

creative options and methods of composer's attitude of prominent master of the Ukrainian musical culture of the last third XX century – V. Godzyackiy in the aspect of the forming his own individual style, uses of the newest for his time musical techniques of creating.

Key words: the musical advance-guard, musical technique of creating, sonata, dodecaphony, sonoring, indeterminacy, dramaturgy of wave.

УДК : 78.03 : 783.1 «19»

Наталья Шепеленко

**А. ПЯРТ «ПЛАЧ АДАМА»:
К ПРОБЛЕМЕ ТРАНСФОРМАЦИИ ЖАНРА ОРАТОРИИ**



Шепеленко Наталья Борисовна – аспирантка Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского (научный класс доктора искусствоведения, профессора Л. В. Шаповаловой), преподаватель музыкально-теоретических дисциплин в Детской школе искусств № 6 г. Харькова.

На рубеже II–III тысячелетий происходит изменение научно-мировоззренческих парадигм в обществе и современной гуманитаристике (на место секулярного мировоззрения приходит воцерковленный тип культурного сознания). Жанр оратории представляет уникальный объект музыкальной культуры: в контексте семиотического описания его различных функций он являет собой знаковую систему, ментальная структура которой хранит сакральную «память жанра» Богообщения. Именно христианская система ценностей дает художнику семиотически сложившиеся параметры творчества, зафиксированные в ментальных структурах индивидуального мышления (образы, символы).

Востребованность онтологизма продиктована совершившимся в науке разграничением Бога и человека, творца и его творения.

Например, музыка в храме не может рассматриваться как самодостаточное явление: вне культа она утрачивает свое истинное предназначение. П. Флоренский определил значение культа как выражения культуры в целом, включающего прошлое, настоящее и будущее (эсхатологическое) бытие.

Богатейший семиозис западноевропейской (католической) и восточноевропейской (византийской, православной) традиций стал сегодня для многих единственно возможным в поиске истинной сути творчества, в его рефлексии. Тяга к духовным истокам христианства сегодня осознается и обществом, и музыкальной наукой после «обращения» в сакральный мир творчества таких великих художников XX столетия, как И. Стравинский, Г. Свиридов, Р. Щедрин, А. Пярт и др.

Материалом для статьи послужило вокально-хоровое произведение «Плач Адама» А. Пярта. Выявление архетипических черт жанра оратории в связи с его трансформацией в данном сочинении служит актуализации темы статьи и формулировкой его научной цели.

Перед тем, как проанализировать избранное сочинение в аспекте заявленной проблемы, следует обозначить структурно-семантический инвариант жанра, получивший определение «архетип».

Архетип оратории можно представить как трехуровневую иерархическую систему, моделирующую художественную целостность жанра. Её ядром является жанрово-семантический инвариант (совокупность типизированных интонаций-образов), на основе которого формируется *специфический тип композиции и музыкальной драматургии, обусловленный пространственно-временными параметрами и теологической картиной мира.*

1) Для оратории характерна крупномасштабная композиция, которая чаще всего состоит из двух (трех) частей. Двухчастная композиция символизирует земной и небесный мир (Ф. Мендельсон «Илия»), а трехчастная – Ад, Чистилище, Рай (А. Рубинштейн «Потерянный рай»).

2) Драматургия ораториального типа отличается поступенным восхождением по онтологической вертикали (человек – Бог; далее – горнее). Ей присущи повествовательное развитие сюжетной линии; преобладание медленных темпов, способствующих длительному удерживанию одного аффекта; главенство речевого начала над мело-

дическим (поскольку генезис оратории – в проповеди); сдержанный, обобщенно-поэтический речитатив, где раскрывалось Слово Божье, вследствие чего в оратории сложилась особый **т и п** коммуникации – Богообщение.

Обратимся к произведению Арво Пярта, чье жизнетворчество удивительно чутко, проникновенно и глубинно воплощает онтологический принцип Богообщения в сочинении «Плач Адама». Мировая премьера этого сочинения состоялась в 2010 г. в православной церкви Святой Ирины в Стамбуле. Если смотреть с позиции единения культур Запада и Востока, то что может быть более красноречивым? Ведь композитор не раз утверждал, что через это произведение он пытается направить исламское и христианское культурное самосознание к диалогу. Знаковыми исполнениями «Адамового плача» стали концерты в Киеве, Таллине, Берлине.

Феномен данного сочинения Арво Пярта поможет раскрыть целостная система взаимодействия личностно-психологических, творческих, мировоззренческих установок и ценностных ориентиров, направленная на духовный тип коммуникации – уникальный в контексте музыкальной культуры рубежа II–III тысячелетий.

Жанровые особенности «Плача Адама» заключаются в том, что в самой партитуре вообще нет авторских указания на принадлежность к какому-либо жанру. Хотя в одном из интервью композитор говорит: «...в *своей оратории...*» (курсив мой. – Н. Ш.) [2], что прямо указывает на архетипический «ген» жанра. «Адамов плач» написан для смешанного хора и камерного оркестра, в которой отсутствуют солисты и крупные масштабы (произведение длится около 20 минут), что является одним из главных признаков жанра оратории. Но в данном контексте очень интересной деталью представляется информация из рецензии на мировую премьеру в эстонской прессе, в которой указано: «Исполнили ораторию Эстонский филармонический камерный хор, вокальный ансамбль Vox Clamantis и музыканты Стамбульского филармонического оркестра Bogusan. *Партию Адама* исполнил Vox Clamantis, а в *роли рассказчика* выступил Эстонский филармонический камерный хор» (курсив наш) [2].

Таким образом, исполнение сольной партии (партии Адама, которая в партитуре не прописана) вокальным ансамблем, указывает

не только о личностном начале – концепт *Я*, на соборном– концепт *Мы*: «Имя Адама – собирательное, оно подразумевает как все человечество, так и отдельного индивидуума всех эпох и известных ныне вероисповеданий. Можно сказать, что мы все несем в себе наследие страдающего Адама, предвидевшего человеческую трагедию и лично претерпевшего боль и глубокое отчаяние о потере земного рая», – говорит композитор, характеризуя Адама [2]. Роль хора значительно шире, нежели просто функция рассказчика, однако именно этот факт отсылает к генезису жанра оратории¹.

«Плач Адама» А. Пярта интересен еще и тем, что в самом уже названии есть жанровое имя – *плач*, который, как известно, принадлежит к одному из древних литературных жанров, характеризующийся лирико-драматической импровизацией на темы несчастий, смерти и осуществляется как в стихах, так и в прозе: «Плачи – жанр преимущественно лирический, хотя иногда в них намечается повествовательный элемент; в большинстве своём они написаны от первого лица и часто в настоящем времени. Но это лирика особого рода: «плакальщик» неотделим от общины, невидимого «хора», от имени которого иногда звучит рефрен» [1, с. 43]. Стилистика плача использована, в частности, в некоторых текстах Библии: одна из книг Ветхого Завета целиком представляет собой образец жанра – «Плач Иеремии».

При сравнении жанровой семантики плача и оратории, несложно найти общие признаки, которые улавливаются, прежде всего, в лирико-драматическом характере, повествовательном тоне, духовной семантике, диалогичном принципе, и дают возможность обосновать идею что, жанр плача и оратория соотносятся как *о жанры-спутники*.

Обратимся к структурно-семантическому анализу оратории.

Форма и драматургия. Структура оратории представлена развернутой одночастной композицией с кодой, где смысловой единицей является, прежде всего, строка, которая отражает средневековую

¹ Кусая Н. (Шепеленко Н.) Становление структурно-семантического инварианта оратории в творчестве Д. Кариссими / Н. Кусая (Н. Шепеленко) // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. — Х., 2012. — Вип. 1. — С. 14–17.

текстовую форму. О начале нового раздела сообщает цифра, которая у А. Пярта служит как исполнительскими, так и структурными ориентирами, и поэтому первая из восемнадцати ставится в самом начале произведения. Но вместе с тем основным принципом музыкального членения оказывается строгое соответствие с причудливым чередованием текстовых фраз. Они состоят из неодинакового количества слогов, и кажущаяся квадратность начального построения – лишь одно из проявлений общего принципа.

Цельность композиции осуществляется с помощью тонального принципа, вследствие которого можно выделить три крупных раздела, а, точнее, начало (i) – первый раздел, развитие (m) – второй раздел и заключение (t). В одном из интервью композитор говорит: «*Адам – это точка, где все началось, и, увы, закончилось*» [2].

