

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
Кафедра хорового диригування та академічного співу

Богачова Ніна Володимирівна
ТЕОРЕТИЧНЕ ОБҐРУНТУВАННЯ
МАГІСТЕРСЬКОГО ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ

на тему: «СИНТЕЗ ТРАДИЦІЙНОГО ТА НОВАТОРСЬКОГО У
ХОРОВИХ ТВОРАХ А CARPELLA КАРЛА ДЖЕНКІНСА»

на здобуття освітнього ступеня «магістр»
за другим (освітньо-професійним) рівнем вищої освіти
галузі знань: 02 Культура і мистецтво
спеціальності: 025 Музичне мистецтво

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

Богачова Ніна Володимирівна

Творчий керівник: Батовська Олена Миколаївна, професор кафедри хорового диригування та академічного співу, доктор мистецтвознавства

Науковий керівник: Чорна Алла Олександрівна, викладач кафедри хорового диригування та академічного співу

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. КАРЛ ДЖЕНКІНС – КОМПОЗИТОР «НОВОГО АНГЛІЙСЬКОГО ВІДРОДЖЕННЯ».....	6
1.1. Феномен синтезу як основи творчої діяльності К. Дженкінса	6
1.2. Тематика та образна сфера хорової творчості композитора	9
РОЗДІЛ 2. СИНТЕЗ ТРАДИЦІЙНОГО ТА НОВАТОРСЬКОГО У ХОРОВИХ ТВОРАХ А CARPELLA КАРЛА ДЖЕНКІНСА.....	11
2.1. Трансформація жанру мотету у творчості К. Дженкінса.....	11
2.2. Стилiстичнi особливостi хорових творiв а carPELLa К. Дженкiнса (на прикладi «Cantate Domino»).....	15
ВИСНОВКИ	24
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	25
НОТНИЙ ДОДАТОК	27

ВСТУП

Обґрунтування актуальності обраної теми проєкту. Творчий мистецький проєкт є спробою виявити стилістичні особливості хорової творчості а cappella К. Дженкінса та презентувати роль «синтезування» як головного творчого методу композитора.

Актуальність проєкту. Хорове мистецтво завжди було важливою складовою музичної культури. Вивчення творчого доробку відомих композиторів, допомагає усвідомити еволюційні процеси хорової музики а cappella на сучасному етапі. Творча діяльність К. Дженкінса є прикладом збереження традицій з внесенням нових ідей та композиційних технік. Вона сприяє актуалізації виконавської діяльності хорових колективів, творчих пошуків диригентів-хормейстерів та спонука музикознавців до нових наукових розвідок.

Спрямованість проєкту - важливість впровадження нових, оригінальних композицій в сучасний репертуар хорових колективів, педагогічну діяльність.

Характеристика ступеня вивченості теми у спеціальній науково-теоретичній та методичній літературі. Незважаючи на те, що існує ряд фундаментальних праць, які присвячені історії, теорії і естетиці сучасної хорової музики: О. Батовська [2], Є. Бондар [4], І. Гулеско [5], та ін., проблеми її оновлення досліджені не в достатній мірі. Однак, зовсім не освітлені питання сучасних хорових творів а cappella західноєвропейських композиторів. Хорова творчість а cappella Карла Дженкінса на сьогодні вивчена не достатньо, науковці приділили увагу переважно вокально-інструментальній музиці композитора.

Об'єкт творчого проєкту - хорова творчість а cappella видатного композитора Карла Дженкінса.

Предмет творчого проєкту – стилістика хорових творів а cappella К. Дженкінса (на прикладі «Cantate Domino»).

Мета творчого проєкту – виявити стилістичні особливості хорових творів а cappella К. Дженкінса (на прикладі «Cantate Domino»).

Завдання творчого проєкту:

- представити інформацію про хорову творчість К. Дженкінса у сучасному музикознавстві ;
- окреслити стилістичні особливості хорової творчості а cappella К. Дженкінса;
- з'ясувати ознаки трансформації жанру мотету у творчості К. Дженкінса
- проаналізувати мотет «Cantate Domino» в жанрово-стильовому аспекті.

Музичним матеріалом творчого проєкту обрано мотет для мішаного хору а cappella «Cantate Domino» К. Дженкінса.

Характеристика методів, застосованих для реалізації творчого проєкту. Для вирішення поставлених завдань було використано низку загальнонаукових та спеціально-наукових – культурознавчих і музикознавчих – методів. Методологічною основою теоретичного обґрунтування магістерського проєкту стали: історико-типологічний метод; метод цілісного аналізу, хорознавчий метод. Методологія дослідження дефініції синтез базується на комплексному підході до аналізу «художньо-стильового синтезу як феномену сучасної хорової творчості» (Є. Бондар).

Теоретичною основою творчого проєкту стали наукові праці українських дослідників, в яких вивчаються особливості сучасної хорової музики а cappella (О. Батовської, Є.Бондарь, та ін.), спеціалізована література з питань творчого доробку К. Дженкінса.

Наукова новизна та оригінальності проєкту полягає в тому, що вперше виявлено стилістичні особливості *хорових творів а cappella* Карла Дженкінса та доведено роль синтезу як основи творчої діяльності композитора.

Практичне значення отриманих результатів спрямований на можливість використання положень і висновків у подальшому вивченні хорової творчості а cappella Карла Дженкінса.

Обґрунтування практичного значення. Результати проєкту можуть бути задіяні у виконавській та педагогічній практиці при зверненні до мотету «Cantate Domino» К. Дженкінса.

Апробація результатів творчого проєкту. Основні положення роботи викладені в доповіді «Синтез традиційного та новаторського у хорових творах Карла Дженкінса» на VIII Міжнародній науковій конференції «Здобутки та досягнення прикладних та фундаментальних наук XXI століття».

Публікації. Підтвердженням апробації є публікація тез доповіді у матеріалах VIII Міжнародній науковій конференції «Здобутки та досягнення прикладних та фундаментальних наук XXI століття: збірник наукових праць з матеріалами VIII Міжнародної наукової конференції, м. Біла Церква, 22 листопада, 2024 р. / Міжнародний центр наукових досліджень. — Вінниця: ТОВ «УКРЛОГОС Груп, 2024. — с. 566-567.

