

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ**

Кафедра теорії та історії музики

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

**у галузі знань 02 – культура і мистецтво
зі спеціальності 025 – Музичне мистецтво
на тему:**

**КОМПОЗИТОРСЬКА ТА ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ
«МАГНІФІКАТ» ДЖ. РАТТЕРА**

Виконала: студентка магістратури
денної форми навчання
спеціальності 025 – Музичне мистецтво
Балюк Валерія Дмитрівна
Науковий керівник: Коновалова І.Ю.,
доктор мистецтвознавства, доцент
Рецензент: Польська І. І.,
доктор мистецтвознавства, професор
Національна шкала _____
Кількість балів: _____ Оцінка: ECTS _____

Голова комісії _____ Снедков І. І.
(підпис) (прізвище та ініціали)
Члени комісії _____ Большакова Т. В.
(підпис) (прізвище та ініціали)
_____ Рощенко О. Г.
(підпис) (прізвище та ініціали)

Харків – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ Дж. РАТТЕРА ЯК ОБ'ЄКТ МУЗИКОЗНАВЧОГО ДОСЛІДЖЕННЯ	
1.1. Творча постать Дж. Раттера в контексті європейської хорової культури кінця ХХ – початку ХХІ ст.....	10
1.2. Вектори осягнення хорової творчості Дж. Раттера в дискурсі сучасної музикології.....	13
Висновки до Розділу І.....	18
РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ АСПЕКТИ ХОРОВОЇ МУЗИКИ Дж. РАТТЕРА	
2.1. Загальна характеристика творчості англійського композитора.....	20
2.2. Жанрові домінанти та стильові особливості хорової музики Дж. Раттера.....	22
Висновки до Розділу 2.....	24
РОЗДІЛ 3. «МАГНІФІКАТ» Дж. РАТТЕРА В ДЗЕРКАЛІ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТА ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ	
3.1. Особливості композиторської інтерпретації жанру магніфікат в хоровій творчості Дж. Раттера.....	26
3.1.1. Жанр магніфікат в європейській музичній свідомості.....	27
3.1.2. Мистецьке втілення жанрової моделі магніфікат у творчості Дж. Раттера.....	31
3.2. Виконавське прочитання «Магніфікат» Дж. Раттера в діяльності сучасних хорових колективів: досвід компаративного аналізу.....	54
Висновки до Розділу 3.....	61
ВИСНОВКИ	62
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	70
ДОДАТКИ	76

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. В умовах неоренесансу духовної хорової музики, притаманному сьогоденному розвитку європейського хорового мистецтва, набуває значущості досвід сучасних митців, які активно звертаються до канонічних текстів, сакральних музичних жанрів та презентують їх нове індивідуально-авторське прочитання. В цьому контексті принципово важливим постає осягнення світу хорової творчості англійського композитора, хорового диригента та музиколога Дж. Раттера, яскрава особистість якого виокремлюються серед творчих постатей європейської хорової культури сучасності. В умовах постмодерного світовідчуття сьогодення автор яскравої музики розкриває індивідуальне тлумачення історично сформованих різновидів музичної творчості та «демонструє нові грані інтерпретації духовно-релігійної образності – з позиції митця ХХІ ст.» [6, с. 44].

Актуальність магістерської праці зумовлена декількома чинниками, зокрема необхідністю:

- музикознавчого дослідження сучасної духовно-хорової творчості європейських та вітчизняних композиторів;
- осягнення композиторської інтерпретації канонічних текстів у сучасній композиторській практиці;
- потребою системного висвітлення досвіду творчості Дж. Раттера як масштабного англійського композитора сучасності, що й дотепер є маловивченою сторінкою у вітчизняній музикології;
- розкриття специфіки хорової творчості Дж. Раттера у контексті тенденцій жанрово-стильового розвитку хорової музики сьогодення;

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Магістерська робота виконана згідно з планом науково-дослідницьких робіт Харківської державної академії культури і узгоджена з комплексною темою кафедри теорії та історії музики ХДАК «Музика і музикознавство в контексті світового культурного часопростору».

Мета дослідження – визначити специфіку композиторського прочитання жанру маґніфікат у хоровій творчості Дж. Раттера.

Відповідно до обраної мети у дослідженні поставленні наступні **завдання**:

- простежити еволюцію хорової творчості Дж. Раттера та охарактеризувати її найважливіші етапи;
- надати загальну характеристику хорової музики англійського митця та визначити її роль в системі авторської творчості композитора;
- виявити риси хорового стилю Дж. Раттера на матеріалі його духовних творів;
- осмислити жанрову специфіку хорової творчості автора та розкрити особливості трактування духовно-релігійних жанрів;
- розкрити композиційно-драматургічні та мовностильові особливості кантати «Маґніфікат» Дж. Раттера;
- визначити аспекти композиторської інтерпретації канонічного тексту маґніфікат у творчості англійського композитора;
- висвітлити особливості виконавського прочитання «Маґніфікат» Дж. Раттера у творчій практиці сучасних хорових колективів;
- розкрити концептуальну сутність музикознавчих праць Дж. Раттера з духовно-хорової проблематики та особливостей виконавсько-хорової інтерпретації.

Об'єктом магістерського дослідження є хорова музика Дж. Раттера.

Предметом – специфіка композиторської та виконавської інтерпретації кантати «Маґніфікат» у творчості Дж. Раттера.

Матеріал дослідження склали: 1) партитури та аудіоматеріали хорових творів Дж. Раттера, зокрема «Маґніфікат», «Реквієм», що розкривають специфіку авторського стилю та виявляють аспекти художньої індивідуальності митця; 2) музикознавчі, насамперед хорознавчі праці англійського композитора, котрі розкривають його погляд на характер трактування канонічних духовно-музичних жанрів, музичного втілення

вербального першоджерела та висвітлюють особливості виконавської інтерпретації авторських творів видатного англійського майстра.

Методи дослідження. Науково-теоретичні положення магістерської праці аргументовані на рівні сучасної інтегративної методології та базується на сукупності різних методів дослідження та логічних підходів.

Провідними підходами в роботі є :

- системний, що необхідний для цілісного вивчення заявленої проблематики, та розгляду хорової музики у системі авторської творчості Дж. Раттера;
- діалектичний, спрямований на систематизацію емпіричних даних щодо творчої діяльності Дж. Раттера та розгляд хорової музики композитора у динаміці становлення та у взаємозв'язку з іншими сферами музичної творчості;
- діяльнісний, скерований на розкриття напрямів творчої діяльності Дж. Раттера;
- спеціальний (мистецтвознавчий), котрий сприяє розгляду хорової творчості Дж. Раттера як явища музичного мистецтва.

Серед найважливіших загальнонаукових методів, використаних в роботі:

- методи наукової індукції і дедукції – узагальнення творчості композитора від окремих творів до цілісної спадщини;
- компаративний, котрий сприяє можливості здійснити порівняльний аналіз та виявити ознаки подібності або відмінності між виконавськими інтерпретаціями «Мангіфікат» Дж. Раттера;
- герменевтико-інтерпретаційний, спрямований на вивчення хорових творів англійського композитора на основі дій розуміння та тлумачення авторського тексту, що дозволяє осягти їх смисл і значення в музичному мистецтві.

У межах спеціального мистецтвознавчого підходу застосовано музикознавчий підхід, притаманний історичному, теоретичному та виконавському музикознавству.

В роботі застосовані такі музикознавчі методи:

- інтонаційно-стильового аналізу, що дозволив визначити джерела та особливості індивідуального композиторського стилю митця, надав можливості розкрити аспекти стильової інтеграції та специфіки авторського самовираження в хоровій музиці;

- жанрового аналізу, що сприяв виявленню видової специфіки творів композитора в хоровій сфері та уможливив розкриття їх виконавського прочитання;

- структурно-композиційного і фактурного аналізу, які сприяли заглибленню у своєрідний художній світ авторської музики англійського композитора;

- музично-інтерпретаційний, котрий сприяв вияву особливостей трактування духовно-релігійних жанрів у творчості Дж. Раттера та визначити характер композиторської інтерпретації канонічного тексту «Магніфікат» у творчості композитора;

- цілісний музично-аналітичний, котрий спрямований на комплексне висвітлення образного змісту кантати «Магніфікат» та засобів його мовностильового відтворення;

- музично-семантичний, що дозволяє розкрити закладений композитором смисл в контексті розгляду образної системи, музичної драматургії та засобів виразності хорового твору.

Теоретичною основою магістерського дослідження є твори в сфері філософії культури і мистецтва, загальної та музичної естетики, культурології, мистецтвознавства та музикології – історії та теорії музики, музичної семантики, музичного жанру та музичного стилю, історії і теорії хорової творчості та виконавства, англійської хорової музики, творчості Дж. Раттера.

Музично-теоретичну базу дослідження становлять наукові роботи з проблем:

- історії західноєвропейської музики (В. Галацька, І. Гівенталь, Р. Грубер, Я. Друскін, Т. Ліванова та ін.);

- специфіки розвитку європейського музичного мистецтва в контексті духовних процесів другої половини ХХ – поч. ХХІ ст. (Л. Акопян, Н. Гаврілова, Л. Кадцин, В. Конен, І. Коновалова, О. Кривицька, О. Сохор, О. Устюгова);

- музичної психології (Е. Назайкінський, В. Петрушин, Г. Ципін та ін.);

- хорознавства, історії та теорії хорового виконавства (М. Бурбон, І. Гулеско, О. Єгоров, Г. Єржемський, В. Живов, С. Казачков, Н. Корольок, В. Краснощеков, П. Левандо, Ю. Паїсов, Л. Пархоменко, П. Чесноков та ін.);

- музичної інтерпретації (Є. Гуренко, Ю. Кочнев, В. Москаленко, Н. Корихалова);

- музичного стилю і музичного жанру (Б. Асаф'єв, В. Бобровський, І. Коханік, М. Лобанова, В. Медушевський, М. Михайлов, Є. Назайкінський, С. Скребков та ін.);

- англійського хорового мистецтва та вивчення творчості Дж. Раттера (Л. Ковнацька, Н. Барнард, Дж. Боуден, Б. Бріггс, Т. Діккі, Б. Дуффі, Дж. Франчер та ін.).

Новизна дослідження полягає у тому, що вперше:

- прослідковано еволюцію хорової творчості Дж. Раттера та розкрито специфіку її етапів;
- долучено до наукового обігу й використано в авторському перекладі магістрантки англійськомовні музикознавчі праці сучасних західноєвропейських вчених з проблематики англійської хорової музики ХХ – ХХІ ст. й композиторської творчості Дж. Раттера;
- залучено теоретичні розвідки й коментарі Дж. Раттера в українському перекладі магістрантки;
- розкрито роль хорової творчості Дж. Раттера в контексті музичної культури кінця ХХ – початку ХХІ ст.;
- окреслені специфіку хорового стилю англійського митця;
- на основі комплексного музикознавчого, музично-інтерпретаційного та виконавського аналізу «Магніфікат» Дж. Раттера висвітлено художньо-

- сміслову сутність твору та розкрито композиторсько-інтерпретаторську концепцію прочитання канонічного першоджерела;
- здійснено компаративний аналіз різних виконавсько-хорових версій кантати «Магніфікат» Дж. Раттера та виявлено їх сутнісні ознаки, риси стильової спорідненості та відмінності, ступінь наближення до авторського оригінального тексту.

Набуло подальшого розвитку:

- вивчення англійської хорової музики поч. ХХІ ст;
- осягнення хорового стилю сучасного митця в умовах постмодерної світоглядної моделі;

Уточнено:

- вивчення сучасної композиторської інтерпретації жанру магніфікат;
- фактологічні дані життєтворчості Дж. Раттера.

Практичне значення одержаних результатів праці полягає у можливості використання її матеріалів та висновків у подальшому осягненні творчого доробку сучасного англійського композитора. Теоретичні положення, матеріали та узагальнення магістерської праці можуть бути застосовані в науково-педагогічній, творчо-виконавській та лекторській діяльності, зокрема в курсах «Музична культурологія», «Історія і теорія хорового виконавства», «Історія зарубіжної музики», «Хорова література», «Сучасна музика», «Музична інтерпретація», «Аналіз музичних творів» тощо. Основні положення, аналітичні нариси і результати здійсненого магістерського дослідження можуть бути використаними в процесі підготовки до виконавського втілення та інтерпретації хорових творів сучасного композитора.

Апробація результатів роботи. Магістерська робота обговорювалась на засіданнях кафедри теорії та історії музики ХДАК. Матеріали та висновки були оприлюднені на Всеукраїнській науково-теоретичній конференції молодих учених «Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття», яка відбулася 23-24 квітня 2020 року (Харків, ХДАК, 2020).

Публікації. За окресленою в роботі проблематикою опубліковано тези доповіді у збірці матеріалів Всеукраїнської науково-теоретичної конференції молодих учених «Культура та інформаційне суспільство ХХІ ст.» (Харків, ХДАК, 2020).

Магістерська робота складається зі вступу, 3-х розділів, висновків і списку використаних джерел – з 74 позицій. Загальний обсяг магістерської роботи складає 86 сторінок, з яких основний текст – 69 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ХОРОВА ТВОРЧИСТЬ Дж. РАТТЕРА ЯК ОБ'ЄКТ МУЗИКОЗНАВЧОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Творча постать Дж. Раттера в контексті європейської хорової культури кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Сучасне хорове мистецтво є ваговою складовою музичної культури. Різноманітна за жанровими і стильовими векторами авторська творчість в хоровій царині презентує опору на стійкі традиції європейського співочого професіоналізму, глибинні духовно-релігійні та фольклорні джерела. Водночас вона демонструє тенденції до модернізації, розширення стилістичних меж та залучення досвіду новітнього авторського письма.

Плюралістичність авторських поглядів, розмаїття художніх концепцій та образності характеризують атмосферу сучасної хорової музики, котра в сьогоденних умовах розвитку не втрачає свої високі етичні позиції та відіграє значну роль в європейській та світовій художній свідомості.

Кожна європейська композиторська школа сьогодення (англійська, італійська, німецька, польської, українська, французька та ін.) представлена яскравими творчими здобутками й іменами творців, які є носіями усталених традицій хорової музики. Протягом ХХ ст. представники різних національних культур (європейської, американської, азійської) активно експериментують у хоровій царині, звертаються до нових технологій та новаторських виконавських ідей у вирішенні звукоорганізації творів, розширенні їх тембрової якості, відтворенні поетичного слова.

В контексті розвитку хорового мислення ХХ ст. плідними відзначаються новаторські пошуки у хоровій сфері О. Мессіана, А. Веберна, Б. Бріттена, Ф. Пуленка, З. Кодаї, Д. Лігеті, Г. Свиридова, Б. Бартока, І.

Стравінського, Дж. Гершвіна та інші митців. Серед означених творців є радикальні новатори та композитори, орієнтовані на стійкі традиції.

На розвиток хорової музики в останню третину ХХ – початок ХХІ століття суттєво вплинули майстри різних країн та мистецьких орієнтирів: Дейвіс, Бетфорт, К. Штакхаузен, Кш. Пендерецький, В. Лютославський, Л. Даллапікола, А. Шнітке, С. Губайдулліна, Е. Денісов, М. Скорик, В. Сильвестров, Є. Станкович, А. П'ярт та ін. Творчий досвід згаданих творців суттєво сприяв розвитку хорової творчості та виконавства сьогодні.

За визначенням автора магістерської праці, суттєво «важливу і невід'ємну частину європейської та світової спадщини становить англійська хорова музика, що демонструє яскраві досягнення та зв'язок з глибинними традиціями національної співочої культури. В силу історико-культурних і художніх закономірностей, Англія, з її розвиненим музичним мистецтвом, в основі якого лежить широкий пласт фольклорних і духовно-релігійних джерел, постала носієм хорового професіоналізму, виконавських співочих традицій, а також творчих здобутків в світській кантатно-ораторіальній царині та духовно-музичній жанровій сфері. Спираючись на багатовіковий художній досвід, англійські композитори своєю діяльністю сприяли створенню унікальної національно-хорової школи, що збагатила європейську музику й набула всесвітнього значення» [6, с. 44].

У збагаченні традицій хорової музики ХХ ст. значну роль відіграє мистецтво таких презентантів англійської композиторської школи, як М. Арнольд, Б. Бриттен, Дж. Буш, П. Діккенсон, Дж. Гарднер, Л. Берклі, С. Скотт, А. Г'єр, Дейвіс, Бетфорд та ін.

Особливе місце в контексті художньої еволюції хорового мистецтва ХХ ст. посідає хорова музика Бенджаміна Бріттена, який усвідомлюється як найзначніша композиторська постать в англійській музичній культурі. Його оперні, симфонічні та масштабні хорові твори суттєво збагатили простір світової музики. Значущість цього багатогранного митця для музичної

культури ХХ ст. підкреслена в музикознавчій думці та особливо акцентована в працях Ковнацької [29].

В контексті тенденцій ренесансу духовної хорової музики, притаманному сьогоденному етапу розвитку мистецтва, набуває значущості досвід сучасних англійських митців, які на новому етапі буття звертаються до канонічних текстів, сакральних музичних жанрів та презентують їх нове авторське й виконавське прочитання. В цьому сенсі принципово важливим постає осягнення хорової творчості Джона Мілфорда Раттера – одного з найяскравіших презентантів генерації європейських композиторів останньої третини ХХ – поч. ХХІ ст. та знакової персоналії англійської музики. Творчість Дж. Раттера акумулює кращі традиції національної музичної культури Англії, спирається на європейській професійний досвід, передусім на християнську духовно-музичну спадщину. Водночас композитор акумулює мистецькі тенденції ХХ ст., зокрема апелює до твочих позицій неокласицизму.