Первый раздел представляет собой экспозицию (*initio*), в которой как в миниатюре запечатлеваются основные смысловые акценты всего произведения. Так, начальный сегмент «*Адам, отец вселенной*» является своеобразным ядром, импульсом для дальнейшего развития, с восходящей перфектной квартой (от V к I ступени) у мужского хора, и круговым движением (I-II-III-I), как символа замкнутого круга, у хора *tutti*, и замыканием на первой ступени. Унисонное звучание наполняет следующим смыслом, в основе которого – духовное единение, чувство соборности.

Второй сегмент предстает неким ответом, и воспринимается как ангельское пение, тем самым демонстрируя диалогичность, онтологическую дуальность: «Человек – Бог», «Земной – Небесный». Ц. 2, 3 выполняют как функцию развития, так и подготовку к следующему смысловому акценту, а именно к кульминации всего раздела, которая характеризуется восходящим полутоновым сдвигом в *fis-moll* (последний такт ц. 3), и является наивысшим эмоциональным, динамическим, и регистровой пиком. Заключительная цифра на словах «*любимого Бога я оскорбил*», характеризуется эмоционально-интонационным спадом, осознанием души грешной, скорби и даже ощущения Апокалипсиса. Для более наглядного структурного восприятия целесообразно представить таблицу, в которой соотносятся сегменты с цифрой, в их тональном и количественном (тактовом) выражении.

<i>Слова</i>	<i>Цифра</i>	<i>Тональность</i>	<i>Кол-во тактов</i>
<i>Адам, отец вселенной, // ² в раю знал сладость любви Божией, //</i>	1	<i>g-moll</i>	8
<i>и потому, когда был изгнан из рая за грех и лишился любви Божией, //</i>	2	<i>g-moll</i>	10
<i>горько страдал и с великим стоном рыдал на всю пустыню. // Душа его терзалась от мысли: //</i>	3	<i>g-moll</i>	24
<i>«любимого Бога я оскорбил». //</i>	4	<i>fis-moll</i>	20

Средний раздел выполняет развивающую функцию (*motus*), для которого характерны: крупный масштаб (ц. 10), неторопливый повествовательный тон развития, глубокий *b-moll* (от ц. 8), волновое развитие со своими микрокульминациями (цц. 7, 11, 13). Все три смысловых акцента представляют собой разновидности кульминаций, где первая (ц. 7) на словах *«Больно душе, и сильно жалеет она, когда оскорбит любимого Господа»*. Она более традиционна, в гармонической основе которой *D64* с плавным прониканием в него секунд, как отражение средневековой, до-ренессансной «прото-полифонии», где диссонанс воспринимался статично – как проходящее наложение или окраска, но не как, скажем, ренессансное задержание, дающее динамический импульс.

Следующий смысловой концепт (ц. 11) на слова *«а теперь злой дух взял власть надо мною»* представляет собой своеобразную «дьявольскую пляску», осуществляемую с помощью унисонного проведения в партии басов (голос с «того света») в основе которого лежит опевание увеличенной секунды, под остинатный «щелчек» бубна на слабую долю. Заключительная кульминация – «тихая» (ц. 14), на словах, которые трижды произносятся *«Так рыдал Адам»* – воспринимается как исход: от неминуемой скорби – к просветленности.

² Две параллельные линии в данном случае демонстрируют деление на тексто-музыкальные сегменты.

<i>Слова</i>	<i>Цифра</i>	<i>Тональность</i>	<i>Кол-во тактов</i>
<i>Не так жалел он о рае и красоте его, как о том, что лишился любви Божией, //</i>	5	<i>fis-moll</i>	15
<i>которая ненасытно каждую минуту влечет душу к Богу. // Так всякая душа, познавшая Бога Духом Святым, но потом потерявшая благодать, // испытывает Адамово мучение. //</i>	6	<i>fis-moll</i>	32
<i>Больно душе, и сильно жалеет она, когда оскорбит любимого Господа. // Скучал Адам на земле, //</i>	7	<i>fis-moll</i>	34
<i>и горько рыдал, и земля была ему не мила. Он тосковал о Боге и говорил: //</i>	8	<i>b-moll</i>	20
<i>«Скучает душа моя о Господе // и слезно ищущу Его. // Как мне Его не искать? //</i>	9	<i>b-moll</i>	41
<i>Когда я был с Ним, душа моя была весела и покойна, и враг не имел ко мне доступа; //</i>	10	<i>b-moll</i>	23
<i>а теперь злой дух взял власть надо мною, и колеблет, и томит душу мою, и потому скучает душа моя о Господе даже до- смерти, // и рвется дух мой к Богу, и ничто на земле не веселит меня, // и ничем не хочет душа моя утешиться, //</i>	11	<i>b-moll</i>	66
<i>но снова хочет видеть Его и насытиться Им. // Не могу забыть Его ни на минуту, и томится душа моя по Нему, и от множества скорби стоном плачу я: «помилуй мя, Боже, падшее создание Твое». //</i>	12	<i>b-moll</i>	32
<i>Так рыдал Адам, // и слезы лились по лицу его на грудь и землю, и вся пустыня слушала стоны его; //</i>	13	<i>b-moll</i>	26
<i>звери и птицы замолкали в печали; а Адам рыдал, ибо за грех его все потеряли мир и любовь. //</i>	14	<i>b-moll</i>	21

