

The proposed article reveals the peculiarities of the dramaturgy of choral episodes of modern Ukrainian opera. Skoryk's «Moses» (2001). The features of the realization of the tragic-philosophical component of the idea of the libretto of Ivan Franko's poem of the same name in M. Skoryk's music are highlighted. Also, the thematism is investigated, the main dramaturgical lines of the use of the chorus in various episodes of the opera are produced, depending on the course of plot events. A significant predominance of the choral beginning in this opera work was revealed, which gives it the genre feature of an oratorio opera. Conclusions were formulated that the specificity of the modern composer's vision of artistic processes by Myroslav Skoryk, through the prism of his own creative searches, was reflected in the rethinking of the opera genre and determined its timeless relevance.

Key words: Ukrainian opera, dramatic functions of the choir, folk-song thematics, M. Skoryk, sacred music, D. Bortnyanskyi, ancient choral music.

UDC 78.471; 78.27

DRAMATIC VERSIFICATIONS OF THE CHORAL SEGMENT IN THE OPERA «MOSES» BY MYROSLAV SKORYKA

Kurylyak Iryna – PhD in Art Studies

Associate Professor of the Department of Orchestral Conducting

Choral and Opera-Symphonic Conducting

Mykola Lysenko Lviv National Music Academy (Lviv, Ukraine)

The aim of this article. The purpose of the article is to reveal the peculiarities of the dramaturgy of the choral episodes of M. Skoryk's modern Ukrainian opera «Moses». *Research methodology.* Historical-cultural, structural-systemic methods, as well as the method of typology were used in the research process. *Novelty.* The peculiarities of the realization of the tragic-philosophical component of the idea of the libretto of Ivan Franko's poem of the same name in M. Skoryk's music are highlighted. The thematism was studied, the main dramatic lines of the use of the chorus in different episodes of the opera were determined, depending on the course of plot events. A significant predominance of the choral element in this opera work was revealed, which gives it the genre features of an oratorio opera. *Results.* Conclusions are formulated that the specificity of the modern composer's vision of artistic processes by Myroslav Skoryk, through the prism of his own creative searches, was reflected in the rethinking of the opera genre and determined its timeless relevance.

The opera «Moses» by M. Skoryk continues the line of works depicting the process of human self-discovery. The multi-level concept of the opera is embodied with the help of musical-intonational dramaturgy, which M. Skoryk builds according to the principle of a hierarchically and logically organized spiritual-musical universe. Through the symbolic plot of the biblical parable, the picture of the birth and formation of a new conscious Ukrainian nation is recreated. The line of the chorus, built according to the principle of action and counteraction, becomes the background for depicting the stages of the spiritual and moral struggle of the people. The chorus is both an active central character, and a background, and a commentator on the action taking place. The intonation component of the musical language of choral scenes is built on the principles of stylization, almost quoting the peculiarities of church singing, which is traced back to the classics of the Ukrainian choral concert genre of the second half of the 18th century. Such elements as the imitation of church singing, choral responsorship and the general type of texture have been significantly modified.

Key words: Ukrainian opera, dramatic functions of the choir, folk-song thematics, M. Skoryk, sacred music, D. Bortnyanskyi, ancient choral music.

Надійшла до редакції 25.05.2023 р.

УДК 477.239.2

ХОРОВА БАЛАДА «ZEMGALE» ПЕТЕРІСА ВАСКСА : МУЗИЧНЕ ОСМИСЛЕННЯ ІСТОРИЧНОГО МИНУЛОГО

Титова Марія Павлівна – аспірантка кафедри теорії музики,

Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, м. Київ

<https://orcid.org/0000-0001-8615-661X>

<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi44.619>

ptizzia@gmail.com

Розглянуто хорову баладу для мішаного хору *a cappella* «Zemgale» сучасного латвійського композитора Петеріса Васкса. Актуальність і новизна дослідження зумовлені недостатнім науковим висвітленням музичної культури Латвії та зокрема хорової музики П. Васкса в українському музикознавчому полі. Мета статті полягає у виявленні художніх засобів, що застосовує композитор для відображення історичних подій, з якими змістовно пов'язана балада. У «Земгалі» визначено поєднання сталих для жанру балади ознак оповідності, сюжетності, епічності викладу з індивідуальними композиторськими рішеннями. Розглянуто особливості звуковисотної організації тканини та способи кореспондування музичних виразових засобів із поетичною основою твору. Наведено характерні звукові моделі, що сформовані автором у різних хорових композиціях та мають активну репрезентацію у цій баладі. Встановлено взаємозв'язок звукових моделей з певною образністю, емоційним наповненням, а також наявністю сюжетних та безсюжетних розділів у творі. У сюжетних розділах, що безпосередньо пов'язані з трагічною

