

**КВНЗ «Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки»
Дніпропетровської обласної ради»
Міністерство культури та інформаційної політики України**

**Кваліфікаційна праця
на правах рукопису**

ХМИЛЮК ТАРАС ВАСИЛЬОВИЧ 

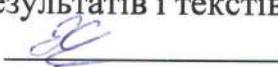
УДК 78.3:784.5:784.1:78.08(78.09+781.2)

**НАУКОВЕ ОБГРУНТУВАННЯ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ**

**«MESSA-MEMORIA» М. ПОПОВА ТА
«УРОЧИСТА МЕСА» О. ПОЛЬОВОГО
В КОНТЕКСТІ ОНОВЛЕННЯ
СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДУХОВНОЇ МУЗИКИ**

Спеціальність – 025 «Музичне мистецтво»
Галузь знань – 02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття освітньо-творчого ступеня «доктор мистецтва».

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

Науковий консультант

Щітова Світлана Анатоліївна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент

Творчий керівник

Чехлата Юлія Юріївна,
кандидат мистецтвознавства

Дніпро 2022

АНОТАЦІЯ

Хмілюк Т.В. «Messa-memoria» М. Попова та «Урочиста меса» О. Польового в контексті оновлення сучасної української духовної музики

Кваліфікаційна праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво».

Комунальний вищий навчальний заклад «Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки» Дніпропетровської обласної ради». – Дніпро, 2022.

Мета наукового обґрунтування творчого мистецького проєкту – виявити ознаки меси в сучасній українській духовній музиці крізь призму авторського бачення запорізького композитора Миколи Попова та одеського композитора Олега Польового.

У першому розділі подано огляд хорової духовної музики як пріоритетної сфери у творчості сучасних українських композиторів.

Окремо розглянуті поняття «духовне» та «сакральне» в музиці. До сакральної музики відносять твори, безпосередньо пов'язані з богослужбовою практикою, що цілком відповідають визначенням «літургічна», «паралітургічна» та «позабогослужбова» музика. Диференційовані поняття церковного співу і духовної музики. Доповнюючи одне одного, вони є невід'ємними складовими духовної християнської культури.

Аналізуючи музичні зразки сучасних мес/реквіємів, звернули увагу на синтез в них ознак різних жанрів (симфонії, сюїти тощо). Грунтуючись на дослідженнях А.Г. Єфіменко щодо типологізації мес, доповнили її новітними зразками жанру у період 2000-х років: за функцією і місцем виконання, з переважанням концертного вжитку; жанровою асиміляцією; жанровими цитатами; вільним підходом до вибору текстів, кількості частин, виконавського складу; діалогом традицій та вільної творчої ініціативи автора тощо.

У другому розділі здійснено аналіз «Messa-memoria» М. Попова для солістів, мішаного хору та великого симфонічного оркестру (2017) та «Урочистої меси» О. Польового для дитячого або жіночого хору, солістів, камерного оркестру та органу (2009) як прикладів мес 2000-х років.

При розгляданні жанрово-образних уподобань у хорових творах М. Попова, серед яких – масштабні композиції канатно-ораторіального плану, визначили різновідність їх виконавських складів.

«Messa-memoria», як зразок жанру Missa concertata (термін П. Лаппі), є яскравим прикладом оновленої моделі жанру духовної літургічної традиції через призму авторського бачення сучасного композитора.

Рефлексивним станом пояснюється тональна драматургія «Messa-memoria», сконцентрована у сфері виключно мінорних тональностей. Уся композиція обрамовується частинами спільнотного лірико-споглядального характеру, тональною логікою. Твір М. Попова поєднує основу Ordinarium Missae (незмінні частини) з ознаками реквиєму як заупокійної меси; відповідно, його структуру порівняно з їх загальними схемами.

Шестичастинна «Messa-memoria» відрізняється компактністю звучання: завдяки об'єднанню розділів 2–3, 4–5 в єдине ціле за принципом *attacca*, виникає відчуття тричастинної структури. Основними образно-змістовними акцентами стають лірико-рефлексивний і активно-драматичний з відповідною опорою на пісенність, наближену до слов'янського мелосу, широкі розспіви в ліричних епізодах і тембральною загущеністю, високим динамічним профілем, різкістю звукових комплексів, tutti хорового і оркестрового складу, ритмічною акцентованістю з вкрапленням джазових елементів в драматичних, кульмінаційних розділах.

Надано аналіз хової партитури «Messa-memoria».

При розгляді жанрової панорами хорових творів О. Польового привертає увагу інтерес композитора до духовної тематики – від хорового концерту до католицької меси. «Урочиста меса» на канонічний латинський текст для струнного оркестру, дитячого або жіночого хору, солістів та органу (2009),

зразок сучасної *Missa solemnis*, є одним з найбільш масштабних творів композитора.

Розглянуто «Урочисту месу» з погляду композиторського задуму та її інтерпретації Т. Хмилюком. Визначено, що разом зі збереженням традиційних для ординарію меси частин: «*Kyrie eleison*», «*Gloria*», «*Sanctus*», «*Benedictus*», «*Agnus Dei*», в «Урочисту месу» О. Польовий вводить два піснеспіви як змінні частини – «*Ave Maria*», «*Alleluia*».

Виявлено характерні відмінності нового перекладення. При збереженні основних параметрів оригіналу, партій солістів (сопрано, меццо-сопрано), структури і тональностей всіх частин, перекладення меси Т. Хмилюком максимально обмежене за складом, оскільки замість струнного оркестру та органу в ньому задіяні тільки орган та фортепіано.

Зазвичай при хорових перекладеннях з однорідного складу хору на мішаний виникає потреба в заміні тональності твору на більш зручну (на кварту чи квінту вгору або вниз). Це пов'язано з діапазонами хорових голосів: якщо б ми напряму передали виконання партій жіночих голосів чоловічим, то останнім було б не зручно виконувати занадто високі партії. Більше того, деякі звуки і взагалі могли бути за межами виконавського діапазону. До всього сказаного треба додати, що зміна тональності могла зовсім негативно вплинути на донесення художнього образу меси; її пониження зробило б тембри занадто масивними та громісткими, а підвищення – навпаки. Тому автор перекладення прийняв рішення повністю зберегти без змін тональний план «Урочистої меси» О. Польового.

Пропонуються інші технічні способи вирішення цієї проблеми: заміна місцями двох середніх голосів; введення п'ятого голосу; гармонічне заповнення; подвоєння; застосування *divisi* у фрагментах, де це було необхідно та можливо.

Зазначено, що перекладення для мішаного хору набуло нових фактурних та тембрових фарб, адже мішаний хор став більш виразним та динамічним, із широким спектром виконавських можливостей.

Ключові слова: меса, реквієм, хорова музика, частина, духовний, жанр, концерт, сакральний, літургічний, оновлення, синтез.

SUMMARY

Khmelyuk T. «Messa-memoria» of M. Popov and «Solemn Mass» of O. Polevoy in the context of the renewal of modern Ukrainian sacred music. – Qualification work on the rights of the manuscript.

Scientific substantiation of the creative art project for obtaining the educational and creative degree of Doctor of Arts in the specialty 025 Music.

Municipal higher educational institution «M. Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music» of Dnipropetrovsk regional council. – Dnipro, 2022.

The purpose of the scientific substantiation of the creative art project is to reveal the signs of the Mass in modern Ukrainian sacred music through the prism of the author's vision of the peculiarities of Zaporizhzhia composer Mykola Popov and Odesa composer Oleg Polevoy.

The first section provides an overview of choral spiritual music as a priority area in the works of contemporary Ukrainian composers.

The concepts of «spiritual» and «sacred» in music are considered separately. Sacred music includes works directly related to liturgical practice, which fully meet the definitions of «liturgical», «paraliturgical» and «non-liturgical» music. Differentiated concepts of church singing and spiritual music. Complementing each other, they are an integral part of Christian spiritual culture.

Analyzing the musical samples of modern masses / requiems, we paid attention to the synthesis and mixing of features of different genres (symphonies, suites, etc.). Based on the research of A. Efimenko on the typology of masses, supplemented it with the latest examples of the genre in the 2000s: by function and place of performance, with a predominance of concert usage; genre assimilation; genre quotes; free approach to the choice of texts, number of parts, performance; dialogue of traditions and free creative initiative of the author, etc.

The second section analyzes «Messa-memoria» by M. Popov for soloists, mixed choir and large symphony orchestra (2017) and «Solemn Mass» of O. Polevoy for string orchestra, children's choir, soloists and organ (2009) as examples of mass 2000s.

When considering the genre and image preferences in the choral works of M. Popov, among which – large-scale compositions of cantata and oratorio plan, determined the diversity of their performances.

«Messa-memoria», as a model of the genre Missa concertata (term of P. Lappi), is a striking example of an updated model of the genre of spiritual liturgical tradition through the prism of the author's vision of the modern composer.

The tonal drama «Messa-memoria», concentrated in the field of exclusively minor tonalities, is explained by the reflexive state. The whole composition is framed by parts of a common lyrical-contemplative nature, tonal logic. Work of M. Popov combines the basis of the Ordinarium Missae (immutable parts) with the features of the requiem as a funeral mass; accordingly, its structure compared to their general schemes.

The six-part «Messa-memoria» is compact in sound: by combining sections 2–3, 4–5 into a single whole on the principle of attacca, there is a sense of three-part structure. The main figurative and semantic accents are lyrical-reflexive and active-dramatic with reliance on roundness, song, close to the Slavic melody, wide chants in lyrical episodes and density, high dynamic comp profile, sharpness of sound complexes, tutti choral and orchestral composition, rhythmic accentuation with interspersed jazz elements in dramatic, culminating sections.

The analysis of the choral score «Messa-memoria» is given.

When considering the genre panorama choral works, the composer's interest in spiritual themes attracts attention – from a choral concert to a Catholic Mass. «Solemn Mass» on the canonical Latin text for soloists, for children's or women's choir, string orchestra and organ (2009), a sample of modern Missa solemnis, is one of the largest works of the composer.

The «Solemn Mass» is considered from the point of view of the composer's idea and its interpretation by T. Khmilyuk. It is determined that along with the preservation of the traditional parts of the Mass for the Ordinary: «Kyrie eleison», «Gloria», «Sanctus», «Benedictus», «Agnus Dei» (except «Credo»), in the «Solemn Mass» of O. Polevoy introduces two songs as replaceable parts – «Ave Maria», «Alleluia».

Characteristic differences T. Khmilyuk's new translation are revealed. While maintaining the basic parameters of the original, solo parts (soprano, mezzo-soprano), structure and tones of all parts, the translation of the mass is limited in composition, because instead of string orchestra and organ it involves only organ and piano.

Usually with choral translations from a homogeneous choir to a mixed one, there is a need to change the key of the work to a more comfortable one (per quart or fifth per quote up or down). This is due to the ranges of choral voices: if we directly transferred the performance of female vocal parts to male voices, it would be inconvenient for the latter to perform too high parts. Moreover, some sounds in general could be outside the performance range. To all this it should be added that the change of tone could have a very negative effect on the delivery of the artistic image of the Mass; lowering it would make the timbres too massive and cumbersome, and raising them would do the opposite. Therefore, the author of the translation decided to keep the tonal plan of the «Solemn Mass» of O. Polevoy completely unchanged. Other technical ways to solve this problem are proposed: replacement of two middle voices; introduction of the fifth vote; harmonious filling; doubling; application of divisi in fragments where necessary and possible.

It is noted that the arrangement for the mixed choir acquired new textural and timbre-color colors, as the mixed choir became more expressive and dynamic, with a wider range of performance possibilities. Arrangements for mixed choir added texture and timbre to the work.

Key words: mass, requiem, choral music, part, spiritual, genre, concert, sacred, liturgical, renewal, synthesis.

Список публікацій здобувача:

1. Хмилюк Т.В. «Урочиста меса» Олега Польового: композиторський задум та його інтерпретація». *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Випуск 20 (1, 2021). Дніпро: ГРАНІ. С. 180–190.
2. Хмилюк Т.В. «Messa-memoria» М. Попова: канонічне та неканонічне прочитання жанру. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Випуск 44, том 3 (2021). Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2021. С. 65–69.

References:

1. Khmilyuk T.V. «Urochista mesa» Olega Polovogo: kompozitorskiy zadum ta yogo Interpretatsiya». [«Solemn Mass» by Oleg Polevoy: the composer's idea and its interpretation.] Muzikoznavcha dumka Dnipropetrovschini. Vipusk 20 (1, 2021). Dnipro: GRANI. S. 180–190 [in Ukrainian].
2. Khmilyuk T.V. «Messa-memoria» M. Popova: kanonichne ta nekanonichne prochitannya zhanru. [«Messa-memoria» by M. Popov: canonical and non-canonical reading of the genre.] Aktualni pitannya gumanitarnih nauk: mizhvuzivskiy zbirnik naukovih prats molodih vchenih Drogobitskogo derzhavnogo pedagogichnogo universytetu imeni Ivana Franka. Vipusk 44, tom 3 (2021). Drogobich: Vidavnichiy dim «Gelvetika», 2021. S. 65–69.[in Ukrainian].

Перелік творчих заходів здобувача:

1. 31 травня 2021 року «Сторінками духовної музики»: концерт-презентація «Урочистої меси» Олега Польового у перекладенні Т. Хмилюка.
2. 19 квітня 2022 року майстер-клас «Специфіка роботи над трьома компонентами хорового звучання сучасної меси: фізіологічно-технологічним, технічним та художньо-естетичним».

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту обговорено на засіданнях кафедри історії та теорії музики. Матеріали дослідження викладено в доповідях на всеукраїнських науково-практичних конференціях. Презентовано два творчі заходи в рамках творчого мистецького проекту.

Взяв участь у науково-практичних конференціях з опублікуванням тез:

1. Хорова духовна музика як головний вектор творчих спрямувань Олега Польового. *Фундаментальні та прикладні аспекти сучасних досліджень: матеріали науково-практичної конференції* (м. Миколаїв, 29–30 квітня 2021 р.). Херсон: Видавництво «Молодий вчений», 2021. С. 13–17.
2. Оновлення жанрів в українській духовній музиці ХХІ століття. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, випуск 20 (1, 2021). Дніпро: ГРАНІ, 2021. С. 180–191.
3. Українська меса нового тисячоліття (питання оновлення жанру). *Музичний твір у перетині сучасних інтерпретаційних процесів: матеріали VI Всеукраїнської дворівневої науково-практичної конференції* (м. Дніпро 12–13 квітня 2022 р.).

ЗМІСТ

ВСТУП	11
РОЗДІЛ 1. ХОРОВА ДУХОВНА МУЗИКА ЯК ПРИОРИТЕТНА СФЕРА ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ	
1.1 Літургічна та паралітургічна музика: дефініція понять.....	17
1.2 Українська меса/реквієм на межі ХХ–XXI ст.	20
Висновки до розділу 1.....	27
РОЗДІЛ 2. МЕСА У ТВОРЧОСТІ М. ПОПОВА ТА О. ПОЛЬОВОГО	
2.1 Нове прочитання духовного жанру в «Messa-memoria» М. Попова.....	29
2.2 Композиторський задум «Урочистої меси» О. Польового та його інтерпретація.....	41
Висновки до розділу 2.....	52
ВИСНОВКИ.....	54
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	
.....	58
ДОДАТКИ.....	66

ВСТУП

Вивчення, осмислення глибини справжнього духовного виру, що спостерігається останні десятиліття в українській художній культурі і все більш заповнює всі галузі буття сучасної людини, викликає увагу і сприймається вкрай своєчасним, сміливим і затребуваним. Музичне мистецтво не залишається позаду, а, навпаки, навіть спонукає до нових звершень, пошуків нових рішень, переосмислення духовного минулого. У цьому контексті не може не привернути увагу проблема перехрестя минулого і сучасності – інтеграція традицій католицького літургійного богослужіння в сучасних музичних жанрах, зокрема в месі.

Сучасна українська хорова музика знаходиться у стані оновлення та трансформації. Композитори звертаються як до нових, так і до традиційних жанрів хорової музики. Цей процес активізувався із проголошенням незалежності нашої держави. В означений період пробуджується особливий інтерес до духовних жанрів, які тривалий час були під забороною та жорстким режимним контролем. До кола зацікавлень як композиторів, так і виконавців входять жанри великої форми – хоровий концерт, літургічні твори, пасіони. Серед інших особливе місце посідає жанр латинської меси.

Духовна музика, привертаючи все більшу увагу композиторів, багато в чому спирається на певні традиції в якості основних атрибутів, адже, від моменту включення співу до християнського богослужіння відбувається постійний рух, оновлення церковної музики. Не винятком є українська церква, яка не обмежувалась готовими зразками західноєвропейської духовної традиції, та спонукала на пошуки оновлених жанрових стандартів.

Вимоги часу підштовхують до нових рішень, нових форм, виконавських моделей. Такий процес оновлення, перш за все, помітний у тих жанрах, які передбачають і церковну, і концертну практику: псалми, меси, духовні пісні та ін. В результаті такого процесу духовні жанри на канонічні й неканонічні

тексти індивідуалізуються та набувають нових авторських рішень. Втім, незважаючи на розмаїття творів за жанрово-стилістичними ознаками, зберігається їх сакральний смисл.

Таким чином, обрана тема сприймається як актуальна, оскільки поєднує два найважливіші моменти мистецтва всіх часів – співіснування традицій і новаторства, і спрямована на виявлення ознак сучасної меси та особливостей її втілення в музиці нового тисячоліття.

Актуальність теми визначається великим попитом до духовної тематики та зацікавленістю як слухачів, виконавців, так і самих композиторів. Наше звернення до нових музичних творів духовного змісту відповідає запитам сучасного музикознавства, тому результати проведеного аналізу можуть бути корисними науковцям, здобувачам освіти, виконавцям.

Протягом усієї історії свого існування меса переживала безперервні зміни (від «меси-ритуалу» до «меси-жанру», за визначенням А.Г. Єфіменко) [31], у деяких випадках, особливо радикальних (літургічна реформа Другого Ватиканського Собору). Меса набула сталих канонів і в подальшому зберегла свою сакральність та християнську ідентичність. Як жанр, що постійно оновлюється і трансформується, меса займає не тільки вагоме місце у римо-католицькому богослужінні (меса–ритуал–комунікація); у концертній практиці, як духовний музичний жанр, вона несе естетично-ідейне спрямування (месацикл).

Огляд літератури за обраною темою.

Меса, як жанр, що охоплює величезні рамки – від періоду *Ars nova*¹ до сьогодення – і демонструє естетику, стиль епохи, авторський, етнічний стилі тощо, набула вагомих змін у богослужінні. Тому закономірним є те, що вона є достатньо дослідженою багатьма музикознавцями. Результати цих досліджень становлять величезний масив інформації (публікації, монографії та дисертації з окресленої проблематики).

¹ Меса «Notre Dame» Гійом де Машо – перший в історії музики авторський зразок меси.

Найбільш вагомим вкладом в українське музикознавство останніх років є наукові розвідки А.Г. Єфіменко [24–27], присвячені розгляду католицької меси та вияву шляхів її оновлення у ХХ столітті. Інтерес представляє дисертаційне дослідження К. Загнітко [21], в якому за вивченням григоріанського хоралу в науковому дискурсі розглядаються загальні тенденції інтересу до сакральної сфери у творчості західноєвропейських композиторів. Розкриттю феномену «нової сакральності» у західноєвропейській богослужбовій музиці присвячено роботу О.Л. Зосім [22].

Хорові духовні твори українських композиторів, в тому числі створені протягом останніх десятиліть, вже стали об'єктом наукових розвідок музикознавців: О. Стациenko [53, 54], С. Бородавкіна [9, 10], С. Ангеловської [1], А. Білодіда [7], Я. Бардашевської [6], О. Василенко [12], М. Варакути [63] та ін. У багатьох працях вони вивчаються під кутом співвідношення традицій і новаторства.

При зверненні до зразка меси запорізького композитора Миколи Попова нашу увагу привернули праці провідних дослідників регіональної культури Північного Приазов'я – монографічний нарис Т.В. Мартинюк [40] і оглядово-аналітична стаття К. Палачової [46].

Особливу цінність має магістерська робота Р. Корсакова (науковий керівник М. Варакута) як перше дослідження «Messa-memoria» М. Попова [35]. Здобуті у результаті безпосереднього спілкування з автором відомості спрямовані в більшості на виконавські аспекти.

Стосовно досліджень творчості О. Польового, зокрема його «Урочистої меси», можемо відзначити праці Т. Валько [11] та С. Бородавкіна [9]. Музикознавці виявляють стильові особливості твору Олега Польового, виходячи з традицій національної хорової культури у поєднанні з сучасною композиторською технікою.

Мета роботи – визначити жанрові ознаки меси в сучасній українській хоровій духовній музиці крізь призму авторського бачення запорізького композитора Миколи Попова і одеського композитора Олега Польового.

Завдання відповідно до поставленої мети наступні:

- визначити місце жанру меси серед творчого доробку українських композиторів ХХІ століття;
- підкреслити стильові риси, притаманні сучасній українській месі;
- з'ясувати жанрово-образні уподобання у хорових творах О. Польового та М. Попова;
- розглянути меси О. Польового та М. Попова в контексті сучасних тенденцій і проаналізувати їх композиційну структуру;
- розкрити особливості перекладання мес О. Польового та М. Попова автором цього творчого мистецького проєкту.

Об'єкт дослідження – меси у контексті української сучасної духовної музики.

Предмет дослідження – інтерпретація жанрових традицій в українських месах перших десятиліть ХХІ століття.

Матеріалом дослідження стали меси 2000-х років, що поєднують сучасні композиторські рішення зі зверненням до широкого кола слухачів зрозумілою, демократичною музичною мовою:

- Олег Польовий «Урочиста меса» для дитячого або жіночого хору, солістів, камерного оркестру та органу (2009) у перекладенні Тараса Хмілюка для мішаного хору, солістів, фортепіано та органу (2021);
- Микола Попов «Messa-memoria» («Меса пам'яті») для солістів, мішаного хору та великого симфонічного оркестру (2017) з бас-гітарою і розшироною групою ударних у перекладенні Тараса Хмілюка для інструментального ансамблю (орган, фортепіано, ударні – tamburino, gran cassa, vibraphone та бас-гітара), мішаного хору і солістів (2022).

Методи дослідження базуються на загальнонаукових принципах дослідження: аналізі, синтезі, дедукції, на методі комплексного аналізу при розгляді «Messa-memoria» М. Попова та «Урочистої меси» О. Польового, а

також на історичному підході до досліджуваного матеріалу. Для вияву належності творів до канонічних традицій вокально-хорових духовних жанрів і вияву їх нового переосмислення в месах застосовано компаративний метод.

Усі зазначені методи дозволяють осмислити особливості прочитання меси як одного з провідних жанрів духовної хорової музики.

Варіанти перекладень сучасних українських мес вносять аспекти новизни в їх виконанні при збереженні основних параметрів авторського оригіналу.

Практичне значення роботи. Матеріали наукового обґрунтування можуть бути використані як у концертних програмах з хорових творів сучасних українських композиторів, так і в навчальному процесі (курс з аранжування, історії сучасної української музики, історії мистецтва, хорової літератури тощо).

Апробація матеріалів дослідження відбувалася на засіданнях кафедри історії та теорії музики і у доповідях на науково-практичних конференціях, а також опублікуванням тез:

1. Хмілюк Т.В. Оновлення жанрів в українській духовній музиці ХХІ століття. XV Міжвузівська науково-практична конференція: *Музичний твір у діалозі митця і соціуму* / Дніпропетровська академія музики ім. М Глінки, 18–19 жовтня 2021.
2. Хмілюк Т.В. Хорова духовна муза як головний вектор творчих спрямувань Олега Польового. *Фундаментальні та прикладні аспекти сучасних досліджень: матеріали науково-практичної конференції* (м. Миколаїв, 29–30 квітня 2021 р.). Херсон: Видавництво «Молодий вчений», 2021. С. 13–17.

Публікації здобувача. Основні положення кваліфікаційної наукової праці викладено у двох одноосібних статтях, опублікованих у наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові в галузі «Мистецтвознавство».

1. Хмілюк Т.В. «Урочиста меса» Олега Польового: композиторський задум та його інтерпретація. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Випуск 20 (1, 2021). С. 180–190.

2. Хмілюк Т.В. «Messa-memoria» М. Попова: канонічне та неканонічне прочитання жанру. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.* Випуск 44, том 3 (2021). Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2021 С. 65 – 69.

Матеріали роботи презентовано на двох концертах:

Два концерти під загальною назвою «Сторінками духовної музики» як складові творчо-мистецького проекту «Сучасна українська меса (на прикладі “Messa memorium” М. Попова та ”Урочистої меси” О. Польового)» 31 травня 2021 р., 20 травня 2022 р.

Структура дослідження. Наукове обґрунтування складається з анотацій (українською та англійською мовами), вступу, двох розділів і чотирьох підрозділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг роботи складає 79 сторінок, з них основного тексту – 48 сторінок, додатків – 13. Список використаних джерел містить 66 позицій.

РОЗДІЛ 1

ХОРОВА ДУХОВНА МУЗИКА ЯК ПРИОРИТЕТНА СФЕРА ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

1.1 Літургічна та паралітургічна музика: дефініція понять

Категорії літургічної та паралітургічної музики, духовного та сакрального часто вживаються в практиці.

Літургічна музика передбачає дотримання церковних традицій певної релігійної церемонії. Під паралітургічною музикою (паралітургікою – «народний», «спільний») розуміють християнські піснеспіви, тексти яких відсутні в церковних книгах, але близькі до богослужбових. Термін «паралітургічна музика» близький до визначення «духовна музика».

Сакральність (лат. *sacrum* – «жертва», «святиня») як базова світоглядна категорія визначає атрибутику для здійснення ритуального релігійного дійства, з церковними таїнствами, специфічною мовою богослужінь [19, 6]. У широкому значенні сакральне визначає будь-яку належність до всього містичного, таємничого, трансцендентного, ірраціонального божественного. Розглядаючи феномен сакральності в сучасній культурі, дослідники ще більше розширяють «смисловий простір, що організується навколо сакрального». За їх словами, він «зачіпає актуальні проблеми сутності людини та соціальної природи» [44].

Духовність (лат. *spirituality*) належить до внутрішнього світу людини. Словом «духовний» визначають її піднесеність на противагу всьому суєтному, низькому і приземленому. Під духовністю розуміється і особлива внутрішня релігійність. Ємність терміну забезпечує його різні трактування в філософії, соціології, психології, публіцистиці й етиці. Разом з термінами «сакральність», «духовність» можемо зустріти близькі до них слова – «церковність», «релігійність», «культовість» та ін.

Духовне і сакральне в музичному мистецтві багато в чому визначає культуру хорового співу, де, за висловом К. Загнітко, «можна спостерігати тягливість традиції звернення до сакральної сфери, що безумовно відіграє важливу роль у композиторській творчості» [21, 28].

В останній третині ХХ століття вибух інтересу композиторів до духовних жанрів отримав визначення «*нової сакральності*», яка, за словами О. Зосім, «є суто художнім явищем, самодостатнім у мистецькому відношенні, а нова сакральна музика не є складовою релігійної комунікації, що лежить в основі сакрального мистецтва» [22, 103].

До сакральної музики відносять твори, безпосередньо пов'язані з богослужбовою практикою, що цілком відповідають сталим традиціям.

Окрім двох визначених категорій, автор окреслює ще підкатегорії сакральності. Серед них – «*сакральна не літургічна музика*» та «*сакральна літургічна музика*».

До першої підкатегорії підпадають твори, що лише зовнішніми парами збігаються з творами літургійними канонами, але не передбачають включення безпосередньо до релігійного дійства.

Під «*сакральною літургічною музикою*» розуміють ті твори, які пов'язані суто з літургійним дійством, як його невід'ємна частина.

Втім, існує ціла низка самодостатніх та завершених духовних творів, де використовуються лише окремі частини з літургічних жанрів. Серед них: «*Credo*»-симфонія № 3 В. Рунчака для баритона та оркестру, «*Gloria in excelsis Deo*» О. Мануляка для мішаного хору a cappella; «*Lacrymosa*» В. Мужчиля, «*Kyrie eleison*» та «*Agnus Dei*» Б. Фроляк для мішаного хору та оркестру, «*Agnus Dei*» для чотирьох флейт, ударних і органу І. Щербакова, або твори з поєднанням канонічних і неканонічних, авторських текстів. Пов'язані з духовним змістом, такі твори передбачають виконання за межами культового дійства не тільки за назвою та жанровим визначення, але й за характером посилення. Вони включають різні виконавські склади, уникаючи тільки спів a cappella, наприклад: «*Меса*» для мішаного хору і фортепіано А. Томльонової;

Каддиш-Реквієм «Бабин Яр» для тенора, баса, хору та оркестру Є. Станковича на слова Д. Павличка, «Реквієм» для мішаного хору і струнного оркестру О. Щетинського.

Духовна музика, починаючи від її зародження, побутування та розвитку до сьогодення набула сталих традицій, тож на сучасному етапі вона не може не відштовхуватися від них. Особливо це стосується тих творів, основне місце функціонування яких – концертний простір (що не виключає можливості їх використання в церковній практиці). Зберігаючи пам'ять сакрального жанру (духовного концерту, псалму, літургії тощо), духовна музика сучасних композиторів виявляє помітну тенденцію до індивідуалізації. Ці твори є унікальними за розкриттям сакральної теми, за жанровою специфікою та стилістикою. Переважно це твори біблійно-християнської тематики на канонічні й неканонічні тексти, в найрізноманітніших жанрах і формах, для різних виконавських складів.

Хорова музика, поряд з фольклором, визначають сутність української музичної культури і національної самоідентичності. Великий пласт хорової культури представляє духовно-сакральна музика.

Духовний спів в Україні має давню історію. Ще від часів Київської Русі він, за словами дослідника-медієвіста Б. Жулковського, як «самобутнє та мало досліджене явище сакральної культури Середньовіччя <...>, понад тисячу років... виконував не лише богослужбову функцію, а й етичну, естетичну й дидактичну» [28, 15].

Духовна музика в системі української культури кінця ХХ – початку ХХІ століття «концентрує у собі морально-естетичний потенціал, спрямований на реалізацію загальнолюдських цінностей, <...> любові і спрямованості до досконалості» [2, 233]. Не випадково духовна музика постійно привертає увагу багатьох композиторів.

Диференціюють поняття церковного співу і духовної музики. На нашу думку, вони доповнюють одне одного і є невід'ємними складовими духовної християнської культури.

1.2 Українська меса/реквієм на межі ХХ–ХХІ ст.

Жанр меси (лат. Missa, нім. Messe, англ. Mass) християнської церкви достатньо вивчений і займає чинне місце в працях науковців. Вона розуміється як жанр суто літургійного вжитку, пов'язаний з євхаристією, тобто обідньою при обряді причашання. Останній обумовлює встановлений канонічний текст меси, затверджений на підставі догматів християнського віросповідання Нікейським (325) і Константинопольським (787) Вселенськими соборами.

Основний акцент у роботах ставиться на осучасненні збережених традицій жанру, які охоплюють величезні часові та національні рамки. Аналізуючи музичні зразки сучасних мес/реквіємів, музикознавці розкривають питання «нового культурного синтезу» [12, 308]. Як результат – присутність різних жанрів (симфонії, сюїти тощо).