Структурні параметри роботи. Робота складається зі Вступу, двох Розділів, чотирьох підрозділів, Висновків, Списку використаних джерел, Додатків. Загальний обсяг роботи - 33 с.

РОЗДІЛ 1. КАРЛ ДЖЕНКІНС – КОМПОЗИТОР «НОВОГО АНГЛІЙСЬКОГО ВІДРОДЖЕННЯ»

1.1. Феномен синтезу як основи творчої діяльності К. Дженкінса.

Карл Дженкінс – відомий британський композитор кінця ХХ- початку ХХІ століття, представник нової музичної течії «new age», творчістю якого захоплюються в усьому світі. Він розпочав свою творчу біографію як джазовий та рок музикант, писав музику у різних жанрах, але всесвітньо популярним він став завдяки хорovým творам.

Вивчаючи творчість композитора, доречним буде звернути увагу на основні тенденції розвитку культурних процесів епохи, в якій живе та творить майстер.

«Академічна музика ХХІ століття продовжує тенденції останньої чверті ХХ століття у тому числі напрями полістилізму та еkleктики, і часто включає елементи всіх характерних музичних стилів незалежно від їх приналежності до академічного музичного мистецтва. Також академічна музика (насамперед — західна) характеризується послабленням відмінностей між музичними жанрами та відсутністю єдиного переважаючого напрямку. При цьому найважливішими атрибутами академічної (або «серйозної», класичної в широкому розумінні) музики залишається естетичне (а не побутове) призначення, автономність (а не прикладний характер), концепційність змісту, основні жанрові типи — опера, симфонія, концерт, великі хорові жанри, камерна музика» [1].

Досліджуючи творчість Карла Дженкінса, слід відзначити роль *синтезу* як головної ознаки стилю композитора.

Значною працею в українському музикознавстві є монографія Є. Бондар «Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості» [4], у якій «досліджуються системні творчі аспекти та процесуальні чинники здійснення художньо-стильового синтезу в контексті сучасної хорознавчої методології». Авторка пропонує оригінальну теоретичну модель явища *художньо-стильового синтезу* в сучасній хоровій творчості.

«Що ж являє собою синтез? — Як слідує з енциклопедичних видань, «синтез (від грец. Σύνθεσις — з'єднання, поєднання, складання) — з'єднання різних елементів в єдине ціле, що стає можливим у процесі пізнання і практичної діяльності». Отже насамперед синтез — це розумова операція» - як зазначає Є.Бондар [4, с.22].

Результатом синтезу завжди є абсолютно нове утворення, властивостями якого є не тільки зовнішня сума властивостей компонентів, а й результат їхнього взаємопроникнення і взаємовпливу, що найочевидніше виявляється в царині культури та мистецтва. Адже справжній синтез не є неодохотвореною формулою, а, на думку багатьох філософів, являє собою «творчий синтез» [12].

У своїх наукових розвідках про творчість Карла Дженкінса Ю. Кучурівський пише: «Широкий спектр впливу і вміння синтезувати різні стилі і напрямки музики, різні музичні джерела – джаз, рок, фьюжн, класична музика, поп-музику, етнічна музика (європейські, індійські), синтез унікальних тембральних комбінації, різноманітних принципів розвитку музичного матеріалу, неочікуваних тональних поєднань ест. – все це визначає оригінальну індивідуальну манеру стилю Карла Дженкінса. Дженкінс відомий своєю здатністю поєднувати різні музичні стилі та напрями і при цьому використовувати їх вкрай ощадливо, майже мінімалістично. Органічне поєднання старого та нового, класичного з масовим, академічного та етнічного сформувало самобутність творчого письма композитора. Як композитор він знаходиться в стані постійної еволюції, постійного навчання, експерименту з різноманітними музичними жанрами та звуками, що дозволило йому створювати неочікувано цікаві, оригінальні та унікальні композиції» [8].

Подзюбанчук А. у своїх вивченнях дійшов до висновку: «Розглядаючи творчість Карла Дженкінса неможливо не помітити його невпинне бажання до об'єднання та синтезу. Будь то музичні жанри та напрямки, сакральні та філософські тексти різних народів, чи просто синтез оркестру, хору та солістів, митець доречно та вдало поєднає їх. Беручи за основу музичні, культурні чи літературні традиції народів та синтезуючи їх із музикою, композитор створює

унікальну можливість для вселюдського розуміння. Він культивує новий підхід до написання творів. Здається, що його девіз – поєднати все, що ніколи до нього не було поєднано. А так як релігія пронизує історію та культуру будь-якого народу, то саме в духовній складовій композитор вбачає ключ для створення такого синтезу» [9].

Г. Шпак у своїй статті «Духовно-сміслові та жанрово-стильові аспекти «Меси миру» К. Дженкінса» стверджує про «оригінальний *симбіоз* духовно-музичних традицій минулого і сучасності, Сходу і Заходу, інтонаційну мову твору, яка синтезує культову традицію і духовно-хорову творчу практику минулого та сучасності.» [16, с.81].

Як бачимо, музикознавці досліджуючи різні аспекти творчості Карла Дженкінса, вивчають її у контексті традицій та нових тенденцій сучасності. Отже, підсумовуючи вище сказане приходимо до висновку, що «сучасний митець, засвоївши мистецькі традиції різних епох, вільно залучає їх до художньої цілісності свого твору, відкриває щоразу нові комбінації стильових моделей, знаків і формул, підпорядковуючи цей метод певній художній меті. Діалог епох, стилів, національних світів, що утворюється в цей час, активно резонує з концепцією метаісторії (С. Кримський) як зіставлення всіх історичних епох, переплетення минулого й майбутнього в сьогоденні» [3, с.33].

