### **2.3. Алгоритм роботи диригента-хормейстера при підготовці сучасної хорової мініатюри.**

Сучасну хорову мініатюру можна вважати дуже цікавим жанром для втілення диригентської інтерпретації. Так, під цією, насправді нехитрою назвою криється дуже широкий спектр стильових втілень: від обробки народної пісні у класико-романтичному стилі, через піднесені чи драматично-експресивні релігійні гімни, вертикаль яких балансує (або ні) на межі традиційних тональних зв'язків, і — до плакатних масових пісень чи обробок композицій, написаних для інших складів. І кожен окремо взятий опус має власний образ, емоційний зміст, поетичний текст, що, відповідно, впливає і на стилістику музичної тканини.

Водночас, незважаючи на різноманітність, хорові мініатюри сучасності (насправді й ранішніх періодів) мають певні системні властивості, які

дозволяють уніфікувати алгоритм до її інтерпретації. Врешті-решт, усі вони написані для хорів а cappella; до того ж, композитори, будучи зацікавленими у виконанні власних творів, як правило не мають на меті максимально ускладнити хорову тканину.

Власне, якщо говорити про сучасні хорові мініатюри композиторів Естонії, то вони, якраз, поєднують в собі і простоту, і — одночасно — складність. Так, форма кожної проаналізованої раніше п'єси, як правило, є простою; жанрова природа зводиться або до неосакральної, або — неофольклорної. Гармонічна вертикаль і поліфонічна фактура все ж перебувають у межах тональності, а складність (знову ж таки інколи) фактури компенсується її виразністю та красою, що дозволяє професійним хористам досить швидко і легко запам'ятовувати матеріал. Водночас, складність мініатюр може полягати, поперше, у мові. Принаймні частина їх, що співалась нами у межах творчого проєкту, написана естонською мовою, яка сама по собі є складною і незвичною для українського слухового сприйняття. Навіть мініатюри, що написані англійською або латиною, які, по ідеї мали би бути звичнішими для хористів, вимагають не лише розуміння змісту, а ще й правильної вимови кожного складу. До того ж, деякі з творів (зокрема «Suvine Vihm» і «Tanto gentile» Тойво Тулева) мають складну вертикаль та цікаві моменти у ритмічному і фактурному аспектах. Тож усе це вимагало детального аналізу та пропрацювання. Опис та реконструкція алгоритму останньої і складає основу для пункту 2.3 наукового обґрунтування.

Загалом робота над кожною мініатюрою складалась з чотирьох етапів. На **першому** ми розбирали текст: вивчали правильну фонетику і вимову іншомовних слів, а також їхнє значення, оскільки без цього не було би повноцінного розуміння композиторського задуму. **Наступний етап** — детальний аналіз музичної фактури на окремих ділянках форми (у межах речення), але всіх можливих завдань: від вибудування вертикалі, до мікродинаміки і коректного кадансування у межах невеликих побудов. На **третьому етапі** відбувалось об'єднання на рівні розділів, куплетів, з

вибудовуванням руху до кульмінаційних вершин. Нарешті **фінальний етап** — це об'єднання розділів у цілісну музичну форму і відпрацювання динамічних хвиль. Тож розглянемо специфічні задачі кожного з наведених етапів, на матеріалі кожної з підготовлених — у межах творчого проекту — мініатюр.

Розглянемо втілення описаного вище алгоритму на прикладі неосакральних творів Тойво Тулева і Пярта Уусберга.

«**Kyrie**». Скорботний та елегантний піснеспів на слова давньої молитви має поліфонічну фактуру з сильним впливом як колористики вертикальних співзвуч, так і давньої ярусної ритміки. Самі слова тут є знайомими, тож не вимагають додаткового пропрацювання. На другому етапі ми розділили форму на декілька синтаксичних структур: вступ (1-7 тт.), експонування основної теми (8-14 тт.), фактурний розвиток (15-19 тт.), генеральна кульмінація твору (20-25 тт.) кода на основі фактури вступу (26-36 тт.). Кожна з них має власні задачі: на початку важливим був вчасний вступ голосів, оскільки в умовах континуально-сонорного звучання виникав ризик втратити внутрішню пульсацію. У наступних розділах важливими були проведення тематичного матеріалу і створення темброво-фактурного рельєфу між провідним матеріалом і континуальним супроводом. Нарешті кода, за своїми завданнями є близькою до вступу. Надалі згадані синтаксичні структури поступово об'єднувались у єдине ціле з рухом до кульмінаційних вершин спочатку у 15-17 тактах і у 20-25, як найбільш драматична вершина всієї мініатюри.

«**Miserere**». Загалом має схожі проблеми і завдання. Піснеспів має слова давньої молитви, в основі якої текст — п'ятидесятого псалому. В цілому самі слова теж знайомі і навряд чи вимагають окремого опрацювання. Водночас відзначимо логіку втілення тексту в музиці П.Уусберга, де перша половина мініатюри по суті є розспівом слів «Miserere Deus», а від 29-30 такту починається псалмодійна речитація у тенорів та альтів. Зазначену особливість варто враховувати при розділенні п'єси на синтаксичні структури,

за якими відбувається робота над фактурою. При роботі над нею у нас було наступне розділення: вступна, на основі довгих тривалостей з подальшим вступом соло-сопрано (1-16 тт.); друга, що охоплювала паралелізми в тенорів (17-24 тт.); третя, що містить у собі фактурний розвиток з підключення різних пластів (25-33 тт.); четверта, що відрізняється пластичною і виразною мелодією тенорів (34-41 тт.); п'ята, що передбачає рух до кульмінації (41-48 тт.); шоста, динамічна кульмінація з пластичною мелодією у хорових сопрано, а згодом у альтів (50-56 тт.); сьома, кода (57-64 тт.). Серед основних складностей можна відзначити поліпластову фактуру, яка має звучати не лише чисто, а ще й рельєфно. Також потрібно було на динамічному рівні підсвічувати голоси, що вели мелодію, а в кульмінації — забезпечити безшовну передачу ініціативи від сопрано до альтів за рахунок динамічного філірування, коли сопрано роблять мікро-дімінуендо, а альти вступають на тому ж рівні і роблять мікро-крещендо (йдеться про межу 51-52 тт.).

«**Sicut Cervus**». Складність цього твору полягає у багатошаровій фактурі, що утворюється завдяки дивізі у партіях кожного голосу. Етап ознайомлення з текстом передбачає введення у його значення і походження, з підкресленням факту, що тут не йдеться про молитву, і що цей піснеспів — приклад сакральності, але не релігійності. При розділенні твору на фрагменти для опрацювання можна керуватися фактурними тенденціями: перший, що охоплює вступну частину (1-19 тт.), другий, проведення нової псалмодійної теми (20-27 тт.); третій, розвиваючі проведення з фактурним ущільненням (28-37 тт.); четвертий, кульмінаційний, з модуляцією у Des-dur (38-46 тт.); п'ятий, імітаційний вступ з динамічним спадом (46-54 тт.); шостий, заключення (54-62 тт.). Враховуючи фактурне різномаяття у «**Sicut Cervus**», кожен з фрагментів матиме свої завдання. Так, на початку важливим буде вчасний і правильний вступ з вислуховуванням усієї сонорно-кластерної вертикалі. У другому-третьому етапах — чистота вертикалі з тембро-рельєфним підсвічуванням вступу теми у різних голосах. Додатково, у третьому важливо показати контрапункт між проведенням теми у басів і

протискладанням у сопрано; обидві партії створюють каркас, на який нанизано матеріал всіх інших голосів. В кульмінації важливо забезпечити безшовну модуляцію, яка, насправді, є різкою. Надалі, у завершальній частині (5-6 фрагменти), можна підкреслити вступ нової секундової теми в умовах загального *diminuendo*. Підкреслення відбувається за рахунок більш гострої атаки і псалмодійного скандування на слова «ad Deus».

Щодо «**Suvine Vihm**» («Літній дощ») авторства Тойво Тулева, то він виглядає на порядок складнішим. Хоча зазначена мініатюра є цілком тональною, основна складність полягає у другій псалмодичній темі, що має специфічну ритміку, яка втілює образ водяних крапель. Також важливо опрацювати момент з двома мовами і розуміння семантики кожного слова. Нарешті — ця мініатюра має дуже тонку темброву і штрихову палітру, яка вимагає більшої уваги. В цілому вони відповідають обсягу у одну-дві аколади і розмежовуються зупинками на довгих тривалостях (своєрідне кадансування, проте в умовах дуже слабкої тональності). У кожній з них потрібно відпрацювати вертикаль на предмет чистоти звучання і мікродинаміки співвідношень. Так, у «Tanto gentile» дуже континуальна фактура, що передбачає, по-перше, використання ланцюгового дихання; по-друге — необхідність мікродинаміки і філірування на стиках фраз і речень. Простіше кажучи, фрагменти, коли одні голоси зупиняються на педалі, а інші — навпаки — перехоплюють ініціативу, потрібно втілювати максимально безшовно, для чого потрібно відпрацювати філірування. Щодо вибудовування руху форми, то він має бути хвилястим з локальними вершинами на *f-ff* і генеральною кульмінацією наприкінці, після 83-го такту.

