

УДК 78.071.1Пярт:783.6:784.1(045)

DOI 10.34064/khnum2-3511

**Тарасенко Назарій Олександрович**

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського,  
творчий аспірант кафедри хорового диригування,  
e-mail: nazarii.tarasenko@gmail.com  
ORCID iD: 0009-0004-7797-306X

**«Sieben Magnificat-Antiphonen» Арво Пярта:  
переосмислення традиції**

*В українському музичному середовищі – виконавському і науