

УДК 783.29

DOI: 10.31723/2524–0447–2019–28–1–308–321

Анжеліка Анатоліївна Татарнікова

ORCID: 0000–0002–6310–827

кандидат педагогічних наук,

викладач кафедри хорового диригування

Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової

angelikatatarnikova75@gmail.com

«ТЕ DEUM» А. ПЯРТА У РІЧИЩІ ВЗАЄМОДІЇ ТРАДИЦІЙ ХРИСТИЯНСЬКОГО СХОДУ І ЗАХОДУ

Мета статті — виявлення поетико-інтонаційної унікальності «Те Деум» А. Пярта в руслі християнської славословної традиції та її конфесійних «моделей». **Методологія роботи** спирається на інтонаційну концепцію музики в ракурсі інтонаційно-стилістичного, етимологічного аналізу, спадкоємного від Б. Асаф'єва та його послідовників, а також на міждисциплінарний та історико-культурологічний підходи, які дозволяють виявити духовно-сміслову та стильову специфіку «Те Деум» А. Пярта в контексті не тільки індивідуального авторського стилю, але й еволюційних шляхів духовного хорового мистецтва Європи рубежа ХХ–ХХІ століть. **Наукова новизна** статті визначена її аналітичним ракурсом, що враховує органіку взаємодії духовно-релігійної генези авторського стилю А. Пярта (*tintinnabuli*) з «релігійним ренесансом» постмодерну, спрямованим на відродження духовно-естетичних позицій богослужбового співацького мистецтва епохи «неподіленої церкви». **Висновки.** Узагальнення духовно-сміслових, інтонаційно-драматургічних та темброво-виразних показників композиції «Те Деум» А. Пярта свідчить про те, що цей твір виник на перетині складових творчого стилю автора (концепція *tintinnabuli*), скерованого авторським імперативом-закликом «Вперед в минуле!», та шукань вокально-хорового мистецтва сучасності, орієнтованих на єднання духовно-конфесійних та мистецьких надбань християнського Сходу і Заходу, що відтворюють досвід і традиції «давньозахідного православ'я», визначаючи тим самим причетність слухача до кінцевих сенсів буття.

Ключові слова: хорова творчість А. Пярта, стиль *tintinnabuli*, «Те Деум», ісон, споглядальність, медитативність.

Tatarnikova Anzhelika Anatolievna, PhD in pedagogical sciences, leaurer at the Department of Choral Conducting of the Odessa National A. V. Nezhdanova Musical Academy

«Te Deum» by A. Põrt in the spirit of the interaction of the traditions of the Christian East and the West

The purpose of the article is to identify the poetic-intonational uniqueness «Te Deum» by A. Põrt in the context of the Christian religious tradition and its confessional «models». **The methodology of the work** is based on the intonation concept of music from the perspective of intonation-stylistic, etymological analysis inherited from B. Asafiev and his followers, as well as on interdisciplinary and historical-culturological approaches. The latter allow revealing the spiritual-semantic and stylistic specificity of «Te Deum» by A. Põrt in the context of not only the individual author's style, but also the evolutionary paths of the spiritual choral art of Europe at the turn of the XX–XXI centuries. **The scientific novelty of the article** is determined by its analytical perspective, which takes into account the organic interaction of the spiritual and religious genesis of the author's style of A. Põrt (tintinnabuli) with the «religious renaissance» of postmodern, aimed at reviving the spiritual and aesthetic positions of the liturgical singing art of the «Unrequited Church» era. **Conclusions.** The generalization of the spiritual and semantic, intonational, dramatic and timbre-expressive indicators of the composition «Te Deum» by A. Põrt testifies that this work originated at the intersection of the components of the author's creative style (tintinnabuli concept), led by the imperative appeal «Forward to the past!», and the quest for vocal and choral art of our time, focused on the unity of the spiritual, confessional and artistic heritage of the Christian East and the West, reflecting the experience and traditions of the «ancient-Western Orthodoxy» and thereby determining the involvement of the listener to the final meanings.

Keywords: choral art of A. Põrt, tintinnabuli, «Te Deum», style, ison, contemplativeness, meditateness.