1.2. Тематика та образна сфера хорової творчості композитора

Більшість творів Карла Дженкінса написана для хору або з його участю. І це не є випадковим. Через хорову музику та засоби її виразності композитор намагається доторкнутися до серця кожної людини, народу, культури, прагне бути почутим. Це бажання дало світові масштабний хоровий проект «Adiemus» (ми почуємо). «Я вважаю прийнятною концепцією - об'єднання людей» - зауважує Карл Дженкінс в одному з інтерв'ю.

Гуманізм є наскрізною темою творів композитора, яку він втілює через жанри духовної музики. Протягом двадцяти років були написані: «Озброєна людина: «Меса миру» (1999), в 2005 році – Реквієм. В 2008 році Дженкінс написав Stabat Mater, а також Te Deum. 2010 рік ознаменувався появою сакральної хорової композиції Gloria. Наступним (у 2011) був твір «Миротворці», який виник на честь пам'яті всіх загиблих у військових конфліктах. Потім були написані кантати «Цілитель» та «Cantata memoria», пізніше «Miserere» (пісні милосердя та спокути). Такий огляд хорової творчості (найбільш масштабних творів Карла Дженкінса) говорить про духовний світ композитора. «Я по суті християнин – мене виховували християнином. Але я маю більш універсальний погляд на потойбічне життя. Я думаю про це більш універсально – що може бути лише одна Істота, одне загробне життя для всіх. Я б не розділяв це на індуїстів, християн, мусульман, іудеїв, спіритуалістів: є одна духовність для всіх. Те, що я намагався зробити, - це те, що я роблю з багатьма моїми творами, що стосується «Озброєної людини» та мого Реквієму: я додав інші тексти. Я намагався дати горю ширшу, глобальну картину, ніж західна християнська культура – універсальну, що охоплює всі культури» - висловив Дженкінс в одному з інтерв'ю [6].

Теми конфлікту та пошуку миру є центральними у багатьох творах Карла Дженкінса, що не випадково, адже вони мають глибоке соціальне і моральне значення. Композитор часто використовує символічні образи, які підкреслюють глибину емоцій та ідей, що передаються через музику.

Космополітизм та багатокультурність є ще однією провідною рисою хорової творчості Дженкінса. Він використовує тексти різних культур і мов, що відображає його глобальний підхід до музики. Це створює багатогранність образів і стилів, що дозволяє слухачеві відчувати різноманіття культури. Активне використання елементів народного мистецтва додає автентичності і національного колориту. «Якщо я пишу сам по собі, то 99 відсотків мого твору належить вокалу – хори чи поєднання ансамблів. Це просто моя природна схильність: я вважаю, що це більш виразний спосіб писати» - зазначає композитор [6].

РОЗДІЛ 2. СИНТЕЗ ТРАДИЦІЙНОГО ТА НОВАТОРСЬКОГО У ХОРОВИХ ТВОРАХ А CARPELLA КАРЛА ДЖЕНКІНСА

2.1. Трансформація жанру мотету у творчості К. Дженкінса.

Мотет є одним із найвпливовіших жанрів західноєвропейської музичної традиції, що почав розвиватися у XIII столітті і залишився невід'ємною частиною церковної музики до XVII століття. Сам термін "мотет" походить від французького слова "mot", що означає "слово" [11], і вказує на значущість тексту в цьому жанрі. Ранні зразки мотетів були дво- або триголосими творами, в яких кожен голос мав власний текст, часто релігійного або світського змісту. Текстова частина була незалежною, що надавало можливість експериментувати з поєднанням різних смислових пластів.

В дисертації О. Халєєвої зазначено такі етапи еволюції жанру мотету: генетичний етап, що охоплює добу Середньовіччя та Відродження, зокрема твори Ф. де Вітрі та Г. де Машо; етап трансформації, що охоплює XVII-XVIII ст., представлені творами Дж. Аркадельта, Я. Галланда, Т. Вікторія; етап неокласицизму та модернізму, що триває від XIX до XX століття, включаючи твори Ф. Пуленка, А. Веберна, О. Грінберга [13].

У XIII столітті мотет став одним із провідних жанрів середньовічної церковної музики завдяки розвитку школи Нотр-Дам у Парижі. У цьому контексті мотет був важливою формою, що дозволяло композиторам експериментувати з різними формами поліфонії та використанням релігійних текстів. Основна мелодія, яка часто виконувалася чоловічими голосами або хлопчиками-дискантистами, слугувала базою для додавання нових голосів. Ці голоси зазвичай супроводжувалися незалежними текстами, часто не лише релігійними, а й світськими. У мотетах цього періоду також активно використовувалися ритмічні формули та мензуральна нотація, що дозволяло зберігати чітку ритмічну структуру.

У пізнішій традиції, особливо в епоху Відродження, мотет перетворився на складну поліфонічну форму, в якій композитори використовували нові

принципи контрапункту - поліфонію строгого стилю. Такі композитори, як Джованні П'єрлуїджі да Палестрина та Орландо ді Лассо, значно вдосконалили мотет, додавши до нього більшу кількість голосів і ускладнивши гармонічну структуру. У цей час мотет стає важливим жанром не лише церковної музики, але й світської, завдяки чому його форма та зміст зазнають значних змін. Замість традиційного латинського тексту в мотетах починають з'являтися світські тексти, що дозволяє композиторам виражати широкий спектр емоцій та ідей. Мотети цього періоду мали більш чітку структуру, з вираженими епізодами контрасту між голосами, що допомагало створити багатопланову музичну фактуру.

У барокову епоху мотет продовжив еволюцію. В нього з'явився інструментальний супровід, що дозволяв створювати складнішу музичну фактуру та підсилювати контрасти між частинами твору. Однак, з кінця XVIII століття жанр переживає кризу, і його популярність значно зменшується. Це сталося через загальний перехід музичного мистецтва до інших, більш актуальних на той момент жанрів, як опера, симфонія, різноманітні жанри камерної музики, які домінували в цей період. Мотет майже зник із виконавського репертуару і використовувався дуже рідко.