Вагомий вклад у вивчення та типологізацію жанрів духовної музики (меса/реквієм) внесли І.В. Вербицька-Шокот [15], А.Г. Єфіменко [24–27], О.О. Стациenko [51, 52]. Серед українських зразків мес вони виділяють:

- меси зі збереженням рис середньовічної жанрової моделі (М. Шух, О. Щетинський, В. Маник);
- меси сюїтного принципу з поєднанням західноєвропейських традицій з національними інтонаціями (Ю. Шамо, В. Зубицький, В. Пацера);
- меси/реквієми як одночастинна композиція (В. Мужчиль, А. Гайденко);
- меси/реквієми з монументальним прочитанням жанру (Є. Станкович, В. Птушкін);
- меси/реквієми з традиціями православної літургії (Ю. Шамо, В. Птушкін, О. Козаренко, В. Гайдук).

Така класифікація доповнюється О. Стациenko різними варіантами підходу до текстів мес/реквіємів:

- зі збереженими латинськими канонічними текстами (А. Караманов, В. Маник, А. Нікодемович, С. Острів, В. Пацера, В. Польова, О. Родін, В. Рунчак, О. Щетинський);
- латинський текст у перекладі українською («Український реквієм» О. Козаренка);
- з поєднанням латинських текстів та віршів поетів (В. Сильвестров, А. Сіренко, Ю. Шамо, М. Шух);
- з авторськими поетичними текстами (А. Гайденко, В. Птушкін, В. Гайдук).

Досліджуючи месу як жанр, «від меси-ритуалу до меси-жанру як свідчення певної автономізації літургійної музики від церковно-богослужбової практики» [24, 7], науковиця А. Єфіменко диференціює і аналізує поняття *musica sacra*, *musica divina*, *musica ecclesiastica*, *musica liturgica* у музичній теорії і практиці. Вагоме місце в роботі науковиці займає розгляд історії формування літургійного канону жанру меси, присвячений значенню латинських текстів *Missa Ordinarium* і *Missa Proprium* як складових богослужбового канону.

Така множинність варіантів мес/реквіємів, на думку О. Стациenko, «свідчить про широкі можливості інтерпретації жанру, який підіймає важливі для людства питання життя, смерті та людської пам'яті» [52, 161].

Меса і реквієм розглядаються в контексті їх жанрових модифікацій. Характерною прикметою їх українських зразків є їх поліконфесійність, яка становить специфічну рису інтерпретації католицької церковної традиції сучасними митцями.

Монографія А. Єфіменко [26] присвячена дослідженню феномена меси ХХ століття в аспекті літургійної реформи католицької церкви, серед інших різновидів – *Missa concertata* (концертна меса), що знайде своє трактування у О. Польового в його «Урочистій месі».

Духовна хорова музика є одним з головних векторів у творчості провідних українських композиторів сьогодення: Г. Гаврилець, Л. Дичко, В. Польової, В. Сильвестрова, Є. Станковича, В. Степурка, А. Томльонової,

М. Шуха, О. Щетинського, І. Щербакова. Звернення до духовної музики становить особливий інтерес у львівських композиторів: В. Камінського, О. Козаренка, Б. Сегіна, М. Скорика, Б. Фроляк, М. Шведа.

Серед інших жанрів духовної хорової музики виділимо месу/реквієм як жанр, що пройшов багатовікову історію і знайшов численні трансформації вже у творчості композиторів останніх десятиліть ХХ – перших десятиліть ХХІ ст. Акцентуючи увагу на оновленні меси, спираючись на типологізацію жанру в попередньому підрозділі, дозволимо виділити наступні зразки

мес:

- М. Шух – Органна меса «Via Dolorous» (1989);
- В. Степурко – «Missa movere» (2013);
- А. Томльонова – Меса на канонічні латинські тексти для солістів, мішаного хору та струнного оркестру (2008);
- В. Польова – Missa-simphonіa на канонічні тексти для дитячого хору та камерного оркестру (1986–1993, ред. 2009);
- О. Польовий – «Урочиста меса» на канонічний латинський текст, написана для дитячого або жіночого хору, солістів, камерного оркестру та органу (2009);
- М. Попов – «Messa-memoria» на канонічні латинські тексти для сопрано та баса соло, мішаного хору, симфонічного оркестру (2017).

реквіємів:

- М. Шух – Requiem «Lux aeterna» на канонічні латинські тексти, вірші Н. Мінського, В. Соловйова, К. Бальмонта, для читця, солістів, мішаного хору та ансамблю інструментів у складі: челеста, ударні, фортепіано, синтезатор та орган (1986–1988);
- В. Зубицький – «Сім слізин» (мініатюрний реквієм) на слова С. Демчука, Б. Олійника та тексти народних пісень для хору хлопчиків, органу та камерного оркестру (1991);
«Реквієм-симфонія» (1993);

«Sette lacrime»;

- Ю. Шамо – «Український реквієм», на слова Л. Реви, канонічний латинський текст та окремі латинські вислови для мішаного хору a cappella (1991);
- О. Щетинський – Реквієм на канонічні латинські тексти для мішаного хору і струнного оркестру (1991/2004);
заупокійна меса «Фрагменти з латинської літургії» для мішаного хору та органу (1991);
- В. Пацера – Реквієм на канонічні латинські тексти для солістів, мішаного хору та симфонічного оркестру (1996);
- В. Птушкін – «Український реквієм» (пам'яті жертв трагедій ХХ ст.)² на вірші С. Сапеляка для соло мецо-сопрано, баритона, читця, мішаного та дитячого хорів, симфонічного оркестру (1999);
- Б. Синчалов – Реквієм «Пам'яті Василя Стуса» на вірші В. Стуса, для мішаного хору a cappella (1999);
- В. Маник – Реквієм на канонічні латинські тексти для соло сопрано, мішаного хору та симфонічного оркестру (2003–2004);
- В. Гайдук – «Український реквієм», присвячений загиблим за волю і незалежність України на латинські тексти у перекладі українською мовою для солістів, хору та оркестру (2015);
- О. Козаренко – «Український реквієм» («Лемківський») на вірші Н. Федорака для солістів, мішаного хору та симфонічного оркестру (2008);
- В. Сильвестров – «Реквієм для Лариси» на канонічні (латинські) тексти та вірші Т. Шевченка солістів (альта,тенора) для мішаного хору, та симфонічного оркестру (1997–1999);
«In Memoriam» для хору a cappella (2020).

² 9 частин: «Вступ». «Пролог». «Голод 33-го». «Голосіння». «Бабин Яр». «Герніка Чорнобиля». «Б'ють дзвони». «Голос вір». «Епілог».

Меси **М. Шуха** стали «зразк(ами) сучасної тенденції музичного мистецтва до метамови і метастилю як свідчення участі українських митців у процесах культурної глобалізації конвергенції» [29, 94].

Дев'ятичастинний Requiem «Lux aeterna»³ поєднує два пласти – канонічні латинські тексти, як ритуальну мову жанрового архетипу, та багатозначні вірші поетів–символістів М. Мінського, В. Соловйова, К. Бальмонта, що проголошуються читцем. Музична складова синтезована з декламаційним началом заради донесення до слухача авторської ідеї. Реквієм репрезентує середньовічні традиції і структуру тенорової меси з «Credo» і без «Dies Irae» [12].

Одночастинна органна меса «Via dolorosa» («Дорога скорботи») наближена до Requiem «Lux aeterna» і навіть вводить автоцитати з нього – тему «Gloria», інтонації «Requiem aeternam», «Sanctus».

Монументальний канонічний опус, шестичастинний **Реквієм О. Щетинського** для хору і струнних інструментів продовжує європейську традицію духовної музики, зберігаючи традиційний латинський текст і структуру⁴.

За словами автора, він продовжує «розробку нової метамови, що вбирає в себе стильові елементи різних епох – григоріанський хорал і ранню поліфонію, барочні фігури, оперний мелодизм XIX сторіччя, прийоми письма XX сторіччя <...>. Різноманітні стилі в ній не протиставлені, а навпаки – максимально об'єднані, плавко й непомітно переходять одне в одне»⁵.

Уникаючи можливої еклектики, О. Щетинський створює новий сплав різnorідних елементів і трансформує їх. Авторське і «чуже» під кутом бачення сучасного художника, алюзії тем минулих епох у контрапункті зі звучанням

³ «Kyrie eleison». «Dies irae». «Lacrimosa». «Dies illa». «Victimae Paschali». «Domine Jesu Christe». «Sanctus». «Benedictus». «Agnus Dei».

⁴ «Requiem et Kyrie». «Dies irae». «Offertorium» («Domine Jesu et Hostias»). «Sanctus». «Benedictus». «Agnus Dei».

⁵Архівний відеозапис «Реквієму» Олександра Щетинського.

сьогодення сприймаються як органічний полілог і засіб комунікації зі слухацькою аудиторією.

У заупокійній месі «Фрагменти з латинської літургії» О. Щетинський відштовхується від зразка альтової меси доби Середньовіччя і Ренесансу (*missa-brevis*) і користується «методом монтажної драматургії» (вислів Вербицької–Шокот).

Одинадцятичастинний «Реквієм» В. Пацери представляє різновид реквієму-сюїти, в якій поєднуються два її типи – вокальної (частини 2, 5, 9, 10) та хорової (1, 3, 4, 6–8).

«Сім сльозин» В. Зубицького представляє «скороочену» модель реквієму, подібно до раніше створених зразків Г. Майбороди, Д. Вериківського та аналогічних творів композиторів-сучасників А. Гайденка, О. Щетинського, В. Мужчиля. У реквіємі «Сім сльозин» В. Зубицький вписує фольклорні інтонації в контекст старовинно-сучасного твору. Композитор синтезує ознаки католицької літургії (введення органу) з православною семантикою (українська мова, національний тезаурус, інтонації, алюзії жанрів голосіння та плача) і сучасні композиторські техніки (в тому числі «фрагментарний метод») [13].

В «Українському реквіємі» Ю. Шамо, присвяченому пам'яті жертв Чорнобильської трагедії, використовується монтажний принцип («метод монтажної драматургії» за висловом І. Вербицької-Шокот). Він дозволяє синтезувати на основі сюїтного принципу літургійні традиції, структуру і латинську мову з українськими текстами і національним мелосом.

Меса для солістів, мішаного хору та струнного оркестру А. Томльонової пов'язана з латинською літургічною традицією. Авторка залишає в кожній з семи частин тексти лише початкових рядків ординарія, посилаючись на них. Меса А. Томльонової, орієнтована на Високу месу Й. Баха, трактовано в світському концертному дусі, що припускає її можливе виконання і на церковних святах.

«Реквієм» В. Маника для соло сопрано, мішаного хору та симфонічного оркестру презентує романтичне трактування жанру, що розкриває одвічну

тему життя і смерті через рефлексивний стан. Твір зберігає традиційну структуру реквієму і складається з дев'яти номерів.⁶

«Missa movere» В. Степурка, як зазначає О. Василенко, «не стилізація католицької меси, а художній твір, який охоплює широку жанрову палітру духовних творів епохи Відродження» [12, 307]. Вона представляє своєрідний «жанровий мікс» і суміщає стильові ознаки епох бароко і романтизму, прийоми цитування (канти Дмитра Туптало, епізоди з Високої меси Й. Баха) і сучасну композиторську мову. Звертання до наспівів українських кантів, що звучать на латині, підкреслює установу автора меси на різні конфесійні спрямування.

Одинадцятичастинний «Український реквієм» О. Козаренка («Лемківський») сюїтного типу представляє унікальний зразок подання латинського тексту в українському поетичному перекладі Назара Федорака. Твір присвячений жертвам репресій, депортаций та голодоморів ХХ століття в Україні. Національний акцент підсилено інструментальним складом з додаванням до симфонічного оркестру цимбал, народних духових інструментів – трембіти, сопілки, тилинки, фрілки.

Інтонаційним базисом реквієму-симфонії О. Козаренка слугує поспівка в дусі фольклорної заплачки, представлена в наскрізному розвитку і образних метаморфозах – страждання, молитовність, просвітлення і спокій.

«Реквієм для Лариси» В. Сильвестрова розкриває особистісне начало композитора, його суб'єктивне переживання (в основу покладена монограма La–re–cis–a). Тим пояснюється відмова від канону жанру реквієму при збереженні шести частин і латинського тексту з додаванням фрагменту поеми Т. Шевченка «Сон» в четвертій частині. Втім, назви частин подаються не через латинську, а через темпове позначення (*Introitus. Largo; Adagio–Moderato–Allegro* тощо).

⁶ «Introit». «Kyrie». «Dies irae». «Confutatis». «Lacrimosa». «Offertorium». «Sanctus». «Agnus Dei». «Lux aeternum».

Окрім теми-монограми, в музичний контекст реквієму включено автоцитати фортепіанної п'єси «Вісник-1996», Симфонії № 1, циклу для голосу і фортепіано «Тихі пісні».

«**In Memoriam**» для хору а cappella, написаний в романтичній манері, визначений **В. Сильвестровим** як реквієм пам'яті жертв Революції гідності 2014 року. Він є трансформованою моделлю жанру, оскільки його дев'ять частин асимілюють українську національну інтонацію до жанру реквієму і тим самим породжують нову художню якість. Доказом цього є поєднання в «In Memoriam» латинських канонічних та українських текстів (сл. О. Кониського у вільному прочитанні В. Сильвестровим). При цій різнорідності не виникає еклектичності завдяки витриманості всього твору в лірично-молитовному стані. Не випадково композитор включає жанри елегії (№ 6), молитви – «Святий Боже» (№ 3), «Отче наш» (№ 8), «Молитви за Україну» (№ 9).

Розглянемо, як відбувається оновлення меси – одного з жанрів духовної музики – у двох сучасних композиторів, для яких хорова музика становить домінанту їх творчості. Мова йде про Олега Польового, представника одеської композиторської школи, і запорізького композитора, заслуженого діяча мистецтв України Миколи Попова. Обидва зразки української сучасної меси в їх творчості є запитаними у широкого кола виконавців та слухачів, їх ноти видані в Запоріжжі та Одесі.

Висновки до розділу 1.

Починаючи з проголошення незалежності української державності по сьогодення вітчизняні композитори та музикознавці продовжують активно відроджувати українську духовну музику.

Активно та невпинно відбувається процес становлення сучасної духовної музики (як православної, так і католицької), тому з погляду його досліджень в аспекті історії розвитку жанрів та стилів, особливий інтерес займає меса.

На сучасному етапі розвитку української духовної музики можемо бачити розвиток меси за кількома важливими напрямками, а саме за:

- функцією і місцем виконання: концертна або богослужбова (переважна більшість сучасних мес українських композиторів створено для концертного виконання);
- жанровою асиміляцією (М. Шух – Requiem «Lux aeterna», органа меса «Via Dolorous»);
- жанровими цитатами (В. Степурко – Missa movere);
- відсутністю органу (О. Щетинський – Реквієм для мішаного хору і струнного оркестру, А. Томльонова – Меса для солістів, мішаного хору та струнного оркестру, В. Польова – Missa-simphonia на канонічні тексти для дитячого хору та камерного оркестру, В. Сильвестров – In Memoriam для хору a cappella);
- діалогом традицій та вільної творчої ініціативи автора (Реквієм О. Щетинського для хору і струнних інструментів).

РОЗДІЛ 2

МЕСА У ТВОРЧОСТІ М. ПОПОВА ТА О. ПОЛЬОВОГО

При розгляданні мес сучасних композиторів Південної України М. Попова та О. Польового в їх перекладеннях застосовано різні підходи. Таке рішення обумовлено наступними факторами.

По-перше. Творчість О. Польового, зокрема його «Урочиста меса», достатньо вивчені і розглянуті в роботах С. Бородавкіна, Т. Валько. Тому в нашому дослідженні ми зосередили увагу більше на перекладенні та його особливостях. В той же час творчість М. Попова взагалі і його духовні хорові твори, серед яких – «Messa-memoria», потребує розкриття і належного вивчення.

По-друге. Якщо порівняти обидва зразки перекладень, то можна визначити їх відмінності і різні цілі, які ставив перед собою Тарас Хмілюк. У перекладенні меси О. Польового припущені значні редакторські корективи, тому в науковому обґрунтуванні акцент зроблений на аналізі нової хорової партитури. При перекладенні меси М. Попова хорова партитура цілком збережена, а зміни стосуються нового бачення і перерозподілу функцій інструментів у зв'язку з відмовою від оркестрового звучання. Тому й не було потреби в ретельному аналізі саме хорової партитури.

2.1 Нове прочитання духовного жанру в «Messa-memoria» М. Попова

Хорові духовні твори М. Попова і О. Польового природно вписуються в загальну панораму сучасної української хорової культури. «Вони відповідають потребам часу, попиту на збагачення і оновлення духовного репертуару <...> концертно-виконавського рівня...» [59, 150].

Заслужений діяч мистецтв України (1999), лауреат міжнародних та регіональних фестивалів Микола Інокентійович Попов – визначна постать у

музичному середовищі сучасності⁷. При всій різноплановій палітрі митця – автора музики до майже 70 театральних вистав, симфонічних, камерно-інструментальних творів, все ж пріоритетною сферою залишається хорова музика. Вона часто виконується відомими колективами в різних містах країни – Чернігові, Харкові, Києві, Луганську, Запоріжжі, Мелітополі. Серед найбільш вагомих творів:

- для мішаного хору – «Диптих», «Молитва», цикл хорових мініатюр, «Трохи джазу, трохи блюзу», «Час гірких дум», «Вечірній дзвін», «Вокаліз-поема»;
- для жіночого хору – диптих «О, прекрасна мить», «Прощання осені», «Колядка», «Сповідь»;
- для дитячого хору.

Тяжіння до хорового звучання пов’язує діяльність М. Попова в якості художнього керівника і диригента студентського хору «Запоріжжя» з власними композиторськими уподобаннями. За період керування хором (2004–2010) колектив і його керівник М. Попов стали лауреатами міжнародних хорових фестивалів духовного співу у Запоріжжі («Христос Воскрес»), Всеукраїнського фестивалю духовних піснеспівів «Від Різдва до Різдва» у Дніпрі.

Серед різноманітних хорових творів М. Попова, що припускають будь-які виконавські склади, виділимо як найбільш значні, масштабні, композиції канататно-ораторіального плану:

- канцата «Сердце, бей бой!»;
- поема для мішаного хору «Плакали Ангели»;
- поема для мішаного хору із супроводом «О, прекрасна мить»;

⁷ М. Попов закінчив факультет композиції Донецької консерваторії ім. С.С. Прокоф’єва (клас професора О.М. Рудянського) та факультет хорового диригування Державного інституту мистецтв, м. Уфа. М. Попов є керівником музичної частини Запорізького театру юного глядача, диригентом і викладачем Запорізького музичного коледжу ім. П. Майбороди.

- «Величальна Україні» для симфонічного оркестру, хору, солістів та читця;
- «Господи, помилуй» на канонічний текст для хору та камерного оркестру.

Від 2000-х років веде початок новий етап творчості М. Попова, визначений власною потребою звернення до духовної сфери, здатної передати глибинні внутрішні процеси. Зосереджуючи свої інтереси на жанрах церковної традиції, він співвідносить їх з власною індивідуальністю, переосмислює і наповнює іншим смыслом.

На сучасному етапі становлення української духовної музики вагомим є те, що композитори у своїх сакральних творах намагаються бути новими, цікавими для сьогоднішнього слухача, відповідати запитам теперішньої аудиторії. Не винятком є «Messa-memoria» Миколи Попова для солістів, мішаного хору та великого симфонічного оркестру (2017).

До духовних жанрів автор звертався раніше: це і дві редакції «Господи, помилуй» (канонічний текст) для хору a cappella і хору із супроводом фортепіано; поема для мішаного хору і симфонічного оркестру «Плакали янголи» (слова А. Матвійчука) тощо, але саме з жанром меси М. Попов працює вперше.

Спробуємо виявити жанрово-стильові особливості зразка сучасної меси в українській музичній творчості на прикладі «Messa-memoria» М. Попова.

«Messa-memoria», присвячена пам'яті дружини М. Попова, є яскравим прикладом представлення традиції через призму авторського бачення сучасного композитора. Такий підхід відповідає загальній спрямованості до індивідуалізації духовної музики.

Як зразок жанру Missa concertata (концертної меси), твір М. Попова підтверджує той факт, що, починаючи з ХХ століття, католицька меса переосмислюється. Тобто, враховуючи, що «розвиток жанру меси у добу Ренесансу, бароко, класицизму, романтизму демонструє неухильне розповсюдження естетичних, авторських, індивідуально характерних для

кожної конкретної епохи жанрово-стильових модифікацій ...» [24, 3], відзначимо авторське бачення жанру в «Messa-memoria». Слово «memoria» («пам'ять»), винесене в назву, «вказує на відверто-особистісний і лірико-сентиментальний стрій авторського висловлювання. Твір можна було б назвати “ліричною месою”» [40, 71].

Тональна спільність, забезпечена загальними характером і образністю «Kyrie eleison» – «Lacrimosa» – «Benedictus», підсилюється схожою інтонаційною єдністю тезауруса «Kyrie eleison» – «Lacrimosa» – «Confutatis» з опорою на мотив секундового коливання. Він виявляється у двох формулах:

- перша з мотивом коливання і його подальшим низхідним рухом (фігура catabasis) на інтервали ч⁴ (приклад 1) та в³ (приклад 2);

Приклад 1
«Messa-memoria». Перша частина «Kyrie eleison»



Приклад 2
«Messa-memoria». Шоста частина «Agnus Dei»

A musical score excerpt for Agnus Dei. The score consists of three staves: soprano, alto, and bass. The vocal line in the soprano part features a melodic line with an upward sweep (anabasis), indicated by a curved arrow pointing upwards. The tempo is marked as Adagio with a value of 50. The dynamics include forte (f) and piano (p). Measure numbers 35 and 36 are shown at the top of the page.

- друга формула поєднує мотив коливання з направленістю вгору (фігура anabasis) після руху по звуках t4/6 (приклад 3) або після висхідного стрибка на квінту (приклад 4) і поверненням до початкового звуку.

Приклад 3
«Messa-memoria». Четверта частина «Lacrimosa»



Приклад 4
«Messa-memoria». П'ята частина «Confutatis»

A musical score excerpt in G minor, 2/4 time. It features two staves: treble and bass. Measure 84 ends with a repeat sign and a double bar line. Measure 85 begins with a forte dynamic. A large black arrow points to the start of measure 85. The lyrics 'Con-fu - tac - tis me - i ma - le Dic - tis.' are written below the treble staff.

Con-fu - tac - tis me - i ma - le Dic - tis.

Вся композиція меси М. Попова обрамовується не тільки частинами спільногоЛірико-споглядального характеру, а й тональною логікою, за якою проступає наявне семантичне відчуття тональностей – «лірико-елегійного», «м'якого» і «сумного» g-moll і «найtragічнішого», «скорботного», «пасіонного» h-moll. При цьому виникає певна аналогія з тональною композицією крайніх розділів Високої меси Й. Баха, ніби у віддзеркаленому вигляді:

Й. Бах – «Kyrie eleison» – h-moll; «Agnus Dei» – g-moll;

М. Попов – «Kyrie eleison» – g-moll; «Agnus Dei» – h-moll.

Більш суб'єктивне начало, властиве «Messa-memoria», виявляється не лише в загальній ліричній концепції, але й у більш вільному підході до розподілу її частин. Твір М. Попова може бути класифікований як різновид меси-реквієму, оскільки поєднує частини Ordinarium Missae (ординарій меси) з реквіємом (Missa pro defunctis або Missa defunctorum) як різновидом заупокійної меси римо-католицької церкви⁸. Подібний приклад змішування меси і реквієму ми знайдемо в «Missa movere» В. Степурка (2013), в якій композитор пропонує злиття їх жанрових параметрів воєдино.

⁸ У православній церкві заупокійним богослужінням є панахида або її скорочений варіант – заупокійна літія.

«Messa-memoria» М. Попова можна також тлумачити як «месу рефлексійного типу». Визначення мистецької рефлексії належить Г. Падалці. Вона зазначила, що це – «усвідомлення власних психічних станів і процесів у зіставленні із переживаннями, відтвореними в художньому образі, роздуми людини про власне життя, заглиблення у власні почуття у зв'язку зі змістом мистецького твору...» [45, 159]. Рефлексивне сприйняття мимоволі сприяє більш глибокому розумінню художньої концепції музичного твору.

Рефлексивним станом пояснюється перебування у виключно мінорній сфері (g–e–cis–cis–d–g–h). У драматургії меси виділяються два тональні центри – g-moll (№№ 1, 5) і cis-moll (№№ 3, 4) як його тритонанти.

Таблиця 1
Порівняння структур Missa pro defunctis, Ordinarium missae, «Messa-memoria»

№	Реквієм Missa pro defunctis шість частин	№	Mesa Ordinarium missae шість частин	№	М. Попов «Messa-memoria» шість частин
1	Інтройт: «Requiem aeternam»; «Kyrie eleison»	1	— «Kyrie eleison»	1	— «Kyrie eleison»
2	Секвенція «Dies Irae»: «Dies irae»; «Tuba mirum»; «Rex Tremenda»; «Recordare»; «Confutatis»; «Lacrimosa»	2	«Gloria in excelsis Deo»	4 5	— «Lacrimosa» «Confutatis»
3	Оферторій «Domine Jesu Christe»	3	«Credo»		—
4	«Sanctus»	4	«Sanctus»	2	«Sanctus-ostinato»
5	«Benedictus»	5	«Benedictus»	3	«Benedictus»
6	«Agnus Dei» Комуніо «Lux aeterna»	6	«Agnus Dei» —	6	«Agnus Dei» —

Таким чином, шість розділів меси М. Попова мають вигляд:

1. **«Kyrie eleison»**

2. «Sanctus-ostinato»
3. «Benedictus»
4. «Lacrimosa»
5. «Confutatis»
6. «Agnus Dei»

Але, завдяки об'єднанню №№ 2–3, 4–5 в єдине ціле за принципом *attacca*, виникає відчуття тричастинної структури меси, компактної за звучанням (25 хвилин).

Друга та третя частини поділені автором на окремі номери. Між тим, вони становлять єдине ціле завдяки трактуванню та переосмисленню тексту стародавнього гімну «*Sanctus*», який є центральною частиною християнської літургії західного і східного обряду. Його текст складається з двох біблійних цитат:

перша – «*Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt caeli et terra gloriae tuae. Hosanna in excelsis!*» («Свят, свят, свят, Господь Бог Саваот! Повні небеса і земля слави Твоєї. Осанна во вишніх!»)

друга – «*Benedictus qui venit in nomine Domini*» («Благословенний, хто іде в ім'я Господнє! Осанна во вишніх!»).

М. Попов, відштовхуючись від текстової дуальності, пропонує подібну дуальність на музичному рівні. Між двома частинами («*Sanctus-ostinato*», «*Benedictus*») закладений багаторівневий контраст – динамічний, тональний (стикаються гранично далекі тональності – *Ges-dur*, *Es-dur*), тембрний, штриховий, фактурний (акордова та поліфонічна фактура).

Основними образно-змістовними акцентами в месі стають лірико-рефлексивний («*Kyrie*», «*Lacrimosa*», «*Agnus Dei*») і активно-драматичний («*Sanctus-ostinato*», «*Benedictus*»). У ліричних епізодах – опора на пісенність, наближену до українського мелосу, широкі розспіви; в драматичних, кульмінаційних розділах – загущеність, високий динамічний профіль, різкість звукових комплексів, *tutti* хорового і оркестрового складу, ритмічна акцентованість.

З таблиці видно, що в усіх трьох випадках збережено загальну кількість частин – шість; крайні – «*Kyrie eleison*» та «*Agnus Dei*» – присутні як у месі і реквіємі, так і в месі М. Попова. Але в реквіємі «*Kyrie eleison*» передує інтройт – «*Requiem aeternam*». М. Попов дотримується структури меси і розпочинає композицію з «*Kyrie eleison*». Заключна частина «*Agnus Dei*» теж співпадає у кожному з представлених зразків. Її текст взято із меси («*Donna pacem*») і не відповідає тексту з реквієму – «*Dona eis requiem*».

Другий і третій розділи меси М. Попова («*Sanctus-ostinato*», «*Benedictus*») збігаються зі структурою реквієму і меси, але в зміненому порядку: в месі та реквіємі це відповідно четверта та п'ята частини.

«*Lacrimosa*» і «*Confutatis*» із секвенційного розділу реквієму у Миколи Попова виступають четвертим–п'ятим номерами (знов у зміненому порядку) за відсутності його інших епізодів – «*Dies irae*», «*Tuba mirum*», «*Rex Tremendae*», «*Recordare*». Крім згаданих частин, відсутні також «*Gloria*» та «*Credo*» з *Ordinarium Missae*.

Аналіз хорової партитури.

Перша частина «*Kyrie eleison*» – одна з прадавніх християнських молитов ще з апостольських часів, що відома у багатьох конфесіях. Соло сопрано в темпі *Andante con anima* підтримується синкопованим ритмом оркестру, який доповнює та насичує фактуру.

«*Kyrie eleison*» написано в тричастинній репризний формі, де крайні розділи мають ознаки куплетної форми, а середній розділ – ліричне соло скрипки та оркестрово-хорове *tutti* хорального складу.

Тональний план першої частини втілено автором у рамках двох мінорних тональностей (*g-moll* та *c-moll*). Ця суто мінорна ладовість акцентує увагу слухачів на головних словах покаяння та молитви «*Kyrie eleison*» («Господи, помилуй»). Спочатку – це звернення до Бога у солістів, як окремо, так і разом. З 22 по 30 тт.⁹ – повторення і двотактне видозмінене завершення ферматою,

⁹ Такти і цифри подані за клавіром: Попов М.І. Меса пам'яті [Ноти] / Для солістів, мішаного хору та великого симфонічного оркестру. Запоріжжя: Дике Поле, 2020. 44 с.

котра більше загострює невпинне тяжіння до Творця. В т. 38 вступає хор, де вже кожен промовляє ці ж слова звернення «Господи, помилуй».

Для виконання хористом перша частина становить труднощі, тому потребує особливого контролю над ритмо-організацією (пульсацією). Уваги потребує і робота над дикцією; менш досвідчені співаки при вимові двох голосних, що мають промовлятись один за одним – «Kyri[e] [e]leison», не відділяють першу від другої новою атакою. Тому хормейстеру потрібно відпрацювати вимову цих двох голосних.

Друга частина, «**Sanctus-ostinato**» (e-moll – cis-moll – e-moll), написана у контрастно-складеній формі з репризою, поєднує три типи фактури:

1. енергійну та ритміко-пунктирну в першій частині гімну «*Sanctus*», тт. 1–29, ц. 1;
2. акордову спочатку другої частини гімну «*Hosanna in excelsis...*», тт. 30–42, ц. 6;
3. поліфонічну («*Benedictus...*», тт. 43–66, ц. 7).

Аналогічно до першої частини тут переважає ритмічний малюнок шістнадцятими. Це ми можемо спостерігати у першому типі фактури. Розглянемо цей фрагмент більш детально під ракурсом словотворення та дикції.

Розспівуючи слово «Sa-a-a-nctus», другий та третій голосні звуки треба виконувати злегка атакуючи, при цьому не додаючи приголосних «паразитів» (г) на кшталт: «Sa-ga-ga-nctus». Наприкінці слова приголосну «s» слід промовляти тихо та ритмічно.