Татарникова Анжелика Анатольевна, кандидат педагогических наук, преподаватель кафедры хорового дирижирования Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой

«Te Deum» А. Пярта в русле взаимодействия традиций христианского Востока и Запада

Цель статьи — выявление поэтико-интонационной уникальности «Te Deum» А. Пярта в контексте христианской славословной традиции и ее конфессиональных «моделей». **Методология работы** опирается на интонационную концепцию музыки в ракурсе интонационно-стилистического, этимологического анализа, унаследованного от Б. Асафьева и его последователей, а также на междисциплинарный и историко-культурологический подходы, что позволяют выявить духовно-смысловую и стилевую специфику «Te Deum» А. Пярта в контексте не только индивидуального авторского стиля, но и эволюционных путей духовного хорового

искусства Европы рубежа XX–XXI столетий. **Научная новизна** статьи определена ее аналитическим ракурсом, учитывающим органику взаимодействия духовно-религиозного генезиса авторского стиля А. Пярта (*tintinnabuli*) с «религиозным ренессансом» постмодерна, направленным на возрождение духовно-эстетических позиций богослужебного певческого искусства эпохи «неразделенной церкви». **Выводы.** Обобщение духовно-смысловых, интонационно-драматургических и темброво-выразительных показателей композиции «*Te Deum*» А. Пярта свидетельствует о том, что это произведение возникло на пересечении составляющих творческого стиля автора (концепция *tintinnabuli*), руководимого авторским императивом-призывом «Вперед в прошлое!», и исканий вокально-хорового искусства современности, ориентированных на единение духовно-конфессионального и художественного достояния христианского Востока и Запада, отражающего опыт и традиции «древлезападного православия» и определяющего тем самым причастность слушателя к конечным смыслом бытия.

Ключевые слова: хоровое творчество А. Пярта, стиль *tintinnabuli*, «*Te Deum*», исон, созерцательность, медитативность.

Актуальність. Остання третина минулого століття відзначена зростаючим інтересом європейської музично-історичної традиції до текстової та жанрової сфери духовної музики. «На зміну глобальній естетизації авангарду приходить заново проявлена ясність і гармонія духовності — в простій за мовою музиці, відкритій водночас незмінним сакральним глибинам <...> «Постлюдійний стан культури» (М. Катунян) спонукає до домовляння традицій і стилів минулого, до їх діалогу, підсилює в музиці емоційні тони медитативності і рефлексії» [19, с. 68]. Позначена якість знайшла відбиток і в духовній хоровій творчості А. Пярта. За думкою дослідників, саме ця сфера творчості, починаючи з 70-х років минулого століття, визначила провідні риси його стилю (*tintinnabuli*), а також духовну самосвідомість. Згідно з оцінками композитора, істинний прогрес сучасної культури йде в напрямку «глибини, центру», «сенсу» і «має відбиток надзвичайної простоти і абсолютної концентрації» [12], генеза якої сходить до ранньохристиянської традиції. Позначені стильові аспекти творчості А. Пярта свідчать про те, що цей автор, православний за своїм віросповіданням, водночас «відтворює традицію західного співу до поділу церков» [5, с. 38]. Затребуваність творів А. Пярта в сучасній виконавській практиці, зокрема хорової композиції «*Te Deum*», а також необхідність дослідження жанрово-стильових аспектів християнської духовно-співочої традиції в її історичному розвитку та конфе-

сіональних взаємодіях складає один з актуальних аспектів сучасного культурознавства та музикознавства.

Аналіз досліджень і публікацій останніх десятиліть виявляє зростаючий інтерес до хорової спадщини А. Пярта, що є очевидним у наукових розвідках В. Грачова [3–6], О. Токун [16; 17], О. Осецької [15], М. Кузнецової [10–12] та ін. Стильові особливості творчості, а також риси індивідуальності А. Пярта стали предметом цікавих аналітичних узагальнень збірки «Арво Пярт: бесіди, дослідження, роздуми», що була опублікована у Києві у 2014 році [1]. В контексті проблематики представленої статті цікавими є також матеріали кандидатської дисертації О. Трубенюк [18], присвячені розгляду типологічних ознак жанрового канону «Те Деум» в європейській музично-історичній традиції минулого та сьогодення, в тому числі й у творчості А. Пярта. Однак жанрово-інтонаційна специфіка названого твору композитора в річищі взаємодії в ньому богослужбово-співацьких традицій християнського Сходу і Заходу, що суттєво вплинули на стиль творчого самовираження А. Пярта, все ж залишається поза увагою дослідників.

Мета статті — виявлення поетико-інтонаційної унікальності «Те Деум» А. Пярта в руслі християнської славословної традиції та її конфесійних «моделей». **Методологія роботи** спирається на інтонаційну концепцію музики в ракурсі інтонаційно-стилістичного, етимологічного аналізу, спадкоємного від Б. Асаф'єва та його послідовників, а також на міждисциплінарний та історико-культурологічний підходи. Останні дозволяють виявити духовно-сміслову та стильову специфіку «Те Деум» А. Пярта в контексті не тільки індивідуального авторського стилю, але й еволюційних шляхів духовного хорового мистецтва Європи рубежу XX–XXI століть. **Наукова новизна** статті визначена її аналітичним ракурсом, що враховує органіку взаємодії духовно-релігійної генези авторського стилю А. Пярта (tintinnabuli) з «релігійним ренесансом» постмодерну, спрямованим на відродження духовно-естетичних позицій богослужбового співацького мистецтва епохи «неподіленої церкви».

