

**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:

**ВОКАЛЬНО-ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ АНТОНІНА ДВОРЖАКА
В КОНТЕКСТІ ЙОГО КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ**

Виконала: студентка магістратури
денної форми навчання
спеціальності 025 – Музичне мистецтво
Шерстюк Анна Олегівна

Науковий керівник: професор, доктор
мистецтвознавства Польська І. І.
Рецензент: доктор мистецтвознавства,
доцент Коновалова І. Ю.

Національна шкала _____
Кількість балів: _____ Оцінка: ECTS _____

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

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ А. ДВОРЖАКА В КОНТЕКСТІ СТИЛЬОВИХ ПРОЦЕСІВ ХІХ СТ.	8
1.1. Категорія стилю в сучасному музикознавстві	8
1.2. Творчість А. Дворжака в контексті мистецтва чеського романтизму	14
1.3. Композиторський доробок А. Дворжака: риси стилю	16
Висновки до Розділу 1	20
РОЗДІЛ 2. ВОКАЛЬНО-ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ А. ДВОРЖАКА	
2.1. Вокально-хорові твори композитора: жанрова типологія	21
2.2. Сильові та музично-драматургічні особливості хорових творів А. Дворжака	23
2.3. Реквієм А. Дворжака: структурно-функціональний та виконавський аналіз	28
Висновки до Розділу 2	37
ВИСНОВКИ	39
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	43

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Антонін Леопольд Дворжак – чеський композитор і диригент епохи романтизму, один із фундаторів чеської національної композиторської школи, який затвердив світове значення чеської музики та чеської композиторської школи. Його внесок в національну та світову культуру є настільки значним, що навіть із плином довгого часу композитор залишається найвідомішим та найулюбленішим представником чеської музики у всьому світі.

Творча спадщина А. Дворжака є масштабною та всеохоплюючою за своїм жанровим характером. Перу композитора належить десять опер, дев'ять симфоній і велика кількість інших симфонічних опусів, десять творів кантатно-ораторіального жанру, вокальні та фортепіанні твори. Вагомим внеском у світову музичну культуру є симфонії Дворжака, що заклали фундамент національного симфонізму, а також інші інструментальні твори композитора, насамперед його інструментальні концерти та камерні ансамблі. Оперна, симфонічна та концертно-інструментальна творчість митця є всесвітньо визнаними та ретельно дослідженими у музикознавстві.

Поряд з зазначеними жанровими сферами, талант чеського композитора яскраво проявився також у кантатно-ораторіальному жанрі. Будучи віруючим християнином, композитор створював не тільки світські кантати і ораторії, а й духовні твори, цілком типові для його епохи. Серед його найвідоміших творів цього жанру слід особливо виділити ораторію «Свята Людмила», кантату «Stabat Mater» та Реквієм.

Велика кількість вокально-хорових творів А. Дворжака постійно звучить в концертних залах і учбових класах і на сьогоднішній день. Виконання його кантати «Stabat Mater» Академічним хором імені В. Палкіна (Художній керівник і диригент – Андрій Сиротенко) Харківської обласної філармонії стало значною культурною подією. Харківська прем'єра відбулась

10 вересня 2016 року під орудою головного диригента філармонії Юрія Янко та була приурочена до 175-річчя від дня народження Антоніна Дворжака.

Однак, попри світовий масштаб мистецької спадщини А. Дворжака, творчий доробок композитора ще й досі досліджено вкрай нерівномірно, а деякі області його творчості є маловивченими. Так, в музичній науці дотепер існує недостатня кількість праць, присвячених камерній музиці митця, а дослідницькі розвідки про його вокально-хорову творчість взагалі майже відсутні.

Отже, **актуальність обраної теми** магістерської роботи зумовлена протиріччям між вагомим внеском А. Дворжака до розвитку світової музичної культури, визначною художньою цінністю його вокально-хорової творчості – та фактичною недослідженістю даного проблемного поля в українській музикології.

Зв'язок з науковими програмами, темами, планами. Магістерська робота виконана на кафедрі теорії та історії музики Харківської державної академії культури відповідно до базової наукової теми кафедри «Музика і музикознавство в контексті світового культурного часопростору».

Мета дослідження – відтворити цілісну картину вокально-хорової творчості А. Дворжака та визначити особливості цієї жанрової сфери в контексті його композиторського стилю.

Основні завдання дослідження:

- узагальнити існуючі в сучасній дослідницькій літературі концептуальні положення щодо теорії стилю;
- висвітлити характер репрезентації композиторської творчості А. Дворжака в дзеркалі сучасної музикознавчої думки;
- надати загальну характеристику композиторської творчості А. Дворжака;
- виявити характерні риси композиторського стилю митця;
- визначити жанрову типологію вокально-хорових творів А. Дворжака;

- виявити основні стильові особливості вокально-хорової творчості А. Дворжака;
- здійснити структурно-функціональний та виконавський аналіз Реквієму композитора.

Об'єкт дослідження – творчість Антоніна Дворжака.

Предмет дослідження – вокально-хорова творчість Антоніна Дворжака в контексті його композиторського стилю.

Матеріалом дослідження у магістерській роботі є вокально-хорові твори А. Дворжака (Реквієм, Stabat Mater, ораторія «Свята Людмила», кантати Te Deum, «Весільні сорочки», «Американський прапор», меса D-dur та ін.), що виявляють специфіку проявів авторського стилю композитора в кантатно-ораторіальних жанрах.

Методологія дослідження. Наукові положення магістерської роботи аргументовані на рівні методології сучасного історичного, теоретичного і виконавського музикознавства. Методологія дослідження базується на використанні сукупності фундаментальних загальнонаукових та спеціальних музикознавчих методів та підходів:

- *історичний підхід* дозволяє виявити історичні передумови формування вокально-хорової творчості А. Дворжака та шляхи її еволюції;
- *культурологічний підхід* уможлиблює визначення культуротворчої ролі кантатно-ораторіальної спадщини композитора в національному та світовому мистецькому просторі;
- *системний підхід* дозволяє створити жанрову типологію композиторського доробку А. Дворжака, а також окреслити місце кантатно-ораторіальних творів в системі його мистецької спадщини;
- *метод жанрово-стильового аналізу* дозволяє виявити характерні ознаки композиторського стилю А. Дворжака, визначити шляхи його еволюції, створити жанрову систематику творчої спадщини митця та розкрити жанрові та стильові особливості розглянутих творів;

- *інтерпретаційний метод* сприяє розкриттю особливостей авторського трактування А. Дворжаком жанрових моделей Реквієму та Stabat Mater;
- *метод інтонаційно-драматургічного аналізу* дозволяє простежити розвиток музичної драматургії та інтонаційну фабулу досліджуваних творів;
- *метод виконавського аналізу* сприяє здійсненню виконавського аналізу Реквієму та Stabat Mater.

Теоретичною базою магістерської роботи є наукові праці в сфері історії музики (М. Друскін, В. Конен, О. Пляскіна), музичної естетики (Є. Назайкінський, В. Медушевський, В. Холопова), теорії стилю (Б. Асаф'єв, І. Врублевська, В. Медушевський, М. Михайлов, Є. Назайкінський), теорії жанру (М. Арановський, Є. Назайкінський, В. Цуккерман), літургічного музикознавства (Т. Кюрегян, Є. Пляскіна), специфіки кантатно-ораторіальних жанрів (Н. Макарова, Л. Панькіна), історії та теорії музичного виконавства (Н. Корихалова, К. Микиса, М. Смирнов), хорознавства (В. Живов, В. Краснощоків, П. Левандо), а також музикознавчі розвідки з проблем творчої біографії та мистецької спадщини А. Дворжака (І. Белза, З. Гулінська, В. Єгорова, Л. Панькіна, М. Смирнов) тощо.

Наукова новизна магістерської роботи полягає в тому, що:

вперше в українському музикознавстві:

- визначено жанрову типологію вокально-хорових творів А. Дворжака;
- здійснено виконавський аналіз Реквієму А. Дворжака;

уточнено:

- уявлення про рівень репрезентації композиторської творчості А. Дворжака в дзеркалі сучасної музикознавчої думки;
- роль кантатно-ораторіальних жанрів в творчості А. Дворжака;

отримали подальший розвиток:

- уявлення про жанрово-стильові ознаки композиторської творчості А. Дворжака.

Практичне значення результатів дослідження. Результати магістерської роботи можуть бути використані у виконавській та музично-

педагогічній практиці (зокрема, в курсах «Історія світової музичної культури», «Духовна музика», «Історія та теорія музичного виконавства», «Хорознавство»), у лекційно-просвітницькій роботі, а також слугувати матеріалом для подальших досліджень з даної тематики.

Апробація магістерської роботи. Основні положення магістерської роботи обговорювалися на засіданнях кафедри теорії та історії музики Харківської державної академії культури. Матеріали та висновки магістерської роботи були викладені у доповіді на всеукраїнській науково-практичній конференції молодих учених «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» (Харків, ХДАК, квітень 2020 р.).

Публікації. За темою проведеного дослідження опубліковано тези «“Stabat mater” в контексті кантатно-ораторіальної творчості Антоніна Дворжака» [38] у збірнику матеріалів всеукраїнської науково-практичної конференції молодих науковців «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» (Харків, ХДАК, 2020).

Структура магістерської роботи. Магістерська робота складається зі Вступу, двох Розділів, шести підрозділів, Висновків, Списку використаних джерел (37 позицій). Загальний обсяг магістерської роботи – 45 сторінок, з них основного тексту 42 сторінки.

РОЗДІЛ 1

КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ А. ДВОРЖАКА В КОНТЕКСТІ СТИЛЬОВИХ ПРОЦЕСІВ ХІХ СТ.