У третій частині, «**Benedictus**», експозиція фуги включає в себе проведення теми у всіх голосах:

- альти, ц. 7 – оспіування стійких ступенів cis-moll;
- сопрано, ц. 8, квінтою вище – оспіування стійких ступенів gis-moll;
- баси, ц. 9, cis-moll, за винятком перших трьох звуків – повтор тематизму альтів.

При виконанні тема завжди виступає на перший динамічний план з однаковою місцевою кульмінацією, штрихами та словотворенням. Тому кожна партія відтворює crescendo в рамках динамічного нюанса тр, тоді як всі інші слухають тему та динамічно підпорядковуються їй. Стрибки на малу сексту та зменшену квінту підштовхують до занадто перебільшеного та перевантаженого штриха, провокуючи вихід за межі вказаної композитором динаміки. Тому кожен виконавець повинен знайти та відпрацювати ці та подібні до них фрагменти твору.

Секвенційні частини меси – «*Lacrimosa*» (cis-moll – d-moll – cis-moll) та «*Confutatis*» (g-moll) майже повністю містять латинські тексти із «*Requiem*»:

<i>Lacrimosa dies illa</i>	У той день сліз
<i>Qua resurget ex favilla</i>	Підніметься із праху той,
<i>Judicandus homo Reus.</i>	Кого будуть судити.
<i>Huic ergo parce Deus,</i>	Людину провинну пощади, Боже,
<i>Pie Jesu Domine</i>	Милостивий Господи Ісує
<i>Dona eis requiem!</i>	Дай їм спокій! Амінь!

Відсутній лише останній рядок: «*Dona eis requiem. Amen!*» – «Дай їм спокій! Амінь!».

Можемо припустити, що автор свідомо чи несвідомо випускає ці рядки; він не прагне акцентувати увагу на рядках «Дай їм вічний спокій», бо, вірогідно, звертається більш не до мертвих, а до живих.

В останньому рядку треба акцентувати увагу абсолютно кожного з хористів на ритмічній промові єдиним в кожній партії тембром.

«*Lacrimosa*» розпочинається повільним та зосередженим вступом, що вводить у медитативний стан (Adagio). В умовах тихої динаміки (р), на тлі засурдинених валторн, труб та струнних тільки у єдиному випадку композитор додає загадковий, таємничий тембр вібрафона. Саме йому доручене проведення ритмо-остинатних фігур, підсилиних дублюванням флейт, гобоїв та кларнетів. Означена ритмо-остинатна фігура обрамовує «*Lacrimosa*» (ц. 6), передуючи заключній хоровій декламації (сл. «*Pie Jesu, pie Jesu Domine. Amen!*»).

«*Lacrimosa*», витримана в межах динаміки *p*, та і характері виконання *dolce*, сприймається як ліричний центр всього твору, його «тиха кульмінація». За емоційно-образним наповненням – це ніби спокійні та виважені філософсько-християнські роздуми про буття гріховної людини та її смиренна молитва. Покаянне прохання підтримується солістами (ц. 3) та хором (ц. 4) і закінчується тихим, смиренним станом.

«*Lacrimosa*» змінюється різким динамічним контрастом наступної частини – «**Confutatis**». У ній задіяні низькі звуки (ц. 7) фортепіано та литаври, які, ніби блискавиці, відображають голос Всевишнього. У перекладенні цієї частини партії туби та тромбонів, труб та валторн озвучує тільки тембр фортепіано; відповідно до принципу зіставлення діапазонів мідних духових, їх партії розподілені між лівою та правою руками фортепіано. Зазначимо, що це перерозподілення дещо збідніло фактуру, але зберегло характер звучання партії ударних та бас-гітари, які залишилися без змін (див. додаток Б. 3).

Із вступом хору (ц. 8) енергія та експресія не спадає, а навпаки, ще більше підсилюється завдяки особливому композиторському прийому, що вже застосовувався у творі («*Sanctus*», ц. 4). Раптове *subito p* у хорових партіях наче «зпресовує» та «накопичує» ту неземну силу, яка згодом множиться (т. 66, ц. 8), стає більш напруженою, близчкою, виходить на передній динамічний план і врешті «виривається» наприкінці фрази (т. 78, ц. 8). Чотиритактні ритмо-остинатні фігури (з різкими динамічними контрастами початкового фрагменту) змінюються в середньому розділі короткими, однотактовими (т. 72, ц. 9).

Фінал частини остаточно динамічно та фактурно підсилюється завдяки застосуванню абсолютно всього виконавського складу духових (у перекладенні їх партії виконує орган) та ударних інструментів, та навіть більше – в хорі автор застосовує *divisi*.

Confutatis maledictis,

Засудивши злих,

Flammis acribus addictis

Покаравши їх страшним вогнем,

Voca me cum benedictis

Поклич мене до благословенних

Oro supplex et acclinis

Я молю уклінно,

Cor contritum quasi cinis Gere curam mei finis.	Серце сокрушене як порох, Потурбуйся про мій кінець!
--	---

До оригінального тексту («*confutatis maledictis...*» – «засудивши нечестивих») додано двоскладове слово «*me-i*» («мій», «моє»). Тим самим композитор ніби акцентує особистісне ставлення суб’єкта до вислову «засудивши злих». Ключова фраза «*confutatis male mei Dictis*» підсилюється секвентним розвитком і синкопованою ритмоформулою з акцентуванням другої і останньої четвертної тривалості. Це відбувається завдяки застосуванню ритму (приклад 4) з роздробленою третьою долею на шістнадцяті, які відволікають слухача від слова «*confutatis*» («відректися»). Завдяки цій ритмічній організації, яка підсилює slabку (четверту) долю такту, увага спрямовується до слова «*Dictis*» (т. 80, ц. 9).

Контрастним за динамікою та темпами до попереднього є спокійний за характером хоральний епізод (*a cappella*) на слова «*Ora supplex...*». Фіналом «*Confutatis*» виступає реприза попереднього фрагменту (*Allegretto*, т. 95, ц. 11).

Виконання цієї частини потребує особливої емоційної концентрації та зосередженості на тексті, що ніби «ретранслює» гнів Божий, ніяким чином не перебільшуєчи емоції: у фрагменті ц. 7 дотримуватися динаміки *subito piano*, а в іншому фрагменті ц. 9 – *forte*.

В «*Agnus Dei*» поєднуються гомофонно-гармонічний (т. 4, ц. 1) та поліфонічний типи викладення (т. 56, ц. 7). Слова «*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis*» («Агнець Божий, що бере на себе гріхи світу: помилуй нас») повторюються декілька разів у зміненому викладенні. Сама частина відображає лірико-драматичний напрям.

Привертає увагу хорал *a cappella* (pp), що додає містичності та глибинності пережитих автором почуттів (т. 21, ц. 2). У фіналі частини «*Agnus Dei*» в оригіналі та перекладенні цей же хорал підкріплюється поступовим вступом інструментів супроводу і завершується *tutti* (т. 74, ц. 8).

Проаналізувавши партитуру, можемо відзначити, що твір написаний доступною для виконавців музичною мовою, без особливих теситурних та

інтонаційних складнощів, а поєднання у перекладенні незмінених вокально-хорових партій оригіналу, разом з меншим складом інструментів, концентрує увагу саме на словесному тексті.

При виконанні хоралу (т. 21, ц. 2) кожному хористу потрібно з однаковою швидкістю відтворювати crescendo та diminuendo між р та mf. У тихій динаміці звук має бути сумброваним. У фіналі «Agnus Dei» (т. 86) на першій долі такту четвертна пауза, тому слово «расем», що співається до неї, треба «дотягнути», таким чином не допускаючи роздроблення музичної тканини на дрібні фрагменти.

2.2 Композиторський задум «Урочистої меси» О. Польового та його інтерпретація

Олег Польовий – один з впливових українських композиторів, визнаний і в Україні, і за кордоном¹⁰. Творче кредо О. Польового можна розкрити як звертання до широкої публіки зrozумілою демократичною музичною мовою. Один з основних дослідників творчості одеського композитора Сергій Бородавкін відзначає, що вона є «цікав(ою) як для любителів, не спокушених складною мовою сучасної музики, так і для професійної композиторської еліти» [9, 196].

Композитор О. Польовий активно працює в різних жанрах – вокально-хорових, камерно-інструментальних, симфонічних. Серед написаних творів чільне місце посідає хорова музика. Підтвердженням цього є унікальний цикл хорових творів «Шевченкіана» (2014), куди увійшли два хорових концерти «Давидові псалми»: шість хорів у першому – «Блаженний муж», «Боже миць», «Боже спаси», Думка «Тече вода...», «Чого мені тяжко», «Якби

¹⁰О. Польовий прийняв участь у багатьох Міжнародних музичних фестивалях та конкурсах. Композиторську творчість Олег Польовий поєднує з активною концертною діяльністю. Як піаніст, він виступав у різних країнах світу: США, Китаї, Великій Британії, Іспанії, Болгарії, Італії, Південні Кореї, Тайвані, Туреччині, Франції, Чехії, Андоррі тощо (понад 1280 концертів).

мені черевики», і три хори в другому хоровому концерті – «Між царями й судіями», «Чи є що краще», «Псалом новий Господеві». Саме вони становлять ядро всього циклу.

Всі десять відібраних текстів псалмів вільно перекладені українською Тарасом Шевченком (№№ 1, 12, 53, 81, 132, 149). Тому вони органічно сприймаються в контексті додаткових трьох хорів на авторські слова поета (думка «Тече вода», «Чого мені тяжко», «Якби мені черевики»), що відсилає до національного мелосу і особливостей народної хорової манери виконання. Своєрідним обрамленням «Давидових псалмів» став хор «Молитва», створений в 1994-му. Закономірним здається те, що цикл починається і завершується саме «Молитвою», дещо видозміненою наприкінці.

У «Давидових псалмах» Олег Григорович Польовий дотримується пісенних традицій всесвітньо відомих хорових класиків духовної української музики А. Веделя, М. Леонтовича, К. Стеценка, Б. Лятошинського. Так, у «Шевченкіані» ми бачимо, з одного боку, наслідування традицій духовних хорових концертів А. Веделя, з іншого – прояви новаторства. О. Польовий зберігає загальні властивості хорового концерту з типовою тричастинною будовою і контрастами між частинами, по-своєму розподіляючи партії і ролі солістів та хору: дияконом є тенор, священником – бас, парафіянами виступає хор.

Музична мова композитора є яскраво мелодичною, доступною для слухачів, «цікав(ою) як для любителів, не спокушених складною мовою сучасної музики, так і для професійної композиторської еліти» [9, 196]. Враховуючи те, що О. Польовий працює з дитячим колективом, багато з його творів написані для виконання саме дитячим хором: «Кантата» у 4-х частинах на вірші І. Франка (2004), хори «Чого мені тяжко», «Думка», «Тече вода в синє море» на слова Т. Шевченка.

В 2014-му до 200-річчя від дня народження поета зі сцени Одеської державної філармонії пролунав цикл хорових творів «Шевченкіана». Інтерес до духовної тематики приводить В. Польового від хорового концерту до меси, що

є не характерною для українських композиторів, більш спрямованих до жанрів православної духовної музики. Так у 2009-му з'являється один з найбільш масштабних творів композитора – «Урочиста меса» для дитячого або жіночого хору, солістів, камерного оркестру та органу. Її прем'єра у новій редакції Тараса Хмілюка відбулася у Дніпропетровській академії музики ім. М. Глінки в 2021 році.

«Урочиста меса» О. Польового на канонічний латинський текст для дитячого або жіночого хору, солістів, камерного оркестру та органу є сучасним зразком missa solemnis («висока, велика меса»). У римсько-католицькій церкві, за часів папи Григорія Великого, використовувались фіксовані частини літургії (ординарій Священної меси). Масштабність меси передбачає її виконання не у літургійному вжитку, а частіше у концертній обстановці для підкреслення та передачі святкової атмосфери.

Як визначає С. Бородавкін, разом зі збереженням частин Ordinarium missae – «Kyrie eleison», «Gloria», «Sanctus», «Benedictus», «Agnus Dei» – в «Урочисту месу» О. Польовий вводить дві частини: «Ave Maria», «Alleluia» [9, 3] з Proprium (лат. Proprium – змінюванні літургійні тексти меси з розспівами).

Отже, меса Олега Польового включає сім частин:

1. «Kyrie eleison»
2. «Gloria»
3. «Ave Maria»
4. «Alleluia»
5. «Sanctus»
6. «Benedictus»
7. «Agnus Dei»

Таблиця 2.
Порівняння структур Missa pro defunctis, Ordinarium missae,
«Урочистої меси» О. Польового

№	Реквієм Missa pro defunctis шість частин	№	Меса Ordinarium missae шість частин	№	О. Польовий «Урочиста меса» сім частин
1	Інтройт: «Requiem aeternam»; «Kyrie eleison»	1	— «Kyrie eleison»	1	— «Kyrie eleison»
2	Секвенція «Dies Irae»: «Dies irae»; <i>Tuba mirum</i> ; «Rex Tremendaе»; «Recordare»; «Confutatis»; «Lacrimosa»	2	«Gloria in excelsis Deo»	2	«Gloria»
				3 4	«Ave Maria» «Alleluia»
3	Оферторій «Domine Jesu Christe»	3	«Credo»		—
4	«Sanctus»	4	«Sanctus»	5	«Sanctus»
5	«Benedictus»	5	«Benedictus»	6	«Benedictus»
6	«Agnus Dei» Комуніо «Lux aeterna»	6	«Agnus Dei» —	7	«Agnus Dei» —

Як бачимо з наведеної таблиці, у О. Попова загальна кількість частин більша – не шість, а сім. Перша – «Kyrie eleison», друга – «Gloria» і три останні частини – «Sanctus», «Benedictus», «Agnus Dei» співпадають з розподілом частин Ordinarium missae. Третя і четверта частини «Урочистої меси» – «Ave Maria», «Alleluia» – входять не до Ordinarium missae, а до Proprium.

На відміну від тексту в «Agnus Dei» М. Попова («Donna pacem»), в месі О. Польового використовується текстовий варіант з реквієму – «Dona eis requiem».

«Урочиста меса» неодноразово виконувалась у своєму первісному авторському вигляді:

- 2015 р. – в Одеській філармонії ім. Давида Ойстраха під керівництвом Володимира Дикого, хормейстер Сергій Савенко;
- 2015 р. – в Одеській національній музичній академії ім. А.В. Нежданової жіночим хором «Ave musica» ОДМА і жіночим хором «Akademy» Одеського педагогічного університету ім. К.Д. Ушинського з камерним оркестром Одеської філармонії (художній керівник і головний диригент – Ігор Шаврук), диригент Володимир Дикий, хормейстер Сергій Савенко;
- 2018–2019 pp. – камерним оркестром Одеської філармонії, диригент Володимир Дикий, камерним хором «Ave musica» ХГЕУ, хормейстер Сергій Савенко та жіночим хором «Virgo» Вільнюського університету, диригент Rasa Gelgotiene.

У пошуках репертуару диригенти стикаються з обмеженнями щодо можливостей різних виконавських складів. Тому виникає потреба у створенні власних адаптивних версій. Головне – це максимальне збереження композиторського задуму, тексту, фактури тощо.

Виявимо характерні відмінності нових перекладень у порівнянні з авторським оригіналом хорової партитури сучасного твору, що органічно репрезентує в українській музиці синтез різних духовних традицій. Варіанти перекладення вносять аспект новизни щодо прочитання сучасної композиції при збереженні основних параметрів оригіналу.

Зауважимо, що одне з перших перекладень «Урочистої меси» О. Польового для мішаного складу хору і симфонічного оркестру (виконавці – диригент і автор перекладення Ігор Маринчук, хормейстер Ольга Бабошина прозвучало у Вінниці (2020) за присутності автора¹¹. Відзначимо грандіозність та повноту tutti-йногозвучання. В Одесі мішаним хором під керівництвом Сергія Савенка виконувались лише окремі частини меси.

¹¹ https://www.youtube.com/watch?v=et_-uSqj0RA

У 2021 році Тарасом Хмилюком зроблено її нове перекладення. Розпочавши його, автор переслідував як популяризаторську ціль – залучення широкого кола виконавських колективів України та зарубіжжя, так і педагогічну – виконання «Урочистої меси» навчально-творчим колективом зі сцени Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки. Уточнюємо зміни виконавського складу при перекладенні: замість дитячого хору – мішаний, замість камерного оркестру – тільки два інструменти; партії оркестрових дзвонів, валторн, кларнета, і власне органу ілюструє тепер тільки органіст, а партії струнних інструментів виконуються фортепіано.

Отже, загалом перекладення меси розраховане на більшу кількість виконавців хору, але максимально обмежене за складом супроводу, тому цей варіант більш практичний для виконання. Структурно збережено всі частини з їх тональностями. Стосовно останнього, ми стикнулися із застосуванням способу перекладення, який дуже рідко використовується аранжуvalьниками через свою складність та незручність. Так, партії перших і других сопрано та альтів прямо пропорційно передаються сопрано, альтам, тенорам і басам.

Щодо специфіки перекладення, важливо зазначити, що зі збереженням тональності, розташування акордів гармонічної фактури в мішаному хорі, на відміну від однорідного, залишається незмінним. Але, на жаль, в більшості випадків виникає обмеження стосовно діапазонів в двох нижніх партіях чоловічих голосів. Це унеможливлює вищеописаний спосіб перекладення. Виходом могла бути зміна тональності, але з її зміною твір повністю втратив би творчий задум композитора.

У перекладенні «Урочистої меси» частково такий спосіб присутній, але застосування тільки його не дало б змоги вирішити всі технічні та фактурні особливості структури твору. Інші технічні способи рішення цієї проблеми все ж мають своє місце. Це:

- заміна місцями двох середніх голосів;
- уведення п'ятого голосу;
- гармонічне заповнення;

- подвоєння;
- застосування divisi у фрагментах, де це було необхідно та можливо.

Перекладення для мішаного хору набуло нових фактурних та темброво-колористичних фарб, адже мішаний хор є більш виразним та динамічним, із широким спектром виконавських можливостей у порівнянні з оригіналом (однорідний хор).

У перекладенні першої частини «*Kyrie eleison*» зберігаються два контрастні образи і форма подвійних варіацій.

Можемо прослідкувати те, що у перекладенні на мішаний склад хору перша тема варіацій (ц. 3)¹² залишається теситурно незмінною і зручною для виконання мішаного хору: в оригіналі перші та другі сопрано – сопрано та альти, в оригіналі перші та другі альти – в перекладенні тенори та баси. Тембри тенорів і басів в середньому регістрі додають спокою і покірності, ні в якому разі не віддаляють нас від молитовного осягнення до Бога.

Зазначимо, що одразу після прослуховування прем'єрного виконання в Одесі Олег Григорович Польовий вніс корективи стосовно багатократних ритмічних фігур із фрагмента першого номера (шістнадцяті тривалості при значенні метронома в 80 ударів на хвилину), що повторюються та асоціюються із славильними юбіляціями в т. 56, ц. 7 (див. додаток В. 1).

Композитор замінив склад «па» на словосполучення «*Kyrie eleison*», яке яскравіше підкреслює молитовні прохання та голосіння людей до милосердного Господа. Але багаторазовий повтор ритмоформули «*Kyrie eleison*» суттєво ускладнює виконання цього уривку чоловічими голосами внаслідок їх фізично-природного обмеження при виконанні лінеарно-ритмічних побудов у швидкому темпі.

Важливим є і витримування шістнадцятої паузи на першій долі цієї ритмоформули. До виконавських складнощів також можемо віднести швидке іntonування в темпі на слабких долях метру інтервалів: кварти та малої секунди

¹²Такти і цифри подано за партитурою: Польовий О.Г. Урочиста меса. Кропивницький: Видавець Лисенко В.Ф., 2020. 120 с.

в т. 31 та малих секунд і терції в т. 36, ц. 4 на четвертій долі, що виконується хоровим *tutti* в унісон.

Прогнозованим та характерним для творів сучасної музики є доступність та ритмізація музичної мови. Яскравим підтвердженням цього є друга частина «*Gloria*». Переглянувши вертикаль партитури, маємо відзначити майстерне впровадження композитором синкоп у їх ритмічному збільшенні (тт. 23–26, ц. 3). А постійне повторення хором ритмоформул славильного «*Gloria*» більш акцентує та спрямовує нашу увагу на невпинному тяжінні, ствердженні та проголошенні віруючою людиною Вічної слави та Царства Господа.

«*Gloria*» в обох варіантах, як в оригіналі, так і в перекладенні, відкриває орган соло (ц. 1), що «створює зосереджено-елегійний настрій з тематизмом, наближеним до українських ліричних пісень» [9, 5]. Партия фортепіано, яка вступає в т. 15 разом з хором, увібрала в себе ритмо-організаційну функцію інструментів оркестру.

Прийом, що застосовано автором в наступному фрагменті (тт. 32–39, ц. 4) акцентує увагу виключно на хоровій звучності *a cappella* (див. додаток В. 3, В. 4). Хор виконує аналогічний до попереднього *ostinato*-фрагмент (ритмоформулу). На відміну від оригіналу, у перекладенні «*Gloria*» дещо видозмінено мелодичну лінію партій басів та тенорів для більш плавного голосоведення і тональної стійкості. Партиї жіночих голосів залишились без змін (див. додаток В. 2).

Третя частина, «*Ave Maria*», має піднесений, але водночас стримано-слізний настрій, відповідний реквієму. Автор перекладення наслідує аналогічний принцип перерозподілу голосів оркестру між фортепіано та органом. Низхідна лінія басового голосу від I до V щабеля відтворює образ страждань. Фрагмент хорового *marmorando* (ц. 2), на відміну від оригіналу, починається не чотириголосним хоровим *tutti* (перші та другі сопрано, перші та другі альти), а сопрано, альтами, тенорами і лише потім – поступовим «включенням» басів до трьох партій мішаного хору (див. додаток В. 5). Враховуючи, що для масивних та гучних басів окреслена теситура зависока

завжди, було прийняте радикальне рішення не застосовувати їх на початку означеного фрагменту. Це дозволило зберегти художній образ «Ave Maria», а ліричні тембри тенорів ще більше підкреслили його. Таким чином, за допомогою вдалої комбінації розподілення голосів «розріджується» та полегшується фактура. Те саме стосується й імітацій сопрано та альтів (тт. 27–30), тенорів, і лише в останніх тактах фрагменту імітації застосовано у партії басів (тт. 31–45).

Наступна частина – «Alleluia». Нагадаємо, що «Алілуя» розуміється як молитовний вигук юдейського походження, в якому прославляється Бог. Ще від початку християнства вигук «Alleluia» асоціювався з вираженням пасхальної радості. Назва Alleluia поширюється на окремий жанр невеликого псалма, що включається перед Євангелієм з вигуком «Alleluia» у вигляді рефрену. Такий псалом первісно виконувався лише на Пасху, а від часів Григорія I Великого, на межі VI–VII століть, він звучав протягом всього церковного року. Винятком є тільки періоди скорботи та покаяння. З XII–XIII століть «Alleluia» входить до меси у складі Proprium¹³.

Відзначимо, що з першим звуком «Alleluia» в «Урочистій месі» і хор, й інструменти, імітуючи православні дзвони, ніби невпинно прославляють Христа Спасителя. На противагу юбіляціям (від лат. *jubilo* – *тріумфувати*), прийнятим в «Alleluia», з тривалим розспівом на останній голосний «а», в цьому творі О. Польовий використовує принцип силабічності (склад–звук).

Композитор звертається до ефектного колористичного звукозображенального прийому відтворення атмосфери урочистості, «дзвоновості». За рахунок поступових включень голосів від нижніх до верхніх за принципом ритмічного зменшення і синкопування відтворюється невпинний процес славлення.

Стосовно партій хору в цій частині, відзначимо, що вони вдало написані в тісному положенні у низьких та середніх регістрах жіночих співочих голосів,

¹³ Одна з перших згадок про багатоголосний пропрій міститься у збірці XIII ст. «Magnus liber organi» (Леонін, Перотин).

тому в перекладенні вони в незмінному вигляді передані мішаному хору (див. додаток В. 6).

Музика п'ятої частини, «**Sanctus**», не славильного, як прийнято вважати, а драматичного характеру (див. додаток В. 7, В. 8). Треба підкреслити, що перекладення п'ятої частини являє собою більш вільну обробку композиторського тексту, порівняно з усіма іншими частинами меси, оскільки має в собі вагомі зміни стосовно структури форми. А саме, у партії сопрано модуляційного фрагменту оригіналу (мі-мінор, ц. 4) присутні крайні звуки робочого діапазону (соль, ля, сі). Спів у високому регістрі не є фрагментарним, а виконується протягом декількох тактів, що досить складно навіть для професійних колективів. Зазвичай його виконують колоратурні сопрано.

На жаль, навчальні хори рідко мають голоси з подібними якісними властивостями, тому перед вже другим виконанням у 2020-му хором і симфонічним оркестром музичного коледжу культури і мистецтв ім. М. Леонтовича (м. Вінниця, диригент І. Маринчук), хормейстером О. Бабошиною було прийняте рішення модуляційний фрагмент замінити першим: «*Sanctus, Sanctus, Sanctus...*». Композиційна структура зазнала втрат, але з погляду виконавців впровадження цього рішення є позитивним і ніяк не впливає на драматичний характер частини (замість ц. 4 оригіналу у перекладенні – тт. 96–100).

Далі представлена традиційно піднесена, спокійна та водночас сумна за характером частина «**Benedictus**». Оркестровий вступ у перекладенні доручено партії органу. Як відомо, орган – інструмент з досить широким набором тембрів, які одночасно можна відтворювати одразу за допомогою мінімум двох мануалів; тому у вступі саме цьому «мультitemбровому» інструменту передано партію кларнету з виразною мелодичною лінією, світлий тембр якого відповідає визначеному образу. Не випадково орган несе функцію підголоску з партії валторни зі «скорботною» низхідною хроматичною лінією з I до V ступеня (*katabasis*), що є однією з риторичних музичних фігур.

У цьому ж розділі беруть участь солісти, світло оспівуючи стійкі ступені як дуетом, так і соло, а в наступному фрагменті провідну роль відіграє хор. Причому перші вісім тактів збережено повністю – як і у Олега Польового, їх виконує тільки жіночий склад (ц. 2). А чоловічий склад хору, долучившись до виконання з т. 47, надає тісній акордовій фактурі вагомості і значно посилює акорди.

Починаючи з ц. 4, чотиритактні імітації солістів та хору, відображені і в партії органу, остаточно закріплюють нас в G-dur; світлі та мажорні кластерні співзвуччя яскраво підсилюють славильне значення слів «*Osanna in excelsis*», наповнюючи частину всеосяжним сонячним промінням, і тим самим завершуючи її.

Контрастом до поглибленої лірики «*Benedictus*» звучить остання частина «*Agnus Dei*» з її підвищено-експресивним характером. Композитор зберігає латинський текст молитви від гімну «*Gloria in excelsis Deo*» Івана Хрестителя «Другого дня бачить Іван Ісуса, що йде до нього, і каже: “Ось Агнець Божий, який бере на себе гріх світу”» (Ін. 1: 29):

Agnus Dei qui tollis peccata mundi, miserere nobis.

Agnus Dei qui tollis peccata mundi, miserere nobis.

Agnus Dei qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.

Просвітлення з'являється лише зі вступом сопрано у середньому розділі та у фінальних акордах «*Agnus Dei*». Ці акорди наполегливо нагадують нам піккардійську терцію: тільки після достойно пройденого земного шляху людина обов'язково даром від Бога унаслідує вічне життя. Музична мова нагадує традиції бароко і класицизму, але «розбавлена» кластерами (т. 33, ц. 4). Хорова фактура оригіналу в перекладенні залишилась незмінною; майже дублюються в партіях органу і фортепіано (див. додаток В. 9). Лише деякі звуки басової партії у фінальній частині, транспоновані октавою вище для більшої зручності виконання, додали відчуття поступального руху до фіналу.

Висновки до розділу 2.

Підсумовуючи, можемо відзначити, що в «Урочистій месі» О. Польового та «Messa-memoria» М. Попова виявляються ті процеси, які ми спостерігаємо у творчості композиторів останніх років ХХ і перших десятиліть ХХІ століття, що є зразками української сучасної меси і запитаними у широкого кола виконавців.

При перекладенні «Messa-memoria» М. Попова, розрахованої для великого симфонічного оркестру, основні зміни торкнулись виключно струнних та духових інструментів. Їх партії розподілені між органом та фортепіано. Але повністю збережено склад ударних інструментів (бас-барабан, тарілки, литаври, тамбурин, вібрафон), не характерних для духовної музики, оскільки вони відіграють важливу функцію формоутворення. Якщо у вступі «Lacrimosa» тембр вібрафону створює містичну атмосферу, то в кульмінаційній частині «Confutatis» ударні виконують базову ритмо-організаційну функцію і становлять своєрідний «скелет».

Окрім ударної секції, в перекладенні залишається ще один важливий інструмент, який традиційно не входить до складу великого симфонічного оркестру – бас-гітара. Протягом твору вона виступає в різних ролях:

- «Kyrie eleison» – роль ритмічного базису протягом всієї частини;
- «Sanctus-ostinato» – роль ритмічного базису в крайніх розділах;
- «Lacrimosa» – виступає контрапунктом-імітацією до партії соло (ц. 3).
- «Confutatis», «Agnus Dei» – підсилення партії литавр, функція ритмоорганізації.

Одним з центральних за значенням інструментів у новому прочитанні меси постає орган. Тільки він, володіючи оркестральними можливостями, здатний замінити тембральні можливості більшості інструментів оркестру.

Месам О. Польового та М. Попова властиве суб'єктивне начало; воно виявляється не тільки в їх загальній ліричній концепції, але й більш вільному підході до розподілу частин. Так, «Messa-memoria» М. Попова репрезентує

рефлексію, чим пояснюються зроблені композитором зміни стосовно традиційної структури меси. З шести частин три за образно-смисловим навантаженням є лірико-молитовними, стриманими, повільними за темпами в умовах мінорного ладу: 1 частина «*Kyrie eleison*» g-moll, 4 – «*Lacrimosa*» cis-moll, 6 – «*Agnus Dei*» h-moll. Саме вони є опорними частинами, «фундаментом» меси, являючись її крайніми частинами із центром – ліричною кульмінацією (№ 4).

У духовній музиці М. Попова, зокрема в месі, простежується поєднання традиційного та новаторського підходу, обумовлене новим композиторським рішенням – більшим поворотом у сферу суб’єктивного рефлексивного начала. Твір М. Попова органічно поєднує певну послідовність частин з авторським підходом до компонування розділів (не дотримано порядок розподілу частин меси/реквієму, недослівне використання латинських текстів, нетрадиційний для духовних жанрів виконавський склад з бас-гітарою, розширеною групою ударних – tamburino, gran cassa та vibraphone).

Музична мова Миколи Попова доволі проста та зрозуміла. Те саме ми відзначаємо і в «Урочистій месі» Олега Польового. У духовній музиці композитора продовжують відображатися традиції та тенденції попередніх епох.

«Урочиста меса» Олега Польового є одним з вагомих творів сучасної української музики. Вона розширює можливі виконавські інтерпретації в трактуванні жанру латинської меси. Їх версії можуть представляти інтерес для майбутніх досліджень. Остання інтерпретаційна версія «Урочистої меси» О. Польового спрямована на пошуки сучасного репертуару керівниками творчих хорових колективів, є можливою для виконання не тільки в Україні, але й за її межами. Виконавська інтерпретація перекладення «Урочистої меси» пройшла апробацію хором Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки.

