

УДК 784.1Litene:78.071.1Васкс](474.3):781.2](045)

DOI: 10.31318/2522-4190.2023.137.294670

ТИТОВА М. П.

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

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

ptizzia@gmail.com

© Титова М. П., 2023

ХОРОВА БАЛАДА ПЕТЕРІСА ВАСКСА «LITENE»: АСПЕКТИ ЗВУКОВИСОТНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ

Розглянуто баладу «Літене» («Litene») для мішаного хору *a cappella* як вагоме втілення художніх пошуків сучасного латвійського композитора Петеріса Васкса протягом зрілого етапу творчості. Проаналізовано літературний текст Улдіса Берзіньша як джерело центральної образно-змістовної ідеї твору. Розглянуто авторський коментар до партитури, що розкриває історичний контекст подій, закладений у вербальній першооснові, а також надає певні орієнтири щодо використання технік композиції та звукозображальних прийомів у музиці. Проаналізовано звуковисотну й композиційну структуру, визначено основні принципи організації звукової тканини. Виявлено співвіднесення тематично-сміслових блоків тексту з певними звуковисотними формаціями, що є характерним для інших хорових композицій автора з подібним образно-смісловим наповненням («Zīles Zina», «Zemgale»). Простежено зростання ролі сонорної та алеаторної технік композиції для втілення драматичних і трагедійних подій сюжету. Виявлено основну ладозвукорядну ідею, центральним елементом якої є звукоряди штучної природи, симетричні лади обмеженої транспозиції. Встановлено основні принципи її прояву та розвитку — поступове горизонтальне розгортання, що набуває вертикального згущення у кульмінаційних зонах. Висвітлено індивідуальний підхід автора до використання елементів сучасних технік композиції — алеаторної, сонорної, сонористичної — в залежності від емоційного стану, підвищення експресії до величезної напруги колективних больових реакцій на трагедію.

Ключові слова: латвійська хорова музика ХХ століття, хорова балада «Litene» Петеріса Васкса, аспекти звуковисотної організації, сучасна техніка композиції, алеаторика, сонорика, сонористика.

Постановка проблеми. Творчість Петеріса Васкса є однією з репрезентативних та знакових сторінок сучасної латвійської музичної культури. Значну, хоч і не найбільшу частину творчого доробку композитора складає хорова музика. Окрім того, хорова музика є вагомою й невід'ємною складовою латвійської музичної культури та має багатовікову традицію, що сягає своїх витоків у глибинній історії країни. Сам композитор зазначає, що звучання хору *a cappella* є одним з його найулюбленіших тембральних варіантів, наряду зі звучанням струнного оркестру. Тому звернення композитора до хорової музики є природним й закономірним явищем, де поєднуються особистісні вподобання митця з національною традицією Латвії.

До хорових жанрів Петеріс Васкс звертається протягом усього творчого шляху. На сьогодні ним скомпоновано понад 30 різноманітних за тематикою та образністю опусів. Жанровий спектр хорової музики Васкса також досить широкий. У ньому представлені пісні, пісенні цикли, поеми, мадригал, хоровий концерт та духовні жанри, наприклад, Меса для мішаного хору *a cappella* (2000) та Меса для мішаного хору та органу (2001). Найбільша активність у написанні хорових творів простежується

на ранньому, пошуковому етапі творчості композитора. У зрілий період діяльності П. Вакса відсоток хорових опусів значно менший. Так, від початку 1980-х років до 1993 року було створено лише п'ять композицій для мішаного хору *a cappella*, а саме: «Пожежний» («Ugunssargs», 1982), «Земгале» («Zemgale», 1989), «Герой» («Varonis», 1989), «У своїй нації» («Savā tautā», 1990) та «Літене» («Litene», 1993).

Центральним жанром у хоровій творчості Петеріса Вакса зрілого етапу є балада. Сам композитор визначив як баладу лише «Літене» (1993), проте дослідниця Юлія Йонане (Jūlija Jonāne) у статті «Погляд на сакральний мінімалізм та музику Петеріса Вакса як втілення теологічних ідей» [Jonāne 2015] як баладу також визначає «Послання синиці» («Zīles Zina», 1981/2004). До цього ж жанрового ряду можемо додати «Земгале», що продовжує стильовий вектор попередньої балади «Послання синиці» та, окрім спільних музично-конструктивних рис, має близьку за емоційним навантаженням змістовну наповненість. Хорова балада «Літене» вважається кульмінаційною віхою творчості митця, адже саме в ній досягли свого піку композиторські пошуки у царині новітніх технік письма та остаточно сформувалися й закріпилися певні закономірності авторського стилю. Відзначимо, що саме за цей твір 1993 року композитор отримав Велику музичну премію Латвії — *Latvian Great Music Award*.

