

УДК 784.1.087.684:78.071.1(474.3)Васк]:781(045)
DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.271009>

ТИТОВА М. П.

Титова Марія Павлівна — аспірантка кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

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

ptizzia@gmail.com

© Титова М. П., 2022

«MADRIGĀLS» ПЕТЕРІСА ВАСКСА: ШЛЯХИ ОНОВЛЕННЯ ЖАНРОВОЇ ТРАДИЦІЇ

Виявлено шляхи оновлення старовинної жанрової традиції сучасними мовними ресурсами у «Madrigāls» для мішаного хору *a cappella* латвійського композитора Петеріса Васкса. Наведено характерні жанрові риси мадригала, що були притаманні йому протягом становлення та історичного розвитку. Виокремлено ознаки спадкоємності твору відносно провідного жанру ренесансної доби. Виявлено специфіку їх проявів у «Madrigāls». Визначено низку стабільних та мобільних компонентів жанру, простежено індивідуальні авторські прийоми, які у поєднанні зі стабільними рисами старовинного жанру постають варіантами оновлення жанрової традиції. Проаналізовано звуковисотну й композиційну структуру твору, визначено основні принципи й технічні особливості звуковисотної організації. Виявлено взаємозв'язок сонорної та алеаторної технік композиції, простежено результативність появи сонорних формацій, а також визначено фактурні форми сонорних осередків. Простежено особливості взаємозв'язку слова і музики як провідної та первинної риси мадригалу, а також достатньо високий ступінь відображення композитором словесного тексту у музиці. Проаналізовано поетичне джерело твору — вірші французького поета XVI століття Клода де Понту у перекладі латвійського письменника Едвартса Вірза з позицій розвитку, послідовності та зміни образів. Виокремлено центральний художній образ поезії — символ часу, який працює як головний носій сенсу і фіксується на рівні музичної мови через інтонаційно-мелодичні, ритмічні та метричні особливості організації звукової тканини. Встановлено кульмінаційні зони, де фіксується зміна центрального образу, а також простежено мовні засоби його втілення.

Ключові слова: латвійська хорова музика XX століття, хорова мініатюра, творчість Петеріса Васкса, мадригал.

Вступ. Традиція хорового співу є найбільш органічною та знаковою для латвійської музичної культури. Споконвіків й до сьогодні хорова музика являє собою невід'ємну частину життя цілого народу, вона несе у собі пам'ять прадавніх вірувань з міцним фольклорним корінням, та водночас є платформою для народження новітніх композиторських феноменів. У Латвії проводиться багато хорових конкурсів та фестивалів, найвідомішим вважається *Vispārējie latviešu Dziesmu un Deju svētki* (Латвійський фестиваль пісні і танцю), у якому беруть участь аматорські колективи, а загальна кількість учасників іноді сягає тридцяти тисяч осіб. Можна сказати, що хоролий спів є однією з визначальних рис латвійської традиційної музичної культури, що накладає великий відбиток і на професійну академічну композиторську творчість. Тож не дивно, що сучасні митці не оминають цієї багатомістової традиції та

пов'язують із хоровою музикою свої власні творчі пошуки, синтезуючи інтонаційні фольклорні витоки з загальними західноєвропейськими музичними орієнтирами.

До композиторів, що неодноразово звертались у своїй творчості до хорових жанрів, належить Петеріс Вакс. Він пише музику для хору протягом усього творчого шляху, проте своєрідним епіцентром уваги до цієї сфери є ранній період його творчості, а саме — роки навчання у Латвійській музичній академії.

Поява «Madrigāls» (1976) є свого роду унікальним прикладом, адже до цього жанру композитор звернувся лише один раз протягом усього творчого шляху. Цей твір є зразком оновлення знакового жанру минулого через синтез традиційних для нього музично-виразових засобів із новітніми техніками та прийомами композиції, якими Петеріс Вакс активно цікавиться у цей період.

Хорова музика Вакса презентує безліч феноменів, що відкривають широкую перспективу музикознавчим пошукам, а її недостатній розгляд у науковій літературі обумовлюють **актуальність та новизну** даного дослідження.

Аналіз останніх досліджень. Хорова музика Петеріса Вакса, незважаючи на її затребуваність та виконавську популярність, у науковому полі поки не має достатньої презентації. Проте до деяких сфер творчості композитора зверталися латвійські дослідники. Так, у статті Юлії Йонане (Jūlija Jonāne) розглянуто певні стильові й технологічні композиторські прийоми зокрема й у хоровій музиці [Jonāne, 2015]. Окрім того, Ілона Бюденієце (Ilona Būdeniece) на прикладі інструментальної творчості Петеріса Вакса розглядає нові тенденції щодо жанрової ситуації в латвійській музиці другої половини ХХ — початку ХХІ століття [Būdeniece, 2013]. У сучасному музикознавчому доробку до історії жанру мадригалу зверталися науковці різних шкіл. Значним історико-теоретичним підґрунтям для цієї статті стали праці Н. О. Герасимової-Персидської [Герасимова-Персидська, 2013], В. Жаркової [Жаркова, 2018], А. Коробової [Коробова, 2008], а також публікації В. Пешкової [Пешкова, 2018, 2019]. Проте аналітичний розгляд жанру мадригала на прикладі творчості сучасного латвійського композитора Петеріса Вакса ще не був представлений у музикознавчому полі, що є додатковим аргументом для актуалізації теми статті. Суттєвою ідеєю, важливою для розкриття обраної теми, є наукове тлумачення явища і поняття жанрового стилю у дослідженнях І. Тукової [Тукова, 2004]. Розглядаючи шляхи оновлення жанрової традиції через впровадження новітніх технік композиції ХХ століття, будемо також враховувати праці відповідного сектора: дослідження Ц. Когоутека [Когоутек, 1976], О. Маклігіна [Маклыгин, 1992] та інших.

Мета статті — виявити шляхи оновлення жанрової традиції та виражальних засобів музики у «Madrigāls» Петеріса Вакса для хору *a cappella*.

Методологія дослідження включає методи історичного, структурно-функціонального та порівняльного аналізу для: простеження історії виникнення та розвитку жанру мадригалу та виявлення особливостей його існування у різні історичні періоди; встановлення конструктивних особливостей музичної тканини та її взаємодії із поетичною основою; простеження векторів оновлення жанрових традицій у цьому творі.

Результати дослідження. Композиторська творчість Петеріса Вакса різноманітна та багатожанрова. У його доробку на сьогодні представлені оркестрові твори, твори для камерного оркестру та ансамблів, концерти для різних інструментів з оркестром, твори для інструментів соло. Хорову музику не можна вважати центральною жанровою сферою творчості Петеріса Вакса, проте вона репрезентує себе до-

силь повно протягом усього творчого шляху митця та водночас відображує пошуки і здобуття на кожному етапі.

Обираючи з різноманітних, сформованих у минулому або створених у сьогоденні ресурсів мовної виразності, в тому числі — способів звуковисотної організації музичної тканини, композитор знаходить, розробляє, розвиває індивідуальні форми їх втілення, привласнює, тобто впускає у свій звуковий світ, де вони згодом стають атрибуцією, невід'ємністю. Набувають стильових ознак творчого самовиразу композитора, впізнаваності особистого «почерку». Згодом, на кожному новому етапі або протягом подальшого творчого періоду формуються стійкі, схожі звукові моделі, які варіюються і залучаються композитором задля формування специфічного смислового та образного стану. Створюються осередки їх розвитку, поступово розкриваються внутрішні резерви посилення генеральних, пануючих емоцій — саме у тих напрямках, які в умовах взаємодії хорової музики зі словом керуються потужною, конкретизованою, вербально означеною програмною траєкторією руху. Такі звукові конгломерації у хорових партитурах Васкса зустрічаються доволі часто і насправді їх декілька. Вони апробуються і закріплюються, відрізняючись за природою системного походження, загальностильовим корінням, наслідковими зв'язками і звуковими презентаціями; чергуються між собою у різних пропорціях залежно від змістовного наповнення твору, а також посідають певне місце в окремих жанрах і спочатку начебто спонтанно, а потім вже свідомо для композитора впливають на цілісний процес оновлення, індивідуалізації. Чи впливає цей процес на втілення стійких жанрових прикмет музики, відтворення (за висловом Є. Назайкінського) «жанрово-комунікативної ситуації»? Якою мірою це змінює, оновлює, розширює уявлення слухача про умовно сталий «вигляд» — звукове «обличчя жанру» відповідно до означеного композитором «жанрового ім'я» — у черговій, нетривіальній його презентації сучасним автором твору? Вочевидь, пошук гіпотез або ймовірних відповідей на ці запитання полягає на шляхах або перетинах розвитку теорії жанрів, стилів і технік композиції, навіть із зачепленням і більш широкого кола, а саме: змістовних наповнень конкретного музичного феномена, що аналізується, тобто з урахуванням його смислових, вербальних, жанрово-стильових, мовних чинників.

Починаючи з минулого століття звуковисотна структура музики гранично індивідуалізується та стає об'єктом композиторської творчості, поряд із тематизмом, ритмом й тембром, а у пошуковому полі творчості відкриваються та заповнюються нові лакуни взаємодії композиторських технік. Кожен із відомих авторів шукає свій індивідуальний модус висотної організації звукової тканини та, поміщуючи її у встановлену жанрову систему, зі стабільними, стійкими елементами, перетворює їх новою звуковою «палітрою». Мадригали К. Монтеверді, Дж. Палестрини, І. Стравінського, С. Шарріно, Б. Мартіну, С. Барбера, Д. Лігеті та П. Васкса, що є ланками одного довгого жанрово-історичного ланцюга, неймовірно відрізняються. Для кожного з композиторів звернення до цього жанру має персональні мистецькі мотивації.

Петеріс Васкс створював хорову музику ще зі студентських років. Цей період життєтворчості, який ми умовно можемо вважати раннім, характеризується активною пошуковою роботою над власним способом мовлення. У роки навчання у Латвійській музичній академії (1973—1978) композитор прагнув досягнути відомі музичні здобутки минулого, заглибитись у сучасність з усіма її новими можливостями та віднайти свій індивідуальний стиль. Такої щільності у написанні хорових творів, як у 1970-х роках, не простежуватиметься вже у наступних десятиліттях. У цей час було створено багато

різножанрових зразків хорової музики. Композитор сам визначає деякі твори як пісні: «Skumjas» (1978), «Dzimtene» (1979), цикл «Klusās dziesmas» (1972); як поему — «Baltais fragments» (1978); такий масштабний жанр як концерт вперше був репрезентований у творчості композитора саме у хоровій музиці — Concerto vocale (1978) для мішаного хору *a cappella*. Саме у поєднанні старого і нового формувалося мислення митця на ранньому етапі творчості. За словами композитора, у цей час його цікавили усі доступні музичні відкриття, особливим натхненням для нього був фестиваль «Варшавська осінь» та творчість К. Пендерецького та В. Лютославського. Проте у творчості Вакса риси авангардного мислення, притаманні для багатьох митців того часу, реалізовані досить локально і майже завжди є лише одним із способів розкриття образного та смислового наповнення твору. Поряд з активним залученням новітніх технік композиції у власний досвід, композитор звертається до виразових можливостей музики минулого, транслуючи цими засобами сучасні смисли. Також у цей час композитор визначає для себе певний змістовий та образний фундамент, який викристалізовуватиметься та проростатиме у творчості зрілих років. Такої щільності у написанні хорових творів не простежуватиметься вже з початку 1980-х років. За словами композитора — це був час, коли він дуже хотів писати для хору, адже Латвія має глибокі традиції хорового співу. На творчій зустрічі, що відбулась у Києві у вересні 2019 року, Петеріс Вакс так висловив власні міркування щодо цього етапу творчого шляху: «Для молодого композитора дуже важливо чути, як реально звучить його музика, щоб у великих творах не повторювати помилки ранніх мініатюр. Проте диригенти боялись виконувати мою музику через “не надто хорошу” біографію»¹. Так, батько Петеріса Вакса — священик, а у його родини на той час було багато родичів за кордоном і ці факти не сприяли активному розповсюдженню музики композитора, а особливо хорової, що перш за все пов'язана з вербальним (іноді сакральним) текстом. Незважаючи на складнощі з виконанням деяких творів, існував жіночий хор «Dzintars», який не боявся брати до виконання партитури композитора (фото 1)².

У якості назви однієї зі своїх ранніх хорових мініатюр Петеріс Вакс обрав «жанрове ім'я» одного з ключових явищ музичної культури Ренесансу — мадригалу. Таке звернення беззаперечно відправляє слухача та дослідника заглибитись у витoki цього жанру, адже його історія відкриває панораму сенсів, що вкладалися митцями протягом багатьох століть з моменту самого його виникнення. Багато жанрів мали свою епоху розквіту, після якої на певний час виходили з поля зору композиторської зацікавленості. Повернення старих жанрів до композиторської практики, як правило, пов'язане з оновленням музичної мови, характерної для того чи іншого жанру та наростанням додаткових символічних та знакових сенсів. Втілення жанру в різні епохи насичує його багажем музичної мови нової епохи, індивідуально-авторським почерком митця. Явище звернення й відродження жанрів музикознавиця І. Тукова називає однією з тенденцій минулого століття: «XX століття, разом з тенденцією до граничної жанрової індивідуалізації та трансформації, змішанням «свого» та «чужого», висуну-

¹ Наведене висловлювання Петеріса Вакса зберігається автором статті у власному архіві аудіо-записів зустрічі з композитором, що відбувалась напередодні української прем'єри Концерту для альта та струнного оркестру П. Вакса у виконанні Максима Рисанова та Національного камерного ансамблю «Київські солісти» під орудою Ігоря Пучкова.

² Творча зустріч з композитором з нагоди української прем'єри Концерту для альта та струнного оркестру. Фотографка — Ірина Білик.

ло іншу тенденцію — відродження культурного спадку, в тому числі й жанрового фонду “докласичного” періоду» [Тукова, 2004, с. 31].



Фото 1. Петеріс Васк. Київ, вересень 2019 р.

Історичний розвиток жанру мав декілька ступенів. На ранньому етапі свого існування, у XIV столітті, мадригал являв собою вокальний, іноді з участю інструментів, дво-триголосний твір на любовно-ліричну, жартівливо-побутову, міфологічну тематику, у його структурі виділялися куплет і рефрен. У XV столітті мадригал був витіснений іншими популярними вокальними жанрами, але у XVI сторіччі знов повернувся у музичну практику і досяг свого найбільшого розквіту у творчості Джезуальдо ді Веноза, Луки Маренціо, Клаудіо Монтеверді.

За думкою А. Коробової, «в добу Ренесансу жоден інший жанр світської вокальної музики не відзначений такою мобільністю та видовим розмаїттям. Серед мадригалів XVI — початку XVII століття зустрічаються як багатоголосні твори (від двох до восьми і більше голосів), так і сольні, чисто вокальні та з використанням інструментів. Мадригал міг бути ліричною мініатюрою і ставати основою quasi-театралізованих композицій (“мадригальних комедій”)» [Коробова, 2008, с. 19]. Різнилися мадригали також за формою та стилістикою. Так, існували мадригали, що мали відчутний композиційно-стильовий зв'язок з мотетом, для них типовою є наскрізна форма, п'ятиголосний поліфонічний склад та опора на систему церковних ладів. Інший тип мадригалів пов'язаний із жанром фроттолі, для якого властивими були куплетні та репризні форми і гомофонний склад.

Експресивність музичного висловлення, характерна для мадригалу, усі його виражальні засоби, спрямовані на відображення — частіше пряме, інколи опосередковане — словесного тексту, у комплексі з рідною мовою та свободою від суворих правил поліфонії зробило цей жанр найулюбленішим в Італії XVI сторіччя. У XVII-XIX століттях мадригал пішов у тінь, хоча окремі його зразки зустрічаються у твор-

чості Антоніо Лотті, Бенедетто Марчелло та інших. У ХХ столітті мадригал повертається до композиторської практики, свідченням чому є творчість Пауля Хіндемита, Ігоря Стравінського, Дьордя Лігеті, Богуслава Мартіну, Сальваторе Шарріно, Самюеля Барбера. Кожен із сучасних митців знаходить власний підхід до зазначеного жанру, створює власний спосіб вираження, обирає найрізноманітніші та іноді зовсім неочікувані тексти, але завдяки історично закладеній гнучкості, мадригал природно приймає у себе найновіші здобутки композиторських пошуків. Наприклад, Шарріно в своєму циклі «12 Мадригалів» звертається до японської поезії Мацуо Басьо, створюючи спеціальні «вокальні жести» за образами текстів. Лігеті для циклу *Nonsense madrigals* («Безглузді мадригали») обирає вірші поетів вікторіанської епохи — Льюїса Керола, Вільяма Брайті Рендса та англійський переклад віршів Генріха Гофмана — й завдяки поєднанню різноманітних прийомів, як класичних так і новітніх, надає їм абсурдистського звучання. Барбер підійшов до створення свого циклу мадригалів *Reincarnations* («Реінкарнації») прагматично — у період написання циклу в Австрії він готувався працювати з американським хором, що мав назву Madrigal. Саме для роботи з цим колективом і були написані сучасні мадригали «на вірші із однойменної поетичної збірки Джеймса Стівенса, куди увійшли переклади ("реінкарнації") поезій ірландських авторів — Девіда О'Брюера, Ігана О'Рахїллі та Ентоні Рафтері, що оспівували своєю ліричною любовною поезією жіночу красу» [Zharkova, 2022, с. 67]. У звучанні мадригалів Барбера відчутний вплив К. Монтеверді, також дослідники вказують на особливе ставлення композитора до цього жанру: «Барбера вабила атмосфера “витонченої чуттєвості” і він шукав для її відображення барвисті звукові резерви у своєму хоровому письмі» [Zharkova, 2022, с. 67].