У XX столітті мотет пережив своє відродження завдяки композиторам, які звернулися до традиційних форм і поєднали їх із сучасними модерновими засобами. Відповідно до дисертації О. Халєєвої тенденції відродження жанру у XX столітті включають: (1) стилізацію жанру зі збереженням імпровізаційної техніки; (2) обробку "чужих" творів як засіб апробації жанру та пов'язаного з ним поліфонічного письма; (3) використання стретто-імітаційних прийомів у межах додекафонної техніки; (4) впровадження основних принципів мотету у синтезі з національними традиціями; (5) та розширення тональності у відтворенні мотетів [13]. Такі підходи сприяли відновленню інтересу до мотету та його актуалізації в сучасній музичній практиці.

Мотет Карла Дженкінса можна віднести одночасно до першої та четвертої тенденції відродження жанру (за О. Халєєвою). Загалом композитор

переосмислює жанр, згідно зі своїм світосприйняттям та стилем. Важливо зазначити, що це не єдиний мотет композитора. Він неодноразово звертався до цього жанру. Це твори, як *I'll make music*, *Cantate domino*, *Laudamus te*, *Ave maria* та безліч інших. Кожен з мотетів має свій особливий композиційний задум, однак є і спільні риси - тяжіння до різноманітності, синтезу, простоти, сучасності та виконавської зручності.

Говорячи про трансформацію жанру мотету, вище було зазначено, що вона тривала протягом кількох століть. Саме цікавість до духовної музики в ХХ ст. сприяла відродження жанру. Однак, цей жанр досі асоціюється зі своїми ранніми поліфонічними зразками. Саме тут хочеться порівняти новації композитора відносно зразків ренесансного мотету.

Зазвичай ренесансний мотет є поліфонічною формою хорової музики з порівняно самостійними партіями. Співаки партій нерідко навіть виконували різні тексти. К. Дженкінс відмовляється від такого трактування жанру. Припускаємо, що в його розумінні поліфонія (лат. «багатоголосся») - це єдність багатьох голосів, їх злиття, яке може розкриватись і в гомофонно-гармонічному складі. Цей принцип єдності є одним із основних для композитора і простежується в кожному його хоровому творі. Він знаходить своє втілення в тематизмі, фактурі, образах, ставленні до хорового письма.

Інший аспект - ритмічний. Тут загалом слід розуміти, що ренесансний ритм - це поява і розвиток мензуральної нотації, це ритмічні закони, що характерні для поліфонії суворого стилю, і є досить обмежувачими для композитора. З часом в професійній музиці ритми ускладнювались і збагачувались різноманітними прийомами, досягши кульмінації розвитку в 2-й половині ХХ ст. Хоча К. Дженкінс і є композитором ХХ-ХХІ ст., він відмовляється від цієї складності на користь простоти. Оскільки композитор захоплюється не тільки академічною музикою, але й джазом, кіно-музикою, можна говорити про вплив цих напрямів на його мотети.

Музична мова митця є також окремим елементом новації. Як було зазначено вище, композитор працює в різних напрямках та жанрах. І тут можна говорити

про їх несвідомий взаємовплив або свідомий синтез. А. Подзюбанчук в своїй роботі зазначає, що «неможливо не помітити його невпинне бажання до об'єднання та синтезу. Будь то музичні жанри та напрямки, сакральні та філософські тексти різних народів, чи просто синтез оркестру, хору та солістів, митець доречно та вдало поєднає їх» [9, ст. 33].

Музична мова композитора, спираючись на академічну основу, тяжіє до естрадної та популярної музики. Це виражається в простих, ясних мелодіях, гармонічних послідовностях, виборі простих форм. Нерідко композитор використовує ритмічні патерни, що є характерною рисою естрадної музики. Говорячи про ренесансні мотети, цікаво, що вони теж в свій час були новацією і зближенням строгої, регламентованої церковної музики та зрозумілої народної. В цій ідеї народності та доступності виражене спільне між ренесансними композиторами і К. Дженкінсом. Однак, ренесансу музичну мову, відношення до музики і світу загалом не можна порівнювати з сучасними, це різні речі. Композитор використовує інший набір прийомів, що викристалізувався і пережив кризи і новації протягом століть.

2.2. Стилістичні особливості хорових творів а *cappella* К. Дженкінса (на прикладі «*Cantate Domino*»)

Розглянемо детальніше твір *Cantate Domino*, аби визначити його особливості та охарактеризувати стиль К. Дженкінса.

Мотет написаний на текст, що скомбінований з кількох псалмів, а саме Псалма 46, 95, 99. *Vulgate* вказує на те, що псалми взяті з Вульгати, яка є латинським перекладом Біблії, зробленим святим Єронімом у IV столітті. Вульгата довгий час була офіційною версією Біблії в Католицькій церкві.

Текст псалму насичений закликами поклоніння і величання Господа. В ньому відчувається стан екзальтованості, доходження до духовного катарсису. Коли у радості своїй людина готова величати, прославляти і віддавати всю свою душу богові. Строки з величаннями комбінуються з постійними повторами Алілуя, що з давньоєврейської мови перекладається як «славте Бога».

Повний текст та переклад наведені нижче:

Текст:	Переклад українською мовою:
Alleluia, alleluia, alleluia, alleluia. Cantate Domino canticum novum, alleluia. Jubilate Deo omnis, jubilate Deo omnis, Jubilate Deo omnis terræ. Servite Domino, Domino in lætitia. Alleluia, alleluia, alleluia. Jubilate Deo omnis, jubilate Deo omnis, Jubilate Deo omnis terræ. cantate et exsultate et psallite Regem, Et psallite Regem, Regem regum, Et hymnum dicete Deo, Deo, alleluia, Et hymnum dicete Deo, deo. Alleluia, alleluia, alleluia. Alleluia, alleluia. Cantate Domino canticum novum,	Алілуя, алілуя, алілуя, алілуя. Співайте Господу нову пісню, алілуя. Величайте Бога всі, величайте Бога всі, Величайте Бога всієї землі. Служіть Господу, Господу в радості. Алілуя, алілуя, алілуя. Величайте Бога всі, величайте Бога всі, Величайте Бога всієї землі. Співайте і радійте, і славте Царя, І славте Царя, Царя царів, І прославляйте Бога, Бога, алілуя, І прославляйте Бога, Бога. Алілуя, алілуя, алілуя. Алілуя, алілуя. Співайте Господу нову пісню,

alleluia. Jubilate Deo omnis, jubilate Deo omnis, Jubilate Deo omnis terræ. Cantate et exsultate et psallite Regem, Et psallite Regem, Regem regum, Et hymnum dicete Deo, Deo, alleluia, Et hymnum dicete Deo, deo. Alleluia, alleluia. Alleluia.	алілуя. Величайте Бога всі, величайте Бога всі, Величайте Бога всієї землі. Співайте і радійте, і славте Царя, І славте Царя, Царя царів, І прославляйте Бога, Бога, алілуя, І прославляйте Бога, Бога. Алілуя, алілуя. Алілуя.
---	--