образністю, картинами боротьби й агресії, композитор обирає звукову модель, що зіткана на основі найгострішого октавонічного ладового утворення та супроводжується наростанням сонорного ресурсу в усій звуковій тканині.

Ключові слова: хорова балада, творчість Петеріса Вакса, латвійська хорова музика ХХ ст.

Постановка проблеми. Проблема дослідження сучасної латвійської хорової музики і зокрема творчості Петеріса Вакса є актуальною і доволі значущою. В Україні композитор відомий, перш за все, як автор камерно-інструментальних творів, особливо концертів для соло інструментів з оркестром, проте хорова музика митця часто залишається поза увагою науковців. Високий рівень розвитку хорового мистецтва у країнах Балтії є давньою традицією і в цьому спільному контексті твори Петеріса Вакса відкривають новітню, насичену, різножанрову сторінку сучасного пласту латвійської культури.

Актуальність дослідження. П. Вакс є центральною постаттю сучасного музичного простору Латвії; його твори виконуються багатьма відомими світовими колективами, існують численні концертні та студійні записи. Важливим фактором звернення дослідження саме до хорової музики композитора є також і те, що сам автор виокремлює для себе звучання хорового масиву *a cappella* як одне з найулюбленіших тембральних рішень, про що він повідомив на творчій зустрічі у Києві у вересні 2019 р. Окрім того, до хорової музики П. Вакс звертався від найперших років композиторської активності та продовжує звертатися нині, сьогодні каталог хорового доробку митця налічує понад 30 різножанрових творів. У цьому контексті хорові балади зрілого періоду є певною мірою узагальненням творчих пошуків митця. Тому перше наукове звернення до аналізу балади «Земгале» обумовлює *новизну дослідження*.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Для всебічного розкриття поставлених задач розглянуто сучасні праці О. Жаркова [1], І. Тукової [6], пов'язані з техніками композиції. Також до роботи залучені дослідження з проблематики жанру та стилю І. Коханік [2], І. Тукової [5]. Враховано публікації латвійських науковиць Ю. Йонане (Jūlija Jonāne) [8] та І. Бюдєнієце (Ilona Būdeniece) [7], які аналізують творчість П. Вакса у різних аспектах – від стилю і техніки до жанрового контексту латвійської музики другої пол. ХХ – поч. ХХІ ст. В аспекті роботи саме з сучасною хоровою музикою залучено дослідження О. Приходько [3]. Обраний науковий дискурс є продовженням попередніх власних наукових розвідок у царині хорової музики П. Вакса, зокрема його першої хорової балади «Послання синиці» [4].

Мета роботи – визначити художні засоби відображення історичних подій в музиці хорової балади «Земгале» Петеріса Вакса.

Виклад основного матеріалу дослідження: Звуковий світ П. Вакса являє багатомірне явище, в якому співіснують елементи новітнього та традиційного музичного мислення. Хорові балади композитора постають яскравим зразком зародження й становлення такого співіснування, адже взаємозв'язок різночасових явищ найяскравіше себе репрезентує у втіленні жанрів минулих епох в умовах поєднання сталих компонентів жанру з сучасними стильовими феноменами. До жанру балади у хоровій музиці композитор звертається тричі: у 1981 р. (друга редакція для мішаного хору зроблена у 2004 р.) виникає балада «Послання синиці» («Zīles Zīna»), 1989 рік – «Земгале» («Zemgale»), 1993 р. – «Літене» («Lītene»). У кожному з творів можна простежити стабільні для цього жанру риси: епічність викладення, наявність драматичної кульмінації, поєднання фантастичного й реального («Послання синиці»), історичну хронікальність подій («Земгале», «Літене»), міцний зв'язок із текстом, зміст й структура якого значною мірою впливає на композиційну форму, а також послідовна сюжетність як основа розвитку тексту.