Заключительный раздел начинается с доминантового органно-пункта в оркестре и хорового хорала из перфектных консонансов в оркестре (ц. 15) и выполняет функцию финала-итога. Первая кульминация звучит на словах *«От меня произойдут и размножатся народы, и все будут страдать и жить во вражде и убивать друг друга»* (ц. 16). Заключительная смысловая кульминация всей оратории находится в коде: *«И я потерял благодать и вместе с Адамом зову: «Милостив буди мне, Господи. Даруй мне духа смирения и любви»* слова Силуана от себя (*homo credens*), в мелодической основе которой средневековая секвенция.

Слова	Цифра	Тональность	Кол-во тактов
<i>Велика была скорбь Адама по изгнании из рая, но когда он увидел сына своего Авеля, убитого братом — Каином, то еще большею стала скорбь его, и он мучился душою, и рыдал, и думал:</i>	15	<i>g-moll</i>	30
<i>«от меня произойдут и размножатся народы, и все будут страдать и жить во вражде и убивать друг друга».</i>	16	<i>d-moll</i>	22
<i>И эта скорбь его была велика, как море, и понять ее может только тот,</i>	17	<i>d-moll</i>	25
<i>чья душа познала Господа и как много Он нас любит.</i>	18	<i>g-moll</i>	20
<i>И я потерял благодать и вместе с Адамом зову: «Милостив буди мне, Господи. Даруй мне духа смирения и любви».</i>	Coda	<i>g-moll</i>	35

Ритмика. Связь со средневековым периодом очевидна при анализе ритма в произведениях А. Пярта. В его хоровой музыке именно ритмические величины являются определяющими. Ритм (как и форма) произрастает, формируется изнутри вербального текста (в хоровых композициях):

- ритм всех партий практически идентичен, так как каждый слог текста произносится одновременно всеми голосами;
- использование средневековой техники многоголосной композиции *гокет* (ц. 11), суть которой состоит в том, что мелодическая

линия легко рассекаема на отдельные звуки или группы звуков, которые распределяются по разным голосам (символизация единения людей в молитве);

- использование тексто-ритмического повторения на значимых художественно-смысловых акцентах (ц. 4, ц. 8, ц. 13, ц. 17, ц. 18, кода);
- использование имитации с переменным масштабом и плотностью при сохранении топологии трансформируется метрика пространства-времени;
- отсутствие распевов на слогах вербального текста, за исключением редких примеров (ц. 6 тт. 122, 123), в басовой линии (нисходящее движение по D35 П34 в *fis-moll*).

Огромную роль в «Плаче Адама», посвященной теме покаяния, играют паузы, поскольку тема тишины в современном композиторском пространстве приобретает особую значимость и знаковость: «Это хлеб насущный, который нам нужен, чтобы остановится, чтобы размышлять, чтобы оценить наше слово сказанное. Пауза это концентрация всех сил, в идеальном смысле пауза – ядро мудрости... Или если мы пишем на религиозный текст музыку, то после слова, которое имеет вес... преподносить это слово, и чтобы оно не было заглушено следующим шумом или даже следующим словом...». Это как природа, если оставить природу в покое, она возродится» [7].

Мелодика. Поскольку метроритмическая организация неразрывно связана с синтаксисом, не приходится удивляться тому, что при анализе мелодических линий хоровых партий в оратории невозможно обнаружить привычные периоды, предложения, мотивные группы и мотивы. Тактовая черта в партитуре «Плач Адама» не означает, что за ней следует метрический акцент, но указывает на то, что за ней начинается следующее слово и, соответственно, новое синтаксическое звено мелодической линии.