Висвітлюючи специфіку мадригалу, дослідники відзначають в якості провідних його ознак гнучкість музичної форми, ліричне коло образів та пріоритет слова. Що стосується форми, то її «вільний» характер обумовлений, перш за все, прагненням детально відобразити розвиток поетичної думки. До того ж, новації мадригалістів охоплюють не тільки музичну форму, але й гармонію, ритміку, вокальну мелодику. Зокрема, одним з найбільш помітних нововведень музичної мови ХVІ століття стало відкриття хроматизму, теоретично обґрунтованого та послідовно застосованого Ніколо Вічентіно та найбільш переконливо втіленого Карло Джезуальдо. Серед інших проявів експериментальних прагнень мадригалістів можна назвати сміливі фактурні та динамічні контрасти, пошуки у галузі виразного речитативу тощо. Однак використання усіх названих принципів та прийомів було обумовлено прагненням до адекватної і детальної передачі словесного тексту — його емоційної та смислової сторони.

Із пошуками нових, оригінальних та точних музичних прийомів, здатних повною мірою втілити усі нюанси закладених у поетичному тексті емоцій та переживань, пов'язана і тенденція до музичної символіки. Так звані «мадригалізми» — прийоми безпосереднього відображення слова у звучанні [Жаркова, 2018, с. 320] — характерні прикмети творів другої половини ХVІ століття. Композитори активно шукали і знаходили звукові еквіваленти ключовим словам тексту. В. Жаркова наводить ряд прикладів такого роду: «Це і просторові ефекти відтворення сенсу слова (наприклад, використання високого регістру, коли мова йде про небо, ангелів та шляхетні почуття, радість; низького регістру при згадці диявола, печалі, смерті), та конкретні зображальні ритмічні та мелодичні фігури. Навіть зовнішній вигляд надрукованих нот міг бути обумовленим поетичним тестом. Наприклад, слова “ніч” чи “смерть” могли бути представлені чорними нотами, слова “перлина” чи “сльози” — прозорими поло-

винними нотами» [Жаркова, 2018, с. 320]. Л. Гаврилова, характеризуючи мадригалізми як музично-риторичні фігури, робить акцент на мелодичному компоненті звучання: «слово “sospirò” (зітхання) зображувалося двома-трьома акордами з паузою посередині слова, “volo” (політ) — хвилеподібним мелодичним малюнком, “pieta” (співчуття) та “amarorianto” (гіркі сльози) — передавали за допомогою хроматизмів та дисонансів; “morte” (смерть) — тягне за собою гальмування ритмічного руху і зупинку — паузу — у всіх голосах» [Гаврилова, 2008, с. 97]. А. Коробова зараховує до «мадригалізмів», поряд із ранніми прикладами типізації музично-риторичних фігур, також прийоми звукозображальності [Коробова, 2008, с. 17].

Нарешті, коло образів, представлених у ренесансних мадригалах, має доволі широкий спектр відтінків. У більшості наукових джерел наголошено на пануванні в поетичних мадригалах теми кохання та пов'язаних із нею мотивів страждання. Однак В. Жаркова вказує на те, що в мадригалах зображуються різні аспекти життя людини: ліричні, драматичні, комічні, трагічні, соціальні. А. Коробова відстоює тісний зв'язок мадригалу із жанром пасторалі і навіть дотримується версії походження слова «мадригал» від італійського слова *mandra* (стадо), що в свою чергу пов'язане із грецьким *μᾶδρα* (стійло, загін для худоби) [Коробова, 2008, с. 15]. Звідси, на її думку, перевага в мадригалах пасторальної поезії. Для підтвердження своєї думки дослідниця наводить картину невідомого італійського художника XVI століття під назвою «Сільський концерт», або «Мадригал», вважаючи зображене на ній родинне музикування на фоні ідилічного пейзажу втіленням «прекрасної місцевості (*locus amoenus*) зі всіма основними її атрибутами — квітами, деревами, птахами, прозорими водами річки» [Коробова, 2008, с. 20]. Додамо також до переліку типових для мадригалу тем філософські мотиви, які нерідко перетинаються з картинами природи та любовними переживаннями.

Для свого Мадригалу Петеріс Васкс обирає текст французького поета XVI століття Клода де Понтю (*фр. Claude de Pontoux*) у перекладі латвійського письменника Едвартса Вірза. У партитурі твору також наводиться німецька та англійська версія тексту. Зважаючи на специфіку жанру мадригала, розуміння тексту є ключовою необхідністю для аналізу, тому наведемо власну версію перекладу з англійського варіанту.