ВИСНОВКИ

Жанр меси в українській музиці 2000-х років продовжує трансформуватися. Велика кількість творів, визначених як меса/реквієм, доводить їх затребуваність та життєздатність, підтверджує прагнення суспільства до духовності та сакральних символів християнства.

Як жанр, що займає величезні історичні періодичні відтинки часу, меса вбирає в себе особливості національного стилю, стилю композиторської школи, стилю епохи. Починаючи з ХХ століття, меса все більше відступає від богослужбового дійства і переходить до концертних форм. При наймені, переважна більшість мес або реквіємів, представлених у нашій роботі, репрезентують категорію «українська меса», належать саме до світського контенту.

В українських месах відзеркалюється історичне минуле країни, території якої (повністю або частково) у великі проміжки часу належали до різних світових держав та імперій: Київська Русь, Велике князівство Литовське, Королівство Польське, Річ Посполита, Московське царство, Російська, Австрійська, а згодом і Австро-Угорська імперії, Радянський Союз. Означений фактор пояснює органічне поєднання в духовних жанрах православної (східної) та католицької (західної) традицій. Подібний «сплав» репрезентовано в низці вітчизняних мес – В. Степурка, В. Зубицького, В. Пацери, В. Сильвестрова, Ю. Шамо.

Процес синтезу східно-західних векторів відтворюється:

- на інтонаційному рівні – звертанні до національного пісенного мелосу, що впроваджено в автентичному (В. Степурко, О. Козаренко, А. Гайденко) або асимільованому (І. Шамо, В. Зубицький, В. Сильвестров) вигляді;
- на тембральному впровадженні народного інструментарію («Український реквієм» О. Козаренка).

Разом з тим, низка католицьких за своїм походженням духовних жанрів мес/реквіємів цілком орієнтована вже на традиції сuto православної літургії (Ю. Шамо, В. Птушкін, О. Козаренко, В. Гайдук).

На сучасному етапі розвитку української духовної музики можемо бачити розвиток меси не тільки за її релігійною принадлежністю до православної чи католицької традиції (або їх поєднанням), але ще за декількома важливими векторами:

- функцією і місцем виконання: переважна більшість сучасних мес українських композиторів створено для концертного вжитку;
- різною кількістю частин від одночастинних композицій В. Мужчиля, А. Гайденка – до мес сюїтного принципу з великою кількістю частин (від п'яти до одинадцяти);
- жанровою асиміляцією (М. Шух – органа меса «Via Dolorous», Requiem «Lux aeterna»)
- жанровими цитатами (В. Степурко – Missa movere);
- збереженням рис середньовічної жанрової моделі у месах (М. Шух, О. Щетинський, В. Маник);
- побудовою композиції за принципом діалогу вокалізів сопрано і органу (новелена жанрова модель меси «И сказал я в сердце моем» М. Шуха);
- відтворення М. Шухом барочної атмосфери завдяки стилізації теми протестантського хоралу («De profundis») і цитуванню мелодії тропу XII ст. («Agnus Dei»).

Досвід західноєвропейської церковної органної музики відіграє важливу роль у створенні «української» меси – орган та оркестр, латинські тексти, синтез стилів бароко та романтизму. Так, О. Щетинський, продовжуючи європейську традицію, формує авторську метамову, воєдино «сплавляє» григоріанський хорал з ранньою поліфонією, барочними фігурами, оперним мелодизмом XIX століття (Реквієм для мішаного хору і струнного оркестру). Висока меса Й.С. Баха ретранслюється у Месі для солістів, мішаного хору та

струнного оркестру А. Томльонової, що написана на латинські тексти ординарію. Прикладом утворення метамови на підставі синтезу жанрового архетипу з текстами поетів-символістів є меси М. Шуха (наприклад, Requiem «Lux aeterna» на канонічні латинські тексти, вірші Н. Мінського, В. Соловйова, К. Бальмонта, для читця, солістів, мішаного хору та ансамблю інструментів (челеста, ударні, фортепіано, синтезатор та орган)).

У проаналізованих нами месах М. Попова та О. Польового ми не знайшли звертання до прямих фольклорних витоків через цитування або алюзії, але в загальній інтонаційній мові відчутина їх приналежність до національної пісенності. Це обумовлено їх протяжним мелодико-ладовим стилем.

Месам О. Польового та М. Попова властиве суб'єктивне начало, що виявляється не тільки в їх загальній ліричній концепції, але й більш вільному підході до розподілу частин. Наприклад, О. Польовий органічно поєднує канонічні зразки духовних жанрів з неканонічними, певну послідовність частин з авторським підходом до компонування розділів.

«Messa-memoria» М. Попова також виявляє суб'єктивну позицію автора. Тим самим вона відповідає загальній спрямованості композиторів до оновлення традицій хорової духовної культури та її більшій індивідуалізації.

Написана в традиціях Missa concertata, «Messa-memoria» розкриває шляхи переосмислення католицького жанру. Її загальна рефлексивність підкріплюється тональною драматургією твору з її центрами g-moll i h-moll, обрамуванням частинами лірико-споглядального змісту («Kyrie eleison» – «Agnus Dei»).

Для вияву збережених традицій в загальній структурі мес/реквіємів та їх змін і оновлення, нами зроблено порівняльну таблицю «Messa-memoria» М. Попова з загальними схемами Ordinarium Missae і реквієму (Missa pro defunctis). На її основі дійшли висновків:

- у М. Попова збережена загальна кількість мес і реквіємів – шість частин;
- композитор дотримується недоторканості крайніх частин – «Kyrie eleison» та «Agnus Dei»;

- дві частини зі встановленої структури меси – «*Sanctus*» (у М. Попова «*Sanctus-ostinato*») і «*Benedictus*» – залишилися, але в іншій черговості: друга і третя частини замість четвертої і п'ятої;
- змінено порядок слідування ще двох частин із секвенційного розділу реквієму – «*Lacrimosa*» і «*Confutatis*» (у М. Попова вони виступають як четверта і п'ята частини);
- з *Ordinarium Missae* відсутні частини «*Gloria*» та «*Credo*».

Заради точного відтворення заявленої теми творчого мистецького проєкту надані дві порівняльні таблиці, які відображають авторські підходи М. Попова та О. Польового до відбору засобів оновлення хорової духовної музики на сучасному етапі.

Окрім недотримання порядку розподілу частин меси/реквієму, можна констатувати недослівне використання латинських текстів, нетрадиційний для духовних жанрів виконавський склад з бас-гітарою, розшириною групою ударних – *tamburino*, *gran cassa* та *vibraphone*.

Музична мова Миколи Попова та Олега Польового є простою та зрозумілою. У духовній музиці композиторів, з одного боку, продовжують відображатися традиції та тенденції попередніх епох, з іншого – відбуваються певні зміни, що свідчить про оновлення хорової духовної музики в перші десятиліття нового тисячоліття.

Ми можемо сміливо стверджувати, що «Урочиста меса» Олега Польового та «*Messa-memoria*» Миколи Попова є прикладами сучасної української хорової музики, трактованих як духовні твори для концертного виконання. Їх інтерпретаційні версії, зроблені Т. Хмілюком, значно розширюють репертуарний список творчих хорових колективів та є можливими для виконання не тільки в Україні, а й за її межами.

Перекладення «Урочистої меси» О. Польового та «*Messa-memoria*» М. Попова підтверджуються їх практичною апробацією хором Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ангеловська С.Д. Східний і західний вектори у формуванні композиторського стилю В. Файнера. *Міжнародний вісник : культурологія, філологія, музикознавство* / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ : Міленіум, 2017. Вип. 2 (9). С. 148–154.
2. Антоненко О.М., Антоненко М.М. Православна духовна музика: історичні та культуротворчі аспекти розвитку. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2018. № 3. С. 231–235.
3. Антоненко М.М. Православна духовна музика в системі української культури кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 Теорія та історія культури / Мелітопольський держ. пед. ун-т ім. Б. Хмельницького. Київ, 2020. 269 с.
4. Афоніна О.С. Сучасна українська музика у вимірах європоцентризму : монографія. Київ : НАКККіМ, 2012. 164 с.
5. Бабій М. Сакралізація. *Філософський енциклопедичний словник* / В.І. Шинкарук (гол. редкол.) та ін. Київ : Ін-т філософії ім. Г. Сковороди НАН України : Абрис, 2002. С. 562–742.
6. Бардашевська Я.М. Образно-семантичні засади хорової творчості Віктора Степурка (на матеріалі хорів *a cappella*) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Прикарпатський нац. ун-т ім. В. Стефаника. Івано-Франківськ, 2017. 224 с.
7. Білодід А. «*Stabat Mater*» I. Щербакова : особливості жанрової інтерпретації. *Музичне мистецтво: традиції і сучасність*: зб. ст. за результатами VII Міжвуз. наук.-практ. студ. конф., 21–22 листопада

- 2013 р. Дніпропетровськ : Дніпр. консерв. ім. М. Глінки, 2014. С. 102–106.
8. Бойко В.Г. Образно-смисловий контекст духовної музичної творчості ХХ – початку ХХІ ст. *Музикознавча думка Дніпропетровищни*. Дніпро : ГРАНІ, 2021. Випуск 20 (1, 2021). С. 43–55.
 9. Бородавкін С.О. Стильові риси «Урочистої меси» О.Г. Польового. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії* : зб. наук. пр. Київ, 2017. № 17. С. 196–207.
 - 10.Бородавкін С.О. Хорові концерти Олега Польового. *Студії мистецтвознавчі* : *Teatr. Музика. Кіно*. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2015. Число 1 (49). С. 87–95.
 - 11.Валько Т. «Урочиста меса» О. Польового – традиції та новаторство. Матеріали III міжнародної студ. наук.-практ. конф. «Сучасне мистецтво в європейській культурі сьогодення». *Студентський науковий вісник*. Кропивницький, 2020. Вип. 22. С. 3–5.
 - 12.Василенко О.А. Діалогічність як виконавська установка у «*Missa Movere*» Віктора Степурка. *Мистецтвознавчі записи*. Київ : Видавництво «Міленіум». Вип. 35. С. 305–310.
 - 13.Вербицька-Шокот І.В. Жанр реквієму в хоровій творчості українських композиторів порубіжжя тисячоліть : автореф. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / ХДУМ ім. І. Котляревського. Харків, 2007. 20 с.
 - 14.Вербицька-Шокот І.В. «Реквієм» В. Манника та «Сім слізин» В. Зубицького. *Традиції та новаторство* : зб. наук. пр. КНЛУ, НМАУ, 2009. Вип. 40. С. 31–34.
 - 15.Вербицька І.В. Принципи типології жанру реквієму. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. Харків : ХДУМ ім. І.П. Котляревського, 2006. Вип. 17. С. 223–232.
 - 16.Вербицька І.В. Трактування жанру реквієму у творчості композиторів харківської школи. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії*

- i практики освіти* : зб. наук. пр. Харків : ХДУМ ім. І.П. Котляревського, 2004. С. 290–298.
17. Вербицька І.В. «Український реквієм» В. Птушкіна : спроба моделювання жанру. *Музичне і театральне мистецтво України у дослідженнях молодих мистецтвознавців* : матеріали Всеукраїнської наук.-творч. конф. студентів та аспірантів, 16–17 березня 2004 р. Харків : ХДУМ, 2004. Вип. 13. С. 6–8.
18. Вербицкая И.В. Фрагменты из латинской литургии А. Щетинского : преломление традиций композиторов нидерландской школы. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Г. Берліоз та світова культура* : зб. наук. пр. Харків : ХДУМ ім. І.П. Котляревського, 2003. Вип. 12. С. 307–316.
19. Гнатищак Г. Сакральний текст як своєрідний спосіб комунікації. *Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво* : Матеріали IV Міжнар. наук. конф. Львів, 24–25 листопада 2011 р. С. 6–8.
20. Гоблик О.В. Музичні твори «Ave Maria» : жанрово-стильовий аспект : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Львів. Нац. муз. акад. ім. М.В. Лисенка. Львів, 2016. 227 с.
21. Загнітко К.М. Григоріанський хорал у сучасному науковому дискурсі : історія, теорія, практика : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Львів. Нац. муз. акад. ім. М.В. Лисенка. Львів, 2017. 210 с.
22. Зосім О.Л. Західноєвропейська богослужбова музика нового часу у вимірах «нової сакральності». *Мистецтвознавчі записи*. Вип. 28. Київ, 2015. С. 99–110.
23. Зосім О. Паралітургіка. Українська музична енциклопедія / гол. ред Г. Скрипник. / Інститут мистецтвознавства фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України. Київ : Видавництво «ІМФЕ», 2018. Том 5. С. 72–74.
24. Єфіменко А.Г. Католицька меса першої половини середини

- XX століття : художньо-естетичні та літургійні аспекти : автореф. дис. ... докт. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2011. 34 с.
- 25.Єфіменко А. Літургічний жанр як інтеракція : контекст сучасної композиторської творчості. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Духовна культура України : традиції та сучасність* : зб. ст. Київ, 2010. Вип. 85. С. 343–357.
- 26.Ефименко А. Пути обновления теории и богослужебной практики католической мессы XX столетия (на примере творчества церковных композиторов) : монография. Луцк : Вежа, 2011. 402 с.
- 27.Єфіменко А.Г. Пізні меси Йозефа Гайдна : стан і перспективи вивчення. *Часопис Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*. 2013. № 1. С. 10–20.
- 28.Жулковський Б.Є. Сакральна монодія Візантії та Київської Русі як засіб духовного розвитку молоді. *Мистецтво та освіта*. 2019. № 4. С. 2–6.
- 29.Каменєва А.С. «Літургійні славослів'я Іоанна Златоуста на канонічні тексти» М. Шуха : жанрово-стилістичний та виконавський аспекти. *Культура України. Серія : Культурологія* : зб. наук. пр. / Харківська держ. акад. культури. Харків, 2016. Вип. 54. С. 87–95.
- 30.Камінська М.М. Сакральне хорове мистецтво як один з чинників формування духовності студентів. *Young Scientist*. 2018. № 11 (63). November. С. 175–177.
- 31.Киленко А.М. Духовна хорова музика в репертуарі студентського хорового колективу. *Духовність особистості в системі мистецької освіти* : зб. пр. наук. школи докт. пед. наук, проф. О.М. Олексюк. Київ, 2016. С. 86–92.
- 32.Коменда О.І. Духовні теми і жанри в українській музиці кінця ХХ століття – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... докт. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2020. 51 с.

- 33.Коменда О., Сухоцька Н. Інтертекстуальний простір «Українського Реквієму» О. Козаренка. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв ВНУ ім. Л. Українки та НМАУ ім. П.І. Чайковського* : зб. наук. пр. / упорядник О.І. Коменда. Луцьк : Волинський нац. ун-т ім. Л. Українки, 2011. Вип. 7. С. 350–368.
- 34.Коменда О.І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2020. 519 с.
- 35.Корсаков Р. Жанр меси в сучасній українській музиці (на прикладі меси М.І. Попова «Messa-memoria» : магістр. роб. / Дніпропетровська акад. муз. ім. М. Глінки. Код архіву : 78:378.2 к.66. Дніпро, 2020. 50 с.
- 36.Кунцлер М. Літургія Церкви [пер. з нім. монахині Софії]. (Серія «Аматека. Підручники богослов'я»). Львів : Свічадо, 2001. 616 с.
- 37.Мануляк О.М. Сакральна творчість львівських композиторів кінця ХХ – поч. ХХІ ст. у контексті провідних тенденцій розвитку сучасної української релігійної музики : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Львівська Нац. муз. акад. ім. М.В. Лисенка. Львів, 2009. 20 с.
- 38.Мануляк О. Сакральна творчість сучасних львівських композиторів : проблема континуарності традиції в європейському контексті. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні*. 2009. Вип. 5. С. 62–67.
- 39.Маріо М.Д. Виховання молоді засобами православної духовної музики у закладах освіти України (кінець XIX – початок ХХ століття) : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01 Загальна педагогіка та історія педагогіки / Харк. держ. пед. ун-т ім. Г.С. Сковороди. Харків. 2000. 19 с.
- 40.Мартинюк Т.В. Микола Попов : Монографічний нарис. Серія : *Майстри мистецтв Запоріжжя*. Мелітополь : Сана, 2003. 147 с.
- 41.Маценко Ж.М. Духовність : феномен психології та об'єкт виховання. Київ : Освіта України, 2010. 100 с.