Власне, на прикладі багатогранності розглянутих творів, можна переконатися: наскільки різні та цікаві рішення пропонують виконавцеві сучасні композитори Естонії. До того ж, тематика усіх їх цілком відповідає духу неосакральності, яка має загальний і універсалізований характер, що не завжди відповідає традиційним церковним жанрам (навіть розглянуте на початку «Куріе» Пярта Уусберга не відповідає богослужбовій музиці, а

радше є індивідуальною композиторською рефлексією на молитву і образно-емоційний стан).

Серед «неофольклорних» мініатюр нами готувалися дві: «**Oh, mu hella eidekene**» Вельйо Торміса та «**Õhtu ilu**» Пярта Уусберга. Вони мають дещо інакші особливості. Перш за все — мова. Обидві звучать естонською, що вимагає додаткового опрацювання не лише семантики, а ще й фонетики і правильної вимови. Наприклад, слово «**Õhtu**» правильно читається як «**и-ихту**», з подовженим «**и**». Найкращим засобом тут було вислуховування коректної вимови від носія естонської мови. У випадку відсутності такої можливості — слухання іншої виконавської інтерпретації творів. Тож на відміну від неосакральних мініатюр, у фольклорних — етап опрацювання тексту є найважливішим. Тим більше, що відносна простота у побудові форми (куплетно-варіаційна з сопрано-остинато), гармонії значно спрощує завдання другого і третього етапів роботи над фактурою. Розділення на фрагменти відбувається у межах куплетів, надалі кожен відпрацьовується на предмет чистоти фактури.

На другому етапі здійснюється опрацювання усього комплексу задач, пов'язаних з чистотою вертикалі та звуковедення загалом. Як в «**Oh, mu hella eidekene**», так і в «**Õhtu ilu**» розділення по фрагментах доцільно здійснювати згідно поетичного тексту. У випадку з твором Вельйо Торміса, можна виділити чотири основні фрагменти. Перший співпадає з експозиційною фазою (1-16 тт.) фугато; другий — охоплює такти з 17 по 32-й і відрізняється активним мелодичним варіюванням теми з поступовим нарощуванням динаміки до кульмінації. Третій фрагмент являє собою ритмо-остинатну пульсацію на основі п'ятидольного метру і охоплює більш ніж двадцять тактів. Нарешті четвертий фрагмент — кульмінація і завершення, охоплює заключний восьмитакт (57-64 тт.). Серед технічних складнощів найбільша, вочевидь, пов'язана з метром. П'ятидольний розмір  $5/8$  досить незвичний для класичного музиканта, тим більше якщо йдеться про рухливий темп. Особливо це дається взнаки у другій половині розвиваючої частини (третій



фрагмент), коли дана ритмічна фігура пронизує три голоси, які мають рухатися синхронно, підтримуючи сопрано з основною темою. Друга задача — слова. Незнайома мова, у поєднанні з досить ліричним звучанням, може створити хибне враження про її справжній підтекст та емоційний стан (нагадаємо, що він тут доволі трагічний). Також текст має багато слів з голосними і вимагає фонетичного пропрацювання.

На заключному етапі відбувається поєднання фрагментів у єдине ціле. В даному випадку, у «Oh, mu helle eidekene» можна створити три хвили розвитку (згідно синтаксичних розділів), і в середині кожного організувати рух до кульмінаційних вершин (детальніше вони розписані у підрозділі 2.1 даної роботи). В цілому має вийти багатопланова лірико-драматична мініатюра, яка починається відносно світло і поступово розкриває своє експресивне, драматичне і, навіть, трагічне забарвлення.

Схожі вимоги притаманні і мініатюрі Пярта Уусберга «Õhtu ilu». Вона має куплетно-варіаційну логіку розвитку і солуючі партії. Тож головною задачею є створити тембровий контраст між солістами і хором (що, в цілому, не є складним для професійних хористів). Також важливо відтворити ефект постійної репризності крізь точний повтор основної теми. Відповідно, фрагменти тут дорівнюють куплетам, а загальний рух варто будувати з поступовим крещендо до заключного. На нього припадає кульмінація п'єси, після якої — різке заспокоєння. Додамо, також, що жанрова основа «Õhtu ilu» (принаймні в обробці П. Уусберга) є близькою до колискової, що, відповідно, також доцільно втілити в інтерпретації.

Отже, стислий опис виконавського прочитання хорових мініатюр сучасних естонських композиторів продемонстрував наявність спільних як складних, так і простих завдань. Серед останніх відзначимо досить чіткі та класично орієнтовані музичні форми, спираючі на чіткі ладотональні центри і відсутність по-справжньому складних вертикальних сполук. Втім однозначно складним етапом є опрацювання правильної вимови і змісту вербальних текстів. Особливо це стосується естонських текстів, або — творів одразу з

кількома мовами, як «Suvine Vihm» Тойво Тулева. Але в цілому дані твори є цікавими для опрацювання і підготовки в рамках концертної програми. Вони відбивають світобачення, емоції та почуття естонської нації, які, багато в чому, резонують з нашими, українськими.

## Висновки до Розділу 2.

У другому розділі нами були охарактеризовані жанрово-стильові та виконавські особливості мініатюр П. Уусберга, Т. Тулева і В. Торміса, які готувалися в межах творчого проєкту. На цій підставі можна зробити наступні узагальнення.

1. В сучасній хоровій музиці Естонії переважають такі стильові тенденції, як спирання на старовинні поліфонічні форми і фактурні принципи організації, організація в межах тональності, проте з досить слабкими (як правило) централізованими зв'язками, через що можна говорити про певне балансування тонального і модального звуковисотних принципів. Форми, при цьому, виглядають традиційними: у них нами констатувались елементи куплетності, строфічності, варіаційності та репризності. У цьому аспекті творчість Тойво Тулева, Пярта Уусберга і Вельйо Торміса стоїть трохи осторонь більш схоластичної, на нашу думку, музики Арво Пярта. Водночас в усіх випадках вона відрізняється тонкою роботою з тембрами, ліричним і піднесеним настроєм та простотою в ширості емоційного висловлення.

2. Усе багатство сучасної хорової музики Естонії можна звести до двох провідних образно-сміслових тенденцій: неосакральної та неофольклорної. У даному випадку подібне розшарування притаманно і сучасній українській хоровій музиці, проте в Естонії (як і в нас у принципі) вона ґрунтується на власній національній музиці, традиції якої формувалися у минулі століття. Причому як показав жанрово-стильовий аналіз, твори неосакрального плану демонструють більшу відкритість до експериментів і переосмислення старовинних поліфонічних форм, ще часів Ренесансу і, навіть, *Ars Nova* (як у «*Sicut Cervus*»). Щодо неофольклорної тенденції, то вона являє собою обробки народних пісень і твори, що надихаються епосом «*Kalevipoeg*» (естонське літературне переосмислення «Калевали»).

3. Незважаючи на широку образно-стильову палітру хорових мініатюр, вони мають однаковий алгоритм для опрацювання з хором, який, у нашому

випадку, складався з чотирьох етапів: ознайомлення з текстом, розбиття на фрагменти і відпрацювання звукотехнічних задач, об'єднання в межах розділів з досягненням кульмінаційних вершин, об'єднання у єдине ціле. Найбільш складним і громіздким можна вважати другий етап, що передбачає узгодження ансамблю голосів по вертикалі і правильного інтонування — по горизонталі. Водночас для професійних хористів більшість з виконаних в межах проєкту творів не були технічно складними.

## ВИСНОВКИ

У межах наукового обґрунтування до творчого проєкту, присвяченому сучасній хоровій музиці Естонії, нами було здійснено комплексну характеристику як основних процесів її розвитку, так і жанрово-стильовий та виконавський аналіз творів, у тому числі й тих, що були виконані в межах концерту. Таким чином було досягнуто основну мету як наукової, так і виконавської частини, що полягала у спробі довести її значення як феномену на європейській та світовій культурній мапі. На підставі мети і поставлених у Вступі завдань можна зробити наступні висновки.

*Було здійснено* комплексне дослідження джерел, у яких в тій чи іншій мірі описуються процеси становлення і розвитку естонської музики. Воно було зумовлене тими питаннями, які виникали на самому початку реалізації творчого проєкту. Поверхнєве знайомство з цілою плеядою композиторів Естонії, у доробку яких містяться настільки самобутні і цікаві зразки хорової музики, які не завжди зустрічаються і в розвиненіших музично-культурних суспільствах, поставило питання — як таке стало можливим і для кого сучасні і класичні естонські композитори писали таку велику кількість хорової музики? Тож завдання науково-історикографічного аналізу постало само собою. Авторкою проєкту було детально опрацьовано як наукові, так і публіцистичні джерела авторства У. Ліпсуса, С. Блессінг, П. Весілінда, К. Шваб, К. Коннолі, що дозволило зробити наступний висновок: у всьому світі, на сьогоднішній день, відбувається відкриття новітньої естонської хорової музики, а сама вона, в якомусь сенсі, стала культурним брендом країни. Водночас, якогось системного осмислення хорової культури досі відсутнє (за винятком хіба що стислої монографії Прііта Весілінда, проте вона прагне розповісти про емоційні настрої і переживання естонського народу в часи поневолення, аніж про саму, власне, хорову музику), і саме в цьому напрямку рухався наш творчий проєкт.

*Опис контекстних* для хорової естонської музики процесів (що передбачало, в тому числі, і осмислення питання для кого вона створювалась) продемонстрував багатоаспектність явища. Так, для її цілісного осмислення нами було виокремлені наступні аспекти: фольклорні витoki, становлення класичного хорового виконавства, стильові пріоритети естонських композиторів і роль хорових фестивалів. Так, у аспекті витоків можна констатувати велику кількість паралелей з українською музикою, зокрема таке саме спирання на народну музичну творчість і традиції гуртового співу, до якої пізніше додалися і духовні жанри. Водночас, останнє серед естонців відбулося досить пізно, аж у XVII столітті. У той час, як в Україні партесне багатоголосся вже досягло кульмінації розвитку, у Естонії жанрові пріоритети обмежилися духовними гімнами в протестанському дусі. Водночас, якщо говорити саме про академічне хорове виконавство і жанрові пріоритети, то тут у нас може бути паритет. Так, на теренах Естонії перші хорові колективи з'явилися у 1830-х роках, а перші хорові гімни були написані ближче до кінця століття. Так само і на сучасному етапі розвитку академічної хорової музики: є певний паритет у кількісному відношенні та образних домінантах, проте абсолютна різність традицій та витоків обумовила і принципову різницю у підходах до хорових творів. Простіше кажучи, незважаючи на неоромантичну спрямованість творчості Пярта Уусберга і, скажімо, Ганни Гаврилець, є очевидним, глибока далекість їхніх індивідуальних стилів. Але, у чому, на нашу думку, точно полягає глибока різниця між Україною та Естонією, так це у літніх хорових фестивалях. У нас згадана традиція не так розвинена, порівняно з естонцями.

*Дослідження образно-стильових домінант* сучасної хорової музики Естонії продемонструвало дві основні тенденції: неосакральну і неофольклорну (що, в принципі, притаманно і українській хоровій музиці). Так, аналіз творів Тойво Тулева, Пярта Уусберга, Вельйо Торміса продемонстрував тяжіння саме до них, в умовах абсолютної різниці індивідуальних стилів. Так, у хоровій творчості одного з наймолодших

представників (який, тим не менш, вже вважається визнаним майстром) генерації Пярта Уусберга можна спостерігати як твори умовно-духовного спрямування («Kyrie», «Miserere», «Sicut Cervus»), так і фольклорні (зокрема обробка народної пісні «Õhtu ilu»). Тойво Тулев прагне до текстового і жанрово-стильового синтезу різних практик і культур, об'єднаних втім духовною глибиною. Саме такими є його композиції «Suvine Vihm» («Літній дощ»), «And then in silence there with me be only You» («І тоді в тиші зі мною будь тільки Ти»). Обидва композитори активно використовують принципи старовинної поліфонії, а також максимально колористичну вертикаль, що балансує на межі тональних зв'язків і, навіть, з елементами модального принципу (тобто зі спиранням на ладовий звукоряд, а не тональний центр).

Власне, розуміння музичної мови естонських композиторів, а також текстів їхніх творів є основою і для **алгоритму при розборі і вивченні кожної мініатюри**. Незважаючи на стильові відмінності між усіма опрацьованими опусами, вони мають спільний алгоритм для розучування. Так, нами використовувалася стандартна послідовність дій, що складається з чотирьох етапів: ознайомлення з текстом; розбір твору за окремими малими фрагментами, з виконанням усіх задач; об'єднання фрагментів у розділи, з організацією руху до локальних кульмінаційних вершин; об'єднання розділів у єдине ціле з рухом до генеральної кульмінації. Така послідовність дозволяє відпрацювати звукотехнічні аспекти музичної фактури, яка відрізняється складністю (особливо у творах Тойво Тулева).

Отже, нами було здійснено проєкт, присвячений сучасній хоровій музиці Естонії. Очевидно, що поставлена тема має подальші наукові та виконавські перспективи для подальшого відкриття українськими музикантами сучасної музики Естонії. І, таким чином, це сприятиме зміцненню крос-культурного діалогу між обома дуже далекими і, одночасно, дуже близькими народами зі спільною історією та викликами сучасності.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Байда Л.А. Театралізація хорового твору як аспект виконавської інтерпретації. Наукові записки. Педагогічні та історичні науки: збірник наук. статей. Вип. 88. Київ: Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2010. С. 3-9.
2. Батичко Г. І. Хоровий концерт в контексті сучасної музичної культури. Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.02. Київ: КДК ім. П.І.Чайковського, 1993. 20 с.
3. Батовська О. М. Сучасне академічне хорове мистецтво асаррелла як систематичний музично-виконавський феномен. Дис. ... доктора мистецтвознавства. 17.00.03. Одеса: ОНМА ім. А.В.Нежданової, 2019. 519 с.
4. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції: навч. посіб. Київ: Український Світ, 2002. 440 с.
5. Бондар Є. М. Сучасна хорова творчість: інтонаційно-експресивний вимір. Одеса: Астропринт, 2018. 193 с.
6. Боровик М. Становлення багатоголосого хорового співу. В кн.: Історія української музики. В 6-ти т. Редкол. М. М. Гордійчук (голова) та ін. Т. 1. Київ: Наукова думка, 1989. С. 171-194.
7. Герасимова-Персидская Н. А. Музыка XX – начала XXI веков: движение к новой эпохе? Мистецтвознавчі записки. Вип. 28. Київ: НАКККіМ, 2015. С. 3-10.
8. Герасимова-Персидская Н. А. Опыт рассуждений об особенностях постижения современной музыки. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Вип. 119. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2017. С. 57-64.
9. Голинська О. Феномен і культурологічна місія хору «Орея» О. Вацека. URL: <http://mus.art.co.ua/fenomen-i-kul-turolohichna-misiia-khoru-oleksandra-vatseka/> (Дата звернення: 4.04.2023).



10. Давидов М. Інтерпретаційні аспекти виконавської майстерності. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: зб. ст. Вип. 2. Музичне виконавство. Київ: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 1999. С. 88-98.
11. Дичко Л. Сучасний стан хорового мистецтва; тенденції розвитку. Матеріали до українського мистецтвознавства. Вип. 2. Київ: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2003. С. 18-22.
12. Еліаде М. Священне і мирське. Міфи, сновидіння і містерії. Мефістофель і андрогін. Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання. Київ: Основи, 2001. 592 с.
13. Зосім О. Західноєвропейська богослужбова музика Нового Часу у вимірах «нової сакральності». Мистецтвознавчі записки. Вип. 28. Київ: НАКККіМ, 2015. С. 99-110.
14. Іванова І. С. Вербальний компонент у сучасній вокальній музиці: способи звукової реалізації (на матеріалі багатоголосних творів а сарелла українських авторів). Дис. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.03. Київ: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2024. 247 с.
15. Історія мистецтв: навч. посіб. Київ: Освіта України, 2015. 452 с.
16. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дис. канд. мистецт. 17.00.03. Київ: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2000. 161 с.
17. Кириленко Я. Теоретичні та практичні засади диригентської підготовки: навч. посіб. Київ: Київ. ун-т імені Б. Грінченка, 2020. 108 с.
18. Коменда О. І. Музика мови і мовлення в концепції українського національного мово-стилю Олександра Козаренка. Яровиця: Волинський обласний науково-методичний центр культури. Луцьк, 2014. №1–2 (3–4). С. 133-139.
19. Лашенко А. Новітні тенденції сучасного хорового мистецтва України. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 18. Київ: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2001. Кн. 7. С. 8–25.

20. Лащенко А. Хоровая культура: аспекты изучения и развития. Київ: Муз. Україна, 1989. 136 с.
21. Лащенко А. З історії київської хорової школи. Київ: Муз. Україна, 2007. 196 с.
22. Левицька К. Основні принципи камерного хорового виконавства на прикладі хорової капели "Орея". Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. № 2. Тернопіль: ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2017. С. 98-105.
23. Мануляк О. Літургійна творчість сучасних львівських композиторів: пріоритети жанру, трансформація традиції. Науковий вісник Національної музичної академії України ім.П.І.Чайковського: Жанр як категорія музичної творчості. Вип. 81. Київ: НМАУ ім.П.І.Чайковського, 2009. С. 124—133.
24. Мануляк О. Основні тенденції розвитку сучасної української духовної музики та творчість львівських композиторів в їх контексті. Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім.М.Лисенка: Музикознавчі студії. Вип. 16. Львів: Сполом, 2007. С. 116-125.
25. Мануляк О. Особливості трактування жанрів західної літургійної традиції у сакральній творчості сучасних львівських композиторів. Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім.М.В.Лисенка: Музикознавчі студії. Вип. 19. Львів: Сполом, 2008. С. 43-50.
26. Мануляк О. Сакральна творчість Богдани Фроляк у контексті розвитку духовної музики сучасності. Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім.М. В. Лисенка: Молоде музикознавство. Вип. 20. Львів: Сполом, 2008. С. 151-158.
27. Мануляк О. Специфіка розвитку жанру літургії у творчості сучасних львівських композиторів (на прикладі „Архиерейської Божественної Літургії” О.Козаренка та В.Камінського). Наукові збірки

Львівської національної музичної академії ім.М.В.Лисенка: Музикознавчі студії. Вип. 18. Львів: Сполом, 2008. С. 64-73.

28. Марач О. Камерне хорове виконавство: тенденції розвитку у добу державної незалежності (на прикладі Західного регіону України). Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2014. Вип. 20 (1). С. 236–242.

29. Маскович Т. М. Хорова творчість Ганни Гаврилець в руслі «нової сакральності». Автореф. дис.... канд. мистецтвознавства. 17.00.03. Одеса: ОНМА ім. А.В.Нежданової, 2018. 19 с.

30. Мініна О. Творчість і виконавська практика Пярта Уусберга у дзеркалі розвитку естонської хорової культури початку ХХІ століття. KELM (Knowledge. Education. Law, Management). Випуск №6 (58). 2023. С. 27-36.

31. Мініна О. Сакральне начало у хоровій творчості Тойво Тулева. Актуальні питання гуманітарних наук: зб. статей. Вип. 73. Т. 3. Дрогобич, 2024. С. 43-49. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/73-3-6>

32. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Київ: НМАУ им. П. І. Чайковського, 2012. 272 с.

33. Мостова Ю. В. Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації. Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства. 17.00.01. Харків: ХДУМ ім. І.П.Котляревського, 2003. 20 с.

34. Приходько О. В. Хорова музика а саррелла другої половини ХХ — початку ХХІ ст.: теоретичне осмислення і виконавські підходи. Дис. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.03 Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2017. 255 с.

35. Пучко Ю. Особливості професійних якостей диригента-хормейстера: мислення, емоції, воля. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Вип. 7. Київ: Міленіум, 2005. С. 60-66.

36. Пучко Ю. Сучасна хорова музика: до питання інтерпретації. Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство. Вип. 23. Київ: КІМ ім. Р.Глієра, 2007. С. 184-192.
37. Пучко-Колесник Ю. В. Діяльність диригента-хормейстера як соціокультурний феномен. Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознавства. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2009. 20 с.
38. Пучко-Колесник Ю. В. Феномен учителя: хорова школа Олега Тимошенка. Часопис НМАУ. 2019. №1(42). С. 103-112.
39. Пучко-Колесник Ю. В. Постать О. С. Тимошенка в контексті виконавських традицій київської хорової школи. Київське музикознавство: зб. ст. Вип. 41. Київ: КІМ ім. Р. Глієра, 2012. С. 235-243
40. Савельєва Г. Хоровий стиль як об'єкт виконавської інтерпретації (на прикладі концертних програм Камерного хору ім. В. Палкіна). Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. статей (на честь 55-річчя Л. В. Шаповалової). Вип. 29. Харків: ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2010. С. 510-522.
41. Сокол А. В. Теория музыкальной артикуляции. Одесса: Одесская книжная фабрика, 1995. 208 с.
42. Сухомлінова Т. П. Хорова творчість Ганни Гаврилець у контексті новітнього відродження національного музичного мистецтва. Автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.03. Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2016. 19 с.
43. Сюта Б. О. Жанри музичної мови: постановка питання. Українське музикознавство. Вип. 38. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. С. 138-160.
44. Сюта Б. О. Інтертекстуальність як засіб організації форми музичного твору в українській музиці постмодернізму. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2005. Вип. 36, кн. 1. С. 20-32.

45. Сюта Б. О. Основи парамузикознавства. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. 176 с.
46. Тимошенко О. Музична освіта України в міжнародних зв'язках. Мистецькі обрії'99. Альманах: наук.-теор. пр. та публікації. Київ: Академія мистецтв України, 2002. С. 95-104.
47. Тимошенко О. С. Вокалізація як засіб виразності: Виконавство. 1986. № 2. С. 18-19.
48. Тимошенко О. С. Хорові диригенти. Нове покоління. Музика. 2002. № 1-2. С. 7.
49. Ткач Ю. С. Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера: теоретичний та практичний аспекти (на прикладі Національної заслуженої академічної капели України "Думка"). Автореф дис. ... канд. мистецтвознав. 17.00.03. Київ: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2012. 20 с.
50. Тукова И. Г. О сонорном пространстве. Київське музикознавство. 2011. Вип. 37. С. 64-88.
51. Тукова І. Г. Звукопошукова тенденція у композиторській практиці другої половини ХХ — початку ХХІ століття. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2019. № 3 (44). С. 56–69.
52. Тукова І. Г. Музика і природознавство. Взаємодія світів в умонастроях епох (XVII – початок ХХІ століття). Харків: Акта, 2021. 456 с.
53. 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.
54. Шалюто В. Проблема сакрального як світоглядна проблема. Наука. Релігія. Суспільство. №4, 2010. С. 94-101.
55. Шатова И. Стилевые основы Одесской хоровой школы. Монография. Одесса: Астропринт, 2013. 184 с.

56. Шепеленко Н. А. Пярт «Плач Адама»: к проблеме трансформации жанра оратории. Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Вип. 40. Харків: ХДУМ ім. І.П.Котляревського, 2014. С. 142-156.
57. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю: Навчальний посібник. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.
58. Шип С. В. Музыкальная речь и язык музыки. Одесса: ОГК им. А. В. Неждановой, 2001. 296 с.
59. Щербакова Н. Ю. Співвідношення слова і музики у вокальному творі за умови перекладу поетичного тексту. Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського. 2018. № 2 (39). С. 7–18.
60. 27 Estonian music festivals. Music in Estonia. No. 5. Tallinn: Estonian Music Council, 2003. pp. 58-80.
61. Arvo Pärt : Chronological list of compositions. *Arvo Pärt Centre*. URL: <https://www.arvopart.ee/en/arvo-part/works/chronological-list-of-compositions> (Дата звернення: 21.03.2023).
62. Blessing Sara. The truth, the road, and the life: an introduction to the choral works and compositional style of Toivo Tulev. Diss. Universitet of Iowa, 2021. 211 p. DOI: 10.17077/etd.005959.
63. Connolly Kate. 'We sing for our freedom'. Estonians still find strength in choirs during difficult times. *The Guardian*. 8th July, 2023. URL: <https://www.theguardian.com/world/2023/jul/08/we-sing-for-our-freedom-estonians-still-find-strength-in-choirs-during-difficult-times> (Дата звернення: 10.03.2024).
64. Daitz M. Ancient song recovered: the life and music of Veljo Tormis. Tartu: University of Tartu Press, 2022. 438 p.
65. Duperront J-Y. Abstract to CD-Release. Toivo Tulev, Magnificat [Latvian Radio Choir, Tallinn Chamber Orchestra, conducted by Kaspars Putniņš]. Naxos, 2018.

66. Eco U. *The open work*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1989. 285 p.
67. Eesti Heliloojate Liit (Спілка композиторів Естонії). Офіційний сайт. URL : <https://www.helilooja.ee/liikmed/> (Дата звернення: 24.08.2022).
68. Estonian Music Information Centre. “Estonian Music: An Historical Overview.” URL: <http://www.emic.ee/estonian-music-an-historical-overview>. (Дата звернення: 5.11.2023).
69. Hillier P. *Arvo Part*. Oxford Studies of Composers. Oxford: Oxford University Press, 1997. 219 pp.
70. Home — XXVIII Laulu- ja XXI tantsupidu. URL: <https://2025.laulupidu.ee/en/> (Дата звернення: 9.03.2024).
71. Kareda Saale. *Enigmatic tintinnabuli*. Music in Estonia. No. 5. Tallinn: Estonian Music Council, 2003. pp. 24-33.
72. Kavasch D. *An Introduction to Extended Vocal Techniques: Some Compositional Aspects and Performance Problems*. Center for Music Experiment, 1980. 20 p.
73. Kotta Kerri. *On Estonian music at the beginning of the third decade of the 21st century*. Music in Estonia. No. 14. Tallinn: Estonian music council, 2022. pp. 4-14.
74. Kuusk Priit. *Estonia on the international music scene*. Music in Estonia. No. 5. Tallinn: Estonian Music Council, 2003. pp. 33-45.
75. Kuusk Priit. *Estonian music in the world: 1997/1998*. Music in Estonia. Vol. 3. Tallinn: Estonian Music Council, 1998. pp. 25-32.
76. Lippus U. *Baltic Music History Writing: Problems and Perspectives*. *Acta Musicologica*. Vol. 71, Fasc. 1 (Jan. - Jun., 1999), pp. 50-60. DOI: 10.2307/932903.
77. Lippus U., Rüütel I. *Estonia*, *The New Grove Online*. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e->

[0000041040?rskey=fmJizL&result=1](https://doi.org/10.1093/9781561592630.article.41040)

DOI: 10.1093/9781561592630.article.41040 (Дата звернення: 14.02.2023).

78. Mihkelson I. A narrow path to the truth: Arvo Pärt and the 1960s and 1970s in Soviet Estonia. The Cambridge Companion to Arvo Pärt, ed. Andrew Shenton. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

79. Pärt Uusberg. URL: <https://www.emic.ee/?sisu=heliloojad&mid=32&id=132&lang=est&action=view&method=biograafia>

80. Pillirog Ene. Estonian choirs on the international arena. Music in Estonia. No. 14. Tallinn: Estonian music council, 2022. pp. 51-61.

81. Potter K. Minimalism (USA). Grove Music Online. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com>. (Дата звернення: 10.03.2024).

82. Põldmäe M. Estonian music: from the previous decades up till nowadays. Music in Estonia. Vol. 3. Tallinn: Estonian Music Council, 1998. pp. 11-19.

83. Põldmäe M. Heliloojad on koondunud juba 75 aastat. URL : [https://web.archive.org/web/20070613064405/http://www.temuki.ee/arhiiv/arhiiv\\_vana/Muusika/2Kjaan\\_m3.htm](https://web.archive.org/web/20070613064405/http://www.temuki.ee/arhiiv/arhiiv_vana/Muusika/2Kjaan_m3.htm) (Дата звернення: 25.02.2023).

84. Priit V. The singing revolution: how culture saved a nation. Tallinn: Varrak, 2008. 178 p.

85. Pritchard Stephen. Thousands of voices raised in song: choral traditions at Tartu 2024. Bachtrack. 5th December 2023. URL: <https://bachtrack.com/interview-ingrid-roose-mand-estonian-choral-tartu-2024-song-and-dance-festival-december-2023> (Дата звернення: 5.02.2024).

86. Raun, Toivo U. Estonia and the Estonians. 2nd ed. Stanford, CA: Hoover Institution Press, 2001. 313 p.

87. Regilaul. *Wikipedia*. URL: <https://et.wikipedia.org/wiki/Regilaul> (Дата звернення: 21.03.2023).



88. Särg T., Ambrazevičius R. Melodic accent in Estonian and Lithuanian folk songs. URL: <https://www.researchgate.net/publication/228955662> (Дата звернення: 15.02.2024).
89. Schwab Katharine. The Singing Revolution and the Future of Music in Estonia. *The Atlantic*, November 12, 2015 URL: <https://www.theatlantic.com/international/archive/2015/11/estonia-music-singing-revolution/415464> (Дата звернення: 4. 12. 2022).
90. Stacey P. Towards the analysis of the relationship of music and text in contemporary composition. *Contemporary Music Review*. 1989. Vol. 5. pp. 9-27. DOI: 10.1080/07494468900640501
91. Stark, Jessica. “New study proves the brain has three layers of working memory.” *Rice News*. 2011. March 10. URL: <http://news.rice.edu/2011/03/10/new-studyproves-the-brain-has-three-layers-of-working-memory-2/>. (Дата звернення: 4. 12. 2022).
92. Strimple N. *Choral Music in the Twentieth Century*. Portland, Oregon: Amadeus Press, 2002. 390 p.
93. Tenney, James. *Form in 20th Century Music*. Plainsound Music Edition. URL: <http://www.plainsound.org/pdfs/Form.pdf> (Дата звернення: 5.01.2023).
94. Text-setting. *Oxford dictionary of Musical Terms*. Ed. A. Latham. New York: Oxford University Press, 2004. pp. 185–186.
95. The Choir: Estonian Philharmonic Chamber Choir. Estonian Philharmonic Chamber Choir. URL: <https://www.epcc.ee/en/the-choir/> (Дата звернення: 5.01.2023).
96. “Tõnu Kaljuste.” *Edition of Contemporary Music*. URL: <https://www.ecmrecords.com/artists/1435046443/tonu-kaljuste>. (Дата звернення: 5.05.2023).
97. Tukova I. The Development of Western European Trends in the Kyiv Composition School (2010–2017). *Lietuvos muzikologija*. 2018. Is. 19. P. 52-61.

98. Tulev, Toivo. Magnificat. Latvian Radio Choir and Tallinn Chamber Orchestra, Naxos 8.573735, 2018, compact disc.

99. Uusberg P. Õhtu ilu. URL:  
<https://www.youtube.com/watch?v=QOQK0inm9KQ> (Дата звернення:  
10.01.2023).

100. Uusberg P. Sicut Cervus. URL:  
<https://www.youtube.com/watch?v=7ey64CcUANE> (Дата звернення:  
10.01.2023).

101. Warren W. Theories of the Singing Revolution: An Historical Analysis of the Role of Music in the Estonian Independence Movement. International Review of the Aesthetics and Sociology of Music Vol. 43, no. 2. 2012. pp. 443.

102. Wolverton V. D. Breaking the Silence: Choral Music of the Baltic Republics: Part One Estonia. Choral Journal. Vol. 38, no. 7. 1998. pp. 21-28.

# ДОДАТОК А.

## Факсиміле видань хорових творів

*Ассольво*

**Кырие.** *W. G. F. Uusberg*

Pärt Uusberg (1986)

♩ = 45-55

**1** poco a poco crescendo

**2**

Soprano I Ky le Ky i e i e i e i son.

Soprano II e i e le ri e ri e ri e i son.

Alto I ri e ri e Ky le Ky le Ky e i son.

Alto II e son e son e son son le i son.

Tenor Ky ri e e le i son.

Bass Ky ri e e le i son.

2

**3**

**4** *f*

Chri - te e - le - i - son. Chri - te e - le - i - son.

S Chris - te e - lei - son. Chris - te e - lei - son. Chris - te e - lei - son. Chris - te e - lei - son.

A Chris - te e - lei - son. Chris - te e - lei - son. Chris - te e - lei - son. Chris - te e - lei - son.

T Chris - te e - lei - son. Chris - te e - lei - son. Chris - te e - lei - son. Chris - te e - lei - son.

B Chris - te e - lei - son. Chris - te e - lei - son. Chris - te e - lei - son. Chris - te e - lei - son.

19 **(5)** *mf*

Chris-te e - le - i - son, Chris-te e - le - i - son, Chris-te e - le - i - son.

*mp* e i e i e i e

*mp* ri e ri e ri le Ky

*mp* Ky le Ky le Ky e ri

*mp* e son e son e son e

*mp* Ky - ri - - e e - - le i - - son.

4 **(6)** *poco a poco diminuendo*

26 *mp*

e i e i e

*mp* ri e ri e ri

*mp* Ky le Ky le Ky

*mp* e son e son e

Ky - ri - - e e - - le - -

*ff*

31

i e i e i e i - son.

*c* le i Ky le Ky le - i - son.

*c* ri e ri e - i - son.

son e son e son

i

# Sicut cervus

Pärt Uusberg (1986)

$\text{♩} = \text{ca } 45$

Si - cut cer - vus, si - cut cer - vus,  
Si - cut cer - vus, Si

S I  
S II  
A I  
A II  
T I  
T II  
B I  
B II

2

Musical score for measures 11-19. The score includes parts for Soprano I (S I), Soprano II (S II), Alto I (A I), Alto II (A II), Tenor I (T I), Tenor II (T II), Bass I (B I), and Bass II (B II). The lyrics are: "si - cut cer - vus, cut cer - vus, si - cut cer - vus, - cut cer - vus,". The tempo is marked *mm* (moderato). Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *de-* (decrescendo).



Musical score for measures 20-24. The score includes parts for Alto I (A I), Alto II (A II), Bass I (B I), and Bass II (B II). The lyrics are: "si - de-rat ad fon - tes a - qua - rum, de - si - de-rat ad fon - tes a - qua - rum, de - si - de-rat ad fon - tes a - qua - rum,". The tempo is marked *mm* (moderato). Dynamics include *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano).