Перейдемо до аналізу музичного тексту. Твір написаний для мішаного хору у супроводі фортепіано або органу. В нотах зазначено «a cappella motet for SSATB», що вказує на майбутнє дивізі партії сопрано. Діапазон хору: Fis - e2. Діапазони партій: сопрано - d1-e2, альт - a-h1, тенор - e-g1, бас - Fis-h. Жіночі партії мають діапазон нони, тенор - децими, бас - ундецими, що є досить зручним діапазоном для хорових голосів.

Автором також зазначено характер твору - In a monastic style, що перекладається як «в монастирському стилі». Це досить не типова ремарка, яка вказує радше не на характер твору, а на його образ. Що собою являє цей «монастирський стиль»?

Зазвичай католицький монастир асоціюється з консервативністю, одноголосним григоріанським хоралом, позбавленим емоційності. Також з органом, який заповнює собою весь храм. Спираючись на культурний та слуховий досвід, можна припустити, що так стиль виконання має бути (1) стриманим, спокійним, без зайвої емоційності, при цьому (2) молитовним, (3) чистим та милозвучним, (4) ансамблево злагодженим, неначе співає одна людина, щоб досягти ефекту єднання.

На цьому етапі виникає певний дисонанс. За характером текст псалмів дуже піднесений, славильний, гімнічний, а виконавська ремарка і музика загалом більш стримані. Композитори досить часто обирають такий шлях, коли музика не прямо відображає характер або настрій поетичного тексту, а створює

свій власний. Завдяки цьому характер тексту теж приймає певне забарвлення від музики.

Темпова ремарка - четверть = 66. Це досить спокійний темп, що співвідноситься з позначенням характеру музики. Однак, тут композитор обирає більш дрібні тривалості, за рахунок яких темп відчувається досить рухливим.

Основна тональність твору - мі мінор. Розмір - $\frac{3}{4}$.

Твір починається чотиритактовим вступом. Тут основна тема проходить у альті, в той час як інші голоси тримають педальні звуки. Цей вступ побудований на тонічній гармонії, з відсутньою терцією. Примітним є використання в мелодії альту пентатоніки, як основного ладу - h, d1, e1, fis1, a1. Це мінорна пентатоніка, що будується від домінантового звуку («сі»). Таким чином в гармонії вступу відсутня терція (нота «соль»). Така опора на чисту квінту створює ефект безмежного холодного простору, який в даному творі працює на яскравість образу величі Бога. За рахунок проведення мелодичних звуків на тлі органного пункту виникають різні співзвуччя, які акустично «натякають» на ту чи іншу гармонію. В такті 2 це субдомінанта, а в такті 4 - мінорна домінанта. Всі інші такти - тоніка.

(Vulgate) **In a monastic style** ♩ = 66

SOPRANO *p* Al - le - lu - ia, *mp legato* al-le-lu-ia, al - le - lu - ia.

ALTO *mp* Al - le - lu - ia, *mp legato* al - le - lu - ia, al-le-lu-ia, al - le - lu - ia.

TENOR *p* Al - le - lu - ia, *mp legato* al-le-lu-ia, al - le - lu - ia.

BASS *p* Al - le - lu - ia, *mp legato* al-le-lu-ia, al - le - lu - ia.

PIANO or ORGAN (optional) *p* *mp legato*

Organ: Man
Organ: Ped
Omit lower octave

В інструментальній партії - витриманий на 4 такти акорд (розкладена і подвоєна квінта). При цьому композитор залишає ремарку на випадок, якщо партію буде виконувати органіст. «Organ: Man» означає, що даний акорд слід зіграти на мануалі. В п'ятому такті ремарка «Organ: Ped. Omit lower octave», що означає грати по партії педаль на октаву нижче.

In a monastic style ♩ = 66

PIANO or ORGAN (optional)

p

Organ: Man

mp legato

Organ: Ped
Omit lower octave

Проаналізувавши інструментальну партію в цілому, можна відмітити, що її основна функція - дублювання і підтримка партій, особливо гармонії. Вона має подвоєний бас, що чудово доповнює та підсилює басову лінію. Ритмічний малюнок партії набагато крупніший і це в основному довші тривалості - половинна + чверть, або половинна з крапкою. Іноді все ж дублюються ритмічні елементи вокальних партій, наприклад такт 24.

23 (cresc)

et psal-li - te Re - gem, Re - gem re - gum et hym - num di - ci - te De - o,

(cresc)

et psal-li - te Re - gem, Re - gem re - gum et hym - num di - ci - te De - o,

(cresc)

et psal-li - te Re - gem, Re - gem re - gum et hym - num di - ci - te De - o,

(cresc)

et psal-li - te Re - gem, Re - gem re - gum et hym - num di - ci - te De - o,

(cresc)

З 5-го такту починається основна тема твору. Фактура в цьому фрагменті гармонічна, акордова. Лише в кінці 8 такту з'являється невеликий хід басу на кварту. Це невелика деталь, що надає різноманітності акордовому викладу. Стосовно ритміки - композитор працює з кількома ритмічними малюнками, що залишаються сталими протягом всього твору. Відмітимо, що їх

вибір часто пов'язаний з літературним текстом твору. У творі можна виділити кілька основних ритмічних малюнків, що тривають одну або дві метричні долі:

- чотири шістнадцяті;
- дві восьмі;
- восьма, дві шістнадцяті;
- одна четверть;
- дві шістнадцятих, восьма;
- пунктирний ритм: восьма з крапкою, шістнадцята.
- одна половинна;
- одна половинна з крапкою;

Останні 2 фігури використовуються рідше. Також, в тактах 26 і 28 та 48 і 50 використовується тріоль в верхньому голосі.