In time flowers wilt and become limp	З часом квіти в'януть і стають втомленими
In time the sea will calm its waves	З часом море заспокоює свої хвилі
In time great rivers run dry	З часом великі річки висихають
In time even iron softens	З часом навіть залізо розм'якшується
In time distant battles must end	З часом далекі бої повинні закінчитися
In time castles will vanish under grass	З часом замки зникнуть під травою
Only your pride is still ablaze	Тільки твоя гордість все ще палає
And constantly withstands the course of time	І постійно витримує плин часу

Головним у поетичному першоджерелі є образ часу, який тече, змінюючи все на своєму шляху. Моря та річки висихають під його впливом, залізо втрачає свою міць, величні замки зникають. Лише у останніх двох рядках поетичний образ всезмінюючого та невпинного часу відступає, натомість з'являється те, що витримує його хід — гордість. Це узагальнений образ людських чеснот, які не підвладні часу і є цінними у всі епохи, як у XVI столітті, так і до наших днів — порядність, чесність, милосердя, гідність, повага. Цей синонімічний ряд варто доповнити поняттям «віра»,

адже навіть у світських творах Петеріса Васкса відчутне устремління до піднесеного та просвітленого.

У Мадригалі¹ композитор реалізує головний принцип жанру дуже своєрідно. Текст насичений безліччю образів, проте у музиці вони не мають деталізованої реалізації. Головним для композитора є образ часу, саме він розкривається як на поетичному, так і на музичному рівнях. Форма Мадригалу легко співставляється з поетичною та має риси двочастинності, де перша частина відповідає першому чотиривіршю, друга частина — першим двом рядкам наступного чотиривірша, останні два поетичні рядки співпадають з кодою.

Мадригал починається з ремаркою *Andante, senza fretta* (не поспішаючи), одноголосна мелодія у партії сопрано не має вказаного метру, при цьому чітко вказані тривалості. Таким чином відчуття пульсації і рівномірності є, проте воно невизначене та майже невловиме. Образ часу композитор розкриває засобами, які з ним найтісніше пов'язані — метром та ритмом, де ритм є простим та усвідомлюваним, а метр відсутній зовсім. Через такий підхід композитор натякає на саму природу часу, який ми можемо виміряти та не можемо досягнути повністю (приклад 1).

Приклад 1.

Петеріс Васкс. «Madrigāls»

Andante, senza fretta

Soprano

Ar lai - ku pu - ķes vīst un pa - liek gau - sas, a

Мелодія спирається на поступеневий рух, має обсяг неподільної вокальної фрази у діапазоні зменшеної квінти (фа#— до). Через багаторазовий повтор тону сі та тривалій зупинці на ноті ля виникає відчуття двоопорності та ладової невизначеності, що споріднює її з латвійськими народними піснями — дайнами.

Наступною конструктивною побудовою є невеличка поспівка у обсязі великої терції, що має повторюватись у довільному ритмі кожним виконавцем партії. У систематизації алеаторних принципів Ц. Когоутека [Когоутек, 1976] дане явище належить до відносної (керованої) алеаторики. Тобто, побудови визначені, обмежені, використовуються цілком свідомо для втілення художнього задуму. Це алеаторика внутрішньої форми (мала, обмежена), що виникає внаслідок алеаторного використання ритму, темпу, метру, мелодики, гармонії, поліфонії та тембрів, але не композиційних архітектонічних побудов.

Наступний поетичний рядок виникає у партії альтів. Їх мелодія є точною імітацією мелодії сопрано квінтою нижче. Таким чином загальний діапазон звучання розширюється до октавного та з'являються нові опори — тони е та d. Алеаторична поспівка, що завершує мелодичну фразу альтів, напластовується на аналогічну у партії сопрано. Так утворюється сонорний потік. Він не є самостійною смисловою одиницею, це результативне явище, сформоване алеаторними прийомами.

Вступ тенора пов'язаний із наступним поетичним рядком. Нова мелодія за обсягом рівна з попередніми, також має поступеневі форми руху в діапазоні квінти, та не

¹ «Madrigāls» Петеріса Васкса у виконанні Latvian Radio Choir під орудою Зігварда Кляви (Sigvards Kļava) можна прослухати за посиланням: <https://youtu.be/zdetQXgKk8s>

приносить нових звуків у загальний звукоряд твору, хоч і має власну опору на тоні *ля* (приклад 2).

Приклад 2.

The image shows a musical score for three voices: Soprano (S), Alto (A), and Tenor (T). The Soprano and Alto parts are represented by wavy lines, indicating a tremolo or sustained oscillation. The Tenor part is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "ar lai - ku iz - žūst lie - las u - pes sau - sas, u". The Tenor part begins with a piano (*p*) dynamic marking and includes a *pp* (pianissimo) marking later in the phrase. A double bar line with repeat dots is present, followed by a long note marked with an asterisk (*).

Долучення алеаторної поспівки тенора до спільного звучання не дає нових звуків сонорному потоку, проте збільшує його діапазон та розширює регістр до двох октав.

Баси вступають з квінтовою імітацією мелодії тенора, у їх мелодії опорним є тон *ре*. Поєднуючись з усіма попередніми партіями, оновлений потік вібрує у майже триоктавному діапазоні, проте у ньому залучені лише шість ступенів — попарно у басів і альтів — *до-ре-мі*, а у тенорів і сопрано — *соль-ля-сі*. Це не дає повного визначеного ладу. Кожна партія має свою опору, тож і центр системи перемінний. Так завершується перша частина Мадригалу. Загалом вона мала крещендуючу конструкцію від одноголосної лінії до повномасштабного хорового звучання. Мадригальний принцип віддзеркалення тексту у музиці був реалізований композитором через особливий підхід до метру, який є музичною метафорою поетичного образу часу. Відсутність запрограмованої визначеної та рівномірної пульсації занурює слухача у безмірну плинність, але чітка ритмічна організованість зберігає у нас відчуття постійного руху. Поступове виникнення сонорного потоку внаслідок поєднання алеаторних поспівок у кожній хоровій партії теж має певний мадригальний зміст. Він найчастіше пов'язаний з образом часу, який є наскрізним у даному творі. Для нього не існує статички, тож вслід за текстовим розвитком хорові партії після завершення вербальної думки-фрази не зупиняються, а продовжують рух.