Усі три балади, так чи інакше, образно й тематично пов'язані з війною, мають певні паралелі з історичними подіями, що властиво самому жанру. Проте кожна з балад має й свої індивідуальні яскраві виразні риси.

У творчому доробку П. Вакса хорова балада для мішаного хору *a cappella* «Земгале»¹ (1989 р.) постає центральною ланкою. У своєму музичному розгортанні вона продовжує стильовий вектор створеної 1981 р. балади для жіночого хору *a cappella* «Послання синиці». Обидва твори, окрім спільних музично-конструктивних рис, мають також і близьку за емоційним навантаженням змістовну наповненість.

У баладі «Послання синиці» метафорично осмислюється жах і трагедія війни, поетичний вислів є образом спогаду про страшний час. «Земгале» – це свого роду спогад, але не особистісний, а більш узагальнений. Для нього в каталозі творів композитора відсутня будь-яка вказівка на жанр. У відеозаписах деяких виконань «Земгале» позначено як поема, на сайті авторки тексту цей твір названо кантатою. Проте, аналізуючи музичну мову і поетичну основу, спосіб зв'язку поезії та музики, загальний обсяг твору та його конструктивні особливості, можемо стверджувати, що тут присутня низка подібних рис, що є характерними для хорових балад «Послання синиці» та «Літене». Відсутність авторського визначення жанру лише підкреслює композиторське ставлення до твору як масштабного хорового полотна, що є віддзеркаленням поетичного висловлення – важливого та глибокого.

Zemgales līdzenums — karalauks, kapulauks,
arēna, skatuve, deju grīda.
Dejo Vēsture, uzlūdz Liktenis.
Kājām mīda, jo grīda ir grīda.

Zemgales līdzenums – dvēselei lidlauks,
ieskrējiens elpai, bet elpa – ai,
zemgaļi, zemgaļi, dodiet man roku,
bet viņi dod priekšroku brīvībai.

Aiziet no Zemgales, aiziet paši
sudraba saulēm uz krūtīm.
Aiziet pašiem vai ļauties, ka aizved,
kurš var pateikt, kas grūtāk.

Iešus aiziet. Un vešus aizved.
Šķēpu šķinda. Un vagonu duna.
Zemgale, Zemgale, neklusē, lūdzama,
runā, Zemgale, runā.

Zemgales līdzenums – grāmata vienīgā,
no kuras man brīvību citēt.
Zemgales līdzenums – dzimtene kliezienam.
Vaigs, kur asarai ritēt.

The lowland of Zemgale – airfield of the soul,
Where breath speeds up, but the breath – oh.
People of Zemgale, people of Zemgale, give
me your hands,
But they give their hands to freedom first.
They leave Zemgale, leave it themselves
With silver suns of their hearts
To go oneself or to be led –
Who knows which way is harder!

To leave quickly. To be dragged away.
The clash of spears. And the rumble of the
wagons.
Zemgale, Zemgale, do not keep quiet, I pray.
Speak, Zemgale, speak out.
The lowland of Zemgale – the only book
Where I can find the words for freedom.
The lowland of Zemgale – for the scream of
my native country.
The check, where a tear rolls down.

У партитурі твору надається переклад тексту англійською мовою. Проте відсутня перша поетична строфа. Перекладаючи латвійський текст, для повного розуміння панорами наявних у тексті образів, привернемо увагу на часте повторення словосполучення «Zemgales līdzenums», що перекладається як Земгальська низовина; воно є початковим у першій, другій та останній строфах. Можна сказати, що саме цей образ є центральним у поезії – він починає та завершує виклад поетичної думки.

Земгальський регіон знаходиться у центрі країни. На півдні він межує з Литвою, а свою назву отримав від древнього балтійського племені земгалів. У тексті описані складні історичні випробування, які випали на долю жителів цієї землі.