Виклад основного матеріалу. «Те Деум laudamus» — «Тебе, Бога, хвалимо»... Цей славословний текст здавна був широко відомий в християнській богослужбовій практиці як Сходу, так і Заходу. Як «Амвросіанський гімн» він згадується ще в IV ст., будучи пов'язаним, згідно з легендою, з ім'ям Амвросія Медіоланського. Цей спів і його текст і нині активно затребувані і в римсько-католицькій службі (Лі-

тургія Годин, послідовність урочистої меси), і в англіканській традиції (гімн «We praise thee, O God» ранкової служби), і в лютеранській церкві. В рамках останньої він і понині відомий в німецькому перекладі М. Лютера («Herr Gott dich loben wir»). Російський аналог гімну «Тебе, Бога, хвалимо» включений в богослужбовий устав Тижня Торжества Православ'я, а також складає заключну кульмінаційну частину подячного молебню (див.: [18]).

Текст гімну орієнтований на такі найважливіші поняття християнського віровчення, як «слава», «славослів'я», «хвала», «подяка», «величання», «поклоніння». Кожне з них, маючи самостійний сенс, разом з тим тісно пов'язане з іншими єдиним змістом, що одухотворює життєвий шлях людини. Крім цього, всі вони, з одного боку, складають смислову основу окремих вельми значущих розділів християнського богослужіння, будучи представленими самостійними текстами і богослужбовими співами (Sanctus, Gloria й ін.). З іншого боку, всі вони об'єднані смисловими показниками християнського славослів'я, найбільш повно узагальненого в текстово-музичному обиході «Te Deum».

Відзначимо також, що значимість «Te Deum» в християнській богослужбовій традиції обумовлена не тільки її новозавітними витоками, а й ключовою роллю образу Божої Слави в християнстві в цілому. В даному випадку він може розглядатися і на рівні богословської категорії, і на рівні духовно-моральної якості, що є сполучною між Божественним і людським світами. Виявляючи специфіку цього взаємозв'язку, блажений Феодорит говорить, що «Господь Бог не має потреби у вихваляючих», однак благоговіння і захоплення розумних творінь Божих величчю Його справ не може не виражатися у приношеннях до Бога сердечної хвали і подяки». Розмірковуючи про сутність і значимість Божої Слави в людському духовному бутті, протоієрей Ліверій (Воронов) вказує, що «...прославляння Бога життям, справами становить головне призначення людини як причасника любові Божої» [13].

Відзначимо також, що славослів'я Богові, піднесення Йому хвали протягом всієї християнської історії асоціюється саме з «оспівуванням», оскільки «хвала народжується від захоплення і здивування перед Обличчям Божим саме у душі, що розкрилася і охоплена захватом. Вона може виразитися в закликах, вигуках, в радісному славослів'ї <...> Оскільки хвала повинна бути зрозумілою народу, вона легко стає в своєму розвитку *піснею, гімном*, найчастіше в супроводі музи-

ки і навіть танцю» [20]. Сказане виявляє початкову вокально-співочу природу сфери славослів'я у християнській традиції і зокрема тексто-во-інтонаційну специфіку гімну «Те Деум», що зберігає актуальність протягом багатьох століть аж до нинішнього часу як у церковно-обиходному варіанті, так і в творчо-композиторському.

Таким чином, образ Божественної слави, славослів'я у всій широті його тлумачення, що знаменує духовний зв'язок Бога і людини, а також один з найважливіших шляхів духовного перетворення останньої, виступає в якості суттєвої категорії християнського світосприйняття і духовної свідомості, що знаходить також відображення не тільки в богослужбово-співацькій практиці, але і в дотичній до неї духовній музично-історичній традиції. Відповідно хвала, подяка, славослів'я, узагальнені й у богослужбових текстах, і в ритуальних діях, й у творчій християнській паралітургічній практиці (до якої можна віднести і численні зразки «Те Деум», в тому числі й у творчості А. Пярта), складають одну з вищих форм духовного життя людини, бо «грішнику протистоїть не праведник, а вдячна людина, що славить Господа». Християнин мислиться як «людина хвали і подяки» [2].

Сказане багато в чому обумовлює генезу Те Деум, висхідну до традицій візантійської культури і раннього західного християнства, відомого в сучасній богословській літературі як «давньозахідне православ'я» (рос. «древлезападное православие»). Зв'язок з цією традицією перш за все обумовлений специфікою візантійської духовності та її іконографії. На думку Г. Колпакової, образ Спасителя в системі образів гармонії і слави Небесного Царства «дуже рідко з'являється в типі кенозису — приниженим стражданнями, що характерно для живопису Заходу. У Візантії це майже завжди образ Христа у славі — в типі Пантократора. Втілення другої особи Трійці саме по собі знаменувало примирення Бога з людиною, являло собою образ прославленого, а не занепаłego творіння. Тема мук Спасителя <...> завжди обертається темою вищого тріумфу» [9, с. 22].