В художній панорамі сьогодення Дж. Раттер усвідомлюється як багатогранна і масштабна творча особистість, яка одночасно сполучає постаті композитора – майстра хорового письма і диригента-виконавця, редактора, аранжувальника, музикознавця (дослідника хорової музики) і продюсера. Системно здійснюючи взаємопов'язані сфери діяльності (композиторську та виконавську), Дж. Раттер керує заснованим їм хоровим колективом та здійснює запис виконуваних творів у власній студії «Колегіум рекордс» [16].

Наразі композитор є почесним членом Вестмістерського хорового коледжу, який знаходиться у Принстоні (США, Нью-Джерси), а також включений до Гільдії церковних музикантів [69].

Отже, зазначені аспекти діяльності англійського митця заслуговують деталізованого розгляду. Особливої уваги потребує осмислення хорової сфери композиторської творчості англійського митця та визначення ступеню її вивчення в музикознавчій царині.

1.2. Вектори досягнення творчості Дж. Раттера в дискурсі сучасної музикології

Осмилення хорового досвіду Дж. Раттера зумовлює звернення до теоретичних джерел з досить широкої проблематики, а саме:

- хорознавства;
- сучасної хорової творчості та виконавства, проблем хорового письма;
- англійської хорової музики, розглянуті в аспекті діалектики традиції та новаторства;
- композиторської та виконавської діяльності Джона Раттера;
- особливостей жанру магіфікат та його композиторських втілень.

Звернення до наукових праць за пропонованими напрямками сприятиме створенню концепції магістерського дослідження та надасть можливість створити теоретико-методологічне підґрунття означеної роботи.

З огляду на проблематику роботи, значними для визначення творчості Дж. Раттера постали аспекти диригентсько-хорового професіоналізму, хорового стилю, специфіки вокально-хорового виконавства, особливостей хорового інтонування, властивостей хорової фактури. Ці аспекти ґрунтовно досліджуються у працях Г. Ержемського, В. Живо́ва, І. Гулеско, С. Казачкова, П. Ковалика, П. Левандо, В. Краснощекова, П. Чеснокова та ін.

Авторський та виконавський досвід Дж. Раттера у вітчизняній музикології є малодослідженою мистецькою територією. Творчість англійського митця розглядається переважно у зарубіжній музикознавчій літературі та розкривається в окремих наукових розвідках та публіцистиці.

Загалом праці, в яких висвітлюються риси особистості та життєтворчість Дж. Раттера, презентовані в англійськомовних джерелах та не перекладені українською.

В контексті досягнення творчості Дж. Раттера та вивчення теоретичного досвіду розкриття його музики звертає на себе увагу низка публікацій у пресі та мережі Інтернет.

В низці англомовних статей надається загальна характеристика творчості Дж Раттера та деякою мірою розкривається специфіка його хорових творів, зокрема «Магніфікат».

Загальну характеристику становлення творчого шляху та стилю хорової музики Дж. Раттера представляє дослідниця Р. Фанчер на видатному Інтернет-архіві (Internet Archive), який створює цифрову бібліотеку культурних артефактів. Цікавими є спостереження щодо стилю композитора та його звернення до різних митецьких традицій. Осмислюючи творчість Дж. Раттера, Р. Фанчер зазначає: «..склалася уява про характер композицій, які відомі своєю простотою, що усвідомлюється, майже, як народна музика. Натомість, простота мелодійної лінії у Дж. Раттера не виключає складних переплетінь тем, голосу та тексту» [65].

Музиколог розкриває історію прем'єрного виконання «Магніфікат» під керівництвом Джона Раттера, що відбулося на великій світовій концертній сцені Карнегі-Хол (Нью-Йорк, США) у травні 1990 року.

В аспекті стильової атрибуції творчості композитора дослідниця підкреслює опору його музики на традиції європейської пізньоромантичної музики кінця ХІХ – початку ХХ ст., а «також тяжіння ... до гармонічної та мелодичної мови таких англійських митців, як Фора, Дуруфле та їх сучасників» [65].

Вагомою складовою стилю композитора Р. Фанчер вважає прагнення вийти у духовній музичній сфері за межі традиційних англіканських форм. Це підкреслює використання у «Магніфікат» не тільки традиційного тексту, але й анонімної англійської поеми ХV ст. «Про троянду», яку Джон Раттер використав у другій частині. На думку музикознавиця, – «Квітуча троянда, звичайно, є символом новонародженого Христа (як метафора у *Lo, Now A Rose E'er Blooming*)... У вірші Дж. Раттера Марія стає насінням, або стеблинкою, з якої виходять п'ять гілок, що представляють Благовіщення, зірку, Царів, перемогу Сатани через смерть Христа та небесне спасіння через

Христа. Закінчується вірш закликом до молитви до Марії, завдяки її особливій честі [65].

Серед публікацій, що висвітлюють особливості музики Дж. Раттера, слід вказати на теоретичну розвідку англійського дослідника Ніка Барнарда, в якій підкреслюються деякі риси хорової музики композитора. Ця публікація представлена на Інтернет порталі відомої світової компанії «Наксос», що системно займається звукозаписом взірців академічної музики та відзначається високим професіоналізмом у своїй діяльності. Науковець розкриває джерела створення кантати «Магніфікат» та відмічає особливості використання в ній тексту (латинського та його поетичного «О розі») [60].

Порівняльний аналіз творів в жанрі магніфікат, написаних видатним композитором доби бароко І.С. Бахом і англійцем Дж. Раттером, надає англійський науковець Джон Боуден. В ході своєї розвідки дослідник характеризує стиль композитора як «безсоромно популістичний» та не сприйнятий в музичних колах Англії. При цьому, вчений відмічає широке визнання «вільної мелодики» композитора хоровими товариствами та слухацькою аудиторією всього світу та підкреслює, що «...музика Дж. Раттера завжди прекрасно написана для голосу та чудово організована» [61].

Існують різні оцінки музичної творчості англійського композитора особливо його духовної музики. Поряд з хвалебними відзивами зустрічаються й полемічні висловлювання щодо сутності та специфіки художньої організації хорових композицій майстра та характеру музичного розкриття ним духовного змісту. В цьому сенсі показовою є стаття Тімоті Мангана, розміщена на сайті відомого американського видання «Los Angeles Times» [67].

В розвідці згаданого вченого надається своє бачення музичної інтерпретації «Магніфікат» Джона Раттера та. Автор полемічної, на наш погляд, публікації висловлює різку позицію щодо стилю і мови даного твору, наголошує на притаманному йому еkleктизмі та стилістичній заштампованості й тривіальності вислову. Дослідник підкреслює в якості

негативних, на його погляд, ознак твору відсутність принципового новаторства. Розвиваючи свою ідею, Тімоті Манган звертає увагу на стильову розмаїтість хорової композиції англійського митця. Згідно позиції автора цієї публікації, в хоровій музиці Джона Раттера не вистачає індивідуального новаторського вирішення традиційного канонічного тексту та вбачає в ній прихованість авторського я. Музичний критик підкреслює запозичення Дж. Раттером на початку першої частини твору теми «Marlboro» Карла Орфа. Дослідник стверджує, що «до рухомих ритмів та хорової напруженості Джон Раттер додає велику кількість контрасту в мелодиці сентиментальних, естрадних балад, що підкреслює розбіжність з латинським текстом» [67].

Тімоті Манган, таким чином, не вбачає у творах Раттера елементів впровадження нового полістильового досвіду, який яскраво ілюструє музика англійського композитора.

Суб'єктивний погляд на відтворення образів в кантаті пропонується у статті англійця Тімоті Дікі.

Відомості про постать і творчість Дж. Раттера надаються у фундаментальному інформаційному джерелі сучасності – новому музичному словнику Гроува, в якому містяться біографічні дані, перелік творів композитора та визначаються головні риси його творчої індивідуальності. Запропонована у даному словнику інформація стала підґрунтям відомостей про Дж. Раттера у популярному електронному виданні «Вікіпедія». За цим джерелом Дж. Раттера вважають найпопулярнішим композитором свого покоління, особливо у Великобританії і США та підкреслюють його хорову музику [16].

Усвідомленню характеру творчості композитора надає можливість стисла характеристика діяльності Дж. Раттера, надана у британській та американській періодиці, а також в мережі Internet. На сторінках англійської преси останніми роками ім'я композитора згадується досить часто, адже

масштаб його діяльність та її роль у британському суспільстві, а також світовому мистецтві (зокрема США) помітно зростає.

В часопросторі сучасного мистецтва Дж. Раттер розкриває свій творчий потенціал не лише як композитор і диригент, але й як музиколог, науковець, лектор, який читає лекції в Європейських країнах та різних штатах Сполученої Америки, публікує теоретичні праці з проблематики хорової творчості, композиторської думки, виконавської практики. Висловлювання, теоретичні розвідки та виступи композитора у ЗМІ відіграють суттєву роль в осягненні його хорової творчості. Ці документальні матеріали мають особливу цінність, оскільки розкривають сутність і специфіку музичної діяльності англійського митця, його погляди на мистецтво та виявляють авторську та виконавську позицію сучасного музиканта.

В корпусі праць, що засвідчують характер музикознавчої рефлексії Дж. Раттера, уможлиблюється диференціювати наступні вербальні джерела:

- 1) статті та висловлювання з проблематики композиторської творчості
- 2) есе з питань хорового виконавства та диригентської майстерності
- 3) розвідки й інтерв'ю проблем з творчості самого Дж. Раттера [16].

У різних вербальних свідченнях Дж. Раттера, зокрема його розгорнутих інтерв'ю, теоретичних розвідках висвітлюються таємниці композиторських пошуків, світогляд митця, розкриваються його авторське відношення до традиції та обраних канонічних текстів.

Більшість публікацій Дж. Раттера присвячені дослідженню історії англійського музичного мистецтва й вивченню хорової музики. Коло наукових інтересів майстра також охоплює питання хорової виконавської практики. Деякі праці є зразками авторського аналізу власних музичних текстів. В них розкривається образний зміст хорових творів, історія їх створення, розглядається специфіка інтерпретації канонічних текстів та особливості виконавського прочитання [70].

Таким чином, Дж. Раттер постає продовжувачем характерної тенденції волевиявлення композитора кінця ХХ – поч ХХІ ст. «не лише в музичному, але і у вербальному дискурсі [32].

В цьому сенсі Дж. Раттер презентує лінію композиторів-мислителів, творців-музикологів, до яких відносяться К. Штокхаузен, Л. Беріо, О. Мессіан, В. Єкімовський, Е. Денісов, А. Шнітке та інші митці.

В музикознавчих статтях та бесідах Дж. Раттер як глибока і самобутня особистість, котра висловлює свої переживання, духовні прагнення і душевні пориви. В численних інтерв'ю композитор розкриває своє відношення до традиції, пріоритети та імпульси творчості. В ході розмови з композитором розкриваються глибинні речі стосовно специфіки його авторського самовираження.

Висновки до розділу I

Отже, згідно аналізу музично-теоретичних джерел за обраною у магістерському дослідженні проблематикою, можливо зробити ряд попередніх висновків.

Творчість англійського композитора сучасності Дж. Раттера є широко відомою у світі. З різножанрових джерел стає відомим про роль Раттера в сучасній англійській культурі, хоровому мистецтві цієї країни та у контексті розвитку духовної хорової музики в європейському часопросторі.

Участь Дж. Раттера в офіційних заходах, святкових подіях представників сучасної королівської династії, створення музики до урочистих дат на високому державному рівні засвідчують високий авторитет і значущість творчої постаті композитора в англійському мистецтві.

Особливу популярність зазнала в творчості англійського композитора жанрова царина хорової музики, котра посідає головне місце в авторському доробку митця та складає основу репертуару багатьох виконавських колективів Європи та Америки.

Суттєву роль в осягненні хорової творчості Дж. Раттера є висловлювання, теоретичні розвідки, публікації та виступи композитора у

ЗМІ, мережі інтернет. Ці документальні матеріали мають особливу цінність, оскільки розкривають сутність і специфіку музичної діяльності англійського митця, його погляди на мистецтво та виявляють авторську та виконавську позицію сучасного музиканта. В корпусі праць, що засвідчують характер музикознавчої рефлексії Дж. Раттера, уможлиблюється диференціювати наступні вербальні джерела:

- 1) статті та висловлювання з проблематики композиторської творчості
- 2) есе з питань хорового виконавства та диригентської майстерності
- 3) з питань творчості самого Дж. Раттера (у теле- та аудіоінтерв'ю)

Натомість, незважаючи на означену ситуацію творчість композитора, його виконавська та теоретична діяльність є маловивченою цариною в українській музикології та потребує системного розгляду.

Зростаючий інтерес до хорової музики англійського автора з боку виконавців та слухачів викликає необхідність узагальнення хорового стилю Джона Раттера та осмислення проблематики композиторської та виконавської інтерпретації його творів.

РОЗДІЛ II.

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ АСПЕКТИ ХОРОВОЇ МУЗИКИ Дж. РАТТЕРА

2.1. Загальна характеристика творчості композитора.

Осмислення хорової музики відомого англійського митця сьогодення, що є домінуючою сферою розкриття його авторського світу, передбачає звернення до провідних етапів творчості майстра, їх стислої характеристики та визначення динаміки становлення його хорового мислення.

Звернемось до найважливіших етапів життєтворчості Джона Раттера (нар. 1945).

Згідно проведеному аналізу життєтворчість композитора, що активно триває й сповнена нових подій, охоплює такі періоди:

1. Період дитинства і творчого формування (роки навчання в школі та університеті й отримання музичного професіоналізму);
2. Ранній етап творчості й виконавства;
3. Період творчої зрілості,
4. Сучасний етап розвитку: розширення діапазону мистецької діяльності та професійного визнання.

З інформаційних джерел відомо, що Джон Раттер є випускником Клерколледжу у Кембриджі. Після випуску з університету композитор займав громадську посаду музичного керівника (1975–1979) у цьому ж коледжі [16].

З часом Дж. Раттера засновував професійний камерний хор під назвою «Кембриджські співаки», яким він керує вже багато років та з яким працює по сьогоднішній день [65].

Цю подію композитор і виконавець важливим найбільшим досягненням свого життя. З цим колективом, котрий складається переважно зі студентів, композитор виконав та здійснив запис багатьох творів, зокрема й власних духовних композицій. Означений хор є справжньої лабораторією

творчих пошуків англійського маестро, репрезентацією його авторських та виконавсько-інтерпретаторських уподобань.

За географією розгортання життєвих подій та концертних виступів майстра, зрілий період творчості можливо розподілити на англійський та американський, що зумовлені почерговим перебуванням майстра в цих країнах та пов'язані зі значними мистецькими результатами. У даний період митець бере участь в музичних фестивалях та теоретичних конференціях. Одночасно митець виступає з численними концертами як композитор і хоровий диригент. Велику роль у кар'єрному становленні Джона Раттера як диригента та композитора відіграла не тільки рідна Англія, але і Сполучені Штати. Твори митця набули популярності серед світових концертних організацій, зокрема *MidAmerica Productions* (США) [16].

Ідей створення наймасштабніших творів композитора пов'язана з перебуванням саме у Сполучених Штатах. Так, під час поїздки Дж. Раттера до цієї країни з концертним турне, насамперед по середньому западу, у штаті Небраска (1974), митець отримав перше замовлення створити хоровий двадцятихвилинний твір, котре йшло від Мела Олсона – керівника хору «the Voices of Mel Olson» (м. Омаха) [70].

Слід згадати, що значні прем'єри його хорових творів відбулися саме на американському континенті. Так, наприклад, в Америці відбулось перше виконання славнозвісної кантати «Глорія» (1974) [6, с. 45].

Починаючи з 2000-х рр. сучасний майстер хорового письма є «офіційно визнаним композитором Британської королівської сім'ї, йому доручують творення гімнів й псалмів на честь найзначніших епохальних подій у Лондоні: весільної церемонії принца Вільяма і К. Міддлтон (гімн «Сей день его же сотвори Господь», 2011 р.) та ін.» [27, с. 130].

Свідченням особистісної багатогранності і широти діапазону мистецьких інтересів Дж. Раттера є його музикознавча діяльність, реалізована в низці науково-теоретичних праць. Серед них, зокрема

«Оксфордські хоріві класики», «Оперні хори» (1995) і «Європейська духовна музика» (1996) [16].

Вищезгадані дослідження припадають на 1990-ті роки – період зростання музикознавчої діяльності композитора, що кореспондує з магістральною лінією авторського самовираження композитора – його яскраво самобутньою хоровою творчістю.

2.2. Жанрові доміанти та стильові особливості хорової музики Дж. Раттера

Музична творчість Джона Раттера охоплює різні музичні жанри (вокально-хорові та оркестрові, оперні та сольні інструментальні). Вони охоплюють широкий творчий діапазон маестро та засвідчують його яскравий талант. Власні композиції Дж. Раттер презентує як хоровий диригент та коментує як музичний критик.