У першій поетичній строфі Земгальська низовина метафорично порівнюється з різними предметами сучасного життя: грою в Морський бій, кладовищем, ареною та сценою. Справжній сенс цих метафор розкривається у наступних строфах завдяки натякам на певні історичні моменти. Саме вони є важливими для композиторського осмислення, тому поетичний текст першої строфи не має музичного втілення. Таким чином композитор посилює акцент на сюжетній складовій тексту, яка міститься у подальших поетичних строфах. У другому чотиривірші ще немає сюжетного руху, проте у ньому розкривається головна ідея звернення до землі. Через низку метафоричних оборотів та порівнянь (*аеродром душі; земля, де пришивидишується дихання*) висвітлюється центральна думка, а саме – прагнення до свободи. Наступна поетична строфа відсилає до історичної пам'яті подій XIII ст., коли до Земгале прийшли хрестоносці і жителі були змушені покидати батьківщину, аби не потрапити у поневолення. Такий зміст не викладений прямолінійно, проте поезія має виразні натяки саме на ці події («*Вони залишають Земгале, залишають самотійно; Зі срібним сонцем на їх серцях*»). У наступній строфі накопичується гостра сюжетна напруга. Конкретних відсилок, знову ж таки, немає, проте слова «*виходьте, візьміть їх; грюкіт вагонів*» мають натяк на події 1949 р., коли жителі Земгале були масово депортовані радянською владою до Сибіру. Ці події мають опосередкований зв'язок із попереднім чотиривіршем, спільним є місце, де все відбувається. Остання поетична строфа є метафоричним зверненням до Земгальської низовини, де вона постає «*книгою, в якій можна знайти слова свободи*» та гірким усвідомленням страждань, що випадали на долю регіону: «*крик моєї рідної країни; щока, по якій котиться сльоза*».

Отже, простежуючи підхід композитора до поетичного першоджерела, можна виявити хвилеподібні коливання гострих емпатичних станів, в які занурюються композитор і слухачі, сплески сильних емоційних співпереживань, що досягається використанням широкої палітри прийомів та технік.

У звуковій тканині балади зв'язок із поезією проявляється на багатьох рівнях музичної виразності. Композиція вибудовується у міцному зв'язку з текстом, адже запрограмований у жанрі балади модус оповідальності та сюжетності змушує хоровий масив реагувати на зміни, гострі піки та повороти подій.

Таким чином, музична форма має риси тричастинності, де перша частина відповідає першій поетичній строфі. Середина насичена активним розвитком, має внутрішні контрасти і являє собою драматичний осередок всього твору – співпадає з другим та третім поетичним чотиривіршем. Реприза скорочена порівняно з експозиційним блоком, до неї входять лише перші дві строки останнього поетичного чотиривірша. Також у музичній композиції є кода, що відповідає останнім двом рядкам поезії.

Отже, поетичні рядки, що не мають у собі гострого сюжетного підтексту, у музиці пов'язані з крайніми (експозиційним та репризним) розділами форми. Їх музична мова більш однорідна, порівняно з середньою частиною. Центральним образом тексту є Земгальська низовина, що виникає на початку обох розділів і має однакову звукову реалізацію, тому навіть на слух можна прослідкувати прикмети аркової побудови. Середня частина форми об'єднує у собі дві поетичні строфи, де є згадка минулих трагічних подій. Звукова тканина цієї частини має внутрішній поділ, який відповідає змінам у поезії та має декілька внутрішніх кульмінацій, що підкреслені сонорними спалахами. Музична мова кожного наступного блоку ускладнюється та кресцендує. Головна драматична кульмінація твору виникає на межі середини та репризного розділу як результат поступового нарощення звукового масиву, насиченого сонорними формаціями. Вона співпадає і з найгострішими сюжетними «спалахами», які були представлені в середній частині та відсутні в експозиції та репризі.

Музичне розгортання починається октавно-унісонним звучанням тону *e* у всіх голосах з ремаркою «*calmato / спокійно*» та динамікою *pp*. Відсутня будь-яка тактометрична пульсація, музичним рухом керує поступове вимовляння голосами складів слова *Zem-ga-lis*. Подібний рух, скерований словом, та відсутність метричної організації вже були у експозиційному розділі балади «Послання синиці», підкреслюючи його невизначеність і загадковість. Надалі з текстом «*Zemgales līdzenums / Земгальська низовина*» жіночі голоси поступово розгортають низхідний звукоряд фрігійського *e*. У процесі нанизування голосів одне на одного утворюється *кластеру* вигляді сонорної полоси у діапазоні малої сексти *e-c* (Приклад 1).