Друга частина Мадригалу охоплює два рядки наступної поетичної строфи, її текст: «З часом далекі бої повинні закінчитися / З часом замки зникнуть під травою». Вона починається вступом тенорів з ремаркою *Energico* та *sub. f.*, звучить перший рядок тексту. Ця мелодія є інверсією мелодії, що звучала на початку твору у партії сопрано, але тепер після завершення вербального вислову вона повторюється без змін невизначену кількість разів (приклад 3).

Наступні хорові партії співають той самий текст та мають різний час вступу. Сопрано є квартовою імітацією тенора, а мелодії басів та альтів є інверсією партії тенорів та басів з першої частини. Наявність такої кількості поліфонічних прийомів наближує цей мадригал до мадригалів XVI століття, для яких поліфонія була природною ознакою музичної мови.

У цьому розділі вплив і виразова сила алеаторики дещо зменшена, вона тепер не стосується ні ритму, ні звуковисотності, а лише кількості повторів даної музичної фрази. Мадригальний принцип тут реалізується усіма хоровими партіями через вказані на початку частини артикуляційні задачі — *Energico* та *sub. f.* Завдяки виконан-

ню цих вказівок нова частина контрастує попередній, звучить жорсткіше та активніше, коли у тексті виникає образ далекого бою.

Приклад 3.

Energico

S
ar lai -

A
ar lai - ku kau - jam tā - lām jā - iz -

T
subito f
ar lai - ku kau - jam tā - lām jā - iz - bei - dzas, *

B
f
ar lai - ku kau - jam

З наступним поетичним рядком повертається динаміка і темп першої частини, але надалі ця вербально-мелодична фраза алеаторно повторюється у чотирикратному збільшенні — ще один спосіб композитора відобразити загадкову природу часу. Тож тут принцип відображення тексту в музиці знов стосується саме образу часу, а не «замків, що зникнуть під травою».

Приклад 4.

S
tik lep - num's tavs ar - vie - nu lies - mās ku - rās,

A
tik lep - num's tavs ar - vie - nu lies - mās ku - rās,

T
tik lep - num's tavs ar - vie - nu lies - mās ku - rās

B
tik lep - num's tavs ar - vie - nu lies - mās ku - rās

S
pp
un pas - tā - vī - gi lai - kam pre - tī tu - ras, tu - ras.

A
pp
un pas - tā - vī - gi lai - kam pre - tī tu - ras, tu - ras.

T
pp
un pas - tā - vī - gi lai - kam pre - tī tu - ras, tu - ras.

B
pp
un pas - tā - vī - gi lai - kam pre - tī tu - ras, tu - ras.

Останньою композиційною побудовою Мадригалу є кода. Її текст: «Тільки твоя гордість все ще палає / І постійно витримує хід часу». Вперше у поезії рядок не починається зі слова «час», і загалом центр ваги сенсу зміщується до поняття «гордість». У музичній мові найголовнішим показником цієї зміни є поява чіткої метричної організації хорової фактури та зміна поліфонічного типу викладу на акордовий. Усім хоровим масивом стверджується образ стійкості, міцності, над якою не властивий плин часу. Утворені вертикалі є дисонантними, вони не мають між собою звичних ладофункційних зв'язків, рух голосів у акордах керується модальною поліфонічною енергією, а не логікою тяжіння.

Прийом контрастної зміни фактури з поліфонічної на хоральну стане одним з характерних у подальшій хоровій музиці Петеріса Васкса. Хорал для нього є головним осередком сенсу, устремлінням до світла та символом піднесення. Так, у хоровій баладі «Послання синиці» (1981/2004) хорал є у першій кульмінації та у коді твору, у драматичній поемі «Земгале» (1989) хорал теж є у коді твору. У всіх цих прикладах хорал з'являється як ствердження головної ідеї, адже у такій фактурі зміст слова прослуховується найкраще. Наведемо приклад коди Мадригалу (див. приклад 4).

Висновки та перспективи. Отже, вибір композитором жанру мадригалу обумовлює особливий підхід до втілення словесного тексту у музиці. У цьому ранньому творі помітне устремління композитора до глибокого занурення у зміст слова. У своєму «Madrigāls» Петеріс Васкс не буквально ілюструє кожний словесний образ, а прагне музичними засобами відобразити глибинний сенс. На цьому шляху він користується традиційними поліфонічними прийомами, поєднуючи їх з композиторськими техніками ХХ століття: саме так у цьому творі виникають сонорні осередки, що спровоковані алеаторним рухом голосів. Однак у «Madrigāls» композитор дуже своєрідно реалізує головний принцип жанру: усі виражальні засоби мадригалу спрямовані на відображення словесного тексту. Головним художнім образом мініатюри композитор вбачає поняття «час», саме він розкривається як на поетичному, так і на музичному рівнях. Відсутність запрограмованої визначеної та рівномірної пульсації у мелодичній лінії занурює слухача у безмірну плинність, проте ритмічна організованість зберігає у нас відчуття постійного руху. Така композиторська гра з метроритмом є своєрідною музичною метафорою образу часу, який ми можемо виміряти і порахувати, але природа його залишається відносною та повністю неосяжною. Алеаторні поспівки тут виникають наприкінці вербальної фрази, що також має мадригальний метафоричний зміст, адже для часу не існує статичності, тому хорові партії після завершення думки не зупиняються, а продовжують рух. Подібно до попередніх хорових мініатюр, мелодичні лінії нашаровуються у полімелодичну фактуру, утворюючи сонорні згустки. Вони співвідносяться зі змістом тексту, поступово накопичуючи свою силу: час впливає на все — на річки та моря, на залізо і квіти, — кожна річ на землі так чи інакше вступає у власну невидиму взаємодію з поняттям «час». Показовою у цьому творі є різка зміна фактури та способу організації звукової тканини у коді. Основним образним центром у поезії стає поняття «гордість», а у музичній мові найголовнішим показником цієї зміни є поява чіткої метричної організації хорової фактури та зміна поліфонічного типу викладу на акордовий. Замість плинності та невизначеності попередніх смислових блоків, тут стверджується образ стійкості та міцності. Утворені вертикалі є дисонантними, вони не мають між собою типових функційних зв'язків, рух голосів у акордах керується модальною поліфонічною енергією, а не логікою тяжіння. У більш пізніх творах композитора саме у хора-