- 42.Московчук Л.М. Українська духовна музика : навч.-метод. комплекс (програма, метод. посібник, нотна хрестоматія) [для вчителів загальноосвітніх навч. закладів та недільних шкіл]. Кам.-Подільський : Аксіома, 2010. 704 с.
- 43.Музичні твори «Український реквієм», «Орестея», «Sinfonia Estravaganza». Комітет з національної премії України імені Тараса Шевченка. Офіційний веб-сайт. URL: <http://surl.li/cascy> (дата звернення : 27.01.2022).
- 44.Осыка Я.М., В.Ю. Мишенин Сакральное в современной культуре : подходы к определению и границы понимания. *Научные ведомости*. 2013. Вып. 25 № 16 (159). С. 262–267.
- 45.Падалка Г.М. Педагогіка мистецтва. *Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін*. Київ : Освіта Україна, 2008. 274 с.
- 46.Палачова К. Творчість композиторів Запоріжжя в контексті української музичної культури початку ХХІ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 35, том 4. С. 68–73.
- 47.Патер А.Р. Виконавські виміри української сакральної музики : дис. ... докт. філософії : 17.00.03 Музичне мистецтво / Львівський Національний університет ім. І. Франка. Львів, 2021. 237 с.
- 48.Михаил Шух. Персональный сайт композитора. URL: <http://www.shukh.narod.ru> (дата звернення : 02.01.2022).
- 49.Рапацкая Л.А. Духовность как категория музыкального искусства и образования. *Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education*. 2020. Т. 8. № 2. С. 34–53.
- 50.Розенберг Р.М. Одесская композиторская школа : монография. Одеса : Одес. нац. муз. акад. им. А.В. Неждановой, 2013. 327 с.
- 51.Стаценко О.О. Інтерпретація жанрів латинської літургійної традиції сучасними одеськими композиторами. *Культура і сучасність*. 2016. № 2. С. 126–131.

- 52.Стаценко О.О. Реквієм у творчості українських композиторів : жанрові модифікації. *Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність* : зб. матеріалів міжн. наук.-творч. конф. Київ, 20–21 листопада 2018. С. 159–161.
- 53.Тилик І. Про особливості художнього відображення реальних подій у творчості Артемія Веделя. *Матеріали до українського мистецтвознавства*. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2003. Вип. 2. С. 180–186.
- 54.Тищенко О.В. Літургія в українській музиці кінця ХХ – поч. ХХІ століть (до проблеми співвідношення обряду і жанру) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2011. 18 с.
- 55.Ткаченко А.І. Українська сакральна монодія в сучасній композиторській творчості : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Львівська нац. муз. акад.ім. М.В. Лисенка. Львів, 2016. 184 с.
- 56.Харитон І.М. Феномен духовної музики в українській православній традиції : автореф. дис. ... канд. філ. Наук : 09.00.11 Релігієзнавство / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2006. 16 с.
- 57.Цепковская К.В. Конструктивная роль сакрального в культурном пространстве человеческого бытия : зб. наук. пр. *Гілея : науковий вісник*. Київ, 2010. Вип. 37. С. 57–62.
- 58.Цепковская К.В. Сакральное в современной культуре : зб. наук. пр. *Гілея : науковий вісник*. Київ, 2010. Вип. 30. С. 36–43.
- 59.Шепеленко Н. Втілення жанрового канону ораторії у творчості західноєвропейських і вітчизняних композиторів XVII–XXI століть : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Харківський Нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського Харків, 2018. 219 с.
- 60.Щітова С.А. Хорові духовні твори Валентини Мартинюк як алюзія православного співу. *Вісник Національної академії керівних кадрів*

- культури і мистецтв.* Київ : Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. 2017. Том 1, № 1. С. 147–151.
61. Ясіновський Ю. Теоретичні питання музичної текстології на матеріалі сакральної монодії. *Музична україністика* : зб. на пошану проф. Алли Терещенко. Київ–Івано-Франківськ, 2008. Вип. 2. С. 29–39.
62. Mikhail Shukh. URL: <https://shukh2.wixsite.com/mikhail-shukh> (дата звернення : 02.01.2022).
63. Varakuta M. Traditions and innovations of religious choir works by V. Stepurko. *Knowledge, Education, Law, Management.* 2020. Т. 2, № 3 (31). P. 20–24.
64. Киріє елейсон : що криється в одній із найстаріших молитов. URL: <https://dyvensvit.org/top/1027140/> (дата звернення : 12.06.2021).
65. Ks. Pawlak I. Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła. Lublin, 2003. С. 49–60.
66. Wellesz E. Historia muzyki i hymnografii bizantyjskiej. Kraków : Homini, 2006. 518 s.

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А.

АФІШІ ТВОРЧИХ МИСТЕЦЬКИХ ПРОЄКТІВ

ДНІПРОПЕТРОВСЬКА АКАДЕМІЯ МУЗИКИ ім. М. Глінки

КОНЦЕРТ ХОЛ ДНІПРОПЕТРОВСЬКОЇ АКАДЕМІЇ МУЗИКИ ім. М. Глінки

**31 травня
17.00**

**СТОРИНКАМИ
ДУХОВНОЇ МУЗИКИ**

Творчий проєкт здобувача освітньо-творчого ступеня „доктор мистецтва” ТАРАСА ХМИЛЮКА

Олег Польовий
„УРОЧИСТА МЕСА”
(Прем’єра у м.Дніпро)

Солісти: КАРИНА ВЕРЕЗУБ, АННА ЮРІНЦЕВА
Партія органу: Заслужена артистка України НАДІЯ ЮРІЙЧУК
Партія фортепіано: ДМИТРО ЧИГРИН

Програму виконує:
ХОР ДНІПРОПЕТРОВСЬКОЇ АКАДЕМІЇ МУЗИКИ
ІМ. М.ГЛІНКИ - лауреат міжнародних конкурсів та фестивалів хорового мистецтва
Художній керівник:
ЮЛІЯ ЧЕХЛАТА - кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри вокально-хорового мистецтва
Ведуча: ТЕТЯНА АДЛУЦЬКА

ДНІПРОПЕТРОВСЬКА АКАДЕМІЯ МУЗИКИ ім. М. Глінки

CHAMBER HALL

**19 квітня
2022 року
14.00**

МАЙСТЕР-КЛАС

**Здобувача освітньо-творчого ступеня
„доктор мистецтва” ТАРАСА ХМИЛЮКА**

**„Специфіка роботи над трьома компонентами
хорового звучання сучасної меси:
фізіологічно-технологічним, технічним
та художньо-естетичним”**

(на прикладі „Messa-memoria” Миколи Попова)

Програму виконує:
ХОР ДНІПРОПЕТРОВСЬКОЇ АКАДЕМІЇ МУЗИКИ
ІМ. М.ГЛІНКИ - лауреат міжнародних конкурсів та фестивалів хорового мистецтва
Художній керівник:
ЮЛІЯ ЧЕХЛАТА - кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри вокально-хорового мистецтва
Партія фортепіано: ДМИТРО ЧИГРИН

Міністерство культури та інформаційної політики України
 Комунальний вищий навчальний заклад
 «Дніпропетровська академія музики ім. М.Глінки»
 Дніпропетровської обласної ради

27

ЧЕРВНЯ

16:00



CONCERT HALL
дніпропетровськот акаадемії музики
ім. М. Глінки

Творчий мистецький проект
 на здобуття освітньо-творчого ступеня
 «ДОКТОР МИСТЕЦТВА»

До Дня Конституції України
 Олег Польовий
«УРОЧИСТА МЕСА»

Солісти: Анна ЮРІНЦЕВА (сопрано), Карина ВЕРЕЗУБ (меццо-сопрано)
 Партия органу: Антон БОНДАРЕНКО
 Партия фортепіано: Дмитро ЧИГРИН

Пам'яті загиблим унаслідок збройної агресії РФ

Микола Попов
«MESSA-MEMORIA»

Солісти: Артем МАГДЕНКО (баритон), Катерина БІЛЕЦЬКА, Ангеліна КИЗЬ (сопрано)
 Партия ударних: Валерій ГАЛАБУРДА (вібрафон), Станіслав САМОЙЛЕНКО (літаври),
 Нікіта ЛЕМЕЩАК (дзвіночки), Андрій ГАРМАШ (великий барабан, там там, тарілка),
 Андрій ЛИШАК (малий барабан, трикутник)
 Партия бас-гітари: Всеволод СЕРДЮК
 Партия органу: Юлія ПЕТУХОВА
 Партия фортепіано: Дмитро ЧИГРИН

ВИКОНУЄ ХОР ДНІПРОПЕТРОВСЬКОЇ АКАДЕМІЇ МУЗИКИ ІМ. М.ГЛІНКИ -
 лауреат міжнародних конкурсів та фестивалів хорового мистецтва

Художній керівник - кандидат мистецтвознавства,
 доцент кафедри вокально-хорового мистецтва Юлія ЧЕХЛАТА,

хормейстер - Тарас ХМИЛЮК

Диригує здобувач освітньо-творчого ступеня
 «ДОКТОР МИСТЕЦТВА»

Тарас ХМИЛЮК

(творчий керівник - художній керівник хору Дніпропетровської академії
 музики ім. М. Глінки, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри
 вокально-хорового мистецтва Юлія ЧЕХЛАТА)



ДОДАТОК Б.
М. ПОПОВ «MESSA-MEMORIA»

додаток Б.1

1 ч. «Kyrie eleison»: оригінал

Andantino con anima

♩=70

Flute I II

Oboe I II

Clarinet in B♭ I II

Bassoon I II

Bass Guitar

Xop

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

♩=70

Andantino con anima

div.

mp

Ky - ri - e - e - le - i - son,

A

mp

A

mp

mp

mp

mp

A

додаток Б. 2

1 ч. «Kyrie eleison»: перекладення

J = 70

SOPRANO
ALTO

TENOR
BASS

Фортепіано

Organ

Педали

Бас-гітара

solo

Ky - ri - e e - le - i - son, ky - ri - e e - le - i - son

mp

Ky - ri - e e - le - i - son

Ky - ri - e e - le - i - son, ky - ri - e e - le - i - son.

додаток Б.3

4 ч. «Lacrimosa»: перекладення

Allegretto $\text{♩} = 90$

11

7

Pi - c ic-su, pi - e e - su Do-mi-ne, A-men.

mp

f

додаток Б.4

6 ч. «Agnus Dei»: перекладення

68 [8]

Xhor

Фо-но

Opr.

Пед.

Бас

Mi - se -

Mi - se -

p

mp

p

p

[8]

ДОДАТОК В.
О. ПОЛЬОВИЙ «УРОЧИСТА МЕСА»

додаток В.1

1ч. «Kyrie eleison»: перекладення

A. 

T. Ky-ri-e, ky-ri-e, ky-ri-e e-le-i-son. Ky-ri-e, ky-ri-e, ky-ri-e e-le-i-son. Ky-ri-e, ky-ri-e, ky-ri-e e-le-i-son.

B. Ky-ri-e, ky-ri-e, ky-ri-e e-le-i-son. Ky-ri-e, ky-ri-e, ky-ri-e e-le-i-son.

Opr.

Fono.

=

Sol. I. 

C. Ky-ri-e, ky-ri-e, ky-ri-e e-le-i-son.

A. Ky-ri-e, ky-ri-e, ky-ri-e e-le-i-son. Ky-ri-e, ky-ri-e, ky-ri-e e-le-i-son.

T. Ky-ri-e, ky-ri-e, ky-ri-e e-le-i-son. Ky-ri-e, ky-ri-e, ky-ri-e e-le-i-son.

B. Ky-ri-e, ky-ri-e, ky-ri-e e-le-i-son. Ky-ri-e, ky-ri-e, ky-ri-e e-le-i-son.

Opr.

Fono.

додаток B.2

2 ч. «Gloria»:

перекладення (ритмоформула)

96

Sol I.

C. *Glo - ri - a*

A. *Glo - ri - a*

T. *Glo - ri - a*

B. *Glo - ri - a*

Org. *p*

Фо-но *mp*

додаток В.3

2ч. «Gloria», епізод а cappella: оригінал

mp

Sol1. *Glo - ri - a in ex - cel-sis De - - - o*

S1. *Glo-ri - a Glo-ri - a Glo-ri - a Glo - ri - a Glo-ri - a Glo-ri - a Glo - ri - a*

S2. *Glo-ri - a Glo-ri - a Glo-ri - a Glo - ri - a Glo-ri - a Glo-ri - a Glo - ri - a*

A1. *Glo-ri - a Glo-ri - a Glo-ri - a Glo - ri - a Glo-ri - a Glo-ri - a Glo - ri - a*

A2. *Glo-ri - a Glo-ri - a Glo-ri - a Glo - ri - a Glo-ri - a Glo-ri - a Glo - ri - a*

додаток В.4

2ч. «Gloria», епізод а cappella: перекладення

109 mp

Sol I. *Glo - - - ri - - a in ex - cel - sis De - - - - - - - -*

C. *Glo - ri - a Glo - ri - a*

A. *Glo - ri - a Glo - ri - a*

T. *Glo - ri - a Glo - ri - a*

B. *Glo - ri - a Glo - ri - a*

додаток В.5

З ч. «Ave Maria»: перекладення

18

20 168

Sol.I Do - - - - mi - - - - nus te - - - -
C. M...
A. **p** M...
T. **p** M...
Б.
Org.
Фо-но

≡

171

Sol.I cum Be - - ne - di - - cta - - tu
C. M...
A. M...
T. M...
Б.
Org. **p** M...
Фо-но

додаток В.6

4 ч. «Alleluia»: перекладення

J = 80

Соло 1,2

Сопрано

Альт

Тенор

Бас

Al-le-lu-ia Al - le - lu - ia

Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia Al - le -

Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia Al - le -

Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia Al - le -

Opran

Фортепіано

mp

J = 80

1



II

C.

A.

Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia

T.

- lu - - - ia Al - - - le - - - lu - - - ia

b.

lu - - - ia Al - - - le - - - lu - - - ia

Op.

Phi-ho

додаток В.7

5 ч. «Sanctus»: оригінал

1 $J = 90$

Clarinet in B_b
Horn in F
Timpani
Cymbals
Soprano 1
Soprano 2
Alto 1
Alto 2

San - ctus, *San - ctus,* *San - ctus,*
San - ctus, *San - ctus,* *San - ctus,*
San - ctus, *San - ctus,* *San - ctus,*
San - ctus, *San - ctus,* *San - ctus,*

додаток В.8

5 ч. «Sanctus»: перекладення

Сопрано
Альт
Тенор
Бас
Organ
Фортепіано

San - ctus, *San - ctus,* *San - ctus,*
San - ctus, *San - ctus,* *San - ctus,*
San - ctus, *San - ctus,* *San - ctus,*
San - ctus, *San - ctus,* *San - ctus,*

7

f *f*

додаток В.9

6 ч.«Agnus Dei»: перекладення

208

Sol I,II
lux per - pe - tu - a lu - - ce - at e - - - - is.

C.
lux per - pe - tu - a lu - - ce - at e - - - - is.

A.
lux per - pe - tu - a lu - - ce - at e - - - - is.

T.
lux per - pe - tu - a lu - - ce - at e - - - - is.

B.
lux per - pe - tu - a lu - - ce - at e - - - - is.

Org.
Org. part with harmonic support.

Фо-но
Phono part with harmonic support.