Приклад 1. Петеріс Вакс. «Земгале»

The musical score shows two vocal parts: Soprano (S) and Alto (A). The Soprano part begins with a piano (*p*) dynamic and a note on the line (E4), with the lyrics 'Zem-ga-lis'. The Alto part begins with a piano (*p*) dynamic and a note on the space (D4), with the lyrics 'li-dze-nums'. The score continues with a descending melodic line in the female voices, with lyrics: 'li-dze-nums', 'li-dze-nums', 'Zem-ga-lis'. The dynamics are marked *p* throughout. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat).

При цьому відчуття центру не зникає, адже чоловічі голоси продовжують тягнути витриманий звук *e*, проте низхідний фрігійський звукоряд, що розгортається, має певну енергію та імпульс для подальшого розвитку. Він вібує у позаметричному, але централізованому звуковому просторі. Цей лінійний звукоряд і його вертикалізована версія виникають у міцному зв'язку зі словами «Земгальська низовина» і є музичним втіленням цього образу.

Наступна хвиля розгортання подібна попередній, жіночі голоси повторно розгортають звукоряд фрігійського *e*, проте цього разу сонорна полоса включає у себе всі звуки ладу. У розгортанні цих сонорних тривалостей важливу роль відіграє малосекундова інтонація, що передає відчуття жалю та скорботи. Надалі вона реалізується не у лише у горизонтальній плинності, а й у вертикалі – як звучання малої секунди та малої нони *e-f* між партіями чоловічих та жіночих голосів. Це призводить до загостреного сприйняття центрального елемента ладу.

Надалі відбувається нове поступове розгортання звукоряду з текстом: «*Dvēselei lidlauk / Аеродром душі*». Ця полоса висхідна, починається у партії чоловічих голосів та продовжується у жіночих. Вона поступово збирає у собі всі звуки фрігійського ладу, накопичує енергію, вібує та через прийом хорового глісадо модулює у нову звукову систему. Співзвуччя, що утворене в результаті такого переходу, знаходиться на висоті *as* та складається з тритонових інтервалів у кожній хоровій партії: *as-d, h-f, as-d, b-e*.

Це співзвуччя є основою, на якій з подальшим текстовим розвитком розгортається новий звукоряд. Із текстом: «*Ieskrējiens elpai, bet elpa – ai / Де пришивидиується дихання, але дихання – ох*» у всіх хорових партіях (окрім басу, в якому витримується тритон *as-d*) варіюються невеликі мелодичні поспівки, що заповнюють собою усі ступені новоутвореного звукоряду. Це симетричний звукоряд малотерцієвої природи з кроком заповнення 2:1 (вимірювання у півтонах). Він остаточно стверджується, переходячи із горизонтальної площини у вертикальну на динаміці *ff* у всіх хорових партіях. Саме таке ладоутворення слугує у музиці П. Вакса вісником драматичної образності. У моменти згущення напруги та підняття градусу емоційності цей звукоряд слугує головним носієм сенсу, тобто він є звуковим маркером трагедійної направленості поетичного образу.

Отже, у експозиційному розділі відбувається поступовий перехід від опису та метафоричних порівнянь до подієвості, що у музичній мові підкреслено ладовою модуляцією з діатонічного середовища до штучного конструктивістського, що являтиме звукорядну основу середньої частини з її гострими сюжетними акцентами.

Середина насичена активним розвитком, має внутрішні контрасти і являє собою драматичний осередок всього твору – збігається з другим та третім поетичним чотиривіршем. Фактурні контрасти музичної тканини відтіняють особливі сюжетні зміни у поетичному першоджерелі. У музичній мові цього розділу присутні різні авангардні прийоми, які, поєднуючись і взаємодіючи між собою, та у міцній прив'язці до поезії являють музичне узагальнення її змісту. Звукова тканина середини має внутрішній поділ на вісім сегментів. Вона ускладнюється та крещендує, і разом із сюжетними поворотами має декілька внутрішніх кульмінацій, що підкреслені сонорними спалахами.

Поезія відсилає до історичної пам'яті згаданих подій XIII століття. У музичному викладенні поетичного тексту «*Вони залишають Земгале, залишають самотійно; Зі срібним сонцем на їх серцях*» з'являються елементи звукообразності: пуантилістичний виклад тексту у солісток із партії сопрано на тлі густого кластеру інших партій створює ефект холодного срібного блиску. Подальший текст «*Піти самим або здатися – хто знає, що складніше!*» повністю реалізований малотерцієвим звукорядом. Для П. Вакса саме цей лад є характерним звуковим показником драматичних та трагічних сенсів. Посилення трагедійного відчуття у поезії провокує максимальне згущення зменшеного ладу в хоровому масиві: як у горизонтальному викладі кожною партією, так і у вертикальній реалізації у кульмінаційних моментах.

Музична мова наступної частини, пов'язаної з 1949 р., насичена сонорними феноменами, що являють собою вертикалізований зменшений звукоряд як показник найгострішої та драматичної образності. Поява сонорних явищ спровокована загальною рухомістю хорової тканини, де в кожного з голосів відсутня тактометрична організація, а головним організуючим елементом у часі є слово та експресія його вимовлення.

Головна драматична кульмінація твору виникає на межі середини та репризного розділу як результат поступового нарощення звукового масиву, насиченого сонорними формаціями. Моноритмічність викладу, динамічне наростання від *sub. P* до *fff* та звуковисотний підйом підкреслюють значущість цього фрагменту, адже у тексті виголошується заклик до молитви.

Реприза скорочена, порівняно з експозиційним блоком, до неї входять лише перші дві строки останнього поетичного чотиривірша, відсутня ладова модуляція. У басовій партії педалізується тон *e*, інші хорові партії розгортають звукоряд фрігійського ладу. У поетичному ряді повертається початковий образ.

У коді, яка співвіднесена з останніми двома рядками поезії, немає утвердження стійкості і заспокоєння. Тут з'являються висхідні поспівки, що мають тривожний характер. Хор зі звичного звучання переходить на свист, що позбавляє звучання спокою, адже історія ще не закінчена.

Висновки. У хоровій музиці П. Вакса протягом різних етапів сформувались стійкі звукові індивідуалізовані моделі, які співвідносяться з певною образністю і стають свого роду трансляторами закладених сенсів.

Перша модель розгорнута до минулого, пов'язана із середньовічною та ренесансною релігійною традицією, серцевиною якої є ладозвукорядні модуси, старовинні церковні лади. Цей звуковий ресурс набуває нових та нетипових для своєї кореневої системи втілень. У окремих голосах хорового масиву кожен новий звук ладової системи розгортається по горизонталі, уся ладова модель вибудовується лінійно і поступово: вона нестійка, мінлива, без жорсткої ієрархії. Послідовне викладення ладового модусу окремим голосом створює горизонтальний рух у координаті часу.

Другою важливою координатою, що регулює розвиток у звуковій моделі, є синхронізація усіх звуків ладо-звукоряду по вертикалі. Найщільніша звукова формація, що утворюється у такій синхронізації – це кластер, що може набувати різних фактурних форм: сонорний потік, сонорна полоса тощо.

Ця модель була сформована у ранньому періоді творчості П. Васка, проте вона не зникає у творах зрілого періоду. Найчастіше вона своєю змістовною та інтонаційною природою відчутна на початку творів, у експозиційній зоні. У «Земгалі» перша модель пов'язана з експозиційною зоною: горизонтально розгортається діатонічний звукоряк та поступово набуває вертикальної реалізації, у бік щільної жорсткості дисонансів. Друга модель звукової організації має майже ідентичний механізм. В її основі також лежить ладо-звукорядна ідея, але зовсім інша: звукоряди штучної природи – симетричні лади обмеженої транспозиції або так звані октатонічні лади.

Третя модель – вимір сонористичних звучностей. Найбільші пропорції проявів цієї моделі простежуються у надзвичайно трагічних творах: це потік зовнішніх шумів, що посилюють у звуковій тканині її сонорні ресурси. На передньому плані – викрики, свист, говоріння, гротескний сміх, глісандо до гранично високих та гранично низьких звучань, які втілюють згустки емоцій величезного трагічного діапазону.