льній фактурі викристалізовуватимуться центральні смислові ідеї твору. Тому саме кода у Мадригалі сприймається як кульмінація. Отже, взаємодія різних технік композиції в даному творі спрямована на метафоричне відображення змісту поетичного першоджерела. Алеаторний рух голосів та результативно утворені сонорні згустки у прив'язці до слова створюють музичну символічну картину, зміст якої розгортається поступово, з устремлінням до головної думки-висновку, якою виступає кода і де зникають усі алеаторно-сонорні феномени.

Таким чином, працюючи з жанром, що має багатовікову історію, Петеріс Васк не прагне зберегти його звичні обриси. Композитор не відтворює сталу модель жанру, а її інтерпретує, пропонує оновлену версію прототипу певного жанру, первинний інваріант котрого він іноді глибоко приховує, а іноді підіймає на поверхню. Це породжує безліч асоціацій і водночас здивувань тим, як органічно поєднується сучасний арсенал звукової організації величезних хорових масивів із «жанровою пам'яттю» музичного мистецтва, а також відкриває широку перспективу досліджень інших жанрів з їх стабільними компонентами та авторськими новаціями.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

1. Гаврилова Л. В. История западноевропейской музыки. Ч. 1: Античность, Средневековье, Возрождение : учебник. Красноярск : Гос. акад. музыки и театра, 2008. 127 с.
2. Герасимова-Персидская Н. А. Мадригалы Джезуальдо: между Ренессансом и барокко. *Opera musicologica*. Санкт-Петербург, 2013. Вып. 15. С. 5–20.
3. Жаркова В. Б. Десять взглядов на историю западноевропейской музыки. Тайны и желания Homo Musicus : Монографія. Київ : ArtHuss, 2018. 338 с.
4. Жаркова В. Б. Мадригалі Клаудіо Монтеверді в контексті музичної культури його часу. *Мистецтвознавчі записки : Зб. наук. праць*. Київ : Видавництво ДАКККіМ, 2011. Вип. 20. С. 3–9.
5. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. Москва: Музыка, 1976. 368 с.
6. Коробова А. Г. Мадригал как новая *carmen pastorale* в музыкальном искусстве Ренессанса. *Старинная музыка*. Москва : Коллегия старинной музыки, 2008. С. 15–25.
7. Маклыгин А. Л. Фактурные формы сонорной музыки. *Laudamus*. Москва: Композитор, 1992. С. 129–137.
8. Пешкова В. «Altri canti d'Amor tenero arciero» з «Восьмої книги» мадригалів Клаудіо Монтеверді: цілісність музичної композиції. *Київське музикознавство : зб. наук. пр.* Вип. 57 : *Культурологія та мистецтвознавство : До 150-річчя Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра*. Київ, 2018. С. 153–163. URL: <https://doi.org/10.33643/kmus.2018.57.13>
9. Пешкова В. Принципи роботи з поетичним текстом у ранніх мадригалах Клаудіо Монтеверді (на прикладі мадригалів з перших чотирьох книг композитора). *Київське музикознавство : зб. наук. пр.* Київ, 2019. Вип. 59. С. 128–141. URL: <https://doi.org/10.33643/kmus.2019.59.10>.
10. Тукова И. Г. О понятии — жанровой стиль. *Научный вестник Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского*. Вип. 38: *Музичний стиль: теорія, історія, сучасність*. Київ: НМАУ, 2004. С. 27–33.
11. Jonāne J. View on Sacred Minimalism and music by Pēteris Vasks as incarnation of theological ideas. Riga : Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music, 2015.
12. Būdeniece I. Librogenre in the Oeuvre of the Latvian Composer Pēteris Vasks. Riga : Lietuvos muzikologija, t. 14, 2013.

13. Zharkova V., Ivannikov T., Filatova T., Zharkov O., Antonova O. Choral music by Samuel Barber: genre and style aspects. *Studia UBB Musica*. Cluj-Napoca, 2022. LXVII, Special Issue 1. P. 63–77. DOI: 10.24193/subbmusica.2022.spiss1.05.

REFERENCES

1. Gavrilova, L. (2008). *Istoriya zapadnoevropeiskoi muzyki*. Ch. 1: Antichnost', Srednevekov'e, Vozrozhdenie : uchebnyk [History of Western European Music. Part I: Antiquity, Middle Ages, Renaissance: Textbook]. Krasnoyarsk : Gos. akad. muzyki i teatra. 127 p. [in Russian].
2. Gerasimova-Persidskaya, N. (2013). *Madrigaly Dzhezual'do: mezhdru Renessansom i barokko* [Madrigaly Gesualdo: between the Renaissance and the Baroque]. *Opera musicologica*. St. Petersburg, Vol. 15. pp. 5–20. [in Russian].
3. Zharkova, V. (2018). *Desyat' vzglyadov na istoriyu zapadnoevropeiskoi muzyki. Tainy i zhelaniya Homo Musicus: Monografiya* [Ten Views on the History of Western European Music. Secrets and Desires of Homo Musicus: Monograph]. Kyiv : ArtHuss. 338 p. [in Russian].
4. Zharkova, V. (2011). *Madryhaly Klaudio Monteverdi v konteksti muzychnoi kultury yoho chasu* [Madrigals Claudio Monteverdi in the context of musical culture right now]. In: *Mystetstvoznavchi zapysky* [Art history notes]. Kyiv : DAKKKiM, Vol. 20. pp. 3–9. [in Ukrainian].
5. Kohoutek, C. (1976). *Tekhnika kompozitsii v muzyke XX veka* [Technique of composition in the music of the XX century]. Moscow: Muzyka, 368 p. [in Russian].
6. Korobova, A. (2008). *Madrigal kak novaya carmen pastorale v muzykal'nom iskusstve Renessansa* [Madrigal as the new carmen pastorale in the musical art of the Renaissance]. In: *Starinnaya muzyka* [Old music]. Moscow : Kollegiya starinnoi muzyki, pp. 15 –25. [in Russian].
7. Makligin, A. L. (1992). *Fakturnye formy sonornoj muzyki* [Textural forms of sonorous music]. In: *Laudamus*. Moscow: Kompozitor, pp. 129–137. [in Russian].
8. Peshkova, V. (2018). «Altri canti d'Amor tenero arciero» z «Vosmoi knyhy» madryhaliv Klaudio Monteverdi: tsilisnist muzychnoi kompozytsii [«Altri canti d'Amor tenero arciero» from the «Eighth Book» of Claudio Monteverdi's madrigals: the integrity of the musical composition]. In: *Kyivske muzykoznavstvo* [Kyiv musicology]. Kyiv, Vol. 57: Do 150-richehia Kyivskoho instytutu muzyky im. R. M. Hliiera [To the 150th anniversary of the Kyiv Institute of Music named after R. M. Gliera], pp. 153–163. Available at: URL: <https://doi.org/10.33643/kmus.2018.57.13> [in Ukrainian].
9. Peshkova, V. (2019). *Pryntsypy roboty z poetychnym tekstem u rannikh madryhalakh Klaudio Monteverdi (na prykladi madryhaliv z pershykh chotyrokhn knykh kompozytora)* [Principles of working with the poetic text in the early madrigals of Claudio Monteverdi (on the example of madrigals from the first four books of the composer)]. In: *Kyivske muzykoznavstvo* [Kyiv musicology]. Kyiv, Vol. 59, pp. 128–141. Available at: URL: <https://doi.org/10.33643/kmus.2019.59.10>. [in Ukrainian].
10. Tykova, I. (2004). *O ponyatii — zhanrovyi stil'* [About the concept of genre style]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Vol. 38: *Muzychnyi styl: teoriia, istoriia, suchasnist* [Musical style: theory, history, modernity]. Kyiv : NMAU, pp. 27–33. [in Russian].
11. Jonāne, J. (2015). *View on Sacred Minimalism and music by Pēteris Vasks as incarnation of theological ideas*. Riga : Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music. [in English].
12. Būdeniece, I. (2013). *Librogenre in the Oeuvre of the Latvian Composer Pēteris Vasks*. Riga : Lietuvos muzikologija, t. 14. [in English].

13. Zharkova, V., Ivannikov, T., Filatova, T., Zharkov, O., Antonova, O. (2022). Choral music by Samuel Barber: genre and style aspects. *Studia UBB Musica*. Cluj-Napoca. LXVII, Special Issue 1. pp. 63–77 [in English].

MARIIA TYTOVA

Tytova, Mariia — Postgraduate student at the Department of Music Theory at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID iD <https://orcid.org/0000-0001-8615-661X>
ptizzia@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.271009>

“MADRIGĀLS” BY PETERIS VASKS: WAYS TO RENEW THE GENRE TRADITION

The relevance of the study lies in highlighting the main principles of updating the ancient genre tradition with modern means in «Madrigāls» for mixed choir *a cappella* by the Latvian composer Peteris Vasks.

The main objective of the article is to reveal the ways of updating the genre tradition and expressive means of music in «Madrigals» by Peteris Vasks for the *a cappella* choir.

The methodology includes methods of historical, comparative, structural and functional analysis for: tracing the history of the emergence and development of the madrigal genre and identifying the peculiarities of its existence in different historical periods; establishing the constructive features of the musical fabric and its interaction with the poetic foundation; tracing the vectors of renewal of genre traditions in this work.

Results and conclusions. In the studied choral work of P. Vasks, the lines of continuity of the leading genre of the Renaissance era are determined and the ways of renewing the genre tradition are established. In «Madrigāls» the composer uniquely implements the main principle of the genre: the direction of the entire set of expressive means towards the display of the verbal text. Using modern techniques of composer writing, he emphasizes as the main artistic image of the miniature the main symbol — «time», it is this that is revealed both at the poetic and musical levels. The musical embodiment is based on the interaction of various techniques of composition: aleatory moving voices and effectively formed sonoric bunches. In connection with the word and the poetic primary source, a musical-symbolic sound picture is formed, the content of which unfolds in time, gradually and steadily rushing to the main final thought in the code of the work.

Thus, working with a genre that has a centuries-old history, Peteris Vasks does not seek to preserve its usual outlines. The composer does not reproduce the established model of the genre, but interprets it, offers an updated version of the prototype of a certain genre, the primary invariant of which he sometimes deeply hides, and sometimes brings to the surface. This gives rise to many associations and at the same time surprises in how the modern arsenal of sound organization of huge choral arrays is organically combined with the «genre memory» of musical art, and also opens up a wide perspective of research into other genres with their stable components and author's innovations.

Keywords: 20th century Latvian choral music, choral miniature, Peteris Vasks oeuvre, madrigal.