Найзначнішою сферою композиторської реалізації англійського митця є хорова музика, широко представлена композиціями великої форми (у тому числі масштабними взірцями духовної музики) та мініатюрами. Серед останніх – мотети, народні пісні в обробці (зокрема для подвійного хору). Розпочата Дж. Раттера ще у роки навчання в Кембріджському коледжі практика редагування та хорового аранжування набула широкої реалізації у подальшій творчості. Композитор славиться своїм музичним здобутком у написанні та опрацюванні різдвяних колядок. Найвідомішими серед них є написані в різні роки «Зоряна колядка», яка постійно входить до репертуару багатьох камерних хорів Популярними серед різдвяних програм також стали «Різдвяна колядка» та «Ослина колядка» [65].

В авторському арсеналі майстра також чотири випуски збірок творів під загальною назвою «Різдвяні пісні для хору» написані в співавторстві з професором кафедри музики Кембриджського університету й керівником хору Королівського коледжу Д. Вілкоксом.

Значне місце у творчості митця посідають духовно-музичні композиції, пов'язані з провідними сакральними жанрами західноєвропейської музики.

Серед наймасштабніших хорових творів англійського майстра, написаних на канонічний текст, – «Gloria» (1974), «Requiem» (1985), «Magnificat» (1990), «Psalmfest» (1993), «Feel the Spirit» (1997) [16], [69].

Духовно-етичний вектор, панівний у хоровій музиці Дж. Раттера «відповідає його особистісним духовним пошукам» [27, с. 130] й «демонструє нові грані інтерпретації духовно-релігійної образності» [6, с. 44].

В процесі авторської інтерпретації та редагування власних духовних творів, репрезентації їх нової виконавської версії Дж. Раттер підкреслює нові грані створених ним композицій. Особливо це відчутно завдяки включенню в редагований авторський текст органу, який наповнює твір сакральним, священним змістом. Відповідно до місця виконання духовного твору та конкретного виконавського складу композитор обирає особливий тип інструментовки, який створює особливу ауру для озвучення композиції.

Стиль хорового письма Джона Раттера має інтегративний характер, вбирає в себе ознаки різних епох широко використовує композиторські прийоми минулого та сьогодення (від А. Копленда до В. Вільямса та від І. Стравінського до Дж. Вільямса).

Аналізуючи свій авторський стиль, втілений у яскравій та життєрадісній за характером кантаті «Глорія», композитор відмічає наявність «суміші впливів, з одного боку, Уільяма Уолтона (знавця духових оркестрах та святково-церемоніального англійського стилю письма). З іншого боку, таких видатних європейських композиторів ХХ ст., як І. Стравінський та Ф. Пуленк» [70].

Автор вважає інтонаційно-стильовим стрижнем своїх духовних творів григоріанський хорал. Відзначаючи притаманний кантаті стильовий плюралізм, який лише почав актуалізовуватися в європейській музиці того часу, Дж. Раттер підкреслює, що його опусу пощастило бути презентованим у дружній творчій атмосфері Америки, де виникла бурхлива хвиля виконань його композицій з кінця 1970-х років, котра триває й нині» [70].

На сучасному етапі «Глорія», як і інші духовно-хорові опуси Дж. Раттера, широко визнана європейською та світовою музичною спільнотою, навіть несподівано для самого автора. Хорова музика композитора увійшла до концертного репертуару багатьох творчих колективів та сольних виконавців світу. Твори композитора виконуються в Європі та Америці (США, Канаді, Бразилії тощо).

Композиторський досвід Дж. Раттера високо оцінений у власній країні, в Англії, зокрема з боку королівської сім'ї. Як відомо, саме Дж. Раттеру доручили створення до святкової події урочистого гімну (150 псалом), котрий прозвучав у Соборі святого Павла. «За значний внесок у розвиток церковної хорової музики Дж. Раттер – почесний член Вестмінстерського хорового коледжу у Принстоні (1980), член Гільдії церковних музикантів (1988), отримав почесне звання Доктора музики (1996), присвоєне йому архієпископом Кентерберійським» [6, с. 44].

Характерною рисою творчості Дж. Раттера є постійне прагнення до самовдосконалення та оновлення, збагачення художньої якості написаних їм опусів. Автор музики завдяки існуванню численних версій хорових творів розширює образно-змістовний і художній контекст їх виконавського втілення, збагачує тембрально та наповнює новими стереофонічними ефектами. На цей факт вказує Нік Барнард у праці «Виконання Сент-Олбансом редакції для камерного оркестру та органу» [60].

Висновки до розділу II.

Отже, творчість сучасного англійського композитора Дж. Раттера постає однією з найзатребуваніших у світовому музичному часопросторі. Будучи представником англійської культури та носієм європейської духовно-музичної традиції, композитор втілює у своїй музиці національні архетипи й орієнтується на художній досвід творців минулого й сьогодення.

Найзначнішою сферою розкриття композиторського таланту автора є хорова музика, презентована мініатюрами та масштабними духовно-музичними жанрами, орієнтованими на західнохристиянський досвід,

традиції протестантизму та англіканства. Важливою гранню вияву творчого світу митця є диригентсько-хорова та музикознавча діяльність, спрямовані на розкриття сутності та специфіки сучасної хорової музики та визначення стилю авторської творчості самого композитора.

«Композитор сполучує авторську творчість з музично-просвітницькою, музикознавчою та диригентсько-виконавською діяльністю. В якості автора, диригента і продюсера, Дж. Раттер гастролує зі створеним за його участю професійним камерним хором «Співаки Кембриджа» (1981). З цим колективом майстер здійснив запис власних духовно-хорових творів. Дж. Раттер виступає з концертними програмами в європейських країнах та Північній Америці, бере участь в музичних фестивалях, конференціях і симпозіумах» [6, с. 45].

Поряд з хоровою музикою, композитор працює над оркестровими, концертними і сольно-інструментальними творами (зокрема фортепіанними). Його перу також належать дві дитячі опери, музика для телебачення і композиції-присвяти, адресовані відомим колективам («*King's Singer's*» та ін.) У музиці Дж. Раттера окреслюється вплив французьких і англійських хорових традицій, а також європейської та латиноамериканської популярної музики ХХ ст.

РОЗДІЛ III.
ХОРОВА МУЗИКА Дж. РАТТЕРА В АСПЕКТАХ
КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТА ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

3.1. Особливості композиторської інтерпретації жанру магніфікат в хорovій творчості Дж. Раттера

Характеристика духовно-хорової музики Дж. Раттера – композитора та диригента хормейстера, пропагандиста хорової творчості в Європейських країнах та США зумовлює звернення в магістерській роботі до проблем композиторської та виконавської інтерпретації. Аспекти композиторської інтерпретації пов'язані з специфікою авторського прочитання жанру магніфікат, які усвідомлюються як найзначніший в західноєвропейській практиці різновид духовної музики.

В реалізації композиторської інтерпретації жанрів духовної музики можливо диференціювати митців та їх твори з точки зору дотримання канонічного тексту та специфіки його традиційного озвучення, а також творців, які презентують у своїй духовних опусах оригінальний авторський підхід, не орієнтуючись на канонічну версію.

В сучасній музиці поширюється тенденція вільного композиторського трактування вихідної жанрової моделі, її тлумачення з несподіваними, оригінальними рішеннями. Така позиція призводить до виникнення нової нової композиторсько-інтерпретативної концепції, втіленої в художній цілісності авторського твору.

Одним з завдань пропонованої магістерської праці є визначення специфіки композиторської інтерпретації жанрової моделі магніфікат в творчості Дж. Раттера. З метою вирішення означеного завдання постає гострим питання розкриття відповідності твору англійського композитора

загально прийнятим жанровим нормам, традиціям, тлумаченням обраної моделі (магніфікат) та втілення авторських ознак її трактування.

З цією метою здійснимо цілісний музикознавчий аналіз «Магніфікат» Дж. Раттера та висвітлимо художньо-семантичне, образно-змістовне та структурне тлумачення історично сформованого жанрового канону магніфікат.

Важливим є визначення наступних параметрів:

- співвідношення між вербальним текстом і музикою у творі композитора
- розкриття типів мелосу та характеру голосоведіння
- визначення фактурних особливостей у зв'язку з відтворенням текстової опори
- осмислення метроритмічної організації
- висвітлення ладотонального плану твору, модуляційної рухливості
- акцентуація уваги на виконавських засобів (динаміки, агогіки та артикуляції)
- виявлення смислового взаємозв'язку між частинами, наявності інтонаційно-тематичних арок, ремінісценцій, контрастної драматургії
- розкриття образної системи, внутрішньостильових чинників та жанрових зв'язків

Висвітлення вищезазначених аспектів, а також образно-емоційної складової втілення образного змісту уможливило порозуміти авторську концепцію, характер і зміст інтерпретаторського прочитання канонічного жанрового першоджерела.

3.1.1. Жанр магніфікат в європейській музичній свідомості

За існуючими словарно-інформаційними джерелами, термін і жанр з ім'ям магніфікат (від латинського *magnificat*) за походженням пов'язаний з

першим словом, узятим з латинського канонічного тексту з Євангеліє (від Луки 1 : 46-55) «*Magnificat anima mea Dominum*» («Величає душа моя Господа») [41, с. 379].

В жанровій системі західноєвропейської християнської музики, *magnificat* – це світлий, радісний й хвалебний піснеспів Пресвятої Діви Марії. Вербальна складова даного піснеспіву розкриває історію отримання Марією «Благої вісті» від Янгола Гавриїла про своє материнство та народження майбутньої дитини – Ісуса Христа [37, с. 27].

Сповнена віри й щирої вдячності, емоціями здивованості та щастя, Діва Марія висловлює свою радість у словах хвали до Господа. Починаючи з доби Середньовіччя, цей піснеспів традиційно входив до Вечірні у римському католицькому обряді. Проте, після Реформації він був включений до вечірніх служб християнської церкви різних конфесій – лютеранської та англіканської [37, с. 27].

Слід підкреслити, що саме до англіканства належить Джон Раттер.

Зазначений піснеспів споріднений псалмовим мелодіям. За традицією католицизму, цей канонічний піснеспів спирається на григоріанський мелос та в драматургічній концепції вечірньої служби являє собою своєрідну кульмінацію. В художньому контексті доби Ренесансу, починаючи з XV ст., в музичній практиці здійснюються поліфонічні обробки-інтерпретації мелосу магніфікат. З різних теоретичних джерел відомо, що хорові майстри Відродження створювали насамперед дво- та триголосні контрапунктичні версії інтонаційного першоджерела, частково звертались до, так званого, фобурдонного викладу, який характеризувався паралельним рухом голосів, зокрема секстакордів (за сучасною типологією) [49, с. 112].

Такі спроби музичного опрацювання канонічного мелосу були притаманні музиці видатних майстрів нідерландської поліфонічної школи, зокрема Ж. Беншуа, а також Дж. Данстейблу та Гійому Дюфаї й ін. геніям хорової *a cappella* музики строго стилю [41, с. 379].

Століттям пізніше, у XVI ст. поліфонічному опрацюванню підлягали лише парні строфи вербальної основи. Інші (непарні) були презентовані у строго витриманому монодійному (одноголосному) викладі хоралу. Традиційно, інтонаційно-мелодична опора в подібних поліфонічних обробках використовувалась в якості історично обумовленої техніки *cantus firmus*. Яскравим прикладом втілення даного жанру з ознаками поліфонічної техніки *cantus firmus* є вишуканий чотиричастинний магніфікат «*Quinti toni*» для хору *a cappella* видатного італійського майстра пізнього Відродження, папського композитора Дж. П. да Палестрини, а також твір представника франко-фламандської поліфонічної школи Я. Обрехта та ін. європейських майстрів.

Досліджуючи історичний контекст відтворення тексту магніфікат у музичній творчості, англійський теоретик сучасності Дж. Боуден робить висновки, що даний текст був використаний частіше, ніж будь-який богослужбовий текст, композиторські інтерпретації яких надзвичайно різняться за стилевою специфікою та масштабом. В якості прикладу широти стильового діапазону різних композиторських версій, вчений зазначає твори від «Магніфікат» Дж. Палестрини для хору *a cappella* до великого драматичного твору Монтеверді та масштабного, майже симфонічного опусу В. А. Моцарта «*Vesperae Solennes de Confessore*» (1780), написаного для служби в соборі Зальцбурга, в якому власне магніфікат є шостою, останньою частиною [61].

В межах тенденції секуляризації духовно-хорової музики в Західній Європі, проникнення світського начала, наприкінці XVI ст. в духовні опуси на *cantus firmus* проникають мелодії з мадригалів та світських мотетів. В цей час в композиторській творчості, зокрема у музиці славнозвсвеного О. Лассо, а також інших творців (М. Преториуса та ін.) набули розповсюдження на зразок «пародійних мес» також і художні зразки «пародійних магніфікат» [41, с. 379].

В процесі свого жанрового розповсюдження в європейській культурі, магніфікат в період Реформації увійшов у літургійну практику протестантської церкви та використовувався з текстом іноді латинською мовою, але переважно у німецькомовному перекладі засновника протестантського руху Мартіна Лютера. Слід зазначити, що у даній (протестантській) традиції в якості музичних інтермедій обирались наспіви популярних різдвяних пісень (латинських або німецьких) [41, с. 379].

Подібна творча практика була властива найкращому історичному взірцю жанру магніфікат, пов'язаному з ім'ям неперевершеного автора духовної і світської музики першої половини XVIII ст. – І.С. Баха. Твір цього універсального митця, музиканта-філософа в означеному жанрі вважається еталоним [7].

В період становлення принципів інструменталізму, засад органної культури в західноєвропейських країнах, насамперед у Німеччині, зазнали особливого розвитку органні обробки мелосу магніфікат, здійснені у поліфонічному та хорально-акордовому фактурному вирішенні. Особливістю цих історично детермінованих для музичного мистецтва творів є використання цитованого канонічного мелосу в якості *cantus firmus*. В умовах даної традиційної практики писали свої обробки славнозвісні німецькі органні майстри. І.С. Бах, Букстехуде, І. Пахельбель, С. Шейдт, а також представники італійської органної школи (зокрема Дж. Фрескобальді).

Починаючи з доби Нового часу, вже на початку XVII ст., в руслі ствердження барокових художньо-стильових тенденцій, розвитку гомофонно-гармонічного мислення, в музичній практиці з'являються твори в жанрі магніфікат для нових виконавських складів. Зокрема – для сольного (притаманного музиці італійського оперного майстра Клаудіо Монтеверді), а також багатохорного, тобто чотри-восьмиголосого, використаного переважно представниками німецької школи доби бароко.

Розглядаючи перспективу розвитку жанрового інваріанту магніфікат, слід відзначити його яскраву репрезентацію в музиці В.А. Моцарта –

представника віденського класицизму. В мистецькому контексті романтизму знаковим твором в жанрі магніфікат постає твір Ф. Мендельсона-Бартольдї – також презентанта австро-німецької культурної традиції [41, с. 379].

Відродження жанру магніфікат відбувається у творчій практиці ХХ ст. В цей історичний період, відзначений стильовим розмаїттям та суттєвим переглядом канонів художнього мислення, у зверненні до пласту духовної музики композиторів приваблюють свобода авторського самовираження, сміливість застосування музичної мови. В мистецькому бутті Новітньої доби створення духовної музики, зокрема в жанрі магніфікат, дозволяє митцям виразити своє відношення до одвічної тематики, не стискаючи себе обмеженнями певного жанрово-стильового канону. Митці використовують духовно-сакральну складову у своїх творах як вагомий компонент авторського висловлювання.

Яскравим прикладом індивідуального вирішення жанру магніфікат в музиці останньої третини ХХ – поч. ХХІ ст. є твори представників різних національних композиторських традицій, зокрема англійської (Р. Воан-Уільямс, Дж. Раттер), польської (Кш. Пендерецький), естонської (А. Пярт), української (В. Камінський) та ін.

Звернемося до специфіки композиторської інтерпретації жанру магніфікат у творчості Дж. Раттера

3.1.2. Мистецьке втілення жанрової моделі магніфікат у творчості Дж. Раттера

Звернення до жанру магніфікат та історія написання твору з однойменною назвою у творчості Джона Раттера детерміноване декількома чинниками. З одного боку, вона пов'язана з гастрольними виступами хору митця на теренах США, де він отримав пропозицію написати хоровий твір. За умовами контракту, цей опус (не більше сорока хвилин) планувався для виконання у травні 1990 р. в Карнегги-Холл (Нью-Йорк), на одній із самих престижних майданчиків світу [70].

До того часу Джона Раттера обмежував виконавський склад (хору та оркестру, або наявність професійних солістів), бо основою для творчості автора є його власний хор «Кебріджські голоси», який в основному складається із студентів. Для створення «Магніфікат» композиторові були надали усі необхідні умови та відібранні для концертного виконання кращі артистичні сили (хористи й солісти) з різних округів США. В результаті, утворений хор налічував двісті голосів. Кожен з цих хористів були в передчутті щастя, поєднатися у один єдиний колектив у неймовірному залі Корнегі-Холл, тому композитор вирішив «..що хочу написати щось радісне, тому, що це буде відображати настрої виконавців... і текст «*Magnificat*» здавався очевидним вибором» [70].

Дж. Раттер прагнув музичного втілення теми «просвітлення» після написання трагічного за образним строем «*Requiem*». Новий настрої для композиторської інтерпретації твору «Магніфікат» композитору надав зміст тексту, що висвітлює відчуття щастя Діви Марії перед народженням дитини.