1.1. Категорія стилю в сучасному музикознавстві

Питання хорового композиторського стилю тісно пов'язано з проблемами власне авторського стилю і теорії музичного стилю в цілому. Наукова розробка даної категорії привертає увагу багатьох відомих вчених. Так, базовими є визначення Ж. Бюффона «Стиль це людина», яке буквально стало афоризмом, М. Михайлова («Стиль в музиці це єдність системно організованих елементів музичної мови, обумовлене єдністю системи музичного мислення, як особливого виду художнього мислення [27, с. 117]); В. Холопової («Стиль фіксує індивідуальне і оригінальне» [36, с. 222] і багатьох інших дослідників.

Так, В. Холоповій належить виявлення загальної ієрархії стилів, що включає такі рівні:

- найбільш загальна стильова тріада (стиль високий, середній, низький);
- стиль національної школи;
- «жанровий стиль»;
- стиль будь-якого виду музики: фортепіанний стиль; поліфонічний стиль; мелодійний стиль тощо;
- стиль творчої особистості: композиторський стиль; виконавський стиль; музикознавчий стиль;
- стиль одного епохального твору [36, с. 223].

Л. Мазель визначає музичний стиль таким чином: «виникаюча на певному соціально-історичному ґрунті й пов'язана з певним світоглядом система музичного мислення, ідейно-художніх концепцій, образів і засобів їх втілення» [19, с. 15]. На основі даної концепції засновані сучасні теорії

музичного стилю В. Медушевського [21-24] та Є. Назайкінського [29-30], що визначають музичний стиль як складно організовану ієрархічну систему.

Дещо інший підхід до теорії музичного стилю був запропонований американським естетиком і психологом мистецтва Р. Арнхеймом, який розглядає індивідуальний композиторський стиль з позицій гештальтпсихології. Як зазначає музикознавець І. Врублевська, коментуючи концептуальні пропозиції Р. Арнхейма, «використання гештальт підходу до індивідуального композиторського стилю дозволяє з усією доказовістю констатувати, що всі властивості і функції, що складають авторський стиль обумовлені внутрішньою структурою його цілого» [5].

Однією з найбільш фундаментальних робіт, присвячених вивченню стилю і жанру в музиці, є праця Є. Назайкінського «Стиль та жанр в музиці» [30]. Звертаючись до розділів, які висвітлюють теорію стилю, зупинимося на найбільш вагомих для цієї роботи.

Аналізуючи походження поняття *стиль*, Є. Назайкінський приходить до висновку, що він «є категорія, що найтіснішим чином пов'язана з поняттям художньої індивідуальності, творчої особистості» [30, с. 17]. Автор відзначає досить слабку естетичну і теоретичну розробку поняття стилю в середині ХХ століття, і більш фундаментальне осмислення даної категорії до його кінця, при цьому зауважує відсутність універсальної дефініції «стиль», яку згодом пропонує в одному з розділів своєї роботи.

Обираючи відправним моментом ту якість стилю, яка «дозволяє в музиці чути, вгадувати, визначати того або тих, хто її створює або відтворює» [30, с. 17], а розвиваючи цю тезу говорить про стиль, як «прояв особистості в музичних звуках» [30, с. 18], Є. Назайкінський пропонує досить універсальне визначення музичного стилю: «Музичний стиль - це відмінна якість музичних творінь, що входять в ту чи іншу конкретну генетичну (спадщина композитора, школи, напрямку, епохи, народу і т.д.), яке дозволяє безпосередньо відчувати, пізнавати, визначати їх генезис і проявляється в сукупності всіх без винятку властивостей музики, що

сприймається, об'єднаних в цілісну систему навколо комплексу відмінних характерних ознак» [30, с. 20].

За такої умови автор виділяє в цьому визначенні три моменти важливих для теорії стилю. Говорячи про вказівку на єдиний генезис, автор зазначає, що генетичне ціле, хоч в більшості випадків кореспондує до творчості композитора, передбачає «різноманітність видів генетичної спільності» [30, с. 20]. Відповідно до цього критерію, до різновидів стилю слід відносити і менш розроблений та згадуваний музикознавцями стиль хорової творчості. У всіх різновидах музичного стилю, як зазначає Є. Назайкінський, передбачається єдиний генезис.

Другим важливим моментом автор роботи вважає віднесення до засобів вираження стилю музичних і тільки музичних властивостей. Розвиваючи думку, розводячи в різні площини поняття стилю і методу, Є. Назайкінський говорить про те, що «стиль – це почерк, тобто відмінні характерні риси, які проявляються в самому тексті твору, в його організації, у відборі засобів музичної мови» [30, с. 23], в той час як метод передбачає відбір явищ дійсності.

Третім моментом, підкресленим автором в дефініції, є вказівка на «сукупність властивостей і засобів», яка визначається, як «повне охоплення стилем всіх без винятку сторін музично-звукового тексту» [30, с. 24]. Так найбільш яскраві, зауважує далі Є. Назайкінський, в стильовому відношенні засоби та особливості музики є відмінними, і можуть бути віднесені до характерних ознак стилю.

Говорячи про функції стилю, музикознавець зупиняється на трьох, з його точки зору, найбільш важливих. Перша з них – забезпечення історико-культурної орієнтації слухача в світі музики. Другий – фіксація і вираз певного змісту. Водночас автор роботи зазначає відмінність змісту музичного твору і змісту стилю. Третьою функцією стилю є функція об'єднання - розмежування.

Розглядаючи детермінанти музичного стилю, Є. Назайкінський каже, що – «це практично всі умови, чинники, передумови, витoki, що визначають стиль». Вони об'єднуються в щось цілісне і обумовлюють художній стиль. Саме тому багато визначень стилю містять у собі формулу детермінації. У Л. Мазеля «музичний стиль – це така, що виникає на певному соціально-історичному ґрунті, і пов'язана з певним світоглядом система музичного мислення, ідейно-художніх концепцій, образів і засобів їх втілення» [19, с. 15]; у В. Медушевського головна детермінанта стилю – «духовне бачення світу» [23, с. 15].

До індивідуального стилю найближче примикають суб'єктивні детермінанти, пов'язані з самим автором, це «його фізико-фізіологічні, психічні особливості, соціально-особистісні риси, професійний склад, система його художніх, естетичних, практичних та інших установок, його музичний і загальний життєвий досвід ... » [30, с. 38].

Типологія музичних стилів є складною ієрархічною системою, в якій індивідуальні стилі координуються як один з одним, так і зі стилями більш високих рангів і широких масштабів – стилями епохи, напрямку, школи, нації, жанру та ін. Сукупність стильових систем різних рівнів виступає, відзначає Є. Назайкінський, як «стильовий фон» [30, с. 42] або «стильовий контекст» [30, с. 42] для кожного певного стилю.

Важливим для цієї роботи є висновок музикознавця про те, що в «одиночних музичних явищах одночасно проявляють себе стилі різних рівнів і типів» [30, с. 79].

Отже, коротко розглянувши теорію стилю Є. Назайкінського, слід зробити висновок, що з методологічної точки зору, стильовий аналіз спрямований на опис особливостей стилю композитора, епохи, школи і т.п. Характеристика будови музичного твору як «особливого процесу вторинного використання стилів і стильових засобів в якості виразних, смислових компонентів» [30, с. 78] є характеристикою стилістики твору.

Стилістиці твору присвячена третя частина праці Є. Назайкінського. Автор відносить стилістику до теорії, яка описує внутрішню будову будь-якого стилістичного об'єкта з точки зору його стильової специфіки. У його розумінні стилістика – це «і певна сторона художнього тексту, і сукупність стилістичних прийомів і методів, характерних для автора, який цей текст створив...» [30, 140]. Тобто структура стильових взаємодій в рамках одного художнього твору і є стилістикою твору.

Цікаво, що компонентами стилістики Є. Назайкінський називає прояв стилів різних ієрархічних пластів, але на перше місце ставить жанрові стилі. Аргументуючи цю тезу, автор говорить про те, що «музичною стилістикою професійної європейської музики набагато інтенсивніше освоювалися не індивідуальні, історичні та національні, а саме жанрові стилі» [30, с. 148]. Дане явище є наслідком того, що жанрова семантика набагато ширша і багатша за семантику стилів.

Поняття жанрової семантики входить до складу жанрової теорії, а саме до питань функціональності жанрів, якому присвячено другий розділ роботи Є. Назайкінського. Багатоманітність функцій вчений пропонує умовно розділити на три групи. В першу входять комунікативні функції, пов'язані з організацією художнього спілкування, в другу – тектонічні функції, пов'язані з будовою жанрового цілого, в третю – семантичні функції. За такої умови автор відзначає, що в чистому вигляді жанрові функції не існують, а утворюють цілісний комплекс, в якому кожна з них може виходити на перший план.

Комунікативна структура жанру, згідно з Є. Назайкінським, характеризується, з одного боку, просторовими умовами музикування і числом суб'єктів комунікації, з іншого – характером їх участі в художньому спілкуванні. Тектонічні функції жанру, як було сказано вище, проявляються в пропонованих жанром вимогах до музичної форми, однак під поняття тектоніки, як організації структури, потрапляє і комунікативна ситуація. «У цьому проявляється загальний принцип, – зауважує Є. Назайкінський, –

комунікативні та тектонічні функції тісно пов'язані одна з одною і виступають лише як особливі сторони функціонального комплексу» [30, с. 102].