Всі ці вищеперераховані ритмічні фігури складаються в ритмічні фрази. І перша фраза побудована дуже цікаво. Її ритмічний малюнок має нерівномірну концентрацію рухливості і заспокоєння. Вона побудована таким чином, що короткі тривалості концентруються на початку кожного з тактів, а в кінці - звучать більш довгі тривалості і є невеликий ефект заспокоєння, після якого знову рух в наступному такті. Такий варіант ритму допомагає подолати певну остинатність, стійкість і надає твору рухливості та розвитку.

Така ритміка також нагадує речетацію, швидке сумісне промовляння тексту. І якраз однією з виконавських задач в цьому творі є кантиленність, яка дозволить «згладити» ритмічну лінію.

Загалом ритміка твору є досить простою, що характерно для автора. Він використовує прості квадратні ритмічні малюнки з точковим застосуванням тріолей. При цьому такі явища, як синкопи взагалі відсутні. Такий акцент на простоті і квадратності є досить частим явищем для стилю композитора.

На цьому етапі розглянемо форму композиції. Її можна визначити як куплетно-строфічну з елементами 2-частинності. Строфічною вона є за рахунок дуже чіткого поділу на невеликі, відокремлені структури по 4 такти. Кожна

така структура відповідає літературній строфі і обов'язково закінчується більш довгою тривалістю, частіше за все половинною. У якості виключення, така структура може займати 3 такти - 25-27т., 46-48т. і 51-53 т. Або вона займає два такти - 28-29т., 49-50т. Примітно, що такі структурні зміни певною мірою є одним із засобів побудови форми, оскільки зустрічаються лише наприкінці розділів.

Куплетність форми виражена в тематизмі і гармонії. Всього в творі два куплети з приспівом. Перший куплет повторюється двічі на однаковому тематичному матеріалі: такти 5-12 + 13-20. Після чого лунає приспів (такти 21-33). Примітно, що композитор відділяє цей розділ партитурним орієнтиром «А», роблячи свою форму максимально ясною і зрозумілою з першого погляду. Тематизм другого куплету («В») проводиться в творі лише один раз. За обсягом він займає 8 тактів (34-41т). Приспів після другого куплету - «С» (такти 42- 53) скорочений на один такт відносно першого приспіву. Це пов'язано зі скороченою тривалістю фінального акорду в нотному записі. Якщо в першому варіанті композитор використав заліговану тривалість, що складається з половинної з крапкою та половинною, в кінці останній акорд є тільки половинною з крапкою. Однак, автор додав фермату до цього акорду. Тому фактична тривалість звучання буде більшою. В класичній традиції фермати збільшують тривалість ноти вдвічі. Однак в більш сучасних творах і сучасному виконавстві тривалість фермат нерідко визначається диригентом досить вільно. Іноді в кілька раз більше за тривалість ноти, якщо цього потребує твір.

Про риси двочастинності можемо говорити більш опосередковано. Оскільки композитор не вибудовує повноцінної форми, а лише використовує її елементи. Це саме опора на 2 куплети, які обидва закінчуються кадансами та складаються з кількох періодів: ААВ АВ.

Отже, така куплетна форма є загалом сучасною, та натякає слухачеві на захоплення композитора джазовою, естрадною та кіно-музикою і їх безпосередній вплив на хорові жанри. В академічній музиці такі варіанти

купленої форми менш популярні. Тому ця форма разом з іншими елементами музичної виразності, як тематизм, гармонія, ритміка створюють особливий сучасний звуковий простір, що є вираженням унікального стилю композитора. А також демонструють його філософію - простоти і доступності. Композитор наголошував, що в церкві має право звучати не лише музика минулого, але й сучасна, зрозуміла для широких мас [16, ст.79].

Перейдемо до аналізу гармонії. Вона є досить простою, однак дуже влучною і з кількома особливостями, що роблять даний твір оригінальним. В куплеті реалізовано таку гармонічну послідовність: t, VI, d, d7 #VI. Цікавими є два моменти - використання натурального мінору і натурального мінорного септакорду, що надає музиці особливого колориту. І друге - використання різкого відхилення в до дієз мінор (#VI).

Наступне речення уже починається в до дієз мінорі і являє собою низхідну секвенцію з опорою на тональності: cis-moll, d-moll, cis-moll, H-dur. Окрім тоніки в такті також звучать акорди домінанти з затриманим тоном та розв'язанням. В першому випадку це мінорна домінанта, але наступні 2 - мажорні.

17

The image shows a musical score for the hymn "Ju-bi-la-te De-o om-nis". It consists of five staves. The first four staves are vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics underneath. The fifth staff is a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is marked with the number 17 at the beginning. The lyrics are: "Ju-bi-la-te De-o om-nis, ju-bi-la-te De-o om-nis, ju-bi-la-te De-o om-nis".

В четвертому такті побудови домінантова гармонія відсутня, оскільки він є заключним для куплету. Однак тут наявний басовий хід на домінантовий тон, що створює взаємозв'язок з попередніми тактами.



Гармонія приспіву теж є цікавою. Він починається тризвуком D-dur, далі відбувається модуляція в fis-moll через II65. Потім модуляція в A-dur за допомогою домінанти і нетривале закріплення в цій тональності, та показ субдомінанти. Далі за допомогою висхідного басового ходу матеріал підводиться до другої строфи куплету, яка починається з fis-moll. Далі лунає E-dur два такти, потім a-moll та G-dur. В заключенні і розширенні по два такти D-dur і E-dur. Цікаво, як плавно і поступово композитор переходить від мінорних акордів в мажорні, і як розширює її тривалість в кульмінаційному моменті. Даючи оцінку гармонії, її можна назвати більшою мірою колористичною, ніж функціональною класико-романтичною. Це пов'язано з тим, що тут хоча і присутні функціональні зв'язки, вони не характерні для класико-романтичної гармонії. А от підбір фонічно вдалих поєднань - це є підхід сучасного композитора, особливо в жанрах кіно-музики. Така гармонія є характерною не лише для даного твору, але і для стилю композитора в цілому.