Именно слово порождает те первичные музыкально-синтаксические единства, которые сродни средневековым невмам. Каждая из них представляет собой интонационный жест, объединяющий от двух-трех (чаще всего) до шести-семи нот. При этом на один слог словесного текста приходится одна нота, распевание слогов не используется – как и в силлабической манере средневекового церковного пения.

Темповые особенности. На первой странице партитуры «Плача Адама» мы не находим никаких темповых указаний., а в дальнейшем встречаются авторские ремарки (*poco meno mosso, Largo, poco tranquillo, lo stesso tempo, Piu lento, Lamentoso, poco piu mosso, Piu mosso, Doloroso, con moto, morendo, Meno mosso, Piu mosso*). Такая преднамеренная комбинация ритмической неупрежденности и медленных темпов «срабатывают» на конечную цель. Композитор утверждает: «Время и вечность связаны. Этот момент и вечность борются в нас. И это – причина всех наших противоречий, нашего упрямства, нашей ограниченности, нашего страха и нашего горя». В соответствии с философией А. Пярта композиции предназначены исполняться как бы приостановленными во времени. Иногда ритм становится даже едва улавливаемым: композитор может менять ожидаемый ритмический модус для того, чтобы держать слушателя в состоянии «вне времени». Предельный эффект этого достигается в условиях медленного темпа.

Ладогармонические особенности представляют собой своеобразный «тоннель» между XI и XXI веками, где «встречаются» основные лексемы полифонии строгого стиля: 1) опора на совершенные консонансы, объемная диспозиция голосов; 2) слоеная тонковолокнистая ткань (вместо привычной хоровикам мясистой фактуры); 3) скольжение по волнам задержаний-разрешений (вместо «взятия» аккордов); 4) мягкая модальность (вместо тональности); 5) прорастание созвучий слиянием и расслоением унисона в соседних голосах; 6) имитации с переменным масштабом и плотностью (при сохранении топологии трансформируется метрика пространства-времени).

Безусловно, А. Пярт не стилизует средневековые полифонические структуры: его вокально-хоровое письмо можно назвать своеобразной «инкрустацией». В фактуру композитор вносит современные параметры вертикали и горизонтали. Гармоничность этого сплава обусловлена глубоким родством (случайным или не совсем) понимания диссонантности во времена Перотина и сегодня. Именно в до-ренессансной «прото-полифонии» диссонанс воспринимался статично – как проходящее наложение или окраска, но не как ренессансное задержание, дающее динамический импульс. А ведь такова, по сути, и кластерная сонорика в творчестве авангардистов XX ст. Соблазн

соединения кластерной «густотности» и перфектной «пустотности» не случаен, поскольку композитор уловил связь эпох. Аутентичную средневековую музыку, как и полифонические школы Ренессанса, можно называть духовной, хотя бы в силу преобладания в ней молитвенной созерцательности и самопогруженности, сакральной глубины пространственной организации контрапункта.

Роль логоса в «Плаче Адама». Представляя свое произведение, композитор сказал, что в его основу положен очень красивый и глубокий текст, созданный в первой половине прошлого столетия преподобным Силуаном Афонским. *«Долгие годы он записывал свои мысли, а потом передал записи ученику, молодому монаху Софронию. После смерти Силуана в середине 1930-х Софроний начал писать книгу о преподобном, которая переведена на десятки языков мира. В первой части книги рассказывается о жизни Силуана, об учении ортодоксальной церкви в целом, а во второй части содержатся записи самого преподобного Силуана. Это как псалмы, это высокая поэзия, – сказал Арво Пярт. – В своей оратории я использовал только часть этих текстов»* [2]. О чем печалится Адам? «О том, что он предал своего Создателя, захотел стать мудрее Господа, был непокорен, им правили гордыня и любопытство, – рассказал композитор. – Тот же недуг сидит и в нас, он появился после того, как Каин убил брата своего Авеля».

Арво Пярт был лично знаком с архимандритом Софронием и читит преподобного Силуана. В одном из своих интервью композитор утверждает: *«Мы все – наследники Адама. Как и сказано в тексте святого Силуана: “Велика была скорбь Адама по изгнанию из Рая, но когда он увидел сына своего Авеля, убитого братом – Каином, то еще большею стала скорбь его, и он мучился душою, и рыдал, и думал: «от меня произойдут и размножатся народы, и все будут страдать и жить во вражде и убивать друг друга”. Так и случилось. Это наш сегодняшний день...»* [там же].