Проблему семантики жанру Є. Назайкінський відносить до проблеми пам'яті жанру, чому присвячує окремий розділ своєї праці. Автор зазначає, що в компонентах позамузичного контексту, в жанровій ситуації укладені специфічні жанрові смисли: «<...> жанрова ситуація з усіма її атрибутами, з одного боку, входить вагомою частиною в збережений пам'яттю жанру зміст, з іншого – сама виступає як один з блоків пам'яті жанру, створює режим найбільшого сприяння для збереження простих і природних рис музичного жанру » [30, с. 105]. Окремим джерелом змістовної сторони пам'яті жанру є, на думку Є. Назайкінського, його ім'я. Жанрове ім'я закріплює за собою ряд асоціацій, які вміщують безліч елементів музичного та позамузичного порядку. Також, ім'я жанру може «запам'ятовувати у вербальній формі примітні особливості жанру. Причому ознаки ці можуть належати і музиці, і особливостям ситуації, можуть стосуватися виконавців та інструментів або слів і змісту тексту, можуть влучно характеризувати прикладну функцію музики і т. ін.» [30, с. 108].

У стилістиці музичних творів крім опори на конкретні одиничні жанри, важливу роль відіграє опора на узагальнено відображенні жанрові стилі. Такою узагальненою якістю Є. Назайкінський називає жанрові витoki і прототипи, до яких в свою чергу відносить:

- мову (декламаційність, речитативність, оповідальність);
- моторність (хід, танець, гра);
- кантиленність (пісня, романс, арія);
- сигнальність, звукообразальність [30, с. 151].

Кожен з цих компонентів та структура, в якій він представлений в музичному тексті, її форма, характер безпосередньо пов'язані з їх жанровими прототипами.

Нація епохи і особистість в дзеркалі стилістичної теорії постають як форма сукупного уявлення про систему жанрів, яка панує у національній школі в певний історичний період, причому, як зазначає Є. Назайкінський, «в цих системах завжди, так чи інакше, виникали центри тяжіння і найбільш представлені жанри з їх типовим інструментарієм, типовими функціями» [30, с. 208]. Національне так само може проявлятися як звернення до фольклору, з різними формами і техніками його втілення. Цікавим прикладом прояву історичних стилів в музичному тексті, може бути техніка стилізації різних стилів в рамках одного художнього твору.

Особливо слід відзначити зв'язок стилістики твору і музичної форми. Як зазначає Є. Назайкінський, «канонізовані типи стилістики викарбовуються в структурах музичних форм» [30, с. 226]. У різних формах існують свої усталені форми стильової взаємодії.

Такими є основні тези теорії музичного стилю і стилістики Є. Назайкінського, які служать фундаментальною підставою методології даної магістерської роботи.

1.2. Композиторська творчість А. Дворжака в контексті мистецтва чеського романтизму

У своїй композиторській та диригентській діяльності А. Дворжак слідом за Б. Сметаною розвивав національні традиції й затвердив світове значення чеської музики та чеської музичної школи. «Твори Дворжака, де часто проявляються мотиви та елементи народної музики Моравії та Богемії, відрізняються мелодійністю, багатством, розмаїтістю ритму й гармонії, барвистістю інструментування, стрункістю форми» [0].

Творчість А. Дворжака в повній мірі відповідала естетичним принципам епохи романтизму. Серед них є такі, що характерні для мистецтва цієї епохи в цілому:

- збагачення мистецтва безліччю нових тем;

- утвердження високої цінності духовного світу людини як наслідок звільнення особистості від психології феодального суспільства;
- відкриття нової сфери почуттів, як відображення складного внутрішнього життя людей;
- перенесення уваги на внутрішній світ «героя», зростання ролі любовної лірики;
- існування трагічного конфлікту між героєм і навколишнім середовищем;
- підвищення інтересу до національної культури, наслідком якого є розквіт національних шкіл, заснованих на традиціях народного мистецтва [13].

Справедливо буде стверджувати, що національне в творчості А. Дворжака займає досить вагомe місце. А. Дворжак широко використав жанрові й ритмоінтонаційні особливості чеського й моравського музичного фольклору.

Музикознавець І. Белза, аналізуючи спадкоємність традицій, зазначає, що «Дворжак, безумовно, продовжує лінію Сметани, який підкреслював, що чеська музика є музикою слов'янського народу...» [4, с. 40]. Виходячи з цього, можна уявити контекст, в якому здебільшого розглядається стиль А. Дворжака.

Аналізуючи різні твори композитора, І. Белза робить деякі висновки щодо роботи А. Дворжака з фольклорним матеріалом, зазначаючи, що він «не вдається до цитатного використання фольклорного матеріалу, але в музиці відчувається глибоке проникнення в пісенно-танцювальну творчість слов'янських народів, в характерні для нього прийоми розспіву інтонаційного зерна...» [4, с. 41].

М. Друскін, порівнюючи творчі методи Б. Сметани та А. Дворжака, пише: «для Сметани створення музики – проповідь, діяння, тоді як для Дворжака – більш особистий вислів, безпосередній душевний відгук на

життєві враження. Тому якщо творам Сметани притаманний об'єктивний, то Дворжаку – скоріш суб'єктивний тон» [9, с. 534].

1.3. Композиторський доробок А. Дворжака: риси стилю

Багато музикознавців відмічає приголомшливу творчу активність композитора. Він є автором великої кількості творів найрізноманітніших жанрів. Особливо виділяються його симфонічні, хорові та камерні твори, адже саме вони є найбільш цінним внеском композитора в скарбницю світового музичного мистецтва. Відома симфонія «З Нового Світу», включена до репертуару багатьох оркестрів світу і є одним з найбільш виконуваних оркестрових творів композитора. В його творчому доробку:

- 10 опер, в тому числі «Русалка»;
- 9 симфоній;
- Фортепіанний, Скрипковий і Віолончельний концерти;
- програмні симфонічні твори;
- вокально-інструментальні твори;
- 14 струнних квартетів, 3 струнних квінтету, фортепіанні тріо, квартети і квінтети, а також інші камерно-інструментальні твори;
- твори для фортепіано, в тому числі Слов'янські танці (в 4 руки), Гуморески та ін.;
- вокальні твори.

У творчому доробку А. Дворжака отримали розвиток не тільки ті жанри, які були представлені в творчості Б. Сметани, як то героїко-епічна та комічна опера, програмні симфонічні твори, але і створені нові, які збагатили чеську музичну культуру яскраво національними та високохудожніми творами.

Як зазначає музикознавець К. Микиса, «... творчий шлях А. Дворжака – від першої симфонії (1865) до дев'ятої (1893) – відображає розвиток композитора і людини, який почав як енергійний, але невідомий альтист

празького Тимчасового театру, та досяг зрілості майстра та всесвітньої відомості» [25, с. 54].

Еволюція композиторського стилю Дворжака прослідковується у його симфонічній творчості, від чотирьох ранніх симфоній, яких сам композитор намагався позбутись через свою самокритичність, до вершини Симфонічної творчості – симфонія «З Нового Світу», яка на думку музикознавців «підсумовує досягнення чеської симфонічної музики, втілюючи її національні традиції» [25, с. 195]. Це проявилось у ряді особливостей, типових для чеського симфонізму: «вагомою роллю епічно-оповідного, цікавості до жанрово-побутових картин, образам природи, опорі на чеські пісенні та танцювальні жанри» [25, с. 195]. У мелодиці та ладово-інтонаційній сфері симфонії, поряд з національними чеськими наспівами та ритмами, втілюються композитором риси народних індійських та негритянських наспівів, особливо «спірічуелсів».

Авторка відомої монографії про А. Дворжака В. Єгорова вважає симфонію «З Нового Світу» унікальним явищем «з точки хору органічного сплаву принципів абсолютної та програмної музики (зокрема, послідовного проведення системи наскрізних лейтмотивів, інтонацій, лейтгармонії)» [10, с. 584].

В зрілих симфоніях чеського композитора, на думку В. Єгорової, «чітко проступають нові риси, які стануть типовими для симфонізму ХХ століття». Серед них музикознавець називає:

- посилення ролі наскрізного тематизму як вираз тенденції до компактності форми і до тісної зчепленню частин циклу;
- збагачення і оновлення змісту сонатного алегро (багатоплановість головною, а часом і побічною, партією і динамічність її структури);
- розширення палітри виразних засобів симфонії шляхом використання принципів програмної і оперної музики (рельєфність драматургічного розвитку, лейтмотиви і лейтгармонія, посилення жанрової конкретності тематизму) [10, с. 594].

У Дворжака до цього можна додати інтенсивне, послідовне і різноманітне застосування варіантно-варіаційного методу розвитку тематизму.

Аналізуючи Симфонічні поеми А. Дворжака на сюжети балад Ербена, В. Єгорова доходить до висновку, що визначальними в драматургії симфонічних поем були наступні моменти:

- психологічні характеристики героїв та їх переживань (звідси, відзначає В. Єгорова, велика роль своєрідних інструментальних діалогів, в яких відображаються думки, почуття дійових осіб, що обумовлюють їх вчинки та поведінку);
- відтворення атмосфери та місця дії, з цим пов'язано велика увага до жанрів побутової музики;
- опора на народні – пісенні та танцювальні – мелодії з метою надання творам чеського колориту;
- використання характерних інтонаційно-ритмічних особливостей розмовної мови, які сприяють психологічній та емоційній правдивості та переконливості музичного виразу [10, с. 53].

Також музикознавець зазначає, що значення Симфонічних поем для чеського музичного мистецтва полягає в тому, що А. Дворжак створює твори казково-епічного характеру.