Окремою формою прояву третьої моделі є звуконаслідування пташиному співу, що реалізується через свист, зокрема у завершальних побудовах «Земгалі». Птахи є одним з улюблених образів-символів П. Васка, у міфології балтійських країн вони є медіумами між світом людей живих та світом богів, до яких потрапляють після смерті. У такому контексті поява образу птаха наприкінці трагічних творів є природною.

Отже, осмислюючи минуле своєї Батьківщини, композитор обирає драматичні моменти історії. На прикладі хорової балади «Земгалі» простежено авторський підхід до поетичного першоджерела: виявлено хвилеподібні коливання гострих емпатичних станів, сплески сильних емоційних співпереживань, що досягаються використанням широкої палітри прийомів та технік.

Примітки:

¹ Композицію можна послухати за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=G-GX9tCaOY0>.

Список використаної літератури

1. Жарков О. М. Техніка композиції як мовний механізм: від правила до звучання. *Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 132 : *Техніка композиції в сучасному науковому дискурсі*. Київ : НМАУ, 2021. С. 9–23.
2. Коханик І. М. Взаємодія жанру і стилю в сучасній музиці: від «діалогу» до «полілогу», або нотатки на берегах сучасного постмодерну. *Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Жанр як категорія музичної творчості*. Київ : НМАУ, 2009. С. 31–37.
3. Приходько О. В. Хорова музика а сарпелла другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: теоретичне осмислення і виконавські підходи : дис. ... канд. миств. : 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ, 2017. 252 с.
4. Титова М. П. Хорова балада Петеріса Васка «Послання синиці»: сонорні ресурси звукової тканини. *Київське музикознавство*. Вип. Київ : КММ, 2019. С. 37–52.
5. Тукова І. Г. О поняття – жанровий стиль. *Наук. вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Вип. 38. : *Музичний стиль: теорія, історія, сучасність*. Київ : НМАУ, 2004. С. 27–33.
6. Тукова І. Г. Сонорика як техніка композиції: досвід критичного аналізу. *Наук. вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Вип. 132 : *Техніка композиції в сучасному науковому дискурсі*. Київ : НМАУ, 2021. С. 66–77.
7. Būdeniece I. Librogenre in the Oeuvre of the Latvian Composer Pēteris Vasks. Riga : Lietuvos muzikologija, t. 14, 2013.
8. Jonāne J. View on Sacred Minimalism and music by Pēteris Vasks as incarnation of theological ideas. Riga : Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music, 2015.

References

1. Zharkov O. M. Tekhnika kompozitsii yak movnyi mekhanizm: vid pravyla do zvuchannia. *Tekhnika kompozitsii v suchasnomu naukovomu dyskursi: Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho*. Kyiv, 2021. № 132. P. 9–23.
2. Kokhanyk I. M. Vzaiemodiia zhanru i styliu v suchasni muzytsi: vid «dialohu» do «polilohu», abo notatky na berehakh suchasnoho postmodernu. *Zhanr yak katehoriia muzychnoi tvorchosti: Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*. Kyiv, 2009. P. 31–37.
3. Prykhdok O. V. Khorova muzyka a cappella druhoi polovyny XX –pochatku XXI st.: teoretychne osmyslennia i vykonavski pidkhdody: dys. ... kand. mystetstv: 17.00.03. Kyiv, 2017. 252 p.
4. Tytova M. P. Khorova balada Peterisa Vaska «Poslannia synytsi»: sonorni resursy zvukovoi tkanyny. *Kyivske muzykoznavstvo*. Kyiv, 2019. P. 37–52.
5. Tukova I. G. Oponyatii – zhanroviystil. *Muzychnyystil: teoriia, istoriia, suchasnist: Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*. Kyiv, 2004. № 38. P. 27–33.
6. Tukova I. G. Sonoryka yak tekhnika kompozitsii: dosvid krytychnoho analizu. *Tekhnika kompozitsii v suchasnomu naukovomu dyskursi: Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho*. Kyiv. 2021. № 132. P. 66–77.
7. Jonāne J. View on Sacred Minimalism and music by Pēteris Vasks as incarnation of theological ideas. Riga : Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music, 2015.

8. Būdeniece, I. (2013). *Librogenre in the Oeuvre of the Latvian Composer Pēteris Vasks*. Riga : Lietuvos muzikologija, 2013. T. 14.