Інший фактор, який зумовлює зв'язок поезики «Те Деум» з позначеною традицією, багато в чому обумовлений історією походження самого гімну, сполученого з діяльністю Амвросія Медіоланського (IV ст.), з ім'ям якого пов'язано введення в співочу практику антифону, респонсорія і гімну. Разом з тим, аналізуючи лінгвістичну та історико-хронікальну інформацію щодо даного гімну, П. Цветков зазначає, що «початкова підстава гімну «Те Деум» знаходиться в гімнології

Сходу <...> Гімн «Te Deum laudamus», пройнятий величчю і гідністю, належить, як найбільш ймовірно, до «пісень, засвоєних західними християнами зі Сходу». Ці слова Фортляге <...> суть відгомін думки, що поділяється не малим числом вчених Заходу» [21]. Ще одне свідчення про зв'язок цього гімну та його тексту зі східнохристиянською традицією наводить у своїй дисертації О. Трубенюк. Посилаючись на різноманітні історичні та палеографічні джерела, автор констатує, що «перший і найбільш повний запис словесного тексту «Te Deum» міститься в рукописі ірландсько-кельтського походження у Бангорсько-му антифонарії (близько 690 р.)» [18, с. 47].

Таким чином, очевидним є східнохристиянське коріння цього піснеспіву і його тексту, пов'язане з періодом раннього Середньовіччя, що нерідко визначається на рівні «давньозахідного православ'я» або «вселенського православ'я» (В. Медушевський), з яким співвідноситься і медіоланська традиція, і богослужбова практика кельтської церкви. Зазначена спряженість типології гімну «Te Deum» з ранньохристиянською практикою багато в чому визначає «вписаність даного жанру практично в усі конфесійні християнські обрядові традиції наступних епох <...> і представляє великий матеріал для компаративних досліджень» [18, с. 9], в тому числі й у хоровій спадщині А. Пярта, що увібрала у себе як жанрово-стильові, так і духовні шукання пост-модерну.

Відзначимо, що, за словами В. Грачова, «всякий стиль виникає не з порожнечі, а з глибини цивілізації. В основі останньої лежить духовне ядро, сакральний стрижень» [5, с. 3]. Сказане співвідносне і з процесами формування творчого стилю А. Пярта, спрямованість яких визначена послідовним рухом автора від додекафонії, серіалізму, техніки колажу і сонорики до творчого освоєння духовних та інтонаційно-семантичних аспектів середньовічної монодії у всій різноманітності її конфесійних «моделей», а також вокальної поліфонії XVI століття. Як зазначає протоієрей Вс. Чаплін, «Арво Пярт пише красиво, але не красою пишного бароко, а скупую красою старовинних російських ікон або середньовічного готичного мистецтва. В його особі ми — чи не вперше в післябахівську епоху — зустрічаємо композитора, чия творчість релігійно мотивована і чия музична мова вкорінена в церковній традиції» (цит. за: [19, с. 68]).

Наведена цитата виявляє сутність авторського стилю композитора, що виділяється своєрідним єднанням ідей християнського Сходу і Заходу, а також наявністю потужної духовної складової. Остання

багато в чому обумовлена еволюцією духовного світогляду А. Пярта, пов'язаного в різні періоди життя композитора і з лютеранством, і з римо-католицизмом, і кінець кінцем з православ'ям. Зрілий етап його творчого шляху ознаменувався остаточним формуванням духовної настанови автора, яку він сам сформулював: «Я усвідомив, що моє завдання полягає не в тому, щоб боротися зі світом <...> а перш за все в тому, щоб підняти самого себе, тому що будь-який конфлікт зароджується спочатку в нас самих. Це не означає, що світ мені байдужий, але коли хтось хоче змінити світ або зробити його краще, то він повинен починати з себе» [1, с. 43]. Очевидна відзначена вище спрямованість світобачення А. Пярта та його сучасників до духовного усвідомлення «глибини, центру», «сенсу» людського буття.

Позначені позиції обумовили тяжіння творів зрілого періоду творчості композитора до феномена «нової простоти». Теброво-фактурне та звукове «самообмеження» музичної мови його композицій, в тому числі і «Te Deum», багато дослідників зіставляють з «аскезою»: «Арво Пярт подібний ченцеві, який уникає багатослів'я» [7, с. 111]. Сказане обумовлює духовно-змістовні та виразні якості авторського стилю А. Пярта, визначеного як *tintinnabuli* (лат. «дзвоники»). Його основу складає співвідношення двох інтонаційних планів — мелодичного, що будується на гамоподібному секундовому русі (М-голос), близькому до григоріаніки, та музичного матеріалу, що ґрунтується на основі тризвука (Т-голос, *tintinnabuli*-тризвук) та має дзвонуву семантику. Подібного роду фактурно-інтонаційний «аскетизм», що сходив до праоснов музичного мистецтва (діатонічний звукоряд та тризвук), доповнюється також домінуванням повільного темпу та мінімалізованої динаміки, в межах яких кожна інтонація та окремий звук набувають особливої значущості [17].

Сам композитор усвідомлював не тільки техніко-композиційні можливості цього стилю, але і його духовне, метафізичне підґрунтя. «М- і Т-голоси — це антиномії, які, за словами композитора, нерозривно пов'язані між собою, як «гріх і каяття», «недосконалість і досконалість». М-голос завжди визначає суб'єктивний світ, його мінливість, в той час як Т-голос — це об'єктивна область, область «вибачення» і «примирення» <...> Це можна порівняти з вічним дуалізмом тіла і духу, землі і неба, але два голоси в дійсності є одним, це двоєдина сутність» [1, с. 211]. Остання теза підтверджує авторські пошуки «Єдиного» («*Einen*»), що обумовлює парадоксальне духовно-математичне вираження у вигляді формули $1+1=1$. Вона «відображає,

поряд з протиставленням ідеї Бога і людини, їх єдність, що втілюється композитором за аналогією з характерними особливостями візантійського ісона» [5, с. 25], до якого автор виявляв значний інтерес та неодноразово відтворював у своїх хорових опусах, в тому числі і в «Те Deum». За влучним спостереженням М. Кузнецової, що розглядає tintinnabuli А. Пярта як «етико-філософську систему», «самоцінність кожного звуку, абсолютність, сталість, граничність, замкнутість, незмінність Т-голосу, що нікуди не прагне, ні до чого не тяжіє, роблять його своєрідним символом філософського поняття *сталого, буття-в-собі*. Т-голос протиставляє потенційній множинності мелодико-інтонаційних конструкцій М-голосу (який можна мислити в даному контексті як символ чистого становлення) універсальну <...> силу абсолютного собі-тотожного Твердження <...> Герметична звукова сфера tintinnabuli несе в собі і символічний сенс, стаючи органічною формою відображення певного метафізичного, всі деталі якого взаємопов'язані і складають сутність Єдиного в нескінченній множині форм» [10, с. 16].

Позначені типологічні риси стилю А. Пярта та його інтонаційно-герменевтичні якості обумовлені, як вказувалося вище, впливом культово-співацької традиції, що значний час поєднувала християнський Схід і Захід. Цей синтез є очевидним і в творчій особистості композитора, який стверджував: «Своєю освітою я цілком зобов'язаний Заходу, своїм духовним станом — Сходу» (цит. за: [15, с. 19]). Тим не менше, очевидним є той факт, що А. Пярт, диференціюючи позначені традиції, водночас відчуває єдність їх походження. Знайомство з григоріанським хоралом, за словами композитора, «було подібним спалаху блискавки <...> Григоріанський спів навчив мене, яка космічна таємниця прихована в мистецтві комбінування двох, трьох звуків» [19, с. 71]. В той же час А. Пярт звертається у своїй музиці до православної концепції співу, відтворюючи закономірності ісону та його духовно-інтонаційного сенсу. Кінець кінцем композитор віддає перевагу інтонаційно-духовній ідеї християнської культури епохи «неподіленої церкви», що поєднувала Схід і Захід. В цьому плані духовно-творчі шукання А. Пярта мають перетин з думками С. Танєєва (див. про це більш детально: [6]).

Цей «поворот» до духовних та культурно-історичних надбань «давньозахідного православ'я» на рубежі ХХ–ХХІ ст. характеризує стиль не тільки А. Пярта, але і багатьох його сучасників. Концепція tintinnabuli виявляється співвідносною з ідеєю «патріархально-орто-

доксальної культури», що була висунута в монографії О. Муравської [14] як узагальнення духовно-метафізичного та художньо-естетичного внеску-впливу візантійської культури на культуру Європи, починаючи з часів Середньовіччя і до нинішнього часу.

Подібного роду духовно-стильовий підхід визначає також і поетику циклу «Te Deum» А. Пярта, створеного у середині 80-х років XX ст. Виконавський склад твору передбачає участь трьох хорів — жіночого (1), чоловічого (2) та мішаного (3), а також підготованого фортепіано, групи струнних смичкових інструментів. Темброва специфіка цієї духовної композиції доповнена акустично обробленим магнітофонним записом низьких «педальних» звуків (D, A), що відтворюють специфіку звучання («басіння») візантійського ісону.