М. Смирнов у статті «Дворжак-піаніст та деякі питання виконання його фортепіанних творів» робить деякі узагальнення щодо характерних стильових рис А. Дворжака. Так, автор називає притаманним для творчості А. Дворжака та інших представників слов'янського мистецтва, типове поєднання драматизму та проникливого ліризму, але у А. Дворжака це проявляється дуже своєрідно: «драматизму протистоїть ліричне, що йде пліч-о-пліч з гумористичним» [33, с. 115]. Також М. Смирнов зазначає, що музику А. Дворжака характеризує яскрава жанрова конкретність. Це робить її доступною, музичні образи – реалістичними та переконливими [33, с. 119]. «Слухаючи музику А. Дворжака, – далі відмічає автор, переконуєшся в тому,

що танцювальність, у поєднанні з пісенністю, стають у ній всепроникними» [33, с. 119]. Характеризуючи національний характер музики А. Дворжака, М. Смирнов відзначає, що це обумовлюється в її гармонічній структурі [33, с. 122]. Одним з таких характерних проявів є «моравська модуляція» [33, с. 122] у тональність сьомого щаблю ладу, а в мажорі сьомого низького щаблю.

Оперна творчість А. Дворжака на ранньому творчому етапі знаходилась під впливом стилю німецького реформатора Р. Вагнера. Про це, як зазначає В. Єгорова, свідчать характерні особливості його ранніх опер «Альфред» та «Король-вугляр», в яких простежується намагання композитора втілити нові для того часу досягнення оперної поезики – принципи вагнерівської музичної драми. Але у подальшій творчості «визволяється від прямого впливу, поступово знаходячи свою художницьку позицію» [10, с. 578].

Спираючись на такі завоювання музично-сценічного мистецтва другої половини XIX століття, як симфонізація музичної тканини (за допомогою лейтмотивів і структур, заснованих на безперервних переходах однієї сцени в іншу), і посилення тенденції до зближення вокальної мелодії з інтонаціями поетичної мови та національного пісенного фольклору, А. Дворжак не відкидає ні виразні засоби ні форми, що склалися в довагнерівській опері. «Як і деякі його сучасники (Сметана, Верді, Чайковський, Римський-Корсаков), А. Дворжак ніколи не жертвує красою і виразністю людського голосу, вокальної кантилени» [10, с. 578].

Він також залишається прихильником традиційних оперних форм (оновлюючи їх зсередини). У зрілих операх Дворжак гнучко поєднує традиційні та новітні для свого часу принципи наскрізної оперної драматургії, акцентуючи ті чи інші в залежності від сюжету і жанрового вигляду твору. «Цими поглядами на оперу, – відмічає В. Єгорова, – пояснюється і плюралізм художніх симпатій чеського композитора: високо цінуючи реформу Вагнера, він віддавав належне також драматургічній майстерності Мейєрбера, його вмінню створювати великі музично-сценічні

структури і яскраві художні ефекти в масових сценах. Адже, подібно Верді та Чайковського, Дворжак вважав, що опера повинна бути захоплюючою музично-театральною виставою, здатною схвилювати і захопити слухача-глядача» [10, с. 578].

Наведені вище факти в деякій мірі проливають світло на характерні особливості композиторського методу і дозволяють представити основні константи його самобутнього індивідуального авторського стилю.

Висновки до Розділу 1

Багатопланова і ієрархічна загальна теорія стилю в контексті вивчення хорової творчості А. Дворжака може розглядатися в таких аспектах:

- в аспекті національного стилю, як частина хорової творчості композиторів національної композиторської школи, як частина єдиної національної хорової стильової системи;

- в аспекті виконавського стилю (стилю хорового виконавства, стилю виконавства хорової школи), який може актуалізуватися при вивченні виконавських інтерпретацій творів А. Дворжака.

В даній магістерській роботі головною метою є вивчення авторського стилю – стилю хорової творчості А. Дворжака за допомогою аналізу системи художніх засобів хорових творів композитора (стилістики) в контексті динаміки стильового методу і жанрово-стильових процесів чеського музичного мистецтва XIX століття.

Розглянуті в розділі наукові джерела складають теоретичну базу дослідження і дозволяють представити хорову творчість А. Дворжака в контексті чеського романтизму.

Надано загальну характеристику композиторського доробку А. Дворжака та визначено провідні особливості авторського стилю митця.

РОЗДІЛ 2

ВОКАЛЬНО-ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ А. ДВОРЖАКА

2.1. Вокально-хорові твори композитора: жанрова типологія

Хорова творчість А. Дворжака займає значну частину його доробку. Доцільно поділяти на дві області: твори світського плану та твори у традиційних духовних жанрах.

До першої групи належать ораторії та кантати, написані на авторські поетичні тексти:

- Гімн («Спадкоємці Білої гори»), ор. 30. Кантата для мішаного хору та оркестру. Текст В. Галека (1872).
- «Весільні сорочки» («Наречена примари»), ор. 69. Балада для солістів, змішаного хору і оркестру. Текст К. Ербена (1884).
- «Свята Людмила», ор. 71. Ораторія для солістів, хору і оркестру. Текст Я. Врхліцького (1885-1886).
- «Американський прапор», ор. 102. Кантата для солістів, хору і оркестру. Текст Дж. Дрейк (1892).
- Святкова пісня для змішаного хору і оркестру, ор. 113. Текст Я. Врхліцького (1900)

Твори релігійного характеру, написані на канонічні тексти:

- *Stabat Mater* для солістів, хору і оркестру, ор. 58 (1876-1877).
- Псалом 149 для хору і оркестру, ор. 79. (1879 варіант для чоловічого хору), (1887 варіант для змішаного хору).
- «Лужанська» *межа ре мажор* для солістів, хору і оркестру, ор. 86. (1887 органна версія), (1892 оркестрова версія).
- Реквієм для солістів, хору і оркестру, ор. 89 (1890).
- *Te Deum*, ор. 103. Кантата для сопрано і баса соло, мішаного хору та оркестру на текст стародавнього латинського однойменного гімну (1892).

Крім кантатно-ораторіального жанру, хорова творчість А. Дворжака включає хори для мішаного складу:

- Гімн чеських селян для змішаного хору і оркестру, ор. 28. Текст К. Піппа (1885);
- Чотири пісні для мішаного хору, ор. 29. Тексти А. Гейдика і народні (1876);
- «Серед природи», ор. 63. П'ять змішаних хорів. Тексти В. Галека (1882).

Для чоловічого хору:

- Хорові пісні для чоловічих голосів (1877);
- Пісня чеха (1877);
- П'ять хорів для чоловічих голосів на тексти литовських народних пісень, ор. 27 (1878);
- 3 «Букета чеських народних пісень» для чоловічого хору, ор. 41 (1877);
- 3 «Букета слов'янських народних пісень» для чоловічого хору і фортепіано в чотири руки, ор. 43 (1877-1878).

Іноді до хорової творчості зараховують П'ять Моравських дуетів для жіночих голосів (2 з ор. 29 та 3 з ор. 32) (1880).

Початком роботи митця в хоровому жанрі можна вважати першу кантату для мішаного хору та оркестру, яку А. Дворжак назвав «Гімн», але також вона відома під назвою «Спадкоємці Білої гори». Перша частина кантати присвячена виразу скорботи пригніченого народу, котра у другій частині змінюється прославленням батьківщини, «войовнича маршева тема призводить до потужної кульмінації» - зазначає М. Друскін [9, с.468].

Балада для солістів, мішаного хору та оркестру є, на думку М. Друскіна, натхненою легендарними сюжетами чеського фольклору. Балада має підзаголовок «Весільні сорочки» та сюжет балади Ербена, запозичений з фольклору: в ній мова йде про наречену, яка з нетерпінням

чекає на приїзд свого нареченого, не знаючи про те, що він уже помер; замість нього з'явився привид, який відвозить дівчину на кладовище.

Вершиною світської лінії вокально-хорової творчості А. Дворжака вважається ораторія «Свята Людмила». На думку М. Друскіна, «велична концепція, з потужними хоровими фресками, багатством музичних характеристик, висуває цей твір в ряд кращих ораторій, створених в ХІХ столітті» [9, с. 468].

Духовна творчість А. Дворжака пов'язана з іменем його покровителя та друга Й. Брамса, якому композитор присвячує свій «Requiem». Кантата «Stabat Mater», як помічає М. Друскін, за своїм складом нагадує «Німецький реквієм» Й. Брамса та написана під враженням від сумних подій у особистому житті А. Дворжака, у якого в 1875-1877 роках смерть викрала одного за іншим трьох дітей.

Таким чином, жанрова типологія вокально-хорових творів А. Дворжака є досить типовою для композиторів ХІХ століття. Кантатно-ораторіальна творчість набуває певних романтичних рис з включенням жанру балади. Творчість а cappella є вагомим доробком, в якому просліджується національна тематика.

Перейдемо до більш детальної характеристики стильових та музично-драматургічних особливостей хорових творів А. Дворжака.

2.2. Стильові та музично-драматургічні особливості хорових творів А. Дворжака

З метою встановлення жанрово-стильових ознак хорової творчості А. Дворжака розглянемо кілька творів композитора, написаних у різні роки.

Кантата «Весільні сорочки» була завершена А. Дворжаком у 1884 році і вперше виконувалась у 1885 році на Бірмінгемському фестивалі в Англії.

Музична драматургія твору будується на зіставленні епічного – зосередженого в партії баса і хору, і ліричного, що розкривається в аріях дівчини і її діалогах з нареченим. «Цей композиційно-драматургічний прийом, – пише В. Єгорова, А. Дворжак порушує тільки на останньому – самому напруженому – етапі викладу сюжету, коли підступний наречений наказує мертвому, який лежить в каплиці (де сховалася дівчина), встати і відкрити затвор» [10, с. 200]. Тут розповідь, що включає також пряму мову, доручено басу і хору, завдяки чому композитор домагається особливої сконцентрованості вираження. Архітектоніка кантати розподіляється на три великі розділи, об'єднані місцем дії сюжету. Великою виразністю наділені вокальні партії персоніфікованих дійових осіб. Партії дівчини притаманний аріозний мелос, розспівна мелодія, партія нареченого складається з більш рішучих, наполегливих інтонацій, що підкреслюється відповідними засобами виразності.

Досить вагома роль хору, який виконує епічну драматургічну функцію. «Картини скаженої скачки по диких скелям і лісам, болотам і лукам змальовують хорові епізоди другої частини, що відрізняються енергією ритмічного руху і різноманітністю прийомів викладу» – підтверджує цю думку В. Єгорова [10, с. 203].

В цій кантаті А. Дворжак досить велике значення приділяє оркестру, партія якого детально опрацьована з точки зору тембрової драматургії та тематичного розвитку. Оркестр бере активну участь у розгортанні музичних подій, створює необхідний фон, коментує дію та переживання героїв. Спираючись на текст Ербена, що дає благодатний матеріал для створення казково-фантастичних образів, А. Дворжак вводить в оркестрову партію «барвисті образотворчі деталі, які збагачують і конкретизують музичне оповідання (кроки і шум вітру в першій частині, виття собак, регіт пугача і мелькання світлячків – у другій, крик півня – в третій)» [х, с. 204]. Також А. Дворжак використовує лейт-тембри, надає звучанню певних інструментів образно-змістовну функцію.

В ораторії «Свята Людмила» А. Дворжак заклав фундамент для розвитку цього жанру в чеському музичному мистецтві.

Варто відмітити особливість релігійності А. Дворжака, про яку В. Єгорова пише наступне: «Бог, який розуміється композитором як втілення вищих моральних принципів, зливався в його свідомості з любов'ю до близьких і до людей взагалі, з любов'ю до батьківщини, до чеської природи і до співвітчизників. Характерно й інше: релігійні образи, релігійний зміст Дворжак завжди втілював суто національними засобами і, перш за все, мовою чеського мелосу (прикладі тому - Stabat Mater, меса, реквієм, "Біблійні пісні")» [10, с. 220]. Ораторія «Свята Людмила» є яскравим прикладом саме такого світогляду.

Серед основних стилістичних особливостей ораторії «Свята Людмила» слід назвати головний принцип музичної драматургії – контраст – образний, темповий, інтонаційний, тональний. Як відзначає В. Єгорова, цей принцип діє як в масштабах цілого, так і відносно до окремих номерів [10, с. 221]. «Контраст всередині частин проявляється і в зміні відтінків настрою, і в чергуванні типів музичного висловлювання (хор, речитатив, арія, ансамбль). Жанрово-монументальні сцени відтіняються ліричними епізодами - аріями Людмили, Боржівоя, Сватава» [10, с. 221]. Об'єднуючу функцію виконують лейтмотиви, тематичні арки, тональний план.

Загальну лінію розвитку музикознавець формулює як рух від похмурого зосередженого початку до радісного, світлого фіналу. Це втілюється і в тональному плані, де відбувається еволюція від початкового *c moll* до заключного *C dur*.

Хори ораторії досить різноманітні, в них персоніфіковані образи різних верств чеського народу – селяни, священнослужителі, члени князівської дружини. Хори мають різний характер, втілюють різні образи. Фактура зустрічається як гомофонно-гармонічна, так і поліфонічна, імітаційна. Композитор навіть використовує форму подвійної фуґи у №17, який зображає тривогу та відчай мешканців князівства.

Саме з **кантати «Stabat Mater»**, наряду зі «Слов'янськими танцями» почалось всесвітнє визнання чеського композитора.

Досліджуючи цей твір, музикознавець Н. Макарова знаходить наступні особливості художньої концепції твору:

- використання стилістики минулих епох, а саме барокових риторичних фігур;
- деякі частини кантати мають жанрове першоджерело (старовинний німецький хорал, сарабанда);
- значна роль оркестру [20, с. 331].

А. Дворжак будує циклічну форму таким чином: канонічний текст втілюється в десяти частинах, в яких чергуються сольні, ансамблеві та хорові епізоди. В. Єгорова поділяє Stabat Mater умовно на дві частини, які відрізняються загальним колоритом:

Перша (з першої по четверту частини) має похмурий колорит, що підкріплюється тональним планом h-e-c-b.

З п'ятої частини характер змінюється, музика кантати стає більш світлою. Ідейно-драматургічний сенс полягає у «поступовому просвітленні емоційної сфери» [10, 109], що також відображається у тональному плані Eс-H-A-D-d-h-D. А. Дворжак будує драматургію використовуючи принцип контрасту. В музиці втілюється ідея очищення та відродження душі через співчуття.

Важлива роль відведена оркестру з численними солюючими інструментами, особливо духовими. Музика відрізняється щирістю і задушевністю мелодій романсового складу, простотою та ясністю форм.

Ще один твір у канонічному жанрі – **Месу D-Dur** – А. Дворжак написав у 1887 році, на прохання Й. Главки – архітектора, мецената, засновника та першого президента Чеської академії наук, словесності та мистецтв, для освячення каплиці, яку він побудував у своєму маєтку в Лужанах. Тому часто цю месу називають «**Лужанською**» [10, с. 240].

Музика меси сповнена «диханням» чеської природи, сільськими пейзажами. «Ця атмосфера, – як пише В. Єгорова, – і знаходить відображення в натхненності та ліричному наповненні музики, в сердечності та простоті мелодій, що укорінені в чеську, а ширше слов'янську пісенність – рисах, що не характерні для ортодоксальних богослужінь, і навпаки, типові для релігійних творів сільських канторів, традиції яких розвинув Дворжак, надавши їм яскраву індивідуальність» [10, с. 240]. Такі образи на думку музикознавця покладені в основу першої, третьої та шостої частини.

Типовим для А. Дворжака є використання методу варіантного розвитку, у якому музична тканина наповнюється розспівними мелодіями, проходячи в партіях хору і оркестру.

«Лужанській» меси А. Дворжака притаманний лірико-епічний тип музичної драматургії. Про це свідчать відсутність конфлікту, переважна більшість варіантного розвитку тематизму, що обумовлена мелодикою пісенного чеського фольклору.

Аналіз принципів музичного розвитку допомагає встановити, що основними з них є:

- секвенційний розвиток,
- варіантне повторення тем,
- імітаційна техніка письма.

Розглянемо загальний тональний план меси:

I.	Kyrie	D – h (fis) – D – g – D
II.	Gloria	D – h (fis) – D – G – h – D
III.	Credo	B – g – B
IV.	Sanctus	D – (G) D
V.	Benedictus	G – (C) D
VI.	Agnus Dei	h – D

Як бачимо, в загальному тональному плані переважає субдомінантова сфера. А. Дворжак використовує тональність як натуральної, так і гармонічної субдомінанти.

Принцип організації циклу – контраст (образний, тональний, тематичний, темповий) частин між собою та в середині частин між елементами форми.

За функцією у циклічній композиції частини розподіляються таким чином. Перша експонує світлі ліричні образи, лінія яких проходить через третю частину та розкривається в п'ятій. Урочисті образи, відповідно, експонуються в другій частині, розвиваються в четвертій та завершують п'яту (як композиційна арка).

Третя частина збирає в собі як світлі ліричні образи, так і лірико-драматичні скорботні і величні. Вона є центром, насиченим активним розвитком і співставленням художніх образів. Остання частина, яка починається лірико-драматичним фугато, завершується світлою темою – образом умиротворення.

Прослідковується тематична єдність між частинами, що належать до однієї образної сфери. Ліричним частинам відповідають пісенні інтонації, урочистим – квартові висхідні стрибки, рух мелодії по основним звукам тонального тризвуку.

2.3. Реквієм А. Дворжака: композиційно-драматургічний та виконавський аналіз

Даний підрозділ базується на аналізі виконавської версії Реквієму А. Дворжака, репрезентованої Collegium Vocale Gent 2014 року (Royal Flemish Philharmonic) під керівництвом диригента Філіппа Херревеге. Зазначимо, що стилістичним особливостям Реквієму присвячені зокрема невеликий розділ в монографії В. Єгорової та стаття Л. Панькіної.

Одним із дослідників, як зазначено вище, які звертались до хорової творчості А. Дворжака, є Л. Панькіна [31]. В її статті, присвяченій Реквієму, аналізуються характерні стилістичні риси, логіка композиції, досліджується історичний контекст періоду створення цього твору. Характеризуючи духовну творчість композитора, авторка зазначає, що: «хоча Дворжак був віруючою людиною, в його творах цього жанру ми не відчуваємо містики, так як в цілому його музика пронизана земними, реальними почуттями скорботи та печалі. Визначені культовими традиціями латинські тексти в музиці Дворжака звучать в живих людських інтонаціях» [31, с. 69].

Музикознавець відмічає особливий мелодизм твору: «прекрасним мелодіям Дворжака, наповненим глибокими думками та почуттями, притаманні слов'янська пісенність, м'якість та задушевність» [31, с. 69]. В гармонічній мові А. Дворжака досить часто зустрічається співставлення далеких тональностей, терцові співставлення в середині частин.

До характерних особливостей ладогармонічної мови у Реквіємі Л. Панькіна відносить широке застосування альтерацій та енгармонічних зворотів, часте співставлення мажору та мінору (однойменного та паралельного), використання фрігійського та дорійського ладів, рясне застосування плагальних зворотів [31, с. 69-70].

В Реквіємі А. Дворжак демонструє досконале володіння мистецтвом поліфонічного письма. Як зауважує Л. Панькіна, він використовує різні види поліфонії від мелодичних і ритмічних імітацій, стрет, до подвійних канонів, фугато, подвійних фуг. «Музична думка тече природньо, поліфонія слугує важливим засобом розвитку музичного образу» [31, с. 70].