В коде оратории явственно обозначено личностное начало: *И я потерял благодать и вместе с Адамом зову: «Милостив буди мне, Господи. Даруй мне духа смирения и любви»*, этот факт дает возможность говорить, что Человек Вселенной – Человек Православный. В тексте нет нарратива, лишь выражение покаянного состояния.

Фактурные особенности. В каждой музыкальной фразе отчетливо ощущается начальный импульс (*initio*), его реализация в мелодическом движении (*motus*) и завершение (*terminus*). Важнейшим средством объединения фраз в пары или в тройки является единство фактурного оформления каждого раздела. Смены фактурного оформления – переходы от одноголосия к двухголосию и затем к четырехголосию – также воспринимаются на слух очень отчетливо.

Для того, чтобы в полной мере оценить логическую стройность и изящество композиционной организации произведения, необходимо обратить пристальное внимание на особый способ организации фактуры, который от непосредственного слухового восприятия ускользает. Он обнаруживается только при аналитическом охвате партитуры в целом. Такой своеобразный фактурный план, заключается в логике вступления и выключения голосов, которая основывается на чередовании трех типов фактурного оформления – одноголосия, двухголосия и четырехголосия. Последнее фактически представляет собой дублированное, «удвоенное» двухголосие – сопрано с тенорами и альты с басами образуют пары голосов, поющих в октаву.

Возвращаясь к вопросу о трансформации архетипа оратории, обозначим следующие ключевые моменты его научного описания.

1. Оратория «Адамов плач» написана на одноименный текст афонского святого XX века – старца Силуана, усиленного в коде сочинения явно выраженным личностным началом: «*И я потерял благодать и вместе с Адамом зову: “Милостив буди мне, Господи. Даруй мне духа смирения и любви”*». Выбор поэтической основы дает возможность говорить, что лирическим субъектом в оратории становится *homo credens* – Человек верующий.

2. Для «Адамова плача» как одночастной хоровой композиции (вместо традиционного цикла) характерен выбор камерного хронотопа. Цельность формы обеспечивают тональный принцип: *g-moll* – (первый раздел, *initio*), *fis-moll* – *b-moll* (второй – *motus*) , *g-moll* – *d-moll* – *g-moll* (заключительный – *terminus*) и строчной принцип, основанный на центоновом объединении тексто-музыкальных сегментов. Примечательно, что в оратории отсутствует мажорный лад как знак преодоленного трагизма.

3. Драматургия произведения характеризуется поступенным восхождением по онтологической вертикали (человек – Бог; дальнее – горнее).

4. Для оратории «Адамов плач» характерно преобладание медленных темпов, огромна роль уделяется паузам, т. е. тишине.

5. Главенство речевого начала над мелодическим, проявляется в хоровых речитативах, формируя устойчивый интонационный комплекс ораториального способа высказывания.

6. Оркестровая партия (струнный оркестр) выполняет несколько функций: аккомпанирующую, поддерживающую слово-Логос, а также самостоятельную, индивидуализированную: здесь оркестр представляет собой отдельный организм, тем самым образуя смысловой диссонанс между сдержанной неторопливой поступью хоровых тем, и острыми специфизированными ритмами и гармониями. Благодаря диалогу хора и оркестра возникает эффект погружения средневековой церковной музыки в психологическое пространство Новейшего времени. По завершении музыки обратный эффект – возвращение Адама в лоно Божьей вечности.

Выводы. Структурно-семантический анализ «Плача Адама» А. Пярта выявил единство трех уровней, составляющих жанровый архетип оратории: *библейской символики* (Адамов плач как покаяние), *онтодиалога* (в системе межличностных связей и их вертикализация в Богообщении) и *сакрального хронотопа* (Вечность).

Признаки трансформации (прежде всего, композиционной и драматургической) во многом напоминают аналогичные процессы, произошедшие с концептуальными жанрами в музыке XX ст. (симфонией, оперой). Для оратории – это, в первую очередь, возврат к библейскому сюжету и сакральности пространства-времени, хотя доминируют камерные хронотопические признаки – сжатие крупного цикла до одночастности, барочный состав оркестра. В условиях современного концертного зала композитор явно апеллирует к диалогу культур, который выстраивает в своём сердце благодарный слушатель³.