**CHORAL BALLAD «ZEMGALE» BY PETERIS VASKS:
MUSICAL UNDERSTANDING OF THE HISTORICAL PAST**

Tytova Mariia – graduate student of the Department of Music Theory at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

The article deals with the choral ballad for mixed *a cappella* choir «Zemgale» by the contemporary Latvian composer Peteris Vasks. The relevance and novelty of the study are due to the insufficient scientific coverage of the musical culture of Latvia and, in particular, the choral music of P. Vasks in the Ukrainian musicological field. The purpose of the article is to identify the artistic means used by the composer to reflect the historical events with which the ballad is meaningfully connected. «Zemgale» combines the features of narrative, plot, and epic presentation that are common to the ballad genre with individual compositional decisions. The peculiarities of the sound and pitch organization of the tissue and the ways of correlating musical expressive means with the poetic basis of the work are analyzed. The article presents the characteristic sound models formed by the author in various choral compositions and actively represented in this ballad. The interrelation of sound models with a certain imagery, emotional content, as well as the presence of plot and nonplot sections in the work is established. In the plot sections, which are directly related to tragic imagery, pictures of struggle and aggression, the composer chooses a sound model based on the sharpest octatonic harmony and accompanied by an increase in sonorous resources throughout the sound tissue.

Key words: choral ballad, works of Peteris Vasks, Latvian choral music of the twentieth century.

UDC 477.239.2

**CHORAL BALLAD «ZEMGALE» BY PETERIS VASKS:
MUSICAL UNDERSTANDING OF THE HISTORICAL PAST**

Tytova Mariia – graduate student of the Department of Music Theory at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

Peteris Vasks is a central figure in the contemporary Latvian music scene; his works are performed by many world-renowned ensembles, and there are numerous concert and studio recordings. Another important factor in the study's focus on the composer's choral music is that the author himself singles out the sound of the *a cappella* choral array as one of his favorite timbral solutions, as he announced at a creative meeting in Kyiv in September 2019. In addition, Peteris Vasks has been turning to choral music from the very first years of his composing activity and continues to do so today; today the catalog of the artist's choral works includes more than 30 works of various genres. In this context, choral ballads of the mature period are to some extent a generalization of the composer's creative search. Therefore, the first scientific approach to the analysis of the ballad «Zemgale» determines *the novelty* of the study.

The main objective of the publication is to determine the artistic means of reflecting historical events in the music of the choral ballad «Zemgale» by Peteris Vasks.

The methodology includes methods of structural-functional and historical analysis to: trace the characteristic features of the ballad genre at different stages of development and identify individual features of its embodiment in the choral works of Peteris Vasks; establish the constructive features of the organization of the musical tissue and ways of its correspondence with the textual basis of the piece.

Conclusions. In the choral music of Peteris Vasks, during different stages, stable individualized sound models were formed, which correlate with a certain imagery and become a kind of translators of the inherent meanings.

The first model is turned to the past, associated with the medieval and Renaissance religious tradition, the core of which is the harmonic modes, the ancient church modes. The sequential presentation of a *modus* by a single voice creates a horizontal movement in the time coordinate. The second important coordinate that regulates the development of a sound model is the synchronization of all the sounds of the fret-sound series vertically.

The densest sound formation formed in such synchronization is a cluster, which can take on various textural forms: sonorous stream, sonorous band, etc. The second model of sound tissue organization has an almost identical mechanism. It is also based on the modal idea, but it is completely different: the modes of artificial nature are symmetrical modes of limited transposition or the so-called octatonic modes.

The third model is the measurement of sonorous sonorities. The largest proportions of this model can be traced in extremely tragic works: it is a stream of external noises that amplify the sonorous resources of the sound fabric. In the foreground are shouts, whistles, speaking, grotesque laughter, glissandos to extremely high and extremely low sounds that embody clots of emotions of a huge tragic range.

Thus, comprehending the past of his homeland, the composer chooses dramatic moments of history. On the example of the choral ballad «Zemgale», the author's approach to the poetic source is traced: the undulating fluctuations of acute empathic states, outbursts of strong emotional empathy achieved by using a wide palette of techniques and techniques are revealed.

Key words: choral ballad, works of Peteris Vasks, Latvian choral music of the twentieth century.

Надійшла до редакції 25.05.2023 р.