Важливі деякі висновки музикознавця щодо хору: «партія хору підкорює своєю красою, повнозвуччям, багатством мелодичних думок, тонким та виразним нюансуванням, логічним голосоведінням, розмаїттям барв окремих партій <...> Композитор з великою майстерністю використовує можливості голосів усіх хорових партій та солістів, не виходячи за природні межі, вміло поєднує тембри голосів та їх силу» [31, с. 70].

Як засновник чеського симфонізму, А. Дворжак у хорovій творчості використовує метод симфонічного розвитку. Композитор також часто використовує прийом монотематизму, коли певні музичні ідеї проходять через усю циклічну форму.

«Реквієм» складається з тринадцяти частин. Дванадцять написано на традиційний літургичний текст. Для дванадцятої частини (Pie Jesu) текст сформував сам композитор. «Реквієм» написаний для чотириголосного мішаного хору, квартету солістів і симфонічного оркестру. Третя та сьома частини виконуються виключно хоро, шоста – квартетом солістів, інші десять частин – хором, оркестром та солістами.

Як зазначає Л. Панькіна, «основний принцип розташування частин – контрастне співставлення, що найбільше простежується в драматургічному центрі «Реквієму», його кульмінації – кінці першого розділу (сьома та восьма частини) та початку другого розділу (дев'ята та десята)» [31, с.72].

Тут відбувається зіставлення найбільш драматичних частин із, контрастними їм, світлими та енергійними. «Контраст між частинами посилюється контрастом всередині них: в десятій частині (Hostias), що написана у формі подвійної фуґи з прелюдією, прелюдія має мінорну тональність, що ще яскравіше підкреслює мажорний, світлий характер наступної фуґи» [31, с.72].

Зосередимось на **виконавському аспекті** й розглянемо кожен частину крізь призму основних засобів виконавської поетики, серед яких - **ансамбль, стрій, фразування, темпоритм, дикція, артикуляція, тембр і динаміку.**

Перша частина «Requiem aeternam» одразу привертає увагу різноманітністю нюансування та фразування, штрихів та динамічної палітри. Якісне втілення авторського задуму потребує вокальної техніки досить високого рівня. Перші інтонації оркестру, які є головним лейтмотивом усього твору, які музикознавці називають і темою «скорботи», і темою «хреста», дійсно своєю інтервальною структурою, що складається з оспівування малими секундами основного тону, занурюють в атмосферу суму та відчуття

безвихідності. Хорові хоральні репліки, у гомофонно-гармонічній фактурі звучать зосереджено, основний голос вбирає в себе інтонацію малої секунди. Цю інтонацію варто підкреслювати штрихом *tenuto*, що надасть звучанню більшої виразності.

Вся частина побудована на невеликих фразах з дуже гнучкою, рухливою динамікою. Зустрічається швидко *crescendo* та *diminuendo* впродовж такту, *Fp* та *Fz*. Виконання цих динамічних відтінків вимагає майстерного володіння співацьким диханням, для того щоб ці виразні ефекти не впливали на якість звучання та тембр хору.

Рішучі акценти, висока теситура, використання *divisi* підсилюють монументальне звучання у середньому розділі. Природній ансамбль, властивий хоровим партіям, стає можливим завдяки ретельному знанню можливостей голосу композитором. Фактура змінюється від гомофонно-гармонічної до імітаційної (поліфонічної).

Характер репризи підкреслюється насиченістю фактури, посиленням динаміки, зміною оркестровки, співставленням оркестрових груп, синкопованим ритмом у оркестрі. Такі зміни музичного матеріалу супроводжується безпосередньою зміною настрою – переходом від темряви до світла, від відчаю до надії.

Важливою виконавською знахідкою може стати інтонування лейт-теми, коли вона звучить у партіях хору; однакове інтонування зі схожим мікрофразуванням дозволить зробити тему рельєфною та впізнаваною для слухачів.

Друга частина «Graduale» має ліричний характер сповнений смутку та смиренності.

Сопрано соло, та жіночий хор з *divisi* звучать більш схвильовано, але дуже прозоро. Драматургічний акцент зміщується в бік лірики. Партія соло насичена емоційними відхиленнями та рухливою динамікою. Її характеризує широкий діапазон. Партії жіночого хору рухливі і легкі за характером. Єдина

репліка чоловічого хору в останніх тактах частини повертає нас до спокійного розміркованого стану. Оркестр розчиняється у високій теситурі.

Важливим у виконавському плані аспектом є ансамблева взаємодія між соло, хором та оркестром. Цей ансамбль має бути точно розрахований у динамічному плані для того, щоб жіночий хор органічно поєднувався і доповнював соло сопрано. Функція оркестру у цій частині – підтримувати репліки соло та хору та доповнювати їх.

Загалом друга частина за своїм характером нагадує аріозо. «Її мелодія емоційна та наспівна. Цьому сприяє також і оркестровка частини – спокійний пульсуючий акомпанемент струнних та духових», – пише Л. Панькіна [31, с. 77].

Третя і четверта частини – Dies irae, Tuba mirum (Allegro impetuoso, Andante, Allegro impetuoso), – поєднані в одне ціле та створюють монументальну тричастинну форму, що завершується модуляцією в мажорній субдомінанті (b-moll – Es-dur). Між ними чітко простежується внутрішній зв'язок та тематична єдність. Крайні частини форми побудовані на матеріалі Dies irae. Оркестровий вступ до четвертої частини, епізоди солістів і хору утворюють середню частину.

Тема **Dies irae** має зловісний характер. Її виконання має бути підсилено штрихом *marcato*. Досить потужні репліки звучать в октавний унісон, що потребує уваги до строю. Потім ці теми звучать каноном, також до них вкрапляються підголоскові короткі репліки. Оркестрова партитура цих частин побудована на коротких репліках, що викладені дрібними тривалостями. Це призводить до тривожності у загальній атмосфері.

Драматичний характер картини страшного суду А. Дворжак передає монументальним звучанням хору. Лейттема стає основою оркестрового вступу до **Tuba mirum** і спочатку звучить у виконанні тромбону, піднімаючись по малим секундам вгору, модулює з b-moll до e-moll у якому починається сольний епізод. Такий модуляційний процес надає звучанню схвильованості. Драматичні сольні партії, звучать рішучо, змальовують

загальне воскресіння з мертвих. Репліки хору завершують кожну побудову, підтверджують та рефлексують до викладеного в сольних партіях.

Артикуляція коротких реплік оркестру має бути дуже чіткою. Це надасть звучанню пружності та енергії. Кульмінація цього розділу міститься в репризі. Звучання хору у високій теситурі з подвоєнням голосів, короткими репліками зі стрибками на октаву призводить до потужної кульмінації. Як пише Л. Панькіна, «музика сповнена викриків, закликів, стогонів, в яких відчувається людський біль, страх та прохання про допомогу» [31, с. 79]

П'ята, шоста та сьома частини – *Quid sum miser, Recordare, Jesu pie i Confutatis maledictis* – продовжують основну музично-драматичну лінію «Реквієму», «де почуття страху переплітаються з надією на спасіння» [31, с. 79].

П'ята частина «**Quid sum miser**» складається з двох розділів. Перший переповнений світлого хвилювання. Репліки солістів чергуються з хоровими, світлі тембри жіночого хору доповнюють звучання проникливими інтонаціями. Репліки побудовані на одному звуці, що А. Дворжак доручає чоловічим партіям хору, звучать ніби «причаївшись». В партіях подекуди звучить основний лейтмотив. Другий розділ, що починається зі слів «*Rex tremendae*», має більш рішучий характер і побудований на драматичних нисхідних пасажах солістів і гучних акордах в високій теситурі то жіночого то чоловічого хору. Створюється образ караючого, всемогутнього Господа.

Стосовно виконавського аспекту частини, важливо приділити увагу ансамблю солістів, особливо коли вони звучать усі разом та партії насичені комплементарною ритмікою дрібними тривалостями. Організація диригентом і відчуття внутрішньо-дольової пульсації необхідне для точного виконання подібних фрагментів. Речитація на одному звуці вимагає виразної дикції чоловічого хору в повній відповідності до ритмічної структури використаної композитором. Невелике фугато у другому розділі слід побудувати з накопиченням динаміки. Ця динамічна хвиля призводить до кульмінації частини і найбільш вагомому звучанню хору tutti.

Шоста частина «**Recordare**» – квартет солістів. Досить розгорнуті вокальні партії, які вимагають майстерності виконання і рівними регістрами, так як мелодична лінія за короткий проміжок часу в один такт може охоплювати півтори октави діапазону. Широки стрибки і ключова ритмічна формула частини – пунктирний ритм. Його артикуляція надає звучанню необхідної бурхливості та тривожності. Досить складна частина з точки зору інтонації. Зустрічаються хроматичні ходи, стрибки на характерні інтервали, це обумовлює важливість виваженого та вивіреного строю, як по горизонталі так і по вертикалі.

Сьома частина «**Confutatis maledictis**» побудована за традиційним принципом. Активні репліки «**Confutatis maledictis**», підкреслені оркестровкою в якій зображується полум'я аду, відтіняються трепетною мольбою «**voca me**». Тут А. Дворжак наслідує традиції, закладеній В. А. Моцартом. Жанровий варіант його Реквієму слугував для багатьох композиторів еталоном інтерпретації художньої сторони канонічного тексту.

Широки, акцентовані нисхідні ходи хорових партій, що підкреслюються пунктирним ритмом, звучать рішучо. Репліки «**voca me**» також мають низхідну інтонацію – схилені голови людей, які усвідомлюють неминучість покарання.

Останній розділ змінює напрямок руху мелодичної ліній. На словах «**o supplex**» з низької теситури хору починається поступове крещендо, гармонія прояснюється, з'являється надія на прощення. Закінчується частина світлим H-Dur.