27 *mp* 3

S II *i* - *ta*

A I *mm* *mp* *de - si - de - rat*

A II *mm* *mp* *de - si - de - rat ad fon - tes a - qua - rum,*

T I *a - ni - ma me - a,*

T II *i - ta* *i - ta*

B I *mm* *mp* *de - si - de - rat ad fon - tes a - qua - rum,* *de - si - de - rat ad fon - tes a -*

B II *mm* *mm* *a -*

34 *mp* *mf*

S I *a - ni - ma me - a* *a - ni - ma,*

S II *mf* *i - ta* *de - si - de - rat,*

A I *qua - rum* *mf* *qua - rum, de - si - de - rat ad fon - tes a - qua - rum,*

A II *mf* *qua - rum, de - si - de - rat ad fon - tes a - qua - rum,*

T I *a - ni - ma me - a,* *a - ni - ma*

T II *mf* *i - ta* *ta de - si - de - rat,*

B I *mf* *qua - rum, de - si - de - rat ad fon - tes a - qua - rum,*

B II *mf* *qua - rum, de - si - de - rat ad fon - tes a - qua - rum,*

4

38 *f* a - ni - ma me - a, a - ni - ma me - a, a - ni - ma me - a rit. . . .

S I/II  
a - ni - ma me - a, a - ni - ma me - a, a - ni - ma me - a

A I/II *f* a - ni - ma me - a, a - ni - ma me - a, a - ni - ma me - a, a - ni - ma

T I/II *f* a - ni - ma me - a, a - ni - ma me - a, a - ni - ma me - a, a - ni - ma

B I/II *f* a - ni - ma me - a, a - ni - ma me - a, a - ni - ma me - a, a - ni - ma



45 *Poco meno mosso*

S I/II *p* ad te De - us, ad te De -

A I/II *p* me - a ad te De - us, De -

T I/II *mp* *p* me - a ad te De - us, ad te De - us, ad te De -

B I/II *mp* *p* me - a ad te De - us, De - us, ad te De - us, De -



54

S I/II *pp* us, ad te De - us, ad te De - - us, *ppp* ad te

A I/II *pp* us, ad te De - us, De - - us, *ppp* ad te

T I/II *pp* us, ad te De - us, De - - us,

B I/II *pp* us, si - - - - - cut cer - - -



59 *poco rit.* . . . . .

S I/II De - - us, ad te De - - us

A I/II De - - us, De - - us,

T I/II *ppp* de - si - de - rat ad fon - tes a - qua - rum...

B I/II vius...

Pühendatud Taavi Eskole ja EKNS-ile

# Miserere

Pärt Uusberg  
(1986)

Sopr. solo

Sopr. *p*  
Mi - se - re - re me - i De - us,

Alto *p*

Sopr. solo *p*  
Mi - se - re - re me - i De - us,

S. *p*  
mi - se - re - re me - i De - us,

A. *p*

A. *p*  
Mi - se - re - re me - i De - us, mi - se - re - re

T. *p*  
Mi - se - re - re me - i De - us, mi - se - re - re me - i De - us, mi - se - re - re me - i De - us, Mi - se - re - re

B. *p*  
Mi - se - re - re me - i De - us, *p* mi - - - se - - -

S. *mp*  
Mi - se - re - re me - i De - - - us,

A. *mp*  
me - i De - us, mi - se - re - re me - i De - us,

T. *mp*  
mi - se - re - re me - i De - us, mi - se - re - re me - i De - us, mi - se - re - re me - i De - us,  
me - i De - us, mi - se - re - re me - i De - us,

B. *mp*  
re - - - re, mi - - - se - - - re - - - re,

29

S. *p*  
mi - se - re - re me - i De - us, mi - se - re - re

A. *mp*  
se - cun - dum mag - nam mi - se - ri - cor - di - am tu - am. *p* Mi - se - re - re me - i De - us,

T. *mp*  
mi - se - re - re me - i De - us, mi - se - re - re me - i De - us. Et se - cun - dum mul - ti -

B. *mp*  
mi - se - re - re me - i De - us, mi - se - re - re

mi - - - se - - - re - - - re, mi - - - se - - -

35

S. me - i De - us, mi - se - re - re me - i De - us,

A. mi - se - re - re me - i De - us, *p* mi - se - re - re me - i De - us,

T. *p*  
tu - di - nem, mi - se - re - re me - i De - us, mi - se - re - re me - i De - us.  
me - i De - us, *mp* mi - se - ri - ti - o - num tu - a - rum, de - le - i - ni - qui - ta - tem me - am.

B. *mp*  
re - - - re, mi - - - se - - - re - - - re,

*poco a poco crescendo*

41 *mf*  
Sopr. solo  
Mi - - - se - - - re - - - re me - - - i

S. *mf*  
mi - se - re - re me - i De - - - us, mi - se - re - re

A. *mf*  
mi - se - re - re me - i De - us, se - cun - dum mag - nam

T. *mf*  
mi - se - re - re me - i De - us, mi - se - re - re me - i De - us, mi - se - re - re me - i De - us,

B. *mf*  
Mi - se - re - re me - i De - us, mi - se - re - re  
*mf*  
mi - - - se - - - re - - - re, mi - - - se - - -

47

Sopr. solo  
S.  
A.  
T.  
B.

De - - - us. mi - - - se - - - re -  
me - i De - us. Et se - cun - dum mul - ti - tu - di -  
mi - se - ri - cor - di - am tu - am. Mi - se - re - re me - i De - us, mi - se - re - re  
mi - se - re - re me - i De - us. Et se - cun - dum mul - ti - tu - di -  
me - i De - us, mi - se - re - re me - i  
re - - - - re. f mi - - - - se - - - - re - - -

52

Sopr. solo  
S.  
A.  
T.  
B.

re me - - - - i De - - - us. rit.  
nem, mi - se - re - re me - i De - us.  
me - i De - us, mi - se - ra - ti - o - num tu - a - rum, de - le i - ni - qui - ta - tem me - am.  
nem, mi - se - re - re me - i De - us, mi - se - re - re me - i De - us.  
De - us, mi - se - ra - ti - o - num tu - a - rum, de - le i - ni - qui - ta - tem me - am.  
re, mi - - - - se - - - - re - - - - re.

57 *Il x ad libitum*

Sopr. solo  
S.  
A.

*p* Mi - se - re - re me - i De - us.  
*p* Mi - se - re - re me - i De - us.  
*p* Mi - se - re - re me - i De - us.

65 *ppp*

S.  
A.

*ppp* mi - se - re - re me - i De - us.  
*ppp* mi - se - re - re me - i De - us.

## Õhtu ilu

sead. Pärt Uusberg (1986)

solistid

*mp*

Ju - ba päe - va pei - de - tan ne tan - ne, kuu - val get va - ras - te - tan - ne

tan - ne, ju - ba päe - va pei - de - tan - ne, tan - ne

A

*P*

mm..

7

solistid

tan - ne, kes see pei - dab meil - da päi - va, päi - va,

kuu val get va - ras - te - tan - ne päi - va, kes see pei - dab meil - da päi - va,

S

*P*

mm..

A

13

solistid

kes see kuu - val - get va - ras - tab, ras - tab, Ju - mal pei - dab

ras - tab, kes see kuu - val - get va - ras - tab, Loo - ja kuu - val

S

A

T

*P*

mm..

B

*P*

mm..

2

18

meil-da päi - va, päi - va,  
get va - ras tab, va - ras - tab,

solistid

päi - va, Ju - mal pei - dab meil-da päi - va  
ras - tab, Loo - ja kuu - val - get va - ras tab *mp*

S

las õn - nis hom-mik kät - te  
päe - va tõus saab met - sa pää - le,  
*mp*

las tu - leb õn - nis hom-mik kät - te  
päe - va tõus saab met - sa pää - le

A

*mf*

kät - te  
pää - le

T

*mp*

Las õn - nis hom-mik kät - te,  
Päe - va tõus saab met - sa pää - le,

B

*mp*

23

las õn - nis hom-mik kät - te, Mi - na lau - lan lau - da not - kub mi - na lau - lan  
päe - va tõus saab met - sa pää - le, To - a ta - ga tam-me not - kub to - a ta - ga

S

*mf*

las tu - leb õn - nis hom-mik kät - te not - kub mi - na lau - lan  
päe - va tõus saab met - sa pää - le not - kub to - a ta - ga

A

*f*

T

*mf*

las õn - nis hom-mik kät - te, Mi - na lau - lan lau - da not - kub mi - na lau - lan  
päe - va tõus saab met - sa pää - le, To - a ta - ga tam-me not - kub to - a ta - ga

B

*mf* *mf*

28

S  
 lau - da - not - kub, kae - vu ää - res kas - ke not - kub, kae - vu ää - res kas - ke not - kub,  
 tam - me not - kub, ü - le õu - e õr - si not - kub, ü - le õu - e õr - si not - kub,

A  
 lau - da not - kub, not - kub, kae - vu ää - res kas - ke not - kub,  
 tam - me not - kub, not - kub, ü - le õu - e õr - si not - kub,

T  
 lau - da - not - kub kae - vu ää - res kas - ke not - kub, kae - vu ää - res kas ke not - kub,  
 tam - me not - kub ü - le õu - e õr - si not - kub, ü - le õu - e õr - si not - kub,

B

33

solistid  
 i - lu kuu - lub Hii - u - maa le, maa - le, ku - ma kuu - lub  
 maa le, i - lu kuu - lub Hii - u - maa - le,

S  
 mm..