Своєрідним є і співвідношення вокального та інструментального планів твору. З одного боку, кожен з віршів духовного латинського тексту представлений виключно у вигляді хорової монодії, де домінують перший та другий хори, в той час як мішаний хор виконує певну соборну функцію. Чергування та поєднання хорових мас створює ефект просторовості, співвідносний з традиціями антифонного співу, започаткованого Амвросієм Медіоланським (див. вище). Аналогічного роду інтонаційно-сміслові навантаження має також інструментальна складова твору, представлена часто у вигляді оркестрових масштабних «інтерлюдій», що втілюють інтонаційний матеріал твору у різноманітних темброво-регістрових варіантах. З іншого боку, диференціація інструментального та вокально-хорового начал в «Te Deum» А. Пярта доповнюється єдністю тематизму, що відтворює типові риси стилю *tintinnabuli* та його складових. Ритуал славослів'я, хваління Бога та Його творіння охоплює, таким чином, всіх учасників виконання твору.

Відзначимо також, що в «Te Deum» авторський стиль А. Пярта та його виразні можливості вступають у взаємодію з риторико-семантичним трактуванням тих самих інтонацій, що формувалися в процесі розвитку європейської духовної музично-історичної традиції. Сказане співвідноситься з виразною роллю тризвуку, який «у якості сигнального архетипу, як трубний глас, музичний «екстракт» славлення і величання представлений в творі [«Te Deum»] (ц. 15) на словах «Pleni sunt et terra maiestatis Gloria tuae» («Повниться земля і небо Величчю Твоїї слави»). Визначеність, артикульована чіткість, відокремленість елементів тризвучкової мелодики символічно відображають тут не порушну вагомість для віруючого догмату Слави Божої. Крім того,

в даному контексті тризвукові конструкції *tinnabuli* немов би від-
роджують в новій якості найдавніший церковний жанр юбіляцій, що
представлений тут в якомусь «затверділому» емблематичному вигля-
ді, зберігаючи при цьому старовинну семантику тріумфування» [11,
с. 216], показову для типології *Te Deum*. Аналогічного роду змістовна
наповненість та символічна багатозначність показова і для квартової
інтонації як складової Т-голосу в концепції *tinnabuli*. Її «поле зна-
чень» охоплює заклик, прохання, воління, спрямованість, тверджен-
ня, пошук, визначеність, піднесеність, строгість, чистоту тощо [12].

Перетин тонального та модального мислення А. Пярта прояв-
ляється й у ладовому боці аналізованого твору, базові розділи якого
побудовані на очевидному контрасті *d-moll* і *D-dur*. Спирання на
ладові «моделі» григоріаніки в даному випадку доповнюється се-
мантичними якостями названих тональностей, що символізували
в європейській музиці Нового часу протистояння життя та смерті.
У творі А. Пярта цей ладовий контраст не тільки підкреслює сакраль-
не протистояння світла і темряви, але й стає провідним драматургіч-
ним фактором. «Особливий інтерес представляють епізоди «екста-
тичного кульмінування» (О. Орлова), де відбувається «зустріч» двох
антагоністичних ладових нахилів і музична ситуація стає метафорою
духовної події, переживання особливої сили і глибини» [11, с. 217].
Сказане є показовим для епізодів (ц. 51, 75), що відтворюють широ-
кий емоційно-смісловий спектр тексту «*Te Deum*», що охоплює як
образи Божої кари, так і піднесене тріумфування. Додамо також, що
символіко-змістовні параметри твору, простота фактури доповнені
також домінуванням в ньому варіантності та повторності як головних
принципів розвитку тематизму [8, с. 78–80], генеза якого органічно
єднає богослужбово-співацьку традицію християнського Сходу і За-
ходу. «Сакральна першої ідея Пярта <...> орієнтує на давнє коріння ре-
лігійного споглядання, що втрачається в глибинах історії. Автор ніби
вивільняє релігійний досвід від історико-культурної обумовленості і
обмежуючої влади конфесійної традиції, знаходячи шукану духовну
силу в безіменності архетипових універсалій» [11, с. 219].

Висновки. Таким чином, узагальнення духовно-сміслових, ін-
тонаційно-драматургічних та темброво-виразних показників ком-
позиції «*Te Deum*» А. Пярта свідчить про те, що цей твір виник на
перетині складових творчого стилю автора (концепція *tinnabuli*),
скерованого авторським імперативом-закликом «Вперед в минуле!»,
та шукань вокально-хорового мистецтва сучасності, орієнтованих на