«**Lacrimosa**» є драматичним центром Реквієму. Всю оркестрову фактуру пронизує лейттема скорботи. Насичена активним розвитком, з рухливою динамікою. Частина складається з підкреслено експресивних вокальних партій, контрастних реплік хору.

Частина має досить нестійкий тональний план, ускладнену гармонічну мову (зменшені септакорди, альтерації, енгармонізми).

Важливий засіб виразності, що підсилює та загострює конфлікт, – поєднання дуольного руху в вокальних і хорових партіях та постійна пульсація тріолями в оркестрі. Л. Панькіна коментує це таким чином: «речитативи хору та солістів, завдяки складному ритму (триолі, пунктирний ритм, синкопи), насиченій стрибками мелодії в оркестрі, хорі і партії солістів, набувають схвильованого, часом гнівного характеру» [31, с. 79]. Інтерпретація цієї частини як драматичного центру є досить цікавою знахідкою А. Дворжака. Тут музика позбавлена жалю та сліз. «В ній відчувається внутрішній протест проти смиренної покори долі» [31, с. 79].

«**Ofertorium**» та «**Hostias**» А. Дворжак інтерпретує також спираючись на традицію. Обидві частини завершуються однією грандіозною подвійною фугою на слова «*Quam olim Abrahae*». Такий самий принцип використовує В. А. Моцарт, будуючи цю частину своєї заупокійної меси.

Драматургія «**Ofertorium**» побудована з поступовим просвітленням. Починається схвильованими короткими репліками солістів і речитаціями хорових партій. В наступних епізодах скорботні почуття відходять на другий план, фактура стає більш насиченою, звучить повний квартет солістів і повний склад хору. Цей діалог має характер світлого гімну.

«**Hostias**» починається репліками солістів, інтонаційна основа яких побудована на вступі до дев'ятої частини.

Фуга, що завершує ці дві частини, сповнена динаміки, сили та енергії. Обидві її теми широкі за своїми масштабами та світлі за характером. Досить розгорнутий вільний розділ фуги насичений поліфонічним розвитком, мотивним розвитком, за рахунок скорочення та трансформації тем, та активним модуляційним процесом.

Заключним розділом фуги є подвійна стрета. Досить тривалий розвиток призводить до заключних фанфар, які побудовані на плагальних зворотах та закріплюють тональність F-Dur.

Повторення фуги має бути витримано в одному темпі. Сама фуга має бути побудована згідно з логікою поліфонічного мислення. Теми мають

звучати рельєфно, протискладення м'якше. Виконавці мають розрахувати динамічні хвилі, для того щоб вистачило запасу щільності звучання до фіналу. Епізоди соло з репліками хору будуються згідно з загальною концепцією поступового відходу від скорботних почуттів, ліричні теми змінюються життєстверджуючими.

Одинадцята частина – «**Sanctus**» – найяскравіше передає радість та святковість. На початку частини відчуваються риси танцювальності, наспівності, граційності. Середня частина – соло сопрано, альти і тенора – звучить лірично та м'яко. Звучить вона у світлій тональності H-Dur, та, як відмічає Л. Панькіна, «фанфарне звучання, діалог між хором і оркестром створюють урочистий, тріумфуючий настрій» [31, с. 81].

Використання високої теситури на межі робочого діапазону хорових партій, широких стрибків у всіх партіях, *divisi* слугують для яскравого розкриття художніх образів та надає звучанню потужності, що має бути підкріплено опорою дихання, вмінням зв'язувати широкі стрибки.

Дванадцята частина «**Pie Jesu**» виконується хором та солістами переважно без супроводу, в тональному співвідношенні g-moll – G-dur. Образний зміст Л. Панькіна описує такими словами: «Тут людина, шукаючи умиротворення, звертається до рідної природи, фольклору; в них вона знаходить сили і віру в життя» [31, с. 83]

В усьому Реквіємі важливу роль відіграє темброва драматургія. Тембри оркестру відповідають загальній образно-змістовній лінії. Тембри солістів підбираються відповідно до семантики дорученого їм канонічного тексту і його трактування А. Дворжаком.

Часто чеський композитор використовує тембральні контрасти хорових партій, які звучать по черзі, групами, та, як наприклад в 12 частині, неповним складом. В «**Pie Jesu**» А. Дворжак використовує неповний склад хору, в якому відсутня партія сопрано, але чоловічі партії виконуються з *divisi*. Таке рішення надає звучанню особливої теплоти та м'якості .

Остання частина «**Agnus Dei**» є свого роду епілогом, в якому сходяться драматургічні лінії, збираються усі виконавські сили. Проникливо і зворушливо постають перед слухачами образи скорботи, трагічного осмислення смерті, які змінюються світлим та величним епізодом на словах «*lux aeterna luceat eis, cum sanctis tuis in aeternum*».

Важливу роль відіграє лейттема, яка створює смислову арку з усіма частинами, особливо з першою. Проходить в партіях солістів і хору, і завершує весь реквієм проведенням в оркестрі в тональності b-moll. Останні репліки хору звучать як церковний хорал, благаючи про вічний спокій та вічне світло спочилим душам. Хто, як не А. Дворжак, котрий пережив надзвичайно трагічні втрати в своєму житті, зміг би зробити це з такою теплотою та примиренням!

Висновки до Розділу 2

Жанрова типологія вокально-хорових творів А. Дворжака є досить типовою для композиторів XIX століття. Кантатно-ораторіальна творчість набуває певних романтичних рис з включенням жанру балади. Творчість а cappella є вагомим доробком, в якому прослідковується національна тематика.

Композиторський доробок доцільно поділяти на дві області: твори світського плану та твори у традиційних духовних жанрах. До першої групи належать ораторії та кантати, написані на авторські поетичні тексти. До другої відносяться твори релігійного характеру написані на канонічні тексти. Крім кантатно-ораторіального жанру, хорова творчість А. Дворжака включає хори для різних складів а cappella.

Встановлено, що головними жанрово-стильовими ознаками хорової творчості А. Дворжака є:

- розспівний мелос фольклорного походження (чеський та моравський),
- перевага лірико-епічного типу драматургії,

- використання принципу контрасту, А. Дворжак користується образним, тематичним, темповим, тональним контрастом як між частинами циклічної форми, так і в середині частин між розділами форм;
- розвинений тональний план з перевагою плагальних співвідношень,
- використання різноманітної фактури,
- розвинена темброва драматургія
- досягнення композиційної єдності завдяки використанню лейтмотивів, тематичних арок.

Виконавський аналіз Реквієму А. Дворжака допоміг встановити особливості використання композитором хору як виконавської одиниці. Так, партія хору вражає своїм масштабним звучанням, багатою мелодикою, тонким нюансуванням, логікою звуковедення, багатством гармонічної і поліфонічної мови. Композитор майстерно поєднує та зіставляє тембри голосів і їх силу.

Головним стильовим вектором є романтично-експресивний. А. Дворжак використовує природній ансамбль, стрій під час виконання потребує уваги через присутність великої кількості стрибків та альтерації, використання часом досить складних вертикалей, енгармонічних модуляцій; виразне фразування притаманно інтонаційній природі музики, контрастне співставлення темпів слугує образним задачам, ритміка мелосу підкреслює семантичну складову текстів, що посилюється дикцією та артикуляцією. Рухлива динаміка, динамічні контрасти, динамічні хвилі потребують уважного розрахунку динамічного плану, виявленню кульмінацій.

ВИСНОВКИ

Вокально-хорова творчість видатного чеського композитора А. Дворжака розглянута в роботі як сформована цілісна стильова система.

У Висновках визначено основні результати дослідження.

1. Узагальнено існуючі в дослідницькій літературі концептуальні положення щодо теорії стилю. Зазначено, що питання щодо визначення особливостей композиторського стилю А. Дворжака тісно пов'язане з проблемами власне авторського стилю і теорії музичного стилю в цілому. Висвітлено загальну панораму найвідоміших, базових для сучасної музичної науки концепцій стилю та стилістики, створених видатними вченими-музикознавцями (Р. Арнхейм, Л. Мазель, В. Медушевський, М. Михайлов, Є. Назайкінський, В. Холопова та ін.). Зазначено, що основним засадничим підґрунтям магістерської роботи є саме теорія стилю Є. Назайкінського.

2. Висвітлено характер репрезентації композиторської творчості А. Дворжака в дзеркалі сучасної музикознавчої думки. Висвітлено сучасний рівень репрезентації досліджуваної проблематики у. Виявлено, що проблематика, пов'язана з творчою діяльністю А. Дворжака, визначенням особливостей його композиторського стилю та всебічним аналізом мистецької спадщини видатного чеського музиканта, досі недостатньо репрезентована у науковому дискурсі вітчизняного музикознавства. Підкреслено, що до найменш вивчених сфер творчості А. Дворжака належить саме його вокально-хоровий доробок.

3. Здійснено загальну характеристику композиторської творчості А. Дворжака. Зазначено, що обширна і різноманітна спадщина композитора містить багато масштабних творів різних жанрів, а саме: 10 опер (серед яких «Русалка»); 9 симфоній; 5 симфонічних поем, 5 програмних симфонічних увертур, Серенада для струнного оркестру, 4 інструментальних концерти з оркестром (Фортепіанний, Скрипковий і два Віолончельних); камерно-

інструментальні твори (14 струнних квартетів, 3 струнних квінтели, 6 фортепіанних тріо, фортепіанні квартети і квінтели та ін.); твори для фортепіано соло (цикли «Силуети», «Поетичні картини», Гуморески та ін.) та в 4 руки (знамениті «Слов'янські танці» та цикл «З моравського лісу»), вокальні й вокально-інструментальні твори. Суттєве місце в творчому доробку А. Дворжака посідають і вокально-хорові твори (ораторія «Свята Людмила», Реквієм, «Stabat Mater», кантати («Te Deum», «Весільні сорочки», «Американський прапор» тощо), «Лужанська меса» тощо).

4. Виявлено характерні риси композиторського стилю А. Дворжака. Зазначено, що художня індивідуальність композитора проявляється зокрема в його національно орієнтованому художньому мисленні. Чеський та моравський фольклор і епос є для нього джерелом як в образно-змістовному плані, так і в плані музичної мови. А. Дворжак творчо розвиває закладені Б. Сметаною мистецькі засади чеської національної композиторської школи, передаючи їх наступним поколінням музикантів. Риси композиторського стилю митця яскраво проявляються у його вокально-хоровій творчості, яка стала першоосновою розвитку кантатно-ораторіального жанру в чеській музиці, фундатором якого є саме Дворжак.

5. Визначено жанрову типологію вокально-хорових творів А. Дворжака. Зазначено, що вокально-хоровий доробок А. Дворжака містить три основні типи творів:

- духовні кантатно-ораторіальні твори,
- світські кантатно-ораторіальні твори,
- твори а cappella для різних хорових складів.

6. Виявлено основні стильові особливості вокально-хорової творчості А. Дворжака, серед яких зазначимо пісенну основу його музичної мови та варіантно-імітаційні методи розвитку. Стильова система вокально-хорової творчості композитора вивчається за допомогою аналізу системи художніх засобів творів в контексті динаміки стильового методу і жанрово-стильових процесів чеського музичного мистецтва XIX ст. Багатопланова і ієрархічна

загальна теорія стилю в контексті вивчення хорової творчості А. Дворжака постає в національному, індивідуальному та виконавському аспектах.

Національний колорит вокально-хорової творчості А. Дворжака, пов'язаний із образами чеської природи та народних персонажів, знаходить відображення переважно в світлій ліричній сфері його творів.

Основними стильовими ознаками вокально-хорової творчості А. Дворжака є:

- розспівний мелос фольклорного походження (чеський та моравський);
- домінування лірико-епічного типу драматургії;
- широке використання принципу контрасту (образного, тематичного, темпового, тонального) як між частинами циклічної форми, так і в середині частин між розділами форм;
- розвинений тональний план з переважанням плагальних співвідношень;
- використання різноманітної фактури;
- розвинена темброва драматургія;
- досягнення композиційної та семантико-інтонаційної єдності завдяки використанню лейтмотивів, тематичних арок.

7. Здійснено структурно-функціональний та виконавський аналіз Реквієму А. Дворжака. Виконавський аналіз Реквієму дозволив зробити висновок про те, що виконавський профіль музики митця має бути романтично-експресивним. Це є головним стильовим вектором потенційного художнього образу, який має бути «розшифрованим» та актуалізованим для слухача у виконавській інтерпретації.

Партія хору в Реквіємі вражає своїм масштабним звучанням, багатою мелодикою, тонким нюансуванням, логікою звуковедення, багатством гармонічної і поліфонічної мови. Композитор майстерно поєднує та зіставляє тембри голосів і їх силу.

Важливими елементами хорової виконавської поетики А. Дворжака є:

- використання природного ансамблю;
- виразне фразування, притаманне інтонаційній природі музики;

- контрастне співставлення темпів, що слугує образним задачам;
- рухлива динаміка, динамічні контрасти, динамічні хвилі, яєї потребують уважного розрахунку динамічного плану та чіткого виявлення кульмінацій.
- ритміка мелосу підкреслює семантичну складову текстів, що посилюється дикцією та артикуляцією;
- стрій під час виконання потребує уваги через присутність великої кількості стрибків та альтерації, використання часом досить складних вертикалей, енгармонічних модуляцій.

Підводячи підсумки проведеного дослідження, підкреслимо, що вокально-хорова творчість А. Дворжака є самобутнім артефактом світової музичної культури. Музика композитора, глибока та прониклива, зігріта розумом та серцем справжнього митця, репрезентує національні чеські традиції і, водночас, є інтегрованою в європейський культурний контекст. Пропонована магістерська робота відкриває шлях до подальших розвідок у даному науковому напрямі, зокрема, до більш глибокого дослідження стилю хорової творчості А. Дворжака на прикладі його творів а cappella, а також вивчення величезного досвіду виконавської інтерпретації вокально-хорової творчості композитора.

Таким чином, усі поставлені завдання дослідження є виконаними, а його мета – відтворити цілісну картину вокально-хорової творчості А. Дворжака та визначити особливості цієї жанрової сфери в контексті його композиторського стилю – досягнутою.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонін Леопольд Дворжак URL:
https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D1%82%D0%BE%D0%BD%D1%96%D0%BD_%D0%9B%D0%B5%D0%BE%D0%BF%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%B4_%D0%94%D0%B2%D0%BE%D1%80%D0%B6%D0%B0%D0%BA
2. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник: сборник статей. Москва : Сов. композитор, 1987. Вып. 6. С. 5–44.
3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л. : Музыка, 1971. 376 с.
4. Бэлза И. Антонин Дворжак. Москва : Музгиз, 1949. 138 с.
5. Врублевская И. Ю. Понятие индивидуального композиторского стиля в современном музыкознании URL:
<http://repository.buk.by:8080/jspui/bitstream/123456789/1895/1/PONYATI%20INDIVIDUAL%27NOGO%20KOMPOZITORSKOGO%20STILYA%20V%20SOVREMENNOM%20MUZYIKOZNANII.pdf>
6. Гулинская З.К. Антонин Дворжак. Москва: Музыка, 1973. 239 с.
7. Гуляницкая Н. С. Методы науки о музыке. Москва : Музыка, 2009. 256 с.
8. Дворжак Антонин. Сборник статей / [сост. и общ. ред. Л. Гинзбурга]. Москва : Музыка, 1967. 259 с.
9. Друскин М. История зарубежной музыки. Вып. 4. Вторая половина XIX века. Издание шестое. Москва: Музыка, 1983. 528 с.
10. Егорова В. Антонин Дворжак: Монография. Москва: Музыка. 1997. 617 с.
11. Живов В. Исполнительский анализ хорового произведения: вопросы истории, теории, методики. Москва : Музыка, 1987. 96 с.
12. Живов В. Теория хорового исполнительства. Москва : Музыка,

1998. 287 с.
13. Конен В. История зарубежной музыки. Вып. 3: Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 года до середины XIX // изд. 7-е, перераб. и доп. Москва : Музыка, 1989. 534 с.
 14. Корыхалова Н. Интерпретация музыки. Ленинград : Музыка, 1979. 150 с.
 15. Краснощеков В. Вопросы хороведения. Москва : Музыка, 1969. 300 с.
 16. Кюрегян Т.С., Москва Ю.В., Холопов Ю.Н. Григорианский хорал: учебное пособие. Москва: Московская консерватория, 2008. 259 с.
 17. Левандо П. П. Хоровая фактура. Л. : Музыка, 1984. 123 с.
 18. Лушина Я.И. Антонин Дворжак. Л.: Музыка, 1983. 95 с.
 19. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений : учеб. пособие. – Изд. 3-е. Москва : Музыка, 1986. 528 с.
 20. Макарова Н. Н. Кантата «Stabat Mater» А. Дворжака / Практические аспекты образования в сфере культуры и искусства. Сургут, 2013. С. 325-333.
 21. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва : Музыка, 1976. 254 с.
 22. Медушевский В. Интонационная форма музыки. Москва : Композитор, 1993. 268 с.
 23. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник. Москва, 1984. С. 16–32.
 24. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект / Советская музыка. 1979. № 3. С. 30–39.
 25. Микиса, К. В мире симфоний Антонина Дворжака / Дворжак Антонин: сб. ст. // [сост. и общ. ред. Л. Гинзбурга]. Москва : Музыка, 1967. С. 54-67.
 26. Михайлов М. Стиль в музыке. Ленинград : Сов. композитор, 1981. 385 с.

27. Михайлов М. Этюды о стиле в музыке : Статьи и фрагменты. Ленинград : Музыка : Ленингр. отд-ние, 1990. 284 с. : нот. ил.
28. Москаленко В. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації: автореф. дис. ... докт. мистецтвознав. : 17. 00. 02 / Київська держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1994. 25 с.
29. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. Москва: Музыка, 1988. 254 с.
30. Назайкинский Е. Стил ь и жанр в музыке. Москва : ВЛАДОС, 2003. 248 с.
31. Панькина Л. Реквием Дворжака / Антонин Дворжак: сб. ст. [сост. и общ. ред. Л. Гинзбурга]. Москва : Музыка, 1967. 259 с.
32. Пляскина Е. В. Западноевропейская духовная музыка: учебное пособие для вузов. Москва: Юрайт, 2020. 345 с.
33. Смирнов М. Дворжак-пианист и некоторые вопросы исполнения его фортепианных произведений // Антонин Дворжак: сб. ст. [сост. и общ. ред. Л. Гинзбурга]. Москва : Музыка, 1967. С. 93-143
34. Способин И. В. Музыкальная форма. Москва : Музыка, 1980. 400 с.
35. Холопов Ю. Принцип классификации музыкальных форм // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров: сб. ст. Москва : Музыка, 1971. С. 58–71.
36. Холопова В. Музыка как вид искусства. Санкт-Петербург : Лань, 2000. 319 с.
37. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : Музыка, 1964. 296 с.
38. Шерстюк А. «Stabat mater» в контексті кантатно-ораторіальної творчості Антоніна Дворжака // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 23–24 квітня 2020 р. / За ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків : ХДАК, 2020. С. 46-47.