A  
 mm..

T  
 mm..

B

4

38 Ku - ra - maa - le, maa - le, mõ - nu kuu - lub mei - e maa - le,  
 maa - le, ku - ma kuu - lub Ku - ra - maa - le, maa - le,

Solistid

S *pp*

A *pp*

T

43 maa - le, las tu - leb õn - nis hom - mik kät - te,  
 mõ - nu kuu - lub mei - e maa - le, kät - te, las tu - leb õn - nis

Solistid

S *pp*

A *ppp*

48 kät - te, päe - va tõus saab met - sa pää - le, **poco rit.**  
 hom - mik kät - te, pää - le, päe - va tõus saab met - sa pää - le,

Solistid

A *ppp*



# Summer Rain

Toivo Tulev  
(2006)

$\text{♩} = \text{ca. } 72$

2 *f* Ro - ra - cae - li su et nu - - - bes

1 *f* Ro - ra - cae - li su et nu - - - bes

1 *f* Ro - ra - cae - li su nu - - - bes

2 *f* ra - te li de - per et nu - bes plu-ant

2 *f* ra - te li de - et nu - bes plu-ant

7 *p* ————— *mf* ————— cal - cu - la - tion of des -

tum. The a - rith - me - tic of pain, des -

tum. The a - rith - me - tic of pain, cal - cu - la - tion of des -

tum. pain, cal - - - - cu -

jus - tum. *p* ————— *mf* ————— cal - - - - cu -

jus - tum. *p* ————— *mf* ————— cal - - - - cu -

12 *p* *f* *ff*

truc - - tion. Ro - ra - cae - - - li su - per

*p* *f* *ff*

truc - - tion. ra - cae - - - li su - per

*p* *f* *ff*

la - - tion. ra - cae - - - li su - per

*p* *f* *ff*

la - - tion. Ro - te li de -

*p* *f* *ff*

la - - tion. Ro - te li de -

18 *p* *mf* *p* *mf* **allarg.**

The a - rith - me - tic of pain, of death,

*p* *mf* *p* *mf*

Mm, pain, of

*p* *mf* *p* *mf*

Mm, pain, of

*p* *mf* *p* *mf*

mm pain of

*p* *mf* *p* *mf*

mm pain of

**a tempo**

22 end - less

of child - ren killed end - - - less hat -

death, killed, of end hat(e)

death, killed, end - - - less

death killed of

death killed of end - - - less.

27 *ff* cae - su -

red. cae - li su -

*ff* *p*

Ro - ra - te cae - de - per

*ff* *p*

Ro - ra - te su - per

*ff* *p* *mf*

Ro - ra - te cae - de - su - per et nu - bes plu - ant

*ff* *p* *mf*

ra - te cae - et nu - bes plu - ant

32 *mp* (solo)

Cal - cu - la - - - tion of des - truc - tion, of

*pp*

Cal - cu - - - la - tion of des - truc - tion,

*mp*

jus - - - - tum, jus - - - - tum.

*mp sub.*

jus - - - - tum, jus - - - - tum.

*mp sub.*

jus - - - - tum, jus - - - - tum.

*allarg.*

36 *mf*

bu - ried and of the un - bu - ried, of rain,

*mf*

bu - - - - ried un - bu - ried, rain,

*mf*

of the bu - ried rain

*mf*

bu - - - - ried rain,

*f*

of the bu - ried rain,

40

*mf*  
end - less of death, of des - truc - tion,

*mp sub.*  
end rain,

*mp sub.*  
end rain,

*mp sub.*  
end rain,

*mp sub.*  
end rain,

45

*f* *mf sub.*  
of pain, of pain, of pain, pain,

*mf* *f*  
of of pain,

*mf* *f*  
of of pain,

*mf* *f*  
of pain, pain,

*mf* *f*  
pain, pain,

49 *mf* of the born the *f*  
and of un - - born. *f*  
*p* born un - born. *f*  
*p* born un - born. *f*  
*p* of the born *f*

54 *mf sub.* *mp* *mf*  
Be not ang - ry, O, Lord, and re - mem - ber no  
*mp* Be O, Lord, *mf*  
*mp* Be O, Lord, *mf*  
*mp* not Lord, *mf*  
Lord, *mf*

58

lon-ger our i - ni - qui - ty: be - hold of thy

Lord, i - ni - qui-ty: hold the ci - ty of thy

Lord, i - ni - qui-ty: hold ci - ty

Lord, hold ci - ty

the ci - ty

63

ti - - - - - o" - sert.

sanc - tua - ry is be - - - come a de - sert.

sanc - tua-ry

sanc - tua-ry

sanc - - - tua - ry de - sert.

sanc - - - tua - ry de - sert.

67 *mf* *f*

Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem is de - so - late.

*mp* *mf* *f*

Je - ru - - - sa - lem

*mp* *mf* *f*

Je - ru - - - sa - lem

*mp* *mf* *f*

Je - ru - sa - - - lem.

*mp* *mf* *f*

Je - ru - sa - lem.

73 *pp* *mp* *f* *mf* "Si -

Ro - - - ra - te cae - li su - per

*pp* *mp* *f*

Ro - - - ra - te cae - li - per nu - bes plu - ant

*pp* *mp* *f*

Ro - - - ra - te cae - li su - per plu - ant

*pp* *mp* *f* *mf*

Ro - ra - te de su - per nu - bes

*pp* *mp* *f*

Ro - ra - te ro - ra - te su - per et nu - bes plu - ant



79 *mp* ti - - - o" *mf* and re - mem - ber  
 Be not ang - ry, O, Lord,  
*mp* jus - - - tum. Be not ang - - - ry.  
*mp* jus - tum. Be not ang - - - ry.  
*mp* plu - ant jus - tum.  
*mp* jus - tum. Be not ang - - - ry.  
*mp* jus - tum. Be not ang - - - ry.

83 *f* no *f* *f* *f* *p sub.*  
 no lon - ger our i - ni - qui - ty: be - hold we have sinned and  
*mf* *f* *p*  
 O, Lord, be - hold we  
*mf* *f* *p*  
 O, Lord, be - hold we  
*mf* *f* *p*  
 O, Lord, hold we  
*mf*

88 we are be - come *mf* and we have all *p*  
 we are one un - and we *p*  
 are be - come be - come as un - clean, *mf*  
 are be - come be - come as un *mf*  
 are as un - clean, *p*

93 fal - len as a *f* *p*  
 fal - len as a leaf; like wind, *mf* *p* *mf*  
 leaf; and our i - ni - qui - ties, like the *f* *p*  
 leaf; *f* *p* *mf*  
 leaf; like the *f* *p*  
 leaf;

98 *mf* have ta - ken us a - way thy from  
 us way Thou hast hid thy face from

*pp* *p*  
 wind, wind,

103 *mf* us, and hast crushed us by the hand of our i - ni - -  
 of et nu -  
 et nu -  
 et nu -  
 nu -

*f* *f* *mf* *f*  
*f* *mf* *f*  
*mf* *f*  
*f*

109

qui - ty. Drop dew, ye hea - vens, from a -  
- - - bes plu - ant jus tum  
- - - bes plu - ant jus - - - - - tum  
- - - bes plu - ant jus - - - - - tum  
- - - bes plu - ant jus - - - - - tum

114

bove, and let the clouds rain the just Just One.  
clouds clouds clouds clouds  
clouds clouds clouds clouds  
clouds clouds clouds clouds

**legatissimo**

121 "Si - - - ti - - - o"

"Si - - - ti

"Si - - - ti -

"Si -

ti

"Si - - - - - ti

128 "Si - - - ti - - - o"

o"

ti - o"

of the

pain pain born

born

"Si

"Si

pain of

133

and of the un - born drop down

un - born.

Drop down

137

ye, hea - vens drop down dew.

hea - - - vens down.

dew, down.

## Oh, mu hella eidekene

Veljo Tormis (\* 1930)

Sõnad eesti rahva eeposest „Kalevipoeg“  
Drei Lieder aus dem estnischen Epos „Kalevipoeg“

*Andantino doloroso*

Soprani *p* kes mind ar - mul  
kes mind ar - mul kas - va - ta - sid.

Alti *mf* Oh, mu hel - la ei - de - ke - ne.

Tenõri *p* kes mind ar - mul

Bassi

kas - va - - ta - sid.

kä - te peal - mind kii - gu - ta - sid, suu juu - res sui - gu - ta - sid:

kas - va - - ta - sid, suu juu - res sui - gu - ta - sid: *p* Pi - did uk - si

*p* Pi - did uk - si

10 *p* Pi - did uk - si su - re - mai - e,

*p* nä - ge - ma - ta närt - si - mai - e! *p* Pi - did uk - si,

su - re - mai - e. nä - ge - ma - ta närt - si - mai - e! Pi - did uk - si.

su - re - mai - e. nä - ge - ma - ta närt - si - mai - e! *p* Pi - did uk - si.