єднання духовно-конфесійних та мистецьких надбань християнського Сходу і Заходу, що відтворюють досвід і традиції «давньозахідного православ'я», визначаючи тим самим причетність слухача до кінцевих сенсів буття.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Арво Пярт: беседы, исследования, размышления. К.: Дух і літера, 2014. 218 с.
2. Благодарение и хвала. URL: http://damian.ru/_vstrechi/2017–09–29/d6.htm (дата звернення: 08.11. 2018 р.).
3. Грачев В. Н. Простая музыка А. Пярта и В. Мартынова: о претворении остиной повторности *Музыковедение*. 2011. № 10. С. 9–14.
4. Грачев В. Н. Религиозная музыка А. Пярта: восхождение к традиции неразделенной церкви. URL: www.art-education.ru/sites/default/files/jornal_pdf/grachev_07_03_2010.pdf (дата звернення: 22.08.2017 р.).
5. Грачев В. Н. Религиозная музыка А. Пярта и В. Мартынова: традиция, стиль: автореф. дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / Военный институт (Военных дирижеров) Военного университета. Саратов, 2013. 49 с.
6. Грачев В. Н. С. Танеев — А. Пярт и В. Мартынов: линия пророчества в музыкальной культуре отечества. *Памяти Сергея Ивановича Танеева. 1915–2015: сб. статей к 100-летию со дня смерти*. М.: Научная библиотека, 2015. С. 148–159.
7. Заморникова К., Катунян М. «Fratres» Арво Пярта — молитва в музыке. *Lietuvos muzikologija*. 2011. Т. 12. С. 111–134.
8. Игнатенко Е. А. Пярт: «Канон покаянен»: традиционные жанры в современной музыкальной практике. *Київське музикознавство*. 2000. Вип. 5. С. 77–81.
9. Колпакова Г. С. Искусство Византии. Ранний и средний периоды. СПб.: Издательская Группа «Азбука-классика», 2010. 528 с.
10. Кузнецова М. В. Медитативность как свойство музыкального мышления (Авет Тертерян, Арво Пярт, Валентин Сильвестров): автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Российская академия музыки имени Гнесиных. Москва, 2007. 26 с.
11. Кузнецова М. Sacra nova: служение и молитва. *Музыкальная академия*. 2007. № 1. С. 213–219.
12. Кузнецова М. Религиозное созерцание и музыка Арво Пярта: диалог с традицией. URL: spiegelimspiegel.ru/bio/testimoniels/kuznetsova/ (дата звернення: 21. 02. 2019 р.).
13. Ливерий (Воронов), протоиерей. Догматическое богословие. URL: <https://azbuka.ru/otechnik/Liverij-Voronov/> (дата звернення: 12.11. 2018 р.).
14. Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII–XX століть. Одеса: Астропринт, 2017. 564 с.

15. Осецкая О. В. Священное слово в музыке А. Пярта: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки. Нижний Новгород, 2008. 25 с.
16. Токун Е. А. Арво Пярт. Tintinnabuli: техника и стиль: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2010. 26 с.
17. Токун Е. А. Tintinnabuli: стиль и техника. *Музыкальная академия*. 2007. № 1. С. 213–219.
18. Трубенко Е. А. Te Deum: основные жанровые модели: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2015. 373 с.
19. Филатова Т. В., Садовнича Е. А. Сакральная музыка Арво Пярта a'capella для хора: стилевые обертоны творчества. *Музыкальное искусство*. 2009. № 9. С. 68–78.
20. Хвала. URL: http://yakov.works/spravki/4_faith_ukaz/22_h_vera/hvala.htm (дата звернения: 08.11. 2018 р.).
21. Цветков П. И. О происхождении гимна Te Deum laudamus (Тебе Бога хвалим). URL: https://azbyka.ru/otechnik/Petr_Cvetkov/o-proishozhdenii-gimna-te-deum-laudamus-tebe-boga-hvalim/ (дата звернения: 08.11. 2018 р.).

REFERENCES

1. Arvo Pärt: conversations, research, reflections (2014). Kiev: DUKH I LIT-ERA [in Ukrainian].
2. Thanksgiving and praise (2018). Retrieved from http://damian.ru/_vstrechi/2017–09–29/d6.htm
3. Grachev, V. N. (2011). Simple music by A. Pärt and V. Martynov: on the implementation of ostinat replication. *Muzykovedeniye*. 10, 9–14 [in Russian].
4. Grachev, V. N. (2010). Religious music of A. Pärt: ascent to the tradition of the unshared church. Retrieved from www.art-education.ru/sites/default/files/journal_pdf/grachev_07_03_2010.pdf
5. Grachev, V. N. (2013). Religious music by A. Pärt and V. Martynov: tradition, style. Extended abstract of candidate's thesis. Saratov: Voenenny institut (Voenennykh dirizherov) Voenennogo universiteta [in Russian].
6. Grachev, V. N. (2015). Taneyev — A. Pärt and V. Martynov: the line of prophecy in the musical culture of the fatherland. *Pamyati Sergeya Ivanovicha Taneyeva. 1915–2015: sb. statey k 100-letiyu so dnya smerti*. Extended abstract of candidate's thesis. Nauchnaya biblioteka [in Russian].
7. Zamornikova, K., Katunyan, M. (2011). «Fratres» Arvo Pärt — prayer in music. *Lietuvos muzikologija*. 12, 111–134 [in Lithuania]
8. Ignatenko, Ye. A. (2000). «Canon is repentant»: traditional genres in modern music practice. *Kyiv's'ke muzykoznavstvo*. 5, 77–81 [in Ukrainian].
9. Kolpakova, G. S. (2010). The art of Byzantium. Early and middle periods. St. Petersburg: Izdatel'skaya Gruppya «Azbuka-klassika» [in Russian].