Додатковим стимулом для написання світлого за настроєм твору постала традиція вшановування Діви Марії в країнах карибського басейну. Звісно, що «...Магніфікат відомий як «*Пісня пресвятої Діви Марії*» особливо шанується та святкується в сонячних, південних країнах – Іспанії, Мексиці, Пуерто-Ріко» [70].

Тож, особисто вражений атмосферою святкувань на честь Діви Марії в латиноамериканських країнах, «...де населення співає й танцює у найяскравішому одязі під відкритим небом», Дж. Раттер набув «...розуміння музики як яскравої фієсти з латинським присмаком» [70].

Британський музиколог Дж. Боуден вважає, що одним з натхнених джерел Джона Раттера у створенні магніфікат, був однойменний твір («Магніфікат») І. С. Баха. Проте англійський композитор прагнув втілити власну авторську версію даної жанрової моделі. Порівнюючи зовсім різні за стилем опуси І. С. Баха і Дж. Раттера, Дж. Боуден виявляє також й їх загальні риси. На його думку, вони полягають у тому, що обидва твори:

- закінчуються повторенням музики перших частин;
- містять традиційні григоріанські піснеспіви;
- в сольних епізодах відтворюють смислові строфи тексту, тоді як хор передає образне напруження «*Fecit potentiam in brachio suo*» (Він продемонстрував силу рукою);
- включають декілька додаткових різдвяних пісень до оригінальної версії магніфікат. Зокрема Дж. Раттер доповнює латинський текст віршем XV ст. «О, розі» (у II-й частині), де зображення троянди використано алегорично до Пресвятої Діви Марії та її повноважень за заступництво людства, а також вводить додаткові тексти – «*Sanctus*» з ординарної меси та антифон «*Sancta Maria*» (у VII-й частині) [61].

За думкою іншого англійського вченого – Ніка Барнарда – на Дж. Раттера у трактовці магніфікат суттєво вплинули «як маріанські фестивалі Латинської Америки, так і музика І. С. Баха, від якої композитор запозичує «офіційний» латинський текст та доповнює його поетичним «О розі» [60].

У композиційному аспекті автор вирішує поєднати англіканську та протестантську моделі жанру магніфікат, на яку спирався у своїй творчості І. С. Бах. Композитор використав музичні інтонації григоріанського хоралу та нову трактовку літературного тексту магніфікат, а також текст різдвяної колядки XV ст. («О розі, прекрасній розі»), що поєднує його з традицією «Магніфікат» І. С. Баха.

У зв'язку з вищезазначеним, відмітимо, що «Магніфікат» Дж. Раттера має діалогічну стильову спрямованість, апелює до культурного досвіду минулого і сучасності, виявляє його полістильовий контекст й прояви тенденцій інтертекстуальності. Означені стильові якості стали причиною негативного ставлення до цього твору збоку англійських музикологів та обвинувачення у музичному еkleктизмі. Так, наприклад, Манган Тімоті у своїй статті «*Coast Debut for Rutter's Magnificat*» характеризує «Магніфікат» англійського митця як «...віртуальну енциклопедію музичних штампів». За

його характеристикою, цей твір – багатослівна, тональна й передбачувана вправа у блискучому популізмі» [67].

Дослідник Тімоті Манган вважає твір Дж. Раттера центрацією різних музичних стилістик, авторських знаків, алюзій і цитат, використаних у широкому діапазоні від І.Стравінського до відомих англійських композиторів (серед яких Аарон Копленд, Воан Уільямс, Джон Вільямс) [67].

Від І. Стравінського Дж. Раттер успадкував ідею впровадження неокласичного діалогу й прийом гри стильовими моделями минулого [10].

Втілення полістильової ідеї можливо виявити і у творчому методі написання «*Magnificat*» Дж. Раттера. Автор спирається на усталену в європейській музиці версію канонічного жанру магніфікат та водночас пропонує власну авторську інтерпретацію даної жанрової моделі.

Опорою цього твору слугують: жанр григоріанського хоралу, жанрово-стильова модель барочного «Магніфікат» І. С. Баха, в основі якої лежить текстова інтерпретація, а також латиноамериканська (насперед танцювальна) ритміка і жанрові елементи, які використовуються в музиці Південної Америки під час яскравого святкування на честь Богородиці. У зв'язку з цим, характеризуючи «Магніфікат», дослідник Тімоті Дікі підкреслює яскравість художньої мови англійського митця, його життєстверджуючий настрій [63].

Прикладів наявності григоріанського хоралу є заключний епізод із третьої частини (*Quia fecit mihi magna*) – Sanctus, у якому тема проходить у партії сопрано та тенора.

Сам композитор наголошує на ознаках театральності, присутній в «Магніфікат», яка уособлюється у виборі соло сопрано, яке ототожнюється з прямою мовою Божої Матері [70].

В контексті розкриття аспектів композиторської інтерпретації жанру магніфікат у творчості Дж. Раттера, звернемось до визначення запропонованого композитором виконавського складу для двох версій твору «Магніфікат»

Твір «*Magnificat*» Джона Милфреда Раттера написаний для мішаного хору, соло сопрано й оркестру (органу). У виконавському вирішенні духовного твору композитор звертається до двох різних версій, зумовлених жанровими «умовами виконання» (за А. Сохором): концертної (з опорою на повний склад оркестру) та камерної (розрахованої на звучання в стінах храму), в якій мідні інструменти замінюються органом.

Оркестровий склад твору містить такі групи інструментів як: дерев'яні духові (парний склад, зокрема дві флейти, два гобоя, два кларнети, два фаготи), мідні духові (чотири валторни, три труби, три тромбони, туба); перкусія (літаври, гlockenшпіль (колокольчики), малий барабан, тарілки, тамбурін, бонгі); струнні (арфа) та повний склад струнного оркестру

У камерній версії Залишаються по одному солюючому духовому інструменту дерев'яної групи: флейта, гобой, кларнет та фагот. Перкусія залишається в незмінному складі, а у струнному незмінною лишається арфа. Потрібні не менше двох перших скрипок, дві другі, два альти, та по одному віолончель з контрабасом.

Нік Барнард вважає найяскравішою у камерній версії «Магніфікат» другу частину – «О Розі», що, на його думку, наближається до церковного контексту. Вчений розглядає застосований у творі альтовий тембр «цілком відповідним сакральному змісту тексту, споглядальному характеру його хорового звуковідтворення у відповідній церковній обстановці» [60].

Підкреслює цю думку також і вислів музиколога з приводу шостої частини «*Esurientes*» де сакральність виконання камерного складу підкреслила настрій та зміст. «Тут музика влітає чарівні заклинання бальзаму і миру. Тут він проходить ідеальний шлях між профанним і сакральним початками, простота атмосфери музично та гармонійно додає йому щирості» [60].

Композиційно-драматургічні особливості «Магніфікат» Дж. Раттера

У композиційній побудови циклу слід відзначити наявність хорових частин з оркестровим супроводом (I-III, V та VII) та номерів з використанням соло (IV та VI).

Ліричним центром в структурі композиційно-драматургічного цілого за образним змістом та характером його втілення є IV частина, пронизана натхненною лірикою, кантиленністю сольної та хорових партій. В якості провідного сольного голосу композитор обертає тембр сопрано. Використання жіночого соло зі світлим прозорим тембром має семантичні ознаки й несе у собі сакральний образний смисл, пов'язаний з образом Богородиці. Такий асоціативний зв'язок соло з голосом Діви Марії відмічає у свої коментарях і сам композитор, якій особливу увагу приділяє тембровій семантиці у своїх творах [74].

Характерним є розподіл на *divisi* у кожній партії у кульмінаційних моментах та підкреслення значимих у смисловому відношенні епізодів.

Перша Частина твору «*Magnificat Anima mea*» за жанровою традицією написана на канонічний текст Євангеліє «Величає душа моя Господа» від Луки [1: 46–48] А Марія промовила: «Величає душа моя Господа, і радіє мій дух у Бозі, Спасі моїм, що зглянув Він на покору Своєї раби, бо ось від часу цього всі роди мене за блаженну вважатимуть» (перекладу українською І. Хоменко) [53].

Музика цієї частини пронизана світлим та радісним світовідчуттям, що підкреслюють авторські ремарки *Bright and joyful* (яскраво та радісно), а також обрана мажорна ладотональна сфера. Тридольна метрична організація (з чергуванням розмірів 3/4 та 3/8) підкреслює наявність в даній частині ознак «легкої танцювальності». Композитор деталізує у тексті твору темпові визначення та надає їх уточнення за метрономом. (чверть з крапкою дорівнює 88, чверть –132).

Музика першої частини викликає цікаві аналогії з іспанськими та карибськими святкуваннями. За структурою, вона утворює складну тричастинність (зі збагаченою репризою) у сполученні з ознаками варіантної

строфічності та рондальності. В серединьому розділі міститься кілька музичних епізодів, кожен з яких структурно наближаються до періоду.

На думку англійського науковця Тімоті Дікі, ця частина виглядає як антифони жіночих голосів, які схожі на «танок» [63].

Оркестровий вступ звучить велично й фанфарно у тональності *G-dur* в динаміці *forte*. Партія оркестру розпочинається з яскравого дзвону тамбуріну на сильному часі, що одразу підхоплюється семантично значущими перкусійними акцентами, зміщеними на слабку долю (восьмі травалості другої долі). Це ритмічно загострює звучність й сприяє утворенню синкопованого ритму.

В даному емоційно піднесеному за образним строем епізоді відчувається занурення у настрій блискучих латиноамериканських фестивалів, які надихали композитора під час його мандрювань до цього континенту. (Додаток А, приклад № 1)

Цей настрій підкреслює рішуча мелодія, виконана у партії жіночих голосів твердою атакою кожного тону (*poco marcato*), що відкриває першу частину у динаміці *mezzo forte*.

Основою I частини, головним тематичним елементом першого розділу є тема-рефрен «*Magnificat anima mea*», що проводиться тричі у варіантному оновленні. Такий вид формотворення застосовується й у 7-й частині *Gloria Patri* на іншій текстовій опорі. У кожному строфічному цієї проведенні цієї теми-рефрену відбувається ладогармонічне (цц. 99-110) і тональне оновлення (*Es-Dur*). В заключній частині рефрен динамізується та збагачується фактурно.

Дана тема квадратної восьмитактової будови (цц. 12-20) є смисло- та формоутворюючим компонентом не лише I частини, але й є провідною лейттемою циклу. Вона складає основу аркових зв'язків, пронизує весь цикл, сприяє єдності музичної композиції, згортанню її у художню цілісність.

Рефрен чергується із різними епізодами. Перший з них починається з розділу *D* («*Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo*») у тональності *A-*

Dur. В процесі розвитку тема змінюється, набуває спокійний характер. Це підкреслюється оновленим типом звуковедення в жіночих голосах та ремаркою *piu legato* (більш в'язко), а також фактурою супроводу. В процесі інтонаційного розвитку тема переходить від жіночих до чоловічих голосів, нашаровується і у поступовій динамізованій напрузі підводить фразу до головного його змістовного сенсу – *Deo*.

Коментуючи цей твір на своєму ютьюб каналі, композитор акцентує увагу на тематизмі епізоду E, де ритм в жіночих партіях стилізований під традиційний латиноамериканський танок танго. Автор порівнює прийом введення танцювальної мелодики, яку потрібно «заспівати трохи помахом стегна» із аналогічним застосованим у творі Л. Бернстайна «Вестсайдська історія» [74].

Постійна присутність латиноамериканського мелосу у кантаті засвідчують застосовані автором танцювальна синкопована ритміка та акцентуація слабкої долі.

Наряду з акордовим складом письма, у цій частині впроваджується імітаційний виклад теми й застосовується прийом фугато (частина H де нова тема почергово проводиться від верхнього голосу – сопрано, до басу) у тональності *B-Dur*. (Додаток А. Приклад № 2)

В даному уривку композитор цитує в оркестрі (партії тромбона) тему григоріанського хоралу магніфікат. У клавирі твору композитор підкреслює цитовану тему у партії фортепіано знаком *tenuto*. (Додаток А. Приклад № 3)
Початок середнього розділу I-ої частини на словах «*In Deo salutari*» є коцентрацією контрапунктичного викладу. (Додаток А. Приклад №4)

Контрастним епізодом попередньому образу постає музичний матеріал підрозділів від I до M, текстовою опорою котрих є 3-тя та 4-та строфи латинського тексту «*Quia respexit humilitatem ancillae suae*» («бо він зглянувся на покору слугині своєї»). В цьому підрозділі вперше з'являється мінорна ладотональна сфера (*e-moll*) та динаміка *piano*.

Мелодійна тема спочатку проводиться сопрано, а потім імітується в партії альту. (Додаток А, приклад №5)

А у частині *J* єдиний раз за весь цикл композитор залишає хор *a cappella*, який художньо ніби відображає погляд Господа на Марію.

Ключовою строфою для композитора є «*ecce enim ex hoc beatam te dicent omnes generationes*» яка, на його думку підкреслює знання Марії святого писання. Тому Раттер поступово підіймає відповідь Марії до «*omnes generationes*» тессітурно та додає потужність завдяки оркестровій підтримці *ma divizi* усіх голосах хору.

В процесі розвитку середньої частини автор поступово повертається до початкового характеру танцювальності.

Заклучна частина є прикладом збагаченої, динамізованої репризи з використанням варіатно-поліфонічного розвитку й застосуванням канонічної імітації у хорових партіях. (Додаток А, приклад №6)

Друга частина пов'язана з музичною інтерпретацією вербального тексту «*Of a Rose, a lovely Rose*» («О Розі»), який корінням уходить в текст Біблії [від Ісаї 11:1] – «і вийде Пагінчик із пня Єссеєвого, і Галузка дасть плід із корення його».

На думку дослідника Тімоті Дікі, йдеться про наслідуванням давньої традиції доповнювати позалітургійними текстами магніфікат, де композитор використав англійський вірш XV ст., в якому образ Богородиці порівнюється із зображеннями троянд. Композитор використовує кілька строф вірша з пунктуацією для зображення приспіву о троянді, кожен куплет використовує свою гнучку ритміку, схожу на старовинні церковні розспіви, щоб викликати давній характер тексту. Іноді композитор використовує народну англійську мелодику, наприклад, четвертий вірш, в якому йде мова про силу яка знищує диявола [63].

Інтонанційним джерелом цього псалму є німецький анонімний гімн «*Es is ein Ros entsprungen*», створений у XVI ст. Відомо, що цей наспів був гармонізований німецьким композитором, органістом та музикознавцем М.

Преторіусом (1571-1621). З того часу було створено шістнадцять англійських перекладів цього тексту, серед яких переклад Теодора Бекера «*Lo, How a Rose E'er Blooming*» (1894) та багатьох ін., авторство котрих не встановлено.

Склалася традиція символічно трактувати троянди у зв'язку з образом Діви Марії, яку нерідко називають «Богоматір'ю троянд», або «містичною трояндою», «королевою троянд» [73]. Взаємозв'язок троянди із Мадонною має відбиття в історії християнізації Нового Світу, Латинської Америки, народи якої нині шанують Богородицю як найголовнішу святиню [73].

Явлення Діви Марії Гваделупської на теренах Мексики відображене у свідченнях Луїса Ласо де ла Вега. Згідно зафіксованим описам, Божа Матір явилася селянину Хуану Дієго 9 грудня 1531 і передала через нього єпископу Хуану де Сумаррагу прохання збудувати храм на вершині пагорба Тепейак. Звісно, що спочатку селянину ніхто не повірив, та в доказ Мадонна зродила на пагорбі поле із троянд, частину з яких Хуан приніс до єпископа, замотаних у плащі із відображенням лику Богородиці [66].

З часом у художній сфері відбувається порівняння образу троянди не тільки із Божою матір'ю, але і із Ісусом, тобто метафорично подвоюється семантичний сенс цієї дивовижної квітки. Прикладом є гімн XV ст. «*Of a Rose a lovely Rose*», текст якого перекладений англійською Б. Стоуном [73] (Додаток Б)

Якщо перекласти українською, другий куплет, виявляється, що «Ангел прийшов до Марії у бесідку та сказав їй, що вона повинна понести квітку». Таким чином, ми спостерігаємо тут трансформацію образу квітки на майбутню дитину Марії – Ісуса Христа. Якщо опуститись далі, то у третьому куплеті продовжується полеміка з приводу квітки і автор нам зазначив, що «Роза – це Марія, небесна королева, і з її черева виросла ця квітка», рядки якого свідчать, якраз, про цю двозначність образу.

У наступних куплетах розповідається про сфери впливу майбутньої дитини, як кожне «гілля» цієї могутньої троянди заповнить простір з самого пекла до неба. Також в тексті піднімається тема Різдва у Віфлеємську ніч, яка в наступних варіаціях цього вірша, трансформує гімн на колядку.

Загальної часової межі, коли саме з'явилась ідея цього гімну та його образної сфери, практично неможлива, цей текст інколи згадується ще за часів доби Середньовіччя та Відродження, але з того моменту він був декілька разів адаптован. Так, ще з XVI ст. була відома німецька традиційна колядка «*María durch einen Dornewald ging*», назва якої перекладеться як – Марія пройшла через терновий ліс. За цим трактування гімни «Про троянду» стали натхненням для композиторської діяльності таких відомих майстрів, як Вільям Бьорд (1605), Іоганн Себастьян Бах (1723) та Антон Брукнер (1885), які використали латинський варіант «*Virga Jesse floruit*» («Гілка від Ісуса цвіте»).

Так саме, можна прослідкувати географічну безмежність образу троянди у різних традиціях, які були притаманні не тільки на заході Європи, але і на півдні. Наприклад каталонська колядка «*El desembre congelat*» до аранжування музичного матеріалу якої звернулись сучасники Джона Раттера – аргентинець Абель ді Марко (1932), американець Роберт Сівінг (1942) та канадець Ян Чартер.

Італійське походження тексту пов'язане зі словами та музикою композитора П'єтро Йона (1917) – *Gesu bambino* «Ісус немовля» або «Коли цвітуть цвітіння серед середини снігів».

Будучи майстром створення колядок, Джон Раттер зробив власне аранжування цієї мелодії на слова Джона Олдея (1426) «*There is a Flower*». Колядка була написана у 1986 р. на прохання Джорджа Госта – органіста та диригента хору коледжу Сент-Джона, що знаходиться у Кембріджі.

Вперше колядку було виконано в Кембріджському університеті на богослужіння «*Advent carol service*», яке за англійською традицією проводиться напередодні Різдва у цервах Британії та Ірландії, а також у

школах та університетах в останій тиждень семестру. Ця служба складається з різдвяних гімнів та читання Евангелій, пов'язаних з Різдвом.

Історія появи другої опублікованої композиції, яка пов'язана з тематикою троянди, вийшла з під рук майстра набагато раніше. Ще на початку 1970-х рр. була написана кантата «*Lichfield Canticles*» в перекладі «Лічфілдські піснеспіви», але через якісь обставини, цей твір не був опублікованим. Дж. Раттер роздібив кантату та фрагментарно використав його спочатку у «Глорії», а потім, у процесі розширення сакрального тексту «Магніфікат» (1990). Таким чином, основою другої частини стала традиційна англійська пісня «*Of a Rose a lovely Rose*».

В інтерв'ю композитор порівнює образний зміст вірша із архітектурою Кембріджської Королівської каплиці, оскільки обидва витвору мистецтва були народжені в XV ст. Каплиця королівської династії нагадує форму Рози Тюадорів, яка надихнула композитора до особливого осмислення тексту «О Розі». Повертаючись до змісту вірша, Дж. Раттер звертає увагу глядачів на кінцеву строфу, що розкриває страхи автора вірша (монаха), який вірив в те, що Діва Марія захищає від «дияволів у темряві». Процитуємо цей текст: «..Ми з великою честю молимося до неї, бо вона несе благословенну квітку, яка стане нашою допомогою і нашою підтримкою та захистить нас від нечисті» [74].

Розглядаючи історію трансформацій первинної ідеї поєднання образів троянди із Марією, простежується його невід'ємний взаємозв'язок із текстом *magnificat*, що підтверджує логіку доповнення біблійного вірша саме словами цього англійського твору невідомого автора XV ст. [73]

(Додаток В)

За образним змістом та динамікою 2-а частина контрастує першій. Вона написана у строфічно-варіантній формі з ознаками вільної рондальності, повільному темпі *tranquil and flowing* з підкреслено спокійним, неквапливим розгортанням музичної думки у негучній динаміці.

Розпочинається частини чотиритактовим вступом, після якого проводиться наспівна тема традиційної англійської пісні «*Of a Rose, a lovely Rose*», що стала інтонаційною основою частини. Ця тема, квадратна за будовою (8+8), проходить багатократно утворюючи своєрідний рефрен. За типом руху й характером метроритмічної організації мотив рефрену нагадує середньовічну хоральну монодію, а оркестровий супровід відіграє роль ісону. Цей факт засвідчують також використання строгої силабічної ритміки. Музичний текст йде за словом через це, як наслідок відсутній постійний розмір, й спостерігається метрична змінність (5/8; 6/8; 3/4; 2/4).

З іншого боку, даний наспів споріднений старовинним англійським пісенно-танцювальним зразкам. Внутрішні фрази, які наповнюють кожне речення, мають поспівковий характер і асоціюються з фольклорно-ігровою образністю. Факт присутності ігрового начала, елементів танцювальності засвідчують періодичність й повторність поспівок, яскрава акцентність у трьохдольній метриці.

Інтонаційна природа вихідного мелосу за маломістським діапазоном (що подається в амбітусі сексти), опора мелосу на кварто-квінтові інтервальні сполучення утворюють підсилюють генетичний зв'язок з народними першоджерелами. Текст першого куплету, на думку композитора, «вводить слухача в процес проникнення історії» [74].

Цьому свідчить інтонаційна складова яка підкорюється вербальній і поступово підвищується від першої фрази «Почуйте мене, як старі так і молоді» (цц. 14-15) до «Найсправедливіша троянда на мою думку» (цц. 17-18): (Додаток А, приклад № 7), (Додаток А, приклад № 8)

Характерною ознакою фактурного викладу провідного голосу є чергування унісону в першому реченні (*soprano*) та гетерофонного викладу у другому (*S, A, T*). Привертає увагу також тембровий характер й тип фактурного викладу оркестрової партії.

В гармонічному плані виникає низхідна послідовність з низки септакордів, а також сполучення VI 2-II6/5. (Додаток А, приклад №9)

Зазначена послідовність накладається на витриманий в оркестровій партії, звук *dl*, що утворює органний пункт, й ритмічно контрастує хорovým голосам.

У другому реченні композитор підсилює гостроту звучання оркестрових барв та звертається до синкопованої ритміки-остинатно. (Додаток А, приклад №10)

У другому реченні автор звертається до тризвуків та чергує їх з септакордами та наприкінці періоду з нонакордом. Темброва палітра оркестрових барв надає загальному образу особливої витонченості й поетичності, що підкреслюється динамікою *pp* та авторськими ремарками (*dolce* та *legato expressive*).

На початку частини використовуються виключно середні і високі регістри. Навіть тенорова партія розташована у першій октаві, тобто у високій теситурі. Як зазначає Джон Раттер в інтерв'ю: «...порівнюючи з першою частиною, прозорості та легкості в «О Розі» надає зміна оркестрового складу, залишаючи лише струнні інструменти з арфою» [74].

Тема зазнає темброво-варіантного хорового розвитку й звучить в оновленому оркестровому супроводі. Дж. Раттер у кожному варіанті розкриває нові відтінки вихідної образності шляхом зміни метрики та фактурного викладу.

Наприклад, у першому варіанті тема проводиться в басовій партії на фоні квінтового органного пункту, застосованого в оркестрі. У другому реченні цього варіанту композитор використовує в інструментальній партії акордове сполучення квінтового типу з підкреслено прозорою вертикальною організацією. Епізод *B* розкриває початковий звукообраз в тембровому забарвленні *soprano* і *tenor*. (Додаток А, приклад №11)

В цьому викладі рефрену застосована насичена акордова фактура.

Для другої частини властива опора на варіантний монодійно-гетерофонний (з розщепленням хорових партій з унісону на кварто-квінтові сполучення, епізодично – на секундові та терцові структури) та монодійно-

гармонічний типи викладу. Автор застосовує типові монодійні побудови на початку і завершенні речень й окремих фраз. При цьому англійський митець варіантно поєднує гетерофонні хорові партії з акордовим характером оркестрового звучання. Фактурно-гармонічний контраст в окремих епізодах частини сприяє формуванню складної поліпластової фактури з гнучким переплетенням провідних складових.

В загальній структурі рефрен (провідна тема-образ) проводиться чотири рази, кожне з яких супроводжується варіантним оновленням. Епізоди тематично спорідненні головному образу і також набувають варіантного розвитку, збагачуються на фактурно-гармонічному рівні.

Третя частина «*Quia fecit mihi magna*» має урочисто піднесений характер. Розпочинається цей номер кантати яскравим, майже фанфарним оркестровим вступом в динаміці *ff*. Загальний настрій бравурного оркестрового вступу-інтерлюдії (обсягом чотирьох тактів) підкреслюється сонячною тональністю *D-dur* та акордовою фактурою з характерним ущільненим викладом та застосуванням прийому тремоло. Обрана тридольна метрика (з розміром $\frac{3}{4}$) у єднанні з гострою пунктирною ритмікою та використанням витриманих й функційно визначених опорних звуків (*T – D*) надають вступу особливої характерності та утворюють асоціації з дансантиною ритмічною організацією у сполученні з ознаками маршовості. Характерною рисою частини є застосування композитором витриманого звуку. Слід зазначити, що на матеріалі першого розділу 3-ї частини побудований початковий розділ фіналу циклу «*Gloria Patri*» (7-а частина).

В 3-й частині автор цитує початкову тему свого попереднього духовного твору «Глорія».

В першому розділі означеної частини чергуються хорові епізоди та невеликі за обсягом оркестрові побудови, що виконують функцію своєрідних інтерлюдій. Звертає увагу ритмічне оновлення в оркестровій партії (епізоди А та В). Так, у першому з них, наряду з пунктирним ритмом, композитор

застосовує схвильовані тріольні угруповання, підсилені супроводом тремолоючих басових голосів.

В епізоді *B* автор вводить гармонічну фігурацію на тоніко-домінантовій опорі. В цьому розділі панує силабічна ритміка у сполученні з аккордово-гармонічним викладом. В процесі варіантного розвитку першого розділу відбувається поступове збагачення фактури (застосовується *divisi* в усіх партій). В кульмінації, що звучить на *ff* (ц. 40), спостерігається використання хорового шестиголосся у щільній акордовій фактурі з посиленням загального напруження (через застосування у співочих партіях високої теситури).

Другий розділ третьої частини, вирішений на початку у тональній сфері *H-dur*, за образним змістом контрастує крайнім розділам. Даному розділу притаманна просвітлена звучність, домінування кантиленності. Це підкреслено авторською ремаркою (*dolce e tranquillo*) та динамікою *p*. В процесі варіантного розвитку тематичної основи композитор звертається до поліфонічного розгортання мелосу, застосовує імітаційний виклад.

У співвідношенні текстової опори та інтонації панує мелізматичний тип звукоорганізації (на відміну від силабічного, застосованого в інших частинах). Розспівівність окремих складів підсилює ефект плавного руху мелодичних голосів у загальній поліфонічній тканині даної частини.

Вагомим чинником інтонаційної драматургії другого розділу 3-ї частини слугує ладотональна звукоорганізація, що утворює яскраву і витончену звукову палітру. В процесі розвитку формується складне інтонаційне утворення (цц. 92-98). Провідними засобами оновлення та збагачення провідного звукообразу другого розділу є поліфонічний (імітаційний) та ладотональний розвиток. Кожне наступне проведення теми офарбовується новими тональними відтінками (з переключенням в неспоріднені контрастні тональні сфери *H-dur-Es dur*), що посилює значення колористики та надає більшої яскравості звучання.

Типовою ознакою музичної тканини даного розділу є постійне використання гармонічно насичених оркестрових інтерлюдій, які відтіняють появу наступної строфи музичного твору та виконують експресивну колористичну функцію. В тембровій драматургії хорової партії композитор зосереджується на використанні усього виконавського спектру голосів, тобто звертається до повнозвучного хорового відтворення провідного образу.

В процесі розгортання музичної думки композитор застосовує різні типи викладу – акордово-гармонічний (початок першого розділу III-ї частини), гетерофонний (епізодично) та (у 2-му розділі) поліфонічний.

У фіналі 3-ї частини з'являється епізод *As-dur*, побудований на новому тематичному матеріалі. Він звучить на традиційний текст, запозичений з жанру меси («*Sanctus dominus deus Sabaoth*»). Таким чином, композитор подвоює семантичне значення цієї частини зв'язком з жанровою традицією меси. Використання даного епізоду набуває особливого драматичного значення в контексті цілого й постає своєрідною кульмінацією 3-ї частини.

IV частина – «*Et misericordia*» – в загальній композиції хорового циклу утворює ліричний центр і є найвитонченішою за звуковою палітрою. Головний інтонаційний образ частини втілює сопрано соло (*legato e dolce*).

Вербально-смісловий основою частини є слова: «Він виявив потугу пламені свого, розвіяв гордих у задумах їхніх сердець» [53].

Даний номер, тонально вирішений переважно в *As-dur*, презентує лірико-споглядальний тип образності та спирається на кантиленний мелос. Композитор обирає повільний темп *Andante fiuente* та створює спокійну атмосферу, підкреслену м'якими звуковими барвами оркестрового супроводу та плавною наспівною сольною мелодією. Оркестр в цьому номері виконує акомпануючу та колористичну функції, підсилює м'якість звучання й гармонію краси, пануючої у частині в цілому. Засобом утворення гармонійного колориту слугує обрана акордика та опора на стійкі звуки (насамперед гармонічні функції *T-S*). Стійку гармонічну опору частини підкреслює застосування тонічного органного пункту.

Сольна вокальна партія має ліричний характер й підкреслена прозорим і світлим тембром сопрано. Характерною ознакою цієї кантиленної вокальної мелодії є плавний контур мелодичної лінії, підкреслений застосуванням масштабнотематичних структур типу узагальнення (2+2+4). Діапазон мелодії (що не перевищує октави) засвідчує зручність, вокальність характеру інтонування. Композитор поступово розгортає мелодичну лінію та досягає кульмінації в традиціях класичної вокальної музики (в зоні «золотого перетину»). Плавність мелодичного руху підсилюється майже відсутністю стрибків, які використані лише у кульмінації. В процесі розвитку відбувається постійна ладотональна зміна, підкреслена використанням модуляцій типу співставлення.

Хорова партія підсилює загальний емоційний зміст вокального образу, розцвічує його різнотембровими барвами, поліфонічними імітаціями теми у співочих лініях голосів. В художньому контексті 4-ої частини виникає враження паріння соло сопрано над хоровою масою звучання. У цьому сенсі хор виконує роль ніжного, майже фонового супроводу й утворює м'яке звукове коливання.

Форма IV-го номеру кантати – складна тричастинна. Перший розділ складається з двох періодів. Початкову тематичну лінію виконує соло сопрано. У другому періоді тема проводиться у хоровий унісон *tutti* та звучить у складній поліфонічній взаємодії з орнаментальним соло, що огортає музичну тканину м'яким звучанням. Інтонаційне злиття сольного сопранового голосу з лініями хорових голосів утворює насичену гармонічно палітру. Тема зазнає тональний розвиток через співставлення бемольних мажорних (*F-dur*, *As-dur*, *Es-dur*), які посилюють звукову колористику та звучанням у романтичних тонах.

Середній розділ розпочинається з тональності *Es-dur*. В цьому розділі солюючий голос вступає у поліфонічний діалог спочатку з партією тенора, пізніше альтів, надалі з хоровою партією сопрано, а потім повертається до співвідношення тенор – сопрано з озвученням теми в оновленому вигляді.

Подібна діалогічність викладу утворює характерні ознаки тембрової варіативності. Сопрано соло будується на суттєво оновленому музичному матеріалі, що звучить на вербальній основі «*Magnificat anima mea Dominum*». Під час поліфонічного поєднання сольного голосу та окремих хорових груп, виникає інтонаційний та вербально-текстовий контраст в наслідок сполучення різних джерел.

Музика середнього розділу даної частини отримує схвильований характер. Оркестровий супровід передає більш активний розвиток провідного образу, що виявляється у гармонічному загостренні, секвентному русі. В гармонічному плані з'являються послідовності секундокордів та секстакордів на фоні витриманих звуків, що сприяє утворенню політональних зв'язків (у верхньому пласті фактури – *C-dur*, нижньому – *g-moll*). У процесі розвитку (ц. 53) автор звертається до терцієвого співставлення мажорних тональних сфер *B-dur*, *G-dur*, *Es-dur*, далі після декількох модуляційних побудов виникає (*C-dur*, *D-dur*).

Остання фаза розвитку середнього розділу (Е) розпочинається з рухливої інтонації в партії соло сопрано. Це підкреслюється нисхідним рухом басу в оркестровій партії та остинато з нестійкою інтонацією енгармонізму зменшеного тризвуку *es-fis-a-fis-es* (цц. 63-67). Ця рухлива послідовність є модуляційним переходом до тональної сфери *es moll* – глибоко трагічної тольнальності. Автор проводить тему після *es moll* (домінанти до головної тональності частини *As Dur*) також в *es moll*. Тобто шляхом тонального розвитку Дж. Раттер утворює зв'язок середнього розділу та репризи (*As dur*). У третьому періоді відбувається кульмінація це підкреслюється також динамікою *mf* та *f*.

Реприза IV-ої частини має динамізований характер. Окрім повторення матеріалу першого розділу (з почерговим викладом соло та хорової партії) композитор посилює фактурний комплекс багатогосними акордовими нашаруваннями у широкому розташуванні (ц. 91), а також застосовує хорову

педаль (ц. 94) в якості фонічного ефекту й відтінення оркестрового звучання теми.

В процесі розвитку тематичного матеріалу композитор використовує контрапунктичну, зокрема імітаційні техніку, акордові сполучення та утворює багатоманітну насичену музичну тканину, відповідну до завершальної фази частини.

Характерною ознакою *Codu IV* частини є посилення ролі ладогармонічного чинника, застосування тональних зміщень, які надають яскравого колориту та особливого звукового наповнення ліричному образу.

Найважливішими засобами *IV* частини є тембровий та ладотональний тип збагачення вихідної музичної ідеї. Ціми засобами композитор стверджує ліричний модус, пануючий у даній частині.

Суттєвим засобом музичної виразності є динаміка твору, що розгортається в діапазоні *mp*, *p* та *pp* (на завершенні частини) та лише в кульмінації (ц. 68), в процесі розвитку композитор досягає динаміки *f*, *mf*. Соло сопрано звучить у м'яких, округлих тонах, м'яко, благородно та піднесено.

Отже, *IV* частина – це сфера ніжної вокальної лірики (соло сопрано), підкресленої тихою звучністю у неквапливому темпі та м'яким акордовим супроводом в оркестровій партії. В композиційному плані частина утворює складну тричастинну структуру з динамічною репризою. Усі розділи мають семітричну будову й спираються на квадратність (речень, періодів). Панівними засобами розвитку провідного ліричного образу є фактурна розмаїтість (чергування соло-хор), застосування імітаційних проведень теми та акордово-гармонічних епізодів, темброва варіантність та яскраве тональне збагачення (модуляційна змінність типу співставлення).

Наступна *V* частина циклу за образним змістом активна й динамічна та утворює суттєвий контраст попередньому номеру на тематичному, метроритмічному, темповому та образно-семантичному (що відповідає вербальній основі). Цей факт підкреслює темпова ремарка *allegro energico* та

посилена ритмічна активність, що позначена вже з перших тактів оркестрового вступу гостротою синкопованою ритмікою та штрихом *marcato*.

Шостий номер «Магніфікат» англійського композитора написаний у тричастинній формі на текст «*esurientes implevit bonis et divites dimisit inanes, Suscepit Israel puerum suum recordatus misericordiae suae, sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini eius in saecula* («голодних з добром, а багатих пускає ні з чим, Сприйняв Ізраїлю, Свого слугу, щоб милість, Як казав батькам нашим, Аврааму й насінню його аж повіки») [53].

Розділ А (*esurientes implevit bonis et divites dimisit inanes*), тонально вирішений в *B-Dur*, має просту тричастинну структуру, що складається з 3-х періодів. Неквадратна за будовою тема 1-го періоду (з розподілом на 2 речення) починається з тихого й спокійного вступу арфи, тембр якої має особливе значення для усієї частини. Надалі тему підхоплюють по чергово кларнет, соло гобоя й флейта у верхньому регістрі.

Починаючи з п'ятого такту звучить ніжне (*dolce*) соло сопрано в динаміці *mp*. (Додаток А, приклад №12)

У дев'ятому такті у динаміці *pp* вступає хорова монодія.

2-й період починається з секвентного руху в партії соло сопрано, що поступово передає звучання чоловічих голосів (ц. 18). (Додаток А, приклад №13)

Починаючи з цього моменту, значно скорочена тема проходить по чергово в унісон чоловічих, потім жіночих голосів, передається у соло сопрано, яке на даному етапі звучить значно впевненіше. Закінчується період розширеною секвенцією у сольній партії. В кульмінації епізоду (29 т.) вперше, на не тривалий час, в динаміка хорового звучання посилюється й з'являється нюанс (*mp*). (Додаток А, приклад №14)

Частина В (*Suscepit Israel puerum suum recordatus misericordiae suae*), складається з трьох квадратних за будовою речень. (Додаток А, приклад №15)

Тема даного розділу спочатку проходить в соло сопрано, потім доповнюється хором унісоном. (Додаток А, приклад №16)

У третьому періоді («*recordatus misericordiae*») тема проводиться в партіях альту і тенора, з поступовим підключенням інших голосів і соло, фактурно збагачується та набуває динамічної кульмінації на *f*.

У скороченій за обсягом репризи VI частини (що охоплює 24-и такти) тема першого розділу звучить в тихій динаміці та поступово «згасає» до піанісимо.

Фінал кантати – *Gloria Patri* складається з 3-х розділів: Глорії, Святої Марії і заключну розділу, що розподіляється на *sicut erat* і *amen*.

Остання частина кантати «*Gloria Patri*» розпочинається з відлуння музичного матеріалу 3-ї частини «*Quia fecit*», «що переходить до сольного співу сопрано у супроводі струнного квартету» [63].

Початковий розділ частини «*Gloria Patri*» має урочистий характер (що зазначено ремаркою *maestoso*). Обрана тональність (*D-Dur*) підкреслює панівний світлий, радісний настрій. Розпочинається фінал зі вступу чоловічої групи хору *ff* «*Gloria Patri, et Filio*», початкову фразу котрого підхоплює *tutti* хору «*Gloria Patri, et Filio*». В процесі розвитку початкової теми відбувається диференціація хору на *divizi* партій на слова «*Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto*» («Слава Отцю і Сину і Святому духу»).

Після урочистого вступу за принципом динамічного контрасту, у тихій звучності проводиться тема в басовій партії з поступовим включенням інших партій, нагнітаючи динаміку до фортісимо з *divizi* усіх партій й сягаючи кульмінації даного розділу. (Додаток А, приклад №17)

Наступний розділ (В) «*Sancta Maria, succurre miseris, juva pusillanimes, refove flebilesora pro populo, interveni pro clero, intercede pro devoto femineo sexu; sentiant omnes tuum juvamen quicumque tuum implorant auxilium*» («Свята Марія допомагає бідним, що страждали, сумували, молитись за людину, значить для духовенства, дає заступництво всім жінкам, присвячених Богу, вона ваша підтримка, вся ваша підтримка») [53].

написаний у тональності *G-moll*. частина в основною виконавицею є соло сопрано, супроводом для якої виступає струнна група оркестру. (Додаток А, приклад №18)

Третій розділ (*g-moll*) «*sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen*» («і нині, і повсякчас і на віки віків. Амін») [53]. написаний в темпі *Bright and joyful*, що перекладається як «яскраво і радісно». У цій частині композитор використовує латиноамериканські мотиви. Цьому свідчать синкопи на 3-й долі в оркестрі: (Додаток А, приклад №19)

Починається частина з проведення теми жіночими голосами в унісон, до якого підключається чоловіча група хору, і через 8 тактів відбувається повне проведення теми у хоровому *tutti*. (Додаток А, приклад №20)

З 96-го такту тема «*sicut erat*» проходить у сопрановій партії, а далі з кожним новим проведенням почергово по одному голосу «включаються» й інші партії, що призводить до концентрації тематизму, динамізації образності. (Додаток А, приклад №21)

З 112 такту («*Amen*») розпочинається заключний розділ частини, на яку припадає кульмінація всієї кантати. У даному розділі виникає низхідна тема, що проводиться по черзі в партіях тенора і сопрано. (Додаток А, приклад №22)

Досягнення кульмінації внаслідок активного розвитку (ц. 156-158) відбувається з одночасним посиленням динаміки, теситурним підвищенням та напруженням *divizi* в партіях. (Додаток А, приклад №23)

Закінчується фінал повторенням чуттєвого образу танцю першої частини «*Magnificat anima mea*».

3.2. Виконавське прочитання «Магніфікат» Дж. Раттера в діяльності сучасних хорових колективів: досвід компаративного аналізу

Проблематика інтерпретації спроектована в роботі на сферу виконавського трактування «Магніфікат» Дж. Раттера різними англійськими хоровими колективами.

В якості прикладу специфіки прочитання «Магніфікат» Дж. Раттера пропонуємо компаративний аналіз різних виконавських версій, здійснених, зокрема хорами собору Святого Олбана (диригент Ендрю Лукас) та Кембріджського університету «Кембріджські голоси» (керівник та диригент Дж. Раттер).

Кожний з даних колективів, виходячи з виконавського складу, умов виконання та специфіки розуміння авторського твору, презентує власну акустичну версію опусу англійського композитора. Пропоновані виконавські вирішення віддзеркалюють у звученевій формі авторський універсум композитора, втілений в образній системі хорового твору, та виявляє специфіку його інтонаційного забарвлення.

Особливо значущим аспектом розгляду інтерпретаторської версії «Магніфікат» у виконанні Кембріджського хору є участь композитора в озвученні цього духовного твору. Через виконання «Магніфікат» під керівництвом Дж. Раттера уможлиблюється розкрити авторсько-виконавську концепцію та «подвійну» інтерпретацію: жанру з означеним ім'ям.

Виконання хору Дж. Раттера відбувалось у світській обстановці, в концертному залу Карнегі-Холі (Нью-Йорк) в протиположності іншій виконавській версії, що здійснювався у священному соборі Святого Олбана.

Згідно умовам та атмосфері виконання, автором використано різні виконавські вокально-оркестрові склади. Для виконання у соборі була використана спеціально створена Дж. Раттером редакція, написана для камерного оркестру з органом.

Темброва відмінність виконавських складів впливає на відтворення звукової палітри хорових композицій англійського митця. Під час виконання творів Раттера хором Святого Олбана, тембральний склад якого переважно складають голоси хлопчиків, звучання було посилене співочими голосами хору дівчат абатства Сент-Олбанс. Поєднання таких різних тембрів (хлопчиків та дівчат), на думку Ніка Барнарда, призвело до порушення динамічного ансамблю у бік високих голосів. Проте з боку інтонаційно-тембрового ансамблю партія сопрано набула збалансованого звучання. Проте Нік Барнард підкреслює досягнення Кембріджським хором у виконанні «Магніфікат» Дж. Раттера ідеального хорового ансамблю у співвідношенні різнотембрових голосів (молоді, чоловічого та жіночого складу), «дивовижного інтонаційно-гармонічного поєднання та ритмізованої життєвої сили...» [60].

Порівнюючи ансамблеву якість виконавського відтворення «Магніфікат» колективом «Кембріджські голоси» виникає враження, що альтова партія (доручена хлопчикам хору Сент Олбану) звучить менш глибоко та сповнено.

В аналізованих зразках виконання «Магніфікат» значною є сфера тембральності й трактування сольних епізодів та їх ансамблювання з хором. У виконанні Кембриджського хору сопранове соло (доручене Патріції Форбс) звучить легко й прозоро, виділяються на фоні хорової фактури, адже її супроводжують дорослі жіночі голоси. Порівняно з голосом Форбс, солістка хору собору Святого Олбана (Елізабет Крегг) утворює більший контраст в ансамблі [60].

На нашу думку, особливо виразно, витончено й інтонаційно досконало цим колективом виконані ліричні епізоди.

В процесі порівняння виконавського прочитання твору «Магніфікат» звертає на себе увагу різне за часом і характером динаміки виконання. Сент Олбанський хор виконав твір на дві хвилини довше. На думку англійський вченого Н. Барнада, швидко за темпом та динамічні за розвитком частини у

виконанні хору Святого Олбана занадто сильно покладаються на формалістичне використання ритмічних малюнків, принципів остінато, які є «інструментальними кольорами відбитків пальців Дж. Раттера» [60],

Особливості диригентсько-хорової інтерпретації «Магніфікат»

Виконавський аналіз «Магніфікат» Дж. Раттера вимагає не тільки розкриття характеру прочитання твору хоровим колективом, але і потребує звернення уваги на позицію диригента хормейстера, виявлення ініційованої ним інтерпретаторської концепції, спрямованості виконавсько-енергетичних зусиль та акцентуації на диригентському жесті.

В контексті висвітлення аспектів виконавської інтерпретації «Магніфікат» Дж. Раттера з позиції диригента-хормейстера слід звертати увагу на такі особливі елементи у відтворенні авторського тексту.

По-перше – на стиль і стилістику тексту твору та характерні ознаки його сучасного диригентського відтворення. В цьому сенсі важливим є усвідомлення факту буття та класифікації аналізованого твору з позиції категорії «сучасного». Відповідно, в процесі інтерпретації такого опусу диригентські рухи повинні виходити за межі класичних диригентських установ для передачі емоційного стану, який відіграє одну з важливих ролей.

По-друге, потрібно враховувати жанрову особливість твору, його відношення до сфери духовно-хорової музики та історично усталеного в західноєвропейській традиції жанрового взірця магніфікат. Означена специфіка детермінує зосередженість хормейстера на семантиці сакральної текстової основи, застосуванні наголосів, артикуляції та ін. аспектах.

При виконанні даного твору у композиційному відношенні важливим є розрізнення частин, які музично повторюються зі змінним текстом. Наприклад, це 1-й розділ першої частини «*Magnificat anima mea*» та фінальний епізод 7-ої частини «*Gloria Patri*», в яких диригент повинен продемонструвати в роботі зміни тексту та розмежування вступу і фінал твору (за характером динамізації та загальному образному настрою).

Диригентсько-хорове прочитання партитури кантати Дж. Раттера детермінує розкриття стилістичних параметрів музичного тексту, дотримання авторських темпово-динамічних та ін. позначень.

В контексті розгляду проблематики виконавсько-диригентської інтерпретації інтерес викликає висвітлення образної, штрихової, ритмічної палітри твору. Так, у I-ій частині важливим є відтворення запального настрою, ознак фестивальності та надання звучанню частини емоційності (*bright and joyful*). Тому вже від початку твору в руці диригента повинна передаватись легкість, вільність у стрімкій тридольності танцю.

Джон Раттер надає багато яскравих акцентів в тексті, які в основному зустрічаються на слабких долях такту (Додаток А, приклад №24), що повинно відобразитись у руці диригента (за допомогою стрімкого відбиття першої долі, оминаючи точку другої долі, що б удар прийшовся саме на другу чверть).

Особливого диригентського прочитання вимагає метрика у I-й частині, де Джон Раттер специфічними акцентами та застосованим характерного групування тривалостей призводить до розділення тридольного метру на дводольний, який ділиться на три восьмих + три восьмих. (Додаток А, приклад №25)

В хоровому епізоді (ц. 80) означена ситуація вимагає об'єднати метр у руці та перейти на дводольну схему.

Притаманна викладу частини акордова фактура хору потребує використання у деяких фрагментах почергових ауфтактів, чого не можна сказати про розділ *H*, в якій розпочинається невелике фугато. В таких епізодах важливим є підкреслення мелодичного проведенні голосів у диригентським рухом рук. Найголовнішим є початковий показ проведення теми у хоровій партії.

Виконавське втілення фугато потребує від диригента точної ритмічної збірності. (Додаток А, приклад №26)

Також за допомогою диригентського жесту має передаватись характер співу виконавців, штрихова палітра. Так, на початку твору композитор пропонує застосовувати у хоровій партії прийом *poco marcato*, який демонструється більш глибокою довжиною «точки» у руці, але швидким відбиттям, та в основному завдяки використанню вертикальних рухів (задіяна кість руки, інколи передпліччя в залежності від типу динамики).

В епізоді *D* штрих змінюється на *piu legato*. Це має відобразитися у відповідній плавності рухів, у використанні горизонтальних диригентських жестів.

Наступна штрихова зміна у хоровому творі настає у епізоді *H (dolce)*, який характеризується легкістю за прозорістю звучання. В діях диригента це повинно відобразитися за допомогою використання плавних рухів, високих планів та широкої позиції рук.

Нова авторська ремарка в епізоді *L (ritmico poco marcato)*, скерує на дотримання відповідного виконавського штриха, потребує чіткої ритмічності й відтворення силабічності. Таким чином, композитор виявляє зв'язок з канонічними церковними розспівами, підкреслює семантичний зміст тексту («*Omnes generatones*» - «...і святе його ім'я») за допомогою виконавсько-артикуляційних прийомів, штрихової визначеності, не дотримання котрих призводить до порушення концепції. На думку авторки магістерського дослідження, в цьому епізоді потрібен строгий схематизм диригентського жесту та використання лише кистьових рухів.

Розкриття виконавсько-інтерпретаторської концепції зумовлює звернення в процесі аналізу до динамічної, агогічної специфіки в кожному епізоді. Особливо це стосується II-ої частини «*Of a Rose, a lovely Rose*», варіатно-строфічна форма якої спонукає до одноманітності. Зокрема, у виконавському прочитанні цієї частини потрібно приділи динамічним та тембральним особливостям, які повинні відобразитися у діях диригента.

У процесі виконання другої частини необхідним є збереження відчуття розповіді біблійної історії. Штрих позначений композитором не обмежується

тільки позначкою *dolce* та *legato*, вони посилюються значенням *expressive* – виразний. Для диригента важливо після кожного варійованого епізоду повертатися до спокійного стану і своїм жестом сприяти дотримання такого ж стану в хоровому виконанні. Так, рефрен II-ї частини з позиції диригента повинен вирішуватися у спокійному настрої з тихою динамікою. При цьому, жест керівника повинен бути спокійним, вільним, але водночас стриманий. Під час проведення варіантно змінених епізодів структури, диригент має спонукати виконавців до драматургічного накалу за композиційною побудовою та зберегти відчуття поступової розповіді в хоровому розгортанні пропонованої музичної історії. У виконавському процесі потрібно також приділити увагу артикуляційно-дикційним особливостям звуковимови тексту.

Виконавські особливості III-ї частини «*Quia fecit mihi magna*» пов'язані з відтворенням інтонаційної арки, яка спостерігається у хоровій партії від першого епізоду даної частини та сягає 1-го епізоду фінальної VII-ї частини. У виконавській інтерпретації даних ремінісценцій, на наш погляд, диригент повинен презентувати їх різне прочитання. Так, на думку авторки магістерської роботи, внаслідок семантичних відмінностей, змінюється також сам настрій (чому свідчить зміна оркестрового складу), сам штрих виконання та динаміка у III-й частині стриманіша та ніжніша, ніж у фіналі, що представляє собою акумуляцію всіх радісних, піднесених епізодів.

Особливої уваги диригента-хормейстера в процесі інтерпретації заслуговує додатково-вставний епізод III-ї частини (з точки зору усталеної композиційної логіки даного жанру) – «*Sunctus*», який виникає на потужнішому контрасті з початком частини в цілому.

Артикуляційно-штрихова ремарка композитора «*dolce tranquillo*» (епізод E) відображає спокій та ніжність, які повинні відобразити й диригент, насамперед за допомогою розслаблення м'язів рук, але з метрично вивіреними рухами (для утримання ансамблю партій при появі мелодичних розпівів). (Додаток А, приклад №27)

В процесі розгортання музичного матеріалу даного розділу композитор звертається до імітаційного викладу, застосовує почерговий вступ хорових партій на різних метричних долях. В цьому контексті особливо важливим завданням диригента є наявний показ вступу і перспективи розвитку. Проте, в процесі тембрального нашарування та підсилення динаміки в даному епізоді значущим стає збереження його ліричний образ.

В інтерпретації ліричних за образністю частин, зокрема IV «*Et misericordia*» та VI «*Esurientes*», важливим є надання їм різних відтінків тлумачення. Особливо слід звернути увагу на відтворення ліричного модусу у IV-й частині, що за семантичним змістом і драматургічною концепцією стає лірично-драматичним центром усієї кантати. Слід зазначити, що роль «*Esurientes*», в основному, полягає у внутрішньому контрасті між суміжними з нею частинами. В процесі інтерпретації даних частин диригент використовує плавні, горизонтальні рухи, без особливого м'язового напруження.

В процесі виконавської інтерпретації 5 частини задля втілення художнього образу диригент хормейстер повинен виявити різноманітні професійні навички та професійну майстерність, звернемося докладніше до втілення диригентсько-хорових засобів під час виконавського прочитання даної частини.

Виконавські особливості V-ї частини зумовлені умовами авторського тексту, зокрема використанням Джоном Раттером швидкого темпу *Allegro energico* у сполученні з штриховою позначкою *marcato*. З метою відтворення композиторських ремарок диригент повинен використовувати в основному легкі, зап'ясткові рухи. Натомість, в окремих епізодах необхідним є показ акцентів в партії оркестру на слабкі долі. Для цього диригент повинен використовувати силу всієї руки та збільшувати амплітуду розмаху за рахунок скорочення відбиття від попередньої долі (цц. 52-53). (Додаток А, приклад №28)

У фінальній VII-й частині кантати («*Gloria Patri*») англійський митець поєднує в цілісність музичний матеріал попередніх частин, складаючи своєрідну інтонаційну мозаїку. Відтворення авторського задуму вимагає від диригента поєднати різноманітні складові в одне образно-художнє ціле. В процесі інтерпретації диригент повинен продемонструвати свободу рухів, використовувати всю планово позиційну систему для зображення композиційного розвитку.

Висновки до Розділу 3.

Отже, здійснений аналіз – музикознавчий та виконавсько-інтерпретаційний – засвідчив оригінальність композиторського вирішення традиційної жанрової моделі магніфікат у творчості Дж. Раттера та надав можливості висвітлити особливості інтонаційно-виконавського прочитання цього масштабного циклічного твору.

Внаслідок музикознавчого прочитання твору в жанрі магніфікат розкрито його композиційно-драматургічну й мовностильову специфіку та характер образно-інтонаційного смислорозгортання. Виявлено особливості застосування комплексу фактурно-стильових та виконавських ресурсів музичної виразності, визначено ознаки диригентсько втілення певних епізодів твору задля найвиразнішого розкриття образного змісту, закладеного автором.

У досвіді компаративного аналізу інтерпретацій було зроблено висновок щодо більшої відповідності змісту авторського твору оригінального виконавського прочитання «Магніфікат» хором «Кембриджські голоси» (під кер. Дж. Раттера).

ВИСНОВКИ

Загальні результати магістерської роботи такі

Мета дослідження – визначити специфіку хорової творчості Дж. Раттера – виконана.

В ході дослідження було вирішено низку завдань, а саме:

- визначено роль творчої особистості Дж. Раттера в англійській музичній культурі та хоровому мистецтві сучасності;
- простежено творчу еволюцію Дж. Раттера та охарактеризовано її провідні етапи;
- надано загальну характеристику хорової музики англійського митця та визначено її роль в системі авторської творчості композитора;
- виявлено риси хорового стилю Дж. Раттера на матеріалі хорових творів, зокрема «Магніфікат»;
- осмислено жанрову та стильову специфіку хорової творчості автора та особливості композиторського трактування ним духовно-релігійних текстів;
- розкрито композиційно-драматургічні та мовностильові особливості «Магніфікат» Дж. Раттера;
- визначено аспекти композиторської інтерпретації канонічного тексту магніфікат у творчості англійського композитора;
- висвітлено особливості виконавського прочитання «Магніфікат» Дж. Раттера у практиці сучасних європейських колективів.

На основі проведеного музикознавчого дослідження визначено наступне:

1. Європейська хорова музика сучасності презентує різнобарвне художнє явище, сформоване надбанням представників різних національних композиторських шкіл (німецької, французької, італійської, польської, української та ін.) та впливом індивідуально-стильових й світоглядних концепцій видатних митців. Невід’ємну і важливу складову частину європейської та світової художньої спадщини становить англійська хорова

музика, що демонструє яскраві мистецькі досягнення та зв'язок з глибинними традиціями національної співочої культури. В силу історико-культурних і художніх закономірностей, Англія, з її розвиненим музичним мистецтвом, в основі якого лежить широкий пласт фольклорних і духовно-релігійних джерел, постала носієм хорового професіоналізму, вагомих здобутків у хоровій жанровій сфері. Спираючись на багатовіковий художній досвід, англійські композитори своєю творчою діяльністю сприяли створенню потужної національно-хорової школи, що збагатила європейську музику й набула всесвітнього значення.

2. Джон Мілфорд Раттер (1945 р.) – масштабний сучасний композитор, носій англійської музичної традиції. Творчість митця посідає одне з чільних місць в контексті світової музичної культури. Ім'я Дж. Раттера як композитора й активно концертуючого хорового диригента широко відомо в Європі та Америці. В часопросторі сучасного мистецтва Дж. Раттер розкриває свій творчий потенціал в різних царинах, ілюструючи особистісний та мистецький універсалізм. Музикант сполучує авторську творчість з виконавсько-інтерпретаторською (диригентсько-хормейстерською), редакторською, транскрипторсько-перекладацькою, музично-просвітницькою, музично-критичною, музикознавчою (переважно хорознавчою) і продюсерською діяльністю.

Участь Дж. Раттера в офіційних заходах на державному рівні, святкових подіях королівської династії сучасності, створення музики до урочистих дат засвідчують високий авторитет і значущість творчої постаті композитора в англійському мистецтві.

3. Свідченням особистісної багатогранності та широти творчого діапазону мистецьких інтересів Дж. Раттера є його музикознавча (лекторсько-просвітницька, публіцистична та науково-теоретична діяльність (здійснена в Європейських країнах та США), реалізована в низці науково-теоретичних праць з проблематики хорової творчості, духовної думки, виконавської практики, зокрема: «Оксфордські хорові класики», «Оперні

хори» (1995), «Європейська духовна музика» (1996). Вищезгадані дослідження кореспондують з магістральною лінією авторського самовираження композитора – його хоровою творчістю.

4. Композиторський стиль Джона Раттера має інтегративний характер, виявляє риси полістилістики, спирається на національні традиції англійської музичної культури, зокрема хорової (від Аарона Копленда, Бенжаміна Бріттена до Джона Вільямса), вбирає художні риси європейської музики різних історико-стильових епох (Середньовіччя, Відродження, бароко, класико-романтичної доби, модерну й постмодерну), а також європейську та латиноамериканську популярну музику ХХ ст. Суттєвий вплив на авторську свідомість Дж. Раттера та формування його композиторської індивідуальності мали яскраві представники неокласицизму ХХ ст. – І. Стравінський, Ф. Пуленк. Осмислюючи досвід попередників, автор втілює його у власній творчості згідно вирішенню відповідних творчих завдань.

5. В системі композиторської творчості Дж. Раттера, що охоплює різножанрову палітру: інструментальні (симфонічні, концертні і сольні-інструментальні, зокрема фортепіанні твори), оперні і вокальні взірці, музику для телебачення і композиції-присвяти, адресовані відомим колективам («King's Singer's»), найзначнішою сферою творчої реалізації є хорова, передусім духовно-хорова музика.

6. Основою композиторській творчості є християнська традиція, священні духовно-релігійні вірші й молитви, канонічний мелос. Етична спрямованість авторської творчості Дж. Раттера відповідає його особистісним духовним пошукам. Провідна царина творчості митця розгортається в контексті тенденцій неоренесансу духовно-хорової музики, реалізації ідеї «sacra nova», притаманним сьогоденному етапу розвитку хорового мистецтва. Митець належить генерації композиторів, які активно звертаються до канонічних текстів, сакральних музичних жанрів та

презентують їх індивідуально-авторське прочитання в умовах постмодерної культурної ситуації.

7. Хорові твори Д. Раттера віддзеркалюють зорієнтованість на традиції англійської, французької та деякою мірою американської (насамперед релігійної) хорової музики ХХ ст. Жанрову палітру хорової музики митця презентують переважно духовно-музичні композиції, серед яких твори малої форми, зокрема мотети, псалми, гімни, обробки канонічного й фольклорного мелосу (для подвійного хору) та чотири збірки «Різдвяних пісень для хору», а також розгорнуті циклічні твори релігійно-філософського змісту з усталеною образною семантикою, написані на канонічний текст – «Gloria» (1976), «Requiem» (1985), «Magnificat» (1990), «Psalfest» (1993), «Feel the Spirit» (1997) [69]. «Magnificat», «Gloria», «Requiem».

8. Духовно-музичні композиції митця виявляють оригінальність індивідуально-стильового мислення, вільну авторську трактовку згідно художньо-естетичним орієнтирам та сьогоденної техніки композиторського письма. Самобутність вирішень композитора висвітлюють неповторна мелодична організація творів, гармонічні рішення, нетрадиційне трактування інструментального супроводу. Так, наряду з традиційним інструментарієм (фортепіано, орган, оркестр), використовуються й різні музичні вимірювальні прилади.

9. На основі проведеного магістерського дослідження й здійснення цілісного музикознавчого аналізу «Магніфікат» Дж. Раттера можливо стверджувати, що

1) «Магніфікат» Дж. Раттера є яскравим взірцем сучасної композиторської інтерпретації канонічної жанрової моделі мігніфікат, що посідає вагоме місце в жанровій системі духовно-музичного мистецтва європейської культурної традиції. Зазначений твір продовжує традиції індивідуально-авторського стильового вирішення даного жанру, що склалася в західноєвропейській музиці, й презентована в творчості

видатних митців минулого (О. Лассо, Дж. П. да Палестрина, І.С. Бах) й сучасності (Кш. Пендерецький).

2) Композиторська інтерпретація жанру магніфікат Дж. Раттера спирається на інтеграцію культурних традицій англіканської та лютеранської версій. Сполучаючи елементи цих традицій, бароковий досвід композиторського трактування, а також практику святкувань на честь діви Марії в латинській америці, автор створює цікавий твір.

3) Англійський композитор апелює до різноконфесіональних богослужбових традицій у творенні власної версії жанру магніфікат: католицької (з опорою на григоріанський мелос), протестантської (з домінуванням протестантських хорових гимнів та псалмів), а також апелює до англіканської й латиноамериканської духовно-музичних практик. Творчо осмислюючи декілька історично сформованих різноконфесійних прототипів магніфікат (лютеранську та англіканську), композитор створив власну концепцію жанру, гармонійно поєднавши ознаки класичною версії канонічної моделі з її індивідуальною авторською інтерпретацією, що містить ознаки полістильового втілення. Жанровим підґрунтям кантати, що складається з семи частин, слугує жанрова модель барочного магніфікат (утілена в однойменному творі І. С. Баха), в основі якої лежить композиторська інтерпретація пам'ятника літератури XV ст. – тексту «О розі, прекрасній розі».

4) В авторській версії Дж. Раттера «Магніфікат» – оригінальний твір, сповнений рисами неповторної авторської індивідуальності у трактуванні сакральної образно-поетичної основи. Як взірць індивідуального прочитання духовного взірця, музика англійського композитора приваблює яскравістю інтонаційної палітри, вишуканим мелодизмом, барвистістю й ясністю ладогармонічної мови у сполученні з гострохарактерною дансантиною ритмікою латиноамериканських танців.

5) У використанні вербальної опори композитор продовжує традицію своїх попередників – представників англійської музичної культури

(Б. Бриттена) й сполучає канонічний латинський та англійський тексти магніфікат.

б) Провідною образною сферою в «Магніфікат» Дж. Раттера є духовна лірика, що спирається на національні англійські вокальні традиції (жанр балади), вбирає романтичну (передусім романсову) лексику, а також дансатність (використання синкопованої ритміки поліритмічних сполучень як результату синтезу різностильових рис).

У «Магніфікат» Дж. Раттера набули віддзекралення наступні риси хорового стилю композитора:

Сутнісну основу хорових творів складає виразна й пластична мелодика, що визначає провідну особливість хорового письма композитора. Характерним є використання кантиленного мелодизму широкого дихання, а також принципів лінеарності, поліфонічної організації фактури. Інтонаційно-стильовою опорою хорового твору слугує григоріанський хоральний мелос, що міститься у значних розділах кантати, зокрема заключному епізоді 3-ої частині (*Sanctus*), а також вокальна пісенно-романсова лексика й елементи гостроритмічного танцювального мелосу, які використовуються в музиці Південної Америки під час святкування на честь Богородиці.

Суттєвою рисою музичної мови й принципів звукоорганізації хорових творів майстра постає поліладовість, що базується на органічному сполученні ладової діатоники, принципів модальної організації (з використанням переважно звуковрядів лідийського, міксолідийського ладів). Значну роль відіграє також сполучення діатоніки та хроматики, використання розширеної тональності та вільних мажоро-мінорних зв'язків

У фактурному аспекті спостерігається переваження форм поліфонічного викладу музичної думки, а також органічне сполучення гармонічної вертикали та поліфонічної лінеарності при загальному тяжінні до принципів ансамблево-мелодичного (поліфонічного) розгортання музичної тканини. Автор широко застосовує контрапунктичні засоби

побудови інтонаційної цілісності, прийоми імітаційної техніки (прості і канонічні імітації), звертається до принципів стретного викладу тематизму (в кульмінаційних зонах), що сприяє особливій концентрації вихідного тематизму.

Гармонічна мова композитора ілюструє синтез традиційних та сучасних прийомів письма. Автор використовує складні акордові нашарування з рощеплюванням терцієвих тонів, застосовує складні звукові комплекси й гармонічні звукосполучення, поліакордику, альтеровані співзвуччя, комбінаторику неакордових явищ (домоміжні й прохідні звуки мелодичної фігурації), що є результатом переважно складної взаємодії й накладання лінійно-ансамблевого розвитку голосов.

У структурному аспекті композитор звертається у «Магніфікат» до контрастного співставлення частин та апелює до композиційних принципів кантати. В плані структурного вирішення частин хорового циклу, характерним є сполучення ознак строфічної куплетності з рисами тричастинності й рондальності (котрі беруть початок від фольклорних традицій). Вагомою складовою твору є опора на поліфонічні форми, зокрема структурно-композиційні принципи фугато й фуги.

В контексті твору виявляється багатогранність ролі оркестру (в камерній версії – органу), що сполучає функції супроводу хорових партій, виконує самостійні емоційно виразні інструментальні епізоди, а також сольні звучання окремих інструментів (віолончель, гобой). Важливе образно-семантичне значення мають різноманітні органні пункти.

В ході дослідження підкреслено, що проблематика інтерпретації спроектована в роботі на висвітлення композиторських аспектів вирішення канонічного жанру магніфікат та виконавське трактування твору Дж. Раттера хорами собора Святого Олбана та Кембріджського університету. На основі компаративного аналізу різних виконавських версій доведено, що кожний з колективів презентує власну акустичну версію опусу англійського композитора та є специфічним звученнєвим мікрокосмом, адже віддзеркалює

авторський світ мистця, втілений в образній системі твору, та виявляє специфіку його інтонаційного забарвлення.

В результаті здійсненого аналізу виконавських трактувань «Магніфікат» Дж. Раттера визначено, що при наявності різночитання у темпових градаціях, динамічних градацій, артикуляційно-штрихової палітри, кожна з виконавських версій своєрідно розкриває драматургію масштабного полотна композитора. Найвпевненішою з обраних виконавських прочитань уявляється версія хору під керівництвом самого композитора.