Сьогодні хорові твори Петеріса Вакса виконуються багатьма латвійськими колективами. Вони входять до міжнародних конкурсних програм, існують їхні концертні та студійні записи. Проте ґрунтовних музикознавчих досліджень хорової музики композитора наразі не представлено. Тому аналіз хорової балади «Litene» обумовлює **актуальність та новизну** обраного дискурсу.

Аналіз останніх досліджень. Попри недостатню вивченість зазначеної теми, у деяких розвідках, присвячених іншим аспектам творчості композитора, є звернення й до його хорової музики. Наприклад, у статті Юлії Йонане [Jonāne 2015] згадується хорова балада «Послання синиці» у контексті символізму образу птаха у латвійській культурі. У контексті розгляду технік композиції ХХ століття, підґрунтям цієї студії стали праці О. Жаркова [Жарков 2021], І. Тукової [Тукова 2021], О. Скрипника [Скрипник 2008], Ц. Когоутека [Когоутек 1976], М. Шурдак [Шурдак 2017], С. Костки [Kostka 2006].

Мета статті — виявити особливості звуковисотної організації хорової тканини у баладі «Litene» Петеріса Вакса та визначити її вплив на втілення образного змісту.

Методологія дослідження включає методи історичного та структурно-функціонального аналізу для встановлення конструктивних особливостей звуковисотної організації музичної тканини та способів її взаємодії із текстовою основою та змістом твору.

Виклад основного матеріалу.

Петеріс Вакс звертається до жанру балади лише у хоровій музиці. Утім, визначення конкретного жанру в назві твору в цілому не надто властиве для композитора, часто його опуси мають поетичні назви, що пов'язані з Латвією, природою, порами року та часом доби. Програмна назва, співзвучна з поетичним джерелом, ніби дає слухачу й досліднику певну рамку, крізь яку варто вдивлятися та вслухатися в музику. Іноді у Петеріса Вакса тематично близькі твори знаходять композиційно подібне втілення, мають низку спільних рис як у прийомах та техніках, так й у структурній організації цілого. Яскравим прикладом слугують вже згадані три твори, що пов'язані воєнною тематикою: спогадами про наслідки персональних трагедій у баладі «Послання синиці» (повернення з війни загиблого воїна-фантома в образі птаха); перетини давніх і сучасних подій в історії поневолень латвійського народу в «Земгале»; страху і відчаю від людських трагедій і страждання цілих поколінь у минулому столітті в «Літене». Кожний з творів має свій розгорнутий сюжет, індивідуально обрану поетичну основу, історичну послідовність подій або певну

аналогію між ними. Проте кожна з балад отримує й свої індивідуальні яскраві виразні риси втілення цієї болючої теми, свою амплітуду руху до кульмінацій та кодових «висновків».

Драматична балада «Літене¹» для мішаного хору *a cappella* торкається однієї з найтрагічніших сторінок історії Латвії ХХ століття. У партитурі наведений коментар композитора: «Літене — це назва маленького містечка у густо лісистому регіоні Латвії; у часи національної незалежності тут був літній табір латвійських військовослужбовців. Літене стало відомим влітку 1941 року, це був “рік терору” радянської окупації. Тоді частина латвійських офіцерів була арештована та відправлена до Сибіру, а частина просто розстріляна...» [Васкс 1995, с. 3]. Так як і раніше в «Земгалі», у цьому творі Петеріс Васкс обирає найболючіший момент історії своєї країни, створює його музичний образ, що являє собою глибоке осмислення трагедії.

Поетичний текст балади належить латвійському поету та перекладачу Улдису Берзіньшу (Uldis Bērziņš). У партитурі, на відміну від попередніх творів, не наведене повне поетичне першоджерело, замість нього надається розгорнутий коментар композитора, в якому роз'яснюється змістовність балади. Проте віднайти поезію вдалося на сторінках періодичного видання латвійського журналу «Струмок» [Avots 1989, с. 28]. Тож наведемо оригінальний текст, до якого було зроблено власний (нехудожній) переклад:

Ko zemes vēzis cakā
Ko slieka klusi rakā
Čaks izelpoja delnā
Un iedvašoja lakā
Tie nepateiktie vārdi
Nāk ausī dun kā akā
O, Litene! o, mele!
O, nodevība trakā