10. Kuznetsova, M. V. (2007). Meditativeness as a property of musical thinking (Avet Terteryan, Arvo Pärt, Valentin Sylvestrov). Extended abstract of candidate's thesis. Moscow: Rossiyskaya akademiya muzyki imeni Gnesinykh [in Russian].
11. Kuznetsova, M. V. (2007). Sacra nova: ministry and prayer. *Muzykal'naya akademiya*. 1, 213–219 [in Russian].
12. Kuznetsova, M. V. (2019). Religious contemplation and music by Arvo Pärt: dialogue with tradition. Retrieved from spiegelimspiegel.ru/bio/testimoniels/kuznetsova/
13. Liveriy (Voronov), protoierey (2018). Dogmatic theology. Retrieved from <https://azbuka.ru/otechnik/Liverij-Voronov/>
14. Muravs'ka, O. V. (2017). Schiphristian paradigm of the European culture and music of the XVIII–XX centuries. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].
15. Osetskaya, O. V. (2008). The sacred word in the music of A. Pärt. Extended abstract of candidate's thesis. Nizhny Novgorod: Nizhegorodskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M. I. Glinki [in Russian].
16. Tokun, E. A. (2010). Arvo Pärt. Tintinnabuli: technique and style. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P. I. Chaykovskogo [in Russian].
17. Tokun, E. A. (2007). Tintinnabuli: style and technique. *Muzykal'naya akademiya*. 1, 213–219 [in Russian].
18. Trubenok, Ye. A. (2015). Te Deum: main genre models. Candidate's thesis. Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P. I. Chaykovskogo [in Russian].
19. Filatova, T. V., Sadovnichaya, E. A. (2009). Sacral music of Arvo Pärt a'capella for chorus: stylistic overtones of creativity. *Muzykal'noye iskusstvo*. 9, 68–78 [in Russian].
20. Praise (2018). Retrieved from http://yakov.works/spravki/4_faith_ukaz/22_h_vera/hvala.htm
21. Tsvetkov, P. I. (2018). On the origin of the anthem Te Deum laudamus (we praise God to you). Retrieved from https://azbyka.ru/otechnik/Petr_Cvetkov/o-proishozhdenii-gimna-te-deum-laudamus-tebe-boga-hvalim/

Стаття надійшла до редакції 16.01.2019

УДК 78.01+782.1

DOI: 10.31723/2524–0447–2019–28–1–322–331

Чжан Івен

ORCID: 0000–0002–0495–1503

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової
OdZhangYiwen@gmail.com

ПОЛІМЕЛОДИЗМ ЯК ЧИННИК ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ОПЕРНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Мета статті — виявити значення полімелодизму як властивості оперної мови останньої третини XIX століття, що віддзеркалює нове відчуття історичного та особистісного часу, звідси — нове розуміння оперного хронотопу, яке впливає на виконавське сприйняття та відтворення оперного задуму. **Методологія** роботи визначається жанрово-стильовим оперознавчим підходом, з поглибленням темпорального аспекту та стилістичних характеристик. **Наукова новизна** статті зумовлена проекцією поняття полімелодизму до сфери оперної поетики пізньоромантичної доби, зокрема до творчості російських композиторів останньої третини XIX століття, типологією темпоральних передумов оперного мелодійного мислення, розширенням творчих завдань оперної вокально-виконавської інтерпретації. **Висновки** статті дозволяють зазначати: полімелодизм є ознакою вищого етапу розвитку, водночас кризового стану оперної поетики наприкінці романтичної доби, зумовлений не лише ускладненням композиторського мислення та фактурно-тематичного письма, а й новими тенденціями концептуалізації оперного художнього часу, тобто змінами у семантичних настановах жанрової форми опери. Відповідно до авторського тлумачення темпоральних засад оперного твору кожен з російських майстрів створює власні способи поліфонізації — полілогічного ускладнення оперного мелосу.

Ключові слова: оперний полімелодизм, полілог, темпоральність, оперний хронотоп, оперний мелос.

Zhang Yiwen, applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
Polymelodism as a factor of vocal-performance opera interpretation

The purpose of this article is to reveal the value of polymelodism as a feature of opera language of the last third of the 19th century, reflecting a new sense of historical and personal time, hence a new understanding of opera chronotope that influences the performer's perception and reproduction of opera. **The methodology** of the work is determined by the genre-style operative study approach, with deepening of temporal aspect and stylistic character-