15  
 nä - ge - ma - ta närt - si - mai - e!  
 nä - ge - ma - ta närt - si - mai - e! *p* Kes sul su - rus sil - mad kin - ni, kes sul vao - tas  
 nä - ge - ma - ta närt - si - mai - e!  
 nä - ge - ma - ta närt - si - mai - e! *p* Kes sul vao - tas kul

20  
*p* Si - ni - lill sul sul - ges sil - mad, kas - te - hein sul  
 kul - mud kok - ku? sul - ges sil - mad,  
*p* Si - ni - lill sul sul - ges sil - mad, kas - te - hein sul  
 - mud kok - ku? sul - ges sil - mad,

24 *f* Poco sostenuto  
 kat - tis kul - mud. Oh, mu hel - la ei - de - ke - ne!  
 kat - tis kul - mud. Oh, mu hel - la ei - de - ke - ne!  
 kat - tis kul - mud. Oh, mu hel - la ei - de - ke - ne! Oh, mu hel - la  
 kat - tis kul - mud. Oh, mu hel - la ei - de - ke - ne!

28 *p* Si - ni - lil - lel sa - la - ok - kad. *rit.*  
*p* kas - te - hei - nal  
*Mm.* kas - te - hei - nal  
*p* ei - de - ke - ne! *Mm.* kas - te - hei - nal  
*p* kas - te - hei - nal  
*Mm.* kas - te - hei - nal



*Più mosso*

*mf* Kas - va - -

*mf* kõr - red ka - re - dad. Oh, mu hel - la ei - de - ke - ne! Kui - das sa mind

*mf* kõr - red ka - re - dad. Oh, mu hel - la ei - de - ke - ne! Kui - das sa mind

*mf* kõr - red ka - re - dad. Oh, mu hel - la ei - de - ke - ne! Kas - va - -

36

- va - ta - sid, kal - lis - ta - sid, ü - les

kas - va - ta - sid, kas - va - ta - sid, kal - lis - ta - sid, ü - les tõst - sid,

kas - va - ta - sid, kas - va - ta - sid, kal - lis - ta - sid, ü - les tõst - sid,

- ta - sid, kal - lis - ta - sid, ü - les tõst - sid,

40

tõst - sid, hü - pa - ta - sid, suu juu - res

hü - pa - ta - sid, ma - ha pa - nid, mün - gi - ta - sid, suu juu - res

hü - pa - ta - sid, ma - ha pa - nid, mün - gi - ta - sid, suu juu - res

hü - pa - ta - sid, ma - ha pa - nid, mün - gi - ta - sid, suu juu - res

44

sui - su - ta - sid, ka - hel kä - el kii - gu - ta - sid! To - - eks

sui - su - ta - sid, kii - gu - ta - sid! To - - eks

sui - su - ta - sid, kii - gu - ta - sid! Mõt - le - sid to - eks

sui - su - ta - sid, kii - gu - ta - sid!

*crin'*

48

tu - le - vat, ar - va - sid a - biks as - tu - vat, loot - sid e - lu  
 tu - le - vat, a - - - biks as - tu - vat, loot - sid e - lu  
 tu - le - vat, a - - - biks as - tu - vat, loot - sid e - lu  
 a - - - biks as - tu - vat, loot - sid e - lu

52

lõ - pe - tu - sel lau - ge - lan - gu - ta - jat saa - vat, sil - ma - kat - jut si - gi - ne - ma.  
 lõ - pe - tu - sel lau - ge - lan - gu - ta - jat saa - vat, sil - ma - kat - jut si - gi - ne - ma.  
 lõ - pe - tu - sel lau - ge - lan - gu - ta - jat saa - vat, sil - ma - kat - jut si - gi - ne - ma.  
 lõ - pe - tu - sel lau - ge - lan - gu - ta - jat saa - vat, sil - ma - kat - jut si - gi - ne - ma.

57 Tempo I (poco sostenuto)

Oh, mu hel - la ei - de - ke - ne!  
 Oh, mu hel - la ei - de - ke - ne!  
 Oh, mu hel - la ei - de - ke - ne!  
 Oh, mu hel - la ei - de - ke - ne!

61 Più lento

Si - ni - lil - lel sa - la - ok - kad.  
 Kas - te - hei - nal kõr - red ka - re - dad.  
 Si - ni - lil - lel sa - la - ok - kad.  
 Kas - te - hei - nal kõr - red ka - re - dad.

**ДОДАТОК Б.**  
**Афіша творчого мистецького проєкту**

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
 Національна музична академія України ім.П.І.Чайковського  
 Концерт - іспит на здобуття освітньо-творчого ступеня «ДОКТОР МИСТЕЦТВА»

**Творчий мистецький проєкт**

**«Хорова творчість композиторів Естонії кінця ХХ - початок ХХІ століть,  
 як феномен європейської хорової традиції»**

**ХОРОВА ПАЛІТРА  
 СУЧАСНОЇ ЕСТОНІЇ**

В програмі хорові твори Пярта Уусберґа, Тойво Тулева, Вельйо Торміса



**11 березня 2024**

**16.00**

Камерний хор

Малий зал  
 ім.академіка  
 О.С.Тимошенка

**«Esto Vox»**

Диригент - аспірантка творчої аспірантури  
 кафедри хорового диригування  
 лауреатка всеукраїнських та міжнародних конкурсів

**МІНІНА ОЛЕНА**

Творчий керівник:  
 Заслужений працівник культури України  
 професор

**ВЕЛИЧКО НЕЛЯ АНАТОЛІВНА**

Ведучий - **РОМАН ДЕГРЮ**

Науковий консультант:  
 Заслужений діяч мистецтв України  
 Доктор філософії

Ректор НМАУ ім.П.І.Чайковського  
 професор

**ТИМОШЕНКО МАКСИМ ОЛЕГОВИЧ**

ВХІД ВІЛЬНИЙ!

## ДОДАТОК В.

### Список публікацій здобувача за темою роботи

1. Мініна О. Творчість і виконавська практика Пярта Уусберга у дзеркалі розвитку естонської хорової культури початку ХХІ століття. *KELM (Knowledge. Education. Law, Management)*. Випуск №6 (58). 2023. сс. 27-36.
2. Мініна О. Сакральне начало у хоровій творчості Тойво Тулева. *Актуальні питання гуманітарних наук: зб. статей*. Вип. 73. Т. 3. Дрогобич, 2024. С. 43-49. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/73-3-6>

## ДОДАТОК Д. Інформація про апробацію результатів дослідження

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту обговорено на засіданнях кафедри хорового диригування НМАУ ім. П.І.Чайковського. Матеріали дослідження викладені в доповідях на міжнародних, всеукраїнських науково-практичних конференціях та семінарах, зокрема:

1. Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих «Україна і світ: вектори музичної комунікації» (м. Львів, 1 березня, 2023 р., тема доповіді: «Хорова традиція Естонії як виконавський та стильовий феномен: постановка проблеми»);

2. XVII Міжнародна молодіжна науково-практична онлайн-конференція «Fresh Science (м. Київ, 23-24 березня 2023 р., тема доповіді: «Творчість Тойво Тулева в аспекті становлення та розвитку жанрів хорової музики Естонії початку XXI століття»);

3. Всеукраїнська науково-практична конференція «Музична освіта та виконавство: традиції, сучасні домінанти, інноваційний розвиток» (м. Ніжин, 16 травня 2023 р.; тема доповіді: «Виконавсько-інтерпретаційний вимір сучасної хорової мініатюри Естонії у дзеркалі пошуків «нової сакральності» (на матеріалі «Kyrie», «Miserere» і «Sicut cervus» Пярта Уусберга);

4. II міжнародна науково-практична конференція «Феноменологічна парадигма хорового та вокального мистецтва» (м. Ніжин, 19-20 березня 2024 р., тема доповіді: «Сакральне начало в сучасній хоровій музиці Естонії»).

5. XXIII міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» (м. Київ, 29-31 березня, 2024 р.; тема доповіді: «Хорова культура Естонії: традиції та сучасність»);

Також в межах апробації 11 березня 2024 року, у концертному залі ім. академіка О. С. Тимошенка НМАУ ім. П.І.Чайковського, відбувся творчий мистецький проєкт «Хорова палітра сучасної Естонії» на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва. В програмі виконано камерні хорові

твори Т. Тулева, В. Торміса і П. Уусберга, серед яких є прем'єра, за участі камерного хору «Esto Vox». Автор проєкту: аспірантка творчої аспірантури, лауреатка всеукраїнських та міжнародних конкурсів, художня керівниця дитячого хору «Teens Spirit» Олена Мініна.