Nē, Litene! nē, mele!
Es klupšus krūmu takā
Es bēgu! dzīvs! bet nu jau
Es tā kā grasis makā
Re: atrotītām rokām
Es bildē bendes jakā
Zēns manī raud un nomirst
Zvērs manī rēc un kakā

Чого чекає земний рак
Що дощовий черв'як тихо рие
Чак видихнув собі в долоню
І навіяв подумки
Ті невимовлені слова
Звучать як відлуння у вусі
О, Літене! о, брехня!
О, зрада божевільна

Ні, Літене! ніякої брехні!
Я натрапляю на стежку в кущах
Я тікаю! живий! але тікаю
Я збираюсь покласти це в свій гаманець
Re: знову покручені руки
На картині я в піджаку ката
Хлопчик у мені плаче й вмирає
Звір у мені реве й гадить

Спираючись на дослівний переклад тексту, вдалося встановити, що поезія насичена метафоричними зворотами, що передають відчуття трагедійності та несуть у собі відбиток болю, що не минає. Тут для композитора важливий не стільки сюжетний зміст тексту, скільки його смислова серцевина. Адже саме слово «Літене» — це, свого роду, трагічний код-символ, що містить у собі історичну пам'ять про страшні події минулого. Композиційно балада складається з двох частин. За словами композитора: «Перша частина — статична, друга — активна та агресивна. Цей твір базується на алеаториці та інших спеціальних музичних засобах, які, на мою думку, підходять, щоб розказати про рани мого народу, які ніколи не загояться» [Васкс 1995, с. 3].

Як зазначає сам композитор, роль алеаторної техніки у цьому творі має вагоме значення. Відомо, що алеаторика визначається (за Ц. Когоутеком) як «така техніка



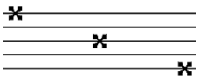

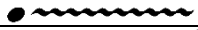

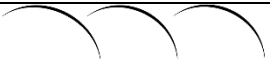

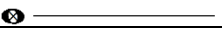


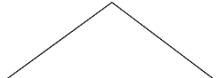
¹ Хорову баладу «Літене» Петеріса Васкса у виконанні Latvian Radio Choir можна прослухати за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=yWF3wWmOTJ4>

композиції, за якої певна частина процесу створення музичного твору (включно з його реалізацією), що стосується роботи з різними елементами та параметрами музики, підкорена більш чи менш керованій випадковості» [Когоутек 1976, с. 236]. Дослідник виділяє два види алеаторики: абсолютну, чисту алеаторику та відносну, керовану.

Форма цієї балади стабільна та незмінна, проте нотний текст, що формує загальну тканину, є досить вільним. Тобто, за Ц. Когоутеком, у творі представлений саме другий вид цієї техніки, для якого характерним є алеаторне використання ритму, темпу, мелодики, гармонії, поліфонії, тембрів [Когоутек 1976, с. 243]. У партитурі балади надана розгорнута таблиця алеаторних явищ, які стосуються звуковисотності, темпу та різноманітних артикуляційних прийомів. Наведемо ці позначення та розшифрування (таблиця 1).

Таблиця 1

Алеаторні позначки

	— найвищий звук;
	— найнижчий звук;
	— довільний вибір висоти звучання: висока, середня, низька;
	— дуже швидко, висхідна послідовність звуків
	— змінювати висоту звучання у рамках півтону;
	— глісандо;
	— глісандо як зісковзування, можливий стогін;
	— глісандо стакато;
	— свист;
	— змінювати висоту звучання свисту;
	— глісандо свистом;
	— акцентована зміна дихання.

У більш ранніх творах композитора вже були представлені подібні алеаторні явища, проте вони були фрагментарними та найчастіше виникали у кульмінаційних моментах. Цей твір має значно вищу ступінь насичення алеаторними конструкціями, саме навколо них і формується вся звукова матерія, що зіткана живими людськими голосами.

Партитура «Літене» призначена для хору з дванадцяти голосів, тобто кожна хорова партія поділяється на три. Такий склад обумовлений необхідністю розгалуження голосів, що дає можливість хором масивом втілити складні сонорні та сонористичні звучності. Твір складається з двох частин, де перша, що за висловом композитора є статичною, має крещендуючу фактуру, з кульмінацією на межі з другою частиною, яка, своєї черги, є драматичним епіцентром твору. Розглянемо детально кожен з частин.

У партитурі балади відсутнє визначення темпу і метру. Вона поділена на умовні такти пунктирними рисками, які по суті відділяють один алеаторний блок від іншого та слугують візуальним орієнтиром для вступу нового голосу чи партії. Балада

починається ремаркою *Misterioso*, усі голоси партії сопрано поступово вступають на найвищій можливій, але нефіксованій висоті. Поетичний текст відсутній, звучить лише фонема «*m*». Тобто зміст цього фрагменту, у першу чергу, зчитується через фонічні якості утворених конструкцій. Через відсутність визначеної звуковисоти кожен з голосів партії являє собою сонорну полосу, при нашаруванні усіх трьох голосів партії формується досить напружена звучність, що одразу підіймає градус емоційного сприйняття.

Приклад 1

Петеріс Васк. «Літене»
Litene
(Uldis Berzins)
Peteris Vasks
(1993)

Надалі у партії альтів з'являється аналогічна конструкція, що розширює діапазон загальної сонорної полоси. Через прийом глісандо кожен з голосів по черзі — від найвищого вниз — зупиняється на точно визначеній ноті: у сопрано — *c, a, as*; у альтів — *ges, es, d*. Так утворюється інтервальний ланцюг з малої терції та малої секунди. Саме ці інтервали відіграють важливу конструктивну роль у побудові симетричного малотерцієвого звукоряду обмеженої транспозиції, що є знаковим для музики Васкса виразником трагічної та напруженої образності.

Тенори вступають по черзі, подібно до сопрано та альтів, проте звуковисотність кожної парії визначена: висхідна терція *a-c*, низхідна *a-fis*, та висхідна секунда *f-fis*. Ці звуки окреслюють собою зменшений тризвук, що є центральним елементом малотерцієвого звукоряду. Тенори вступають у першій октаві і звучать вище партії альтів. Це створює специфічне сприйняття цієї партії — через звучання у досить високому регістрі вона видається невагомою, нереальною, *містеріозною*. З повторенням цієї конструкції у партії тенорів з'являються перші слова поетичного тексту: «*Ko zemes vēzis sakā / Чого чекає земний рак*». Текст складно вловимий через відсутність ритмічного регулювання тривалості складів. Поступово цей текст додається у партію альтів, вони переймають терцієвий рух тенорової партії, розширюючи загальний діапазон звучання до зменшеного септакорду.

Голоси партії басів вступають по черзі, аналогічно попереднім партіям. Проте вони мають єдину висоту вступу — тон *f*. Два верхні голоси басової партії рухаються по звуках симетричного ладу, а третій голос довгий час витримує тон *f*. Це надає певної централізації рухомій музичній матерії. Поступово звук *f* фіксується у кожній хоровій партії.

Проте раптово через прийом хорового глісандо у партіях альтів та басів відбувається рух вгору до тону *h*. Це не змінює якості вже встановленого звукоряду, адже для цього ладу тритон є центральним, можна сказати — «стійким» співзвуччям. Утім, у партії басів відбувся перехід на тритон через октаву: від *f* великої октави до *h* малої. Тон *h* витримується недовго і поступово зникає. Різка зміна регістру, динамічна позначка *sub. p* та поступове розрідження басової партії сприяють посиленню відчуття невагомості, нереальності, чогось віддаленого, проте дуже болючого. Це не звукова

картина певної події, це саме стан свідомості, що рефлексує, озираючись у страшне минуле.

На певний час партія сопрано теж зникає, звукову тканину формують голоси партій альтів та тенорів. У їх некерованому алеаторному потоці вібує зменшений звукоряд. Поступово голоси партій відключаються і тканина проріджується. Виникає нова більш статична секція: у партіях басів і сопрано одночасно з'являються застигли тривалі блоки, що окреслюють собою зменшений септакорд. На відміну від попередньої фази розвитку, ці конструкції нерухомі. Проте, після приєднання до цих статичних блоків партій альтів і тенорів, звукова матерія сягає високого градусу щільності та напруги, тож через прийом глісандо у сопрано голоси знову розпорошуються у рухому матерію, що вібує, сковзає у просторі малотерцієвого звукоряду. З поступовим затиханням усього хорового масиву в партії тенорів виникає нова фактурна форма викладу центрального елемента звукової системи. Усі голоси партії звучать в унісон та у висхідному русі — артикують звуки зменшеного септакорду, динаміка *f* надає особливої значущості цій конструкції. Блок по черзі проходить у партії тенорів та сопрано, підвищуючи градус напруги із кожним новим проведенням. У цей час у партіях басів та альтів витримується тон *f*, що надає централізації усій тканині. Поступове крещендо у всіх партіях слугує підсиленню напруги і підводить до кульмінації усєї частини. У басів відбувається глісандо на тритон через октаву від *f* великої октави до *h* малої, на мить увесь рух припиняється, усі партії замовкають, у партитурі з'являється визначення метру: 4/4.

Наступний блок (5 тактів) є напруженішим, саме він поєднує першу частину балади із подальшим драматичним активним розвитком матеріалу в другій частині. Моноритмічний скандуючий виклад усіма хоровими партіями з ремаркою *risoluto* (рішуче) та підвищеною динамікою *ff* створюють різкий контраст з усіма попередніми формами звучання. Саме тут поетичний текст вперше проступає з однозначною чіткістю. Слова, що промовляються, є вигуками жаху та болю: «О, Літене! О, брехня! О, зрада божевільна». Звучність, що утворена поєднанням усіх хорових партій, виходить за рамки встановленої звукорядної конструкції. Вона формується у поєднанні секунд і терцій, проте тут присутні не лише малі секунди і терції, а й великі, що вносять в усталену конструкцію нові звуки, тобто до основної формули модусів додаються їхні висотні зміщення. Загалом уся конструкція транспонується декілька разів. Бас і сопрано рухається паралельними октавами, шлях їх переміщення висхідний, по звуках: *e-fis-g-b*. Крайні точки шляху транспозиції утворюють інтервал тритон, що є одним з основних елементів раніше встановленого малотерцієвого ладу. Отже, можна сказати, що у заключній кульмінаційній побудові першої частини балади звукова система максимально розгорнута, проте це не змінює її суті; в серцевині — інтонаційне ядро, у якому зосереджена напружена енергія малотерцієвих і тритонових зв'язків.

Звукова матерія першої частини балади сформувалась досить швидко, тож основним прийомом подальшого розвитку слугує контраст фактурних форм розгортання встановленої системи. Тут композитор чергує моноритмічні статичні блоки та більш рухомі конструкції. Ще одним важливим чинником розвитку слугує щільність хорової тканини. Партії включаються та виключаються досить неоднорідно, кожний голос має індивідуальний час вступу та тривалість звучання. Це робить звукову матерію не монолітною, а гнучкою та вібруючою. Численні динамічні та артикуляційні прийоми підкреслюють фактурні зміни у тканині та є показником нового етапу її розвитку. Проте, не зважаючи на значну насиченість тканини твору алеаторними прийомами, композитор завжди залишає точно визначеною звуковисотну основу. Для нього саме така специфічна симетрична структура звукоряду (обмеженої транспозиції), з гострими тритоновими зв'язками між окремими ланками, сприяє втіленню напруженого стану, який є головним для образного наповнення

твору. Ритмічна та метрична організація чи, радше, її відсутність у звичайному вимірі, артикуляційні та динамічні прийоми слугують допоміжними чинниками, вони увиразнюють собою центральний звуковий елемент — звукоряд, який композитор ретельно відбирає та поступово вибудовує у процесі розгортання хорової тканини.

Друга частина балади звучить *attaca*. Вона підхоплює та стрімко продовжує напружений імпульс першої частини. Повторюючи останню фразу («*О, Літене! О брехня!*»), композитор використовує техніку канону: баси вступають активним рухом восьмими, їх фрази спираються на секундову інтонацію *f-ges*.

Поетичний текст постійно повторюється, проте до нього додаються нові склади, що деформує структуру рядка. Таким чином у центрі сприйняття незмінним залишається лише звучання слова «*Літене*» як головний трагічний образ-символ усього твору. Голоси партії тенорів додаються почергово на звуках, що являють собою іншу інтонаційну ланку встановленого звукоряду: мала секунда та мала терція (*f, fis, a*), яка також органічна первинній структурі «півтон-тон». Надалі тенори октавою вище повторюють канон з партії басів. Вступ партії альтів розширює діапазон звучання до трьох октав. Сопрано вступають на тоні *f* першої октави і через прийом глісандо зісковзують до *f* другої. Досягши нової висоти та динамічного піку (*ff*), рух голосів на мить припиняється, у всіх партіях в чотириоктавному діапазоні моноритмічно звучить слово «*Літене*». Надалі у всіх партіях повертається раніше задана пульсація з поступовим динамічним наростанням, яка приводить до нового моноритмічного вигуку — це локальна кульмінація першої фази розвитку другої частини балади.

Наступна фаза визначається появою нового тексту та зміною форми руху всіх хорових партій. У цій фазі розвитку загальне звучання поступово переходить із алеаторно-сонорної форми у сонористичну, коли звуковисотність втрачає конкретику, перестає бути носієм сенсу. Починаючи від басової партії, всі голоси один за одним поступово напластовуються та піднімаються на нову звуковисоту зі словами: «Я тікаю живим». Текст кожного голосу роздроблений на склади і не збігається з іншими партіями, спосіб вимови наближений до розмовного, а не до вокального. Таким чином утворюється майже шумовий ефект, що нагадує своїм звучанням гул великого натовпу людей. Проте головними інтонаційними осередками кожної партії залишаються ланки малих секунд та терцій. Весь алеаторний потік поступово крещендує та звуковисотно підвищується. Кульмінаційний сплеск цієї фази, як і попередньої, позначений моноритмічним акцентованим виголосом усіма партіями слів: «Я тікаю! живий!». Останнє співзвуччя, що утворене поєднанням усіх голосів (*c-d-es-fis-a-h*), являє собою неповний виклад звукоряду малотерцієвого зменшеного ладу, він ніби порушується і «розпадається», зникає як цілісність. Це остання поява цього звукоряду в баладі, надалі виникатимуть лише невеликі інтонаційні ремінісценції з першої частини твору. На цьому етапі розвитку звуковисотність як носій змісту вичерпала себе, малотерцієвий звукоряд був реалізований усіма партіями і в горизонтальному, і у вертикальному викладі.

У наступній фазі розвитку, що є драматичною кульмінацією балади, відсутня точно визначена висота в усіх хорових партіях, головними виразовими засобами є темп, динаміка та артикуляційні прийоми. Ця фаза позначена ремарками *risoluto*, *presto*, має поступове підвищення кожного голосу (без точної вказівки висоти) та загальне динамічне наростання. У тексті цього розділу йдеться про загрозу, емоційна напруга підіймається до піку, відчуття людського страху, жаху сягає свого максимуму. Перехід до наступної фази відбувається через прийом хорового глісандо у всіх партіях від найнижчого можливого звуку до найвищого, з використанням вербальної фонемі «*rrr*», що звучить розлючено та агресивно. Так завершується динамічний та драматичний розвиток балади.

Наступний розділ виконує функцію коди, позначений ремаркою *Misterioso*. Загальне звучання розділу сповнене ірреальних асоціацій через велику кількість

сонористичних прийомів: свист, глісандо зі свистом, мікротонові коливання голосів, акцентована зміна дихання. Звуковисотність у цій частині також визначена лише частково. На початку розділу жіночі партії задіяні у свисті, а в чоловічих партіях на найвищій можливій висоті викладається текст: «Знову покручені руки».

Звучання чоловічих голосів у неприродньому регістрі у поєднанні зі звуком свисту на динаміці *pp* та відсутність ритмічної пульсації дуже контрастує з попередньою драматичною кульмінацією. Тут вже немає агресії, боротьби, у цьому звучанні зупинився час та завмерло відчуття великої трагедії. Надалі чоловічі голоси, продовжуючи вимовляти той самий текст, набувають ритмічної організованості, жіночі голоси приєднуються до чоловічих на своїй найвищій можливій висоті.

Таким чином утворюється моноритмічний масив звучання всіх хорових партій, який плавним глісандо спускається до найнижчого звуку. Партія басів витримує його, а в альтів і тенорів виникають терцієві поспівки (*fis-a, a-c, c-a*), що вже звучали у першій частині балади, утворюючи інтонаційну арку між частинами. У партії сопрано виникає специфічний різновид глісандо, подібний до стогону, що підкреслює страшне образно-емоційне наповнення цього розділу.

Ще однією інтонаційною аркою слугує подальша педалізація тону *h* у всіх партіях. У першій частині саме цей тон, на ряду з тоном *f*, слугував опорним у процесі вибудовування зменшеного малотерцієвого звукоряду. Надалі у чоловічих партіях на тоні *h* з'являється текст: «Звір у мені реве», альти та сопрано прийомом глісандо створюють шумовий ефект, подібний до пориву вітру, загальна динаміка стрімко наростає. На піку наростання відбувається контрастне переключення динаміки з *f* до *pp*, жіночі голоси глісандують від найвищого звуку поступово вниз, коливаючи при цьому звук в межах півтону.

У завершальній побудові балади у партії тенорів знову виникають терцієві поспівки з першої частини, у партіях басів тричі скандується слово «звірі» на найнижчій невизначеній висоті.

Жіночі партії виконують низхідне глісандо свистом, що робить його звучання подібним до голосів птахів. Це цілком закономірно, адже птахи є значущою міфологемою у світогляді народів Балтики. Голоси птахів є посередниками між світом живих та тих, хто пішов, тож їхня образна поява наприкінці цього трагічного твору є логічною та зрозумілою.

Висновки та перспективи. Отже, в умовах сучасного музичного мислення звуковисотна структура стає об'єктом творчості, поряд із тематизмом, ритмом й тембром, а у пошуковому полі завдяки цьому відкриваються та заповнюються нові лакуни взаємодії композиторських технік. Петеріс Васкс, як і багато інших відомих сучасних композиторів, шукає свої індивідуально-стильові аспекти висотної організації звукової тканини та, обираючи з відомих технік композиції ХХ століття комбінації окремих елементів, перетворює їх у нову звукову «палітру». Композитор впускає їх у власний звуковий світ, де вони згодом набувають стильових ознак.

В умовах розгортання трагедійних подій у баладі «Літене» представлений масив виразових засобів, що вже використовувався у попередніх хорових баладах, а саме: поєднання алеаторного руху, що провокує утворення сонорних явищ, та опора на штучні симетричні ладові утворення. Проте, саме тут взаємодія цих технік має найбільш вражаючий ефект. Симетричні звукоряди, вибудовані з низки малотерцієвих ланок за допомогою інтервальних кроків «півтон-тон», розкриваються спочатку горизонтально, у кожному з голосів. Поступове вертикальне фактурне ущільнення локалізовано в зонах кульмінацій, які супроводжуються зростанням напруги. Активізація алеаторних рухів, згущення сонорних і сонористичних явищ, що витісняють звуковисотні прояви звукообразальними елементами та потоками зовнішніх шумів (викриками, свистом, говорінням, гротескним сміхом, глісандо до гранично високих та гранично низьких звучань), сприяють утіленню емоцій

величезного трагічного діапазону. Він вміщує вируючі хвилі нестерпного болю, відчаю й страху перед неминучою трагедією, загибеллю цілого народу від злочинної руйнівної сили, віддзеркалює шлях у небуття до останнього, відчайдушного колективного стогону. Такими катастрофічними почуттями і сенсами просякнутий твір, його звуковий простір створений Петерісом Васксом на уламках фраз, слів, вигуків, шепотіння, голосіння, крику та страшної, застиглої, мертвої тиші.

Хорова балада «Літене» посідає особливе місце у творчості П. Васкса. Цей твір — про людський біль, про страшну несправедливість, про страждання та смерть. Наприкінці опусу немає характерного для музики композитора молитовного просвітлення. У передмові до твору Васкс зазначив, що обрав ряд прийомів, які, на його думку, найбільш правдиво відображають незагоєні рани його народу — біль, який не минає.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Жарков О. М. Техніка композиції як мовний механізм: від правила до звучання. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 132 : *Техніка музичної композиції: теорія, історія, проблеми аналізу*. Київ, 2021. С. 9–23. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.132.249945>
2. Когоутек Ц. Техніка композиції в музиці ХХ століття. Москва : Музика, 1976. 368 с.
3. Скрыпник А. В. Случайность, алеаторика и композиторский процесс. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 72 : *Музично-творчий процес: наукові рефлексії*. Київ, 2008. С. 145–154.
4. Тукова І. Г. Сонорика як техніка композиції: досвід критичного аналізу. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2021. Вип. 132 : *Техніка музичної композиції: теорія, історія, проблеми аналізу*. Київ, 2021. С. 66–77. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.132.249969>
5. Шурдак М. Г. Камерно-інструментальна творчість Дьордя Лігеті: взаємодія техніки композиції та формотворення : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 17 с.
6. Jonāne J. View on Sacred Minimalism and music by Pēteris Vasks as incarnation of theological ideas. *Menotyra*. Vilnius: Lietuvos mokslų akademija, 2016. T. 23. Nr. 3. P. 215–226.
7. Kļavis, A. *Avots: Proza, Dzeja, Dramaturgia, Publicistika, Kritika*. Rīga : Iespīests lkp ck izdevniecības tipogrāfijā, 1989. Vol. 8. 80 p.
8. Kostka S. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. 3rd ed. New Jersey : Upper Saddle River, 2006. 334 p.
9. Vasks P. *Litene*. Mainz : Schott Music, 1995. 41 s.