Окремо слід відмітити хорову фактуру. Абсолютну більшість твору вона акордова. В ній наявні точкові дівізі партії сопрано. Другий куплет (т. 34) - має відмінну фактуру, а саме гомофонно-гармонічну. Тут є яскраво виражена мелодія сопрано та витримані гармонічні акорди у всіх інших партій.

35

Can-ta-te Do-mi-no can-ti-cum no-vum. Al-le - lu - i - a. Ju-bi-la-te De-o om-nis,

mm *mm*

mm *mm*

mm *mm*

Кульмінацій в творі дві. По одній в кожному куплеті. Кульмінацію другого куплету можна вважати загальною, оскільки вона більш масштабна. Вона також підкреслена агогікою - *gall.* Обидві кульмінації розташовані в кінці куплетів. Таким чином вся драматургія музичного твору вибудована, щоб поступово підходити до неї. Окрім динаміки і агогіки, на кульмінацію вказує також тесситура вокальних партій, особливо сопрано та тенора.

ВИСНОВКИ

Сучасна хорова музика а саррелла представляє собою багатоярусну структуру, у якій органічно поєднуються й співвідносяться «стара» і «нова» музичні традиції. Названі риси втілюють ідею стилістичного синтезу в композиторській творчості, що пов'язаний з таким феноменом культури, як діалог [2].

У даному теоретичному обґрунтуванні виявлено стилістичні особливості хорових творів а саррелла К. Дженкінса (на прикладі «Cantate Domino»).

Характерною рисою творчості композитора К. Дженкінса є синтез. Це відмічають і такі дослідники, як А. Подзюбанчук, І. Стецько, Г. Шпак, О. Халєєва. Цей синтез проявляється на різних рівнях, як синтез традиційного і новаторського, що чудово продемонстровано в мотеті Cantate Domino; так і синтез стилів, жанрів, напрямів, культур, інструментів, текстів і т.д. Багатогранність кола інтересів композитора, тяжіння до простоти і зрозумілості є визначальним фактором його творчості.

К. Дженкінс відноситься до плеяди молодих англійських композиторів, які підтримували схожі ідеї. Тому не слід сприймати композитора як абсолютного новатора поза контекстом оточуючої культури і соціуму. Він

органічно влився в існуючу традицію, шукаючи в ній власний шлях до вираження своїх ідей. К. Дженкінс користується напрацюваннями вікової історії музики, але при цьому виявляє інтерес до відносно нових жанрів та стилів. Його новаторство закладене в першу чергу в позамузичному - а саме філософії життя, що впливає на музику. Це інтерес до різних культур, синтез, певна глобалізація (твори, які будуть близькі і зрозумілі кожній людині), прагнення простоти. В цих умовах він віднайшов власний стиль, в межах якого експериментує та використовує різні елементи музичної мови. Звертається до різних жанрів, як мотет. Однак, композитор відмовляється від його традиційних інваріантів, а дає власне бачення, виходячи зі згаданих вище умов. В сукупності цих факторів певно і є секрет успіху митця, його особиста індивідуальність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Академічна музика XXI століття URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Академічна_музика_XXI_століття.
2. Батовська О.М. Сучасне академічне хорове мистецтво а cappella як системний музично-виконавський феномен : дисертація д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2019. 519 с.
3. Берегова О. Діалог культур: образ Іншого в музичному універсумі. К.: Ін-т культурології НАМ України, 2020. 304 с
4. Бондар Є.М. Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості : монографія. Одеса: Астропринт, 2019. 388 с.
5. Гулеско І. Романтизм в українській хоровій музиці (кінець 20-х - початок 90-х рр. XX ст. *Культура України : зб. наук. пр. Харків. держ. акад. культури. Вип. 7. С. 122-127.*
6. Інтерв'ю: Karl Jenkins, composer URL: <https://www.churchtimes.co.uk/articles/2008/12-december/features/interview-karl-jenkins-composer>.

7. Карась Г.В., Серганюк Ю.М. Програма та методичні рекомендації з методики аналізу хорових творів. Івано-Франківськ, 1998. 36 с.
8. Кучурівський Ю. С. Реквієм К. Дженкінса: минуле та сьогодення жанрової традиції. Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник ОНМАім. А.В. Нежданової[гол.ред. О.В. Сокол]. Одеса.Астропринт,2017.Вип.25.С.54-66.
9. Подзюбанчук А. Особливості художньо-стилістичних втілень сакральних образів у творчості Карла Дженкінса URL: <https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2019/01/.pdf>
10. Пучко-Колесник Ю. Сучасна хорова музика: до питання інтерпретації / Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – 2013. – Вип. 30. – С. 279-285 URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apitphk_2013_30_44
11. Скрипник Г. Українська музична енциклопедія. Том 3 URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Skrypnyk_Hanna/Ukrainska_muzychna_entsyklope_diiia_Tom_3/
12. Творчий синтез. URL: : <http://www.refine.org.ua/pageid-4527-1.html>.
13. Халєєва О. Мотет у європейській музичній практиці: шляхи розвитку URL: <https://www.irbis-nbuv.gov.ua>
14. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу Київ : Логос, 2009. 227 с.
15. Чобанюк М. «Синтез» як художньо-естетичний феномен культури ХХ-ХХІ століття. Проблеми гуманітарних наук. Серія «Філологія». Випуск 42. С. 176-185.
16. Шпак Г. Духовно-сміслові та жанрово-стильові аспекти «Меси миру» К. Дженкінса. Музичне мистецтво і культура. 2020. Випуск 30 книга 1. С. 76-82.