³ Именно такую реакцию можно было наблюдать в зале Национальной филармонии (2012) во время премьеры сочинения в Киеве.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Елина Н. Иудео-итальянская элегия (Плач по Сиону) / Н. Елина // Альманах «Еврейская Старина». — М., 2005. — № 4. — Вып. 28. — С. 31–67.
2. Коссар К. В Стамбуле прозвучала музыка Пярта / К. Коссар // [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://rus.postimees.ee/273271/v-stambule-prozvuchala-muzyka-pjarta>.
3. Мелешин Р. Христианская символика в творчестве Арво Пярта // Русская культура и мир : тезисы доклада межд. науч. конф. — Н. Новгород, 1993. — С. 267–269.
4. Софроний (Сахаров), архимандрит. Старец Силуан. — Париж, 1948. — Т. 2. — 137 с.
5. Софроний (Сахаров), архимандрит. О молитве : сб. статей. — 3-е изд. — М. : Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2003. — 223 с.
6. Софроний (Сахаров), архимандрит. Старец Силуан. — Эссекс : Монастырь св. Иоанна Предтечи, 1990. — С. 66.
7. Шлапинс И. Иногда совершаются чудеса... / И. Шлапинс [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.pravoslavie.ru/smi/7.htm>.

ШЕПЕЛЕНКО Н. АРВО ПЯРТ «ПЛАЧ АДАМА»: К ПРОБЛЕМЕ ТРАНСФОРМАЦИИ ОРАТОРИИ. Предлагается семантический анализ жанра оратории в контексте западноевропейской традиции, обосновывается трансформация архетипа жанра оратории в творчестве А. Пярта. Жанр оратории представляет уникальный объект музыкальной культуры XXI века: в контексте семиотического описания его различных функций он являет собой знаковую систему, ментальная структура которой хранит сакральную «память жанра» – Богообщения.

Ключевые слова: оратория, онтологическая вертикаль, жанровая коммуникация, архетип жанра, жанры-спутники, сакральность.

ШЕПЕЛЕНКО Н. АРВО ПЯРТ «ПЛАЧ АДАМА»: ДО ПРОБЛЕМИ ТРАНСФОРМАЦІЇ ЖАНРУ ОРАТОРІЇ. Пропонується семантичний аналіз жанру ораторії в контексті західноєвропейської традиції, обґрунтовується трансформація архетипу жанру ораторії у творчості А. Пярта. Жанр ораторії представляє собою унікальний об'єкт музичної культури XXI століття: в контексті семіотичного опису його різних функцій він являє собою знакову

систему, ментальна структура якої зберігає сакральну «пам'ять жанру» – Богоспівкування.

Ключові слова: ораторія, онтологічна вертикаль, жанрова комунікація, архетип жанру, жанри-супутники, сакральність.

SHEPELENKO N. ARVO PYART «THE CRY OF ADAM»: TO THE PROBLEM OF TRANSFORMATION OF THE ORATORIO. Offers a semantic analysis of the oratorio genre in the context of the Western European tradition based on a transformation of the archetype of the oratorio genre in the works of A. Pyart. The oratorio genre is a unique object of musical culture of XXI century: in the context of semiotic descriptions of its various functions, it is a sign system, mental structure which holds sacred the memory of the genre – of communion with God.

Key words: oratorio, ontological vertical, genre communication, the archetype of the genre, genre-satellites, sacred.

УДК : [78.071.2 : 78.087.68] : 78.01

Ганна Савельєва

СТИЛЬ ДІЯЛЬНОСТІ ДИРИГЕНТА-ХОРМЕЙСТЕРА ЯК УВИРАЗНЕННЯ ЙОГО МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ



*Савельєва Ганна Володимирівна – кандидат мистецтвознавства (2012), доцент кафедри хорового диригування ХНУМ ім. І. П. Котляревського, завідувач відділу хорового диригування Харківського музичного училища ім. Б. М. Лятошинського. Лауреат Всеукраїнського конкурсу хорових диригентів (Київ, 2005). Займається виконавською діяльністю (хоровий диригент, артистка вокального ансамблю старовинної музики **Cantus Firmus**). Тема кандидатської дисертації – «Виконавські традиції Харківської хорової школи» (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор Шаповалова Л. В.)*

Коло наукових інтересів – хорознавство, виконавська інтерпретація, методика викладання хорових дисциплін.