REFERENCES

1. Zharkov, O. (2021). *Tekhnika kompozitsii yak movnyi mekhanizm: vid pravyla do zvuchannia* [Composition technique as a language mechanism: from rule to sound]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Vol. 132, pp. 9–23. [in Ukrainian].
2. 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].
3. Skrypnyk, A. (2008). Sluchajnost', aleatorika i kompozitorskij process [Randomness, aleatorics and the composing process]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Vol. 72, pp. 145–154. [in Russian].
4. Tukova, I. (2021). Sonoryka yak tekhnika kompozitsii: dosvid krytychnoho analizu [Sonorika as a technique of composition: experience of critical analysis]. In: *Naukovyi visnyk*

Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Vol. 132, pp. 66–77. [in Ukrainian].

5. Shurdak, M. (2017). *Kamerno-instrumentalna tvorčist Dordia Ligeti: vzaiemodiia tekhniky kompozytsii ta formotvorennia [György Ligeti's chamber-instrumental works: the interaction of composition and form-making techniques]*. The author's dissertation abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 17 p. [in Ukrainian].

6. Jonāne, J. (2016). View on Sacred Minimalism and music by Pēteris Vasks as incarnation of theological ideas. In: *Menotyra*. Vilnius: Lietuvos mokslų akademija, 2016. T. 23. Nr. 3, pp. 215–226. [in English].

7. Kļavis, A. (1989). *Avots: Proza, Dzeja, Dramaturģia, Publicistika, Kritika*. Rīga: Iespiests lkp ck izdevniecības tipogrāfijā. Vol. 8. 80 p. [in Latvian].

8. Kostka S. (2006). *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. 3rd ed. New Jersey: Upper Saddle River. 334 p. [in English].

9. Vasks, P. (1995). *Litene*. Mainz: Schott Music. 41 p. [in English].

MARIIA TYTOVA

Tytova, Mariia — PhD Student at the Music Theory Department at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

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

ptizzia@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2023.137.294670

CHORAL BALLAD BY PETERIS VASKS «LITENE»: ASPECTS OF SOUND AND PITCH ORGANIZATION

The relevance of the article lies in highlighting the basic principles of organizing the sound tissue in the central work of the middle period of the Latvian composer Peteris Vasks' creativity, namely a ballad «Litene» for mixed choir *a cappella*.

The main purpose of the article is to identify the peculiarities of the sound and pitch organization of the choral tissue in the ballad «Litene» by Peteris Vasks and to determine its influence on the process of genre renewal.

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.

Results and conclusions. Thus, in the context of contemporary musical thinking, the pitch structure becomes an object of creativity, along with themes, rhythm and timbre, and this opens up and fills new gaps in the interaction of compositional techniques in the search field. Peteris Vasks, like many other well-known contemporary composers, is looking for his own individual and stylistic aspects of the pitch organization of the sound tissue and, choosing combinations of individual elements from the well-known composition techniques of the twentieth century, transforms them into a new sound «palette». The composer lets them into his own sound world, where they subsequently become an integral part, acquire stylistic features.

In the context of the unfolding of tragic events, the ballad «Litene» presents an array of expressive means that has already been used in previous choral ballads, namely, a combination of aleatoric movement that provokes the formation of sonorous phenomena and reliance on artificial symmetrical harmonic formations. However, it is here that the interaction of these techniques has the most impressive effect. The symmetrical soundscapes, built from a series of low-tertiary links using interval steps of «semitone-tone», are revealed first horizontally in each of the voices. Gradual vertical textural compaction, thickening is localized in the zones of climaxes, which are accompanied by an

increase in tension. The activation of aleatory movements, the thickening of sonorous and sonorous phenomena, which supplant pitch manifestations with sound-image elements and streams of external noise (shouts, whistling, speaking, grotesque laughter, glissandos to extremely high and extremely low sounds), contribute to the embodiment of emotions of a huge tragic range. It contains the swirling waves of unbearable pain, despair and fear of an inevitable tragedy, the death of an entire nation from a criminal destructive force, and reflects the path to oblivion until the last, desperate collective groan. The work is imbued with such catastrophic feelings and meanings, its sound space created by Peteris Vasks on the fragments of phrases, words, exclamations, whispers, wails, screams and terrible, frozen, dead silence.

The choral ballad «Litene» occupies a special place in the work of P. Vasks. This work is about human pain, about terrible injustice, about suffering and death. At the end of the work, there is no prayerful enlightenment characteristic of the composer's music. In the preface to the work, the composer said that he chose a number of techniques that he believed most truthfully reflected the unhealed wounds of his people—the pain that does not go away.

Keywords: Latvian choral music of the 20th century, the choral ballad «Litene» by Peteris Vasks, aspects of sound and pitch organization, modern composition technique, aleatoric, sonoric, sonoristics.