НОТНИЙ ДОДАТОК

IMPORTANT NOTICE: The unauthorised copying of the whole or any part of this publication is illegal

CANTATE DOMINO

KARL JENKINS

Words from
Ps 46, 95, 99
(Vulgate)

a cappella motet for SSATB

In a monastic style ♩ = 66

SOPRANO *p* Al - le - lu - ia, *mp legato* al-le-lu-ia, al-le-lu-ia.

ALTO *mp* Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, *mp legato* al-le-lu-ia, al-le-lu-ia.

TENOR *p* Al - le - lu - ia, *mp legato* al-le-lu-ia, al-le-lu-ia.

BASS *p* Al - le - lu - ia, *mp legato* al-le-lu-ia, al-le-lu-ia.

PIANO or ORGAN (optional) *p* *mp legato*

Organ: Man

Organ: Ped
Omit lower octave

6

Can-ta-te Do-mi-no can-ti-cum no-vum. Al-le - lu - i - a. Ju-bi-la-te De - o om-nis,

Can-ta-te Do-mi-no can-ti-cum no-vum. Al-le - lu - i - a. Ju-bi-la-te De - o om-nis,

Can-ta-te Do-mi-no can-ti-cum no-vum. Al-le - lu - i - a. Ju-bi-la-te De - o om-nis,

Can-ta-te Do-mi-no can-ti-cum no-vum. Al-le - lu - i - a. Ju-bi-la-te De - o om-nis,

© Copyright 1995 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd
This arrangement © copyright 2014 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd

10

ju - bi - la - te De - o om - nis, ju - bi - la - te De - o om - nis te - er - ra:

ju - bi - la - te De - o om - nis, ju - bi - la - te De - o om - nis te - er - ra:

ju - bi - la - te De - o om - nis, ju - bi - la - te De - o om - nis te - er - ra:

ju - bi - la - te De - o om - nis, ju - bi - la - te De - o om - nis te - er - ra:

13

ser - vi - te Do - mi - no, Do - mi - no in læ - æ - ti - ti - a. Al - le - lu - ia, al - le - lu, al - le - lu - ia.

ser - vi - te Do - mi - no, Do - mi - no in læ - æ - ti - ti - a. Al - le - lu - ia, al - le - lu, al - le - lu - ia.

ser - vi - te Do - mi - no, Do - mi - no in læ - æ - ti - ti - a. Al - le - lu - ia, al - le - lu, al - le - lu - ia.

ser - vi - te Do - mi - no, Do - mi - no in læ - æ - ti - ti - a. Al - le - lu - ia, al - le - lu, al - le - lu - ia.

4

17

Ju-bi-la-te De-o om-nis, ju-bi-la-te De-o om-nis, ju-bi-la-te De-o om-nis

Ju-bi-la-te De-o om-nis, ju-bi-la-te De-o om-nis, ju-bi-la-te De-o om-nis

Ju-bi-la-te De-o om-nis, ju-bi-la-te De-o om-nis, ju-bi-la-te De-o om-nis

Ju-bi-la-te De-o om-nis, ju-bi-la-te De-o om-nis, ju-bi-la-te De-o om-nis

20

A *cresc*

te-er-ra: can-ta-te et ex-sul-ta-te et psal-li-te Re-e-gem,

te-er-ra: can-ta-te et ex-sul-ta-te et psal-li-te Re-e-gem,

te-er-ra: can-ta-te et ex-sul-ta-te et psal-li-te Re-e-gem,

te-er-ra: can-ta-te et ex-sul-ta-te et psal-li-te Re-e-gem,

A *cresc*

23 *(cresc)*
et psal-li - te Re-gem, Re-gem re - gum et hym-num di-ci-te De - o,
(cresc)
et psal-li - te Re-gem, Re-gem re - gum et hym-num di-ci-te De - o,
(cresc)
et psal-li - te Re-gem, Re-gem re - gum et hym-num di-ci-te De - o,
(cresc)
et psal-li - te Re-gem, Re-gem re - gum et hym-num di-ci-te De - o,

26 *(cresc)* Al-le - lu - ia. Al-le - lu -
De - o, et hym-num di-ci-te De-o, De - o.
(cresc)
De - o, et hym-num di-ci-te De-o, De - o.
(cresc)
De - o, et hym-num di-ci-te De-o, De - o.
(cresc)
De - o, et hym-num di-ci-te De-o, De - o.

6

30 (cresc) -ia. **B** *f* *mp*

Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia. Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

(cresc) *f* *mp*

Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia. *mm*

(cresc) *f* *mp*

Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia. *mm*

(cresc) *f* *mp*

Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia. **B** *mm*

35

Can - ta - te Do - mi - no can - ti - cum no - vum. Al - le - lu - i - a. Ju - bi - la - te De - o om - nis,

mm *mm*

mm *mm*

mm *mm*

39

ju - bi - la - te De - o om - nis, ju - bi - la - te De - o om - nis te - er - ra:

mm *mm* *mm*

42

C *cresc*

can - ta - te et ex - sul - ta - te ex psal - li - te Re - e - gem, ex psal - li - te Re - gem, Re - gem

cresc *cresc* *cresc* *cresc*

C *cresc*

8
45

(cresc) Al-le-lu - ia.

re - gum ex hym-num di-ci-te De-o, De - o,

re - gum ex hym-num di-ci-te De-o, De - o,

re - gum ex hym-num di-ci-te De-o, De - o,

re - gum ex hym-num di-ci-te De-o, De - o,

(cresc)

49

(cresc) Al-le-lu - ia.

et hym-num di-ci-te De-o, De - o. Al-le-lu - ia, al-le-lu - ia.

ex hym-num di-ci-te De-o, De - o. Al-le-lu - ia, al-le-lu - ia.

ex hym-num di-ci-te De-o, De - o. Al-le-lu - ia, al-le-lu - ia.

ex hym-num di-ci-te De-o, De - o. Al-le-lu - ia, al-le-lu - ia.

(cresc) **rall**

U.S. \$2.95

ISMN 979-0-060-12920-9



HL48023278

Published by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd
 © Copyright 1995 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd
 This arrangement © copyright 2014 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd
 Music origination by Jon Bunker
 Cover picture: *Il Luogo degli Angeli* (detail) © Andrea Vizzini