Особливо значущім аспектом розгляду виконавського втілення «Магніфікат» Кембріджським хором є участь композитора у її інтерпретаторському відтворенні. Виконання «Магніфікат» під керівництвом Дж. Раттера уможлиблює заглибитися у характер і зміст твору, розкрити його оригінальну авторську концепцію та осмислити «подвійну» виконавсько-авторську інтерпретацію обраної жанрової моделі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. Москва : Практика, 1995. 255 с.
2. Акопян Л. Музыка XX века : Энциклопедический словарь. Москва : Практика, 2010. 855 с.
3. Английская реформация (Документы и материалы) / Под ред. Ю.Сапрыкина. Москва : Изд-во МГУ, 1990. 104 с.
4. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
5. Асафьев Б. В. О хоровом искусстве. Л. : Музыка. Ленингр. отд., 1980. 215 с.
6. Балюк В. Творча діяльність Дж. Раттера в контексті розвитку англійського хорового мистецтва кінця XX – поч. XXI ст. // // Культура та інформаційне суспільство XXI ст. : матер. Всеукраїнської наук.-теор. конф. молодих учених. Харків : ХДАК, 2020, С. 44 –45.
7. Вальфрум Ф. Иоганн Себастьян Бах в 2-х томах : Т. I-II. Москва : изд. Юргенсона, 1912. 252 с.
8. Гаврилова Н. История зарубежной музыки. XX век : учебн. пособ. Москва : Музыка, 2005. 576 с.
9. Галацкая В. Музыкальная литература зарубежных стран. В 3-х выпусках. Вып. 1. Москва : Музыка, 1978. 366 с.
10. Гивенталь И., Щукина Л., Ионин Б. Музыкальная литература зарубежных стран в 7-ми выпусках: Вып. 6 : учебн. пособ. Москва : Музыка. 1994. 478 с., нот.
11. Гивенталь И., Щукина Л., Ионин Б. Музыкальная литература зарубежных стран в 7-ми выпусках: Вып. 7 : учебн. пособ. Москва : Музыка. 2000. 448 с., нот.

12. Гивенталь И., Щукина Л. Музыкальная литература в 7-ми выпусках : Вып. 1 Г.Ф.Гендель, И.С. Бах. 2-е изд., испр. и доп. Москва : Музыка, 1986. 444 с.
13. Грубер Р. История музыкальной культуры. В 2-х томах Т. 2. Ч. 2. Москва : Музгиз, 1959. 492 с.
14. Губайдуллина В. Магнификаты Палестрины. Закономерности модальной гармонии. Курсовая работа по гармонии. Науч. рук. М. Катунян. Москва : МГК, 2004.
15. Гуренко Е. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ). Новосибирск : Наука, 1982. 256 с.
16. Джон Раттер [Электронный ресурс]. Режим доступа : https://ru.qaz.wiki/wiki/John_Rutter. Назва з екрану.
17. Дмитревская К. Анализ хоровых произведений. Москва : Сов. Россия, 1975. 172 с.
18. Друскин М. Иоганн Себастьян Бах. Москва : Музыка, 1982. 380 с.
19. Друскин М. Собрание сочинений: в семи томах. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI-XVIII веков / ред., сост. Л. Ковнацкая. Санкт-Петербург : Композитор, 2007. 749 с.
20. Друскин М. О риторических приёмах в музыке И.С. Баха. Санкт-Петербург : Северный олень, 1995. 132 с.
21. Дьячкова Л. Гармония в западно-европейской музыке (IX- начало XX века) : Учебное пособие. Москва : РАМ им. Гнесиных. 2009. 232 с.
22. Ержемский Г. Закономерности и парадоксы дирижирования. Санкт-Петербург : Форт, 1993. 261 с.
23. Ефимова Н. Григорианский хорал в зеркале средневековых документов // Средние века: сб. статей / Ин-т истории АН СССР. Москва, 1990. Вып. 53. С.75 –86.
24. Живов В. Исполнительский анализ хорового произведения. Методика работы с хором. Москва : Музыка, 1987. 95 с.

25. Живов, В. Теория хорового исполнительства. Москва : изд-во МГТУ им. Н.Э. Баумана, 1998. 288 с.
26. Казачков С. Дирижер хора – артист и педагог. Казань : Казанская гос. консерватория, 1998. 308 с.
27. Катеринчук Р. Духовно-релігійна сутність хорової творчості Дж. Раттера // Культура та інформаційне суспільство ХХІ ст. : матер. Всеукраїнської наук.-теор. конф. молодих учених. Харків : ХДАК, 2013, С. 130–131.
28. Ковнацкая Л. Английская музыка XX века (истоки и этапы развития). Москва : Советский композитор, 1986. 216 с.
29. Ковнацкая Л. Бенджамин Бриттен. Москва : Советский композитор, 1974. 392 с.
30. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. Москва : Музыка, 1976. 584 с.
31. Конен В. Перселл и английская музыка // Этюды о зарубежной музыке. Москва : Музыка, 1975. С. 80-88.
32. Коновалова І. Феномен композитора в часопросторі європейської музичної культури : монографія. Харків : Планета-Принт, 2018.
33. Корыхалова Н. Интерпретация музыки. Ленинград : Музыка, 1979. 150 с.
34. Краснощеков В. Вопросы хороведения. Москва : Музыка, 1969. 300 с.
35. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII-XX веков. Москва : Сфера, 1998. 344 с., нот.
36. Лаврентьева И. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1978. 79 с.
37. Лебедев С., Поспелова Р. Música latina: Латинские тексты в музыке и музыкальной науке. Санкт-Петербург : Композитор, 2000. 256 с.
38. Левандо П. Хоровая фактура. Ленинград : Музыка, 1984. 123 с.
39. Ливанова Т. История западноевропейской музыки

40. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр : история и современность. М. : Сов. композитор, 1990. 362 с.
41. Магнификат // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Т. 3, М. : М с. 379.
42. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1986. Изд. 3-е. 524 с.
43. Макаренко Г. Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри. К. : Факт, 2005. 328 с.
44. Михайлов М. Стиль в музыке. Л. : Сов. композитор, 1981. 385 с.
45. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) : исследование. К. : Киев. Гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 1994. 157 с.
46. Пэрриш К., Оул Д. Образцы музыкальных форм от григорианского хорала до Баха. Ленинград : Музыка, 1975. 177 с.
47. Розеншильд К. История зарубежной музыки в 6-ти выпусках : Выпуск 1. 4-е изд. Москва : Музыка, 1978. 544 с.
48. Скребков С. От Монтеверди к Баху / Ред В. Протопопов. Москва : Музыка, 1973. 214 с.
49. Симакова Н. Вокальные жанры эпохи Возрождения : учеб пособие. М. : Музыка, 1985. 360 с.
50. Холопова В. Формы музыкальных произведений : учебн. пособ. Изд. 4-е, испр. Санкт-Петербург : Лань, ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2013. 496 с.
51. Холопов Ю. Структура баховской фуги в контексте исторической эволюции гармонии и тематизма // Музыкальное искусство барокко : Стили, жанры, традиции исполнения / сост. Т. Дубравская, А. Меркулов. Москва : Московская консерватория, 2003. 4 –31 с.
52. Холст И. Бенджамин Бриттен. Москва : Музыка, 1968. 100 с.
53. Хоменко І. Святе Письмо Львів : Місіонер, 1963. 1544 с.
54. Хубов Г. С.Бах. 4-е изд. Москва : Музыка, 1963. 447 с.

55. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : Музыка, 1964. 158 с.
56. Чесноков П. Хор и управление им // Пособие для хоровых дирижеров. Москва : Музыка, 1961. 238 с.
57. Швейцер А. Иоганн Себастиан Бах. Москва : Музыка, 1965. 726 с.
58. Шнеерсон, Г. М. Английская музыка. Музыкальная энциклопедия в 6 томах. Т. 1. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва : Советская энциклопедия, 1973. 147-161 с.
59. Babington A. Early British song. Early Music. - 2010. -Vol. 38, Issue 4. - P. 611-614.
60. Barnard N. The Choirs of St. Albans Cathedral ; Ensemble DeChorum / Andrew Lucas. URL : http://www.musicweb-international.com/classrev/2011/May11/Rutter_Gloria_8572653p.htm
61. Bawden J. Magnificat John Rutter (b. 1945) Retrieved 7 September 2014. URL : <http://www.choirs.org.uk/prognotes/Rutter%20-%20Magnificat.htm>
62. Briggs B. John Rutter (b. 1945) / Magnificat (1990) / Brother Heinrich's Christmas A Fable with music (1982). Retrieved 27 January 2014. URL : http://www.musicweb-international.com/classRev/2011/Jan11/rutter_rop7004p.htm
63. Dickey T. John Rutter / Magnificat for soprano, chorus & orchestra. URL : <https://www.allmusic.com/composition/magnificat-for-soprano-chorus-orchestra-mc0002361265>
64. Duffie B. Composer Conductor John Rutter URL : <http://www.bruceuffie.com/rutter.html>
65. Fancher J. Magnificat by John Rutter. Naperville Chorus. Retrieved 9 September 2014. URL : https://web.archive.org/web/20140910195509/http://www.napervillechorus.org/program_notes/pn_200310_Ruttermagnificat.html
66. La Madonna di Guadalupe: un caso di «inculturazione» miracolosa Alleanza Cattolica URL : <http://alleanzacattolica.org/la-madonna-di-guadalupe-un-caso-di-inculturazione-miracolosa/>

67. Mangan T. Coast Debut for Rutter's «Magnificat» . Los Angeles Times. Retrieved 10 September 2014. URL : <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1990-12-10-ca-4770-story.html>
68. Moss S. Sing a song of Christmas. 22 December 2000. URL : https://www.theguardian.com/friday_review/story/0,3605,414360,00.html
69. Oxford University press: Rutter 17 oct 2008. URL : <https://web.archive.org/web/20081017190138/http://www.oup.co.uk/music/rpprom/rutter/>
70. Rutter J. John Rutter (b. 1945) / Gloria, Magnificat, Te Deum. Naxos. Retrieved 27 January 2014 URL : https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.572653&catNum=572653&filetype=About%20this%20Recording&language=English
71. Rutter J. John Rutter / Requiem & Magnificat. Retrieved 27 January 2014. URL : <https://web.archive.org/web/20150923205427/http://www.collegium.co.uk/files/stock/19.pdf>
72. Rutter J. Magnificat (John Rutter). Retrieved 7 September 2014. URL : <https://web.archive.org/web/20151120114324/https://www.collegium.co.uk/content/Rutter+Programme+Notes/3#Magnificat>
73. Rutter J. Text of «Of a Rose, a, lovely Rose» URL : <https://thejesusquestion.org/2011/12/17/jesus-the-forever-blooming-rose/>
74. Rutter J. John Rutter YouTube channel. URL : <https://www.youtube.com/c/JohnRutterMusic/featured>

ДОДАТКИ

Додаток А

Приклад № 1

Musical score for Example 1, showing a piano accompaniment with chords and a melodic line. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat. The upper staff contains a series of chords, while the lower staff contains a melodic line with eighth notes and rests. A *dim.* marking is present in the third measure.

Приклад № 2

Musical score for Example 2, featuring a vocal line with lyrics. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat. The tempo and mood are marked *mf dolce*. A rehearsal mark **H** is placed above the first measure. The lyrics are: "Et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus me - us in De - / My soul in glad - ness ev - er ex - ult - ing, in glad -".

Приклад № 3

Musical score for Example 3, showing a piano accompaniment with chords and a melodic line. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat. The upper staff contains a series of chords, while the lower staff contains a melodic line with eighth notes and rests. A *mf* marking is present in the first measure.

Приклад №4

Musical score for Example 4, showing a piano accompaniment with chords and a melodic line. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat. The upper staff contains a series of chords, while the lower staff contains a melodic line with eighth notes and rests. A rehearsal mark **H** is placed above the first measure.

Приклад №5

Musical score for Example 5, featuring a vocal line with lyrics. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat. The tempo and mood are marked *p legato*. A rehearsal mark **I** is placed above the first measure. The lyrics are: "Qui - a re - spe - xit hu - mi - li - ta - tem an - cil - - lae - / He in his mer - cy has looked with fa - vour up - on his".

Приклад №6

Do - mi - num:
God the Lord:

Do - mi - num:
God the Lord:

a - ni - ma me - a Do
my spi - rit prai - ses Go

a - ni - ma me - a Do
my spi - rit prai - ses Go

Приклад №7

mp

Heark-en to me, both old and young,

\square ($\text{♩} = \text{♩}$ *sempre*)

mp

Приклад №8

p dolce

A fair - er rose ... to mine lik - ing In

p

Приклад №9

pp

Приклад №10

Приклад №11

B *pp*

Of a Rose, a love-ly Rose, Of a Rose is

pp

Приклад №12

mp dolce

E - su - ri - en - tes, e - su - ri -
The poor and nee - dy shall find God's

Приклад №13

16

p **B**

di - vi - tes di - mi - sit in - a - nes,
all the rich are cast out with no - thing.

E - su - ri - en - tes
The poor and nee - dy,

pp **B**

Приклад №14

p *mp* *dim.* *pp*
 im - ple - vit bo - nis.
 shall find God's bless - ing.

p *mp* *dim.* *pp*
 im - ple - vit bo - nis.
 shall find God's bless - ing.

mp *dim.* *pp*
 - nis, bo - nis.
 - ing, bless - ing.

Приклад №15

^{OLD}
mp dolce
 Sus - ce - pit Is - ra - el
 His ser - vant Is - ra - el,

Приклад №16

mf *f*
 mi - se - ri - cor - di - ae - su - ae.
 fa - vour and help, through God's great mer - cy.

mf *f*

Приклад №17

ff
 glo - ri - a.
 glo - ri - a!

ff *sp*

Приклад №18

Музыкальный пример №18. Темп: Poco più mosso (♩ = 84). Динамика: mp.

Приклад №19

Музыкальный пример №19. Метрономическое обозначение: 77. Динамика: mf. Текст: Sic - ut e - rat, Al - le - lu - ia,.

Приклад №20

Музыкальный пример №20. Текст: S. et in sac - cu - la:, A. al - le - lu - ia,.

Приклад №21

Музыкальный пример №21. Текст: T. et in sac - cu - la., B. al - le - lu - ia,.

Приклад №22

P *CRASC.*
 A - men, a - men, a - men, a - men,
D marcato *CRASC.*

Приклад №23

156 *ff* *CRASC.* 85
 - men, a - men, a - men.
 - men, a - men, a - men.
 - men, a - men, a - men.
 - men, a - men, a - men.
ff *CRASC.*

Приклад №24

dim.

Приклад №25

[E] SOPRANOS *mp*
 in De - o sa - lu - ta - ri, in De - o sa - lu - ta - ri, in
 in God my Sa - viour, in God my Sa - viour, in
mp
 [E]

Приклад №26

119 SOPRANOS **H** *mf dolce*

Et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus me - us in De - -
My soul, in glad - ness ev - er ex - ult - ing, in glad - -

ALTIOS *mf dolce*

Et ex - sul -
My soul, in

H

Приклад №27

E *p dolce e tranquillo*

Et san - ctum no - - men - e
And ho - ly, ho - - ly, ho - -

dolce e tranquillo

Приклад №28

52 **E** SOPRANOS
and ALTOS

Et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus me - us in De - -
My soul, in glad - ness ev - er ex - ult - ing, in glad - -

sim.

56

Додаток Б

Listen, nobles old and young,
How this rose at outset sprung;
In all this world I know of none
I so desire as that fair rose.

Of a Rose, a lovely Rose,
Of a Rose is all my song.

The angel came from heaven's tower
To honour Mary in her bower,
And said that she should bear the flower
To break the Devil's chain of woes.

Of a Rose, a lovely Rose,
Of a Rose is all my song.

In Bethlehem that flower was seen,
A lovely blossom bright of sheen.
The rose is Mary, heaven's Queen;
Out of her womb that blossom rose.

Of a Rose, a lovely Rose,
Of a Rose is all my song.

The first branch is full of might,
That sprouted on the Christmas night
When star of Bethlehem shone bright,
For far and wide its lustre shows.

Of a Rose, a lovely Rose,
Of a Rose is all my song.

The second branch sprang forth to hell,
The Devil's fearful power to quell,
And there henceforth no soul could dwell.
Blessed the coming of that rose!

Of a Rose, a lovely Rose,
Of a Rose is all my song.

To heaven sprang the third shoot,
Sweet and fair, both stem and root,
To dwell therein and bring us good:
In priestly hands it daily shows.

Of a Rose, a lovely Rose,
Of a Rose is all my song.

Let us then with honour pray
To her who is our help and stay,
And turns us from the Devil's way.
From her that holy bloom arose.

Of a Rose, a lovely Rose,
Of a Rose is all my song.

Додаток В

Of a Rose is all my song.

Hearken to me, both old and young,
How this Rose began to spring;
A fairer rose to mine liking
In all this world ne know I none.

Five branches of that rose there been,
The which be both fair and sheen;
The rose is called Mary, heaven's queen.
Out of her bosom a blossom sprang.

The first branch was of great honour:
That blest Marie should bear the flow'r;
There came an angel from heaven's tower
To break the devil's bond.

The second branch was great of might,
That sprang upon Christmas night;
The star shone over Bethlem bright,
That man should see it both day and night.

The third branch did spring and spread;
Three kinges then the branch gan led
Unto Our Lady in her child-bed;
Into Bethlem that branch sprang right.

The fourth branch it sprang to hell,
The devil's power for to fell:
That no soul therein should dwell,
The branch so blessedfully sprang.

The fifth branch it was so sweet,
It sprang to heav'n, both crop and root,
Therein to dwell and be our bote:
So blessedly it sprang.

Pray we to her with great honour,
She that bare the blessed flow't,
To be our help and our succour,
And shield us from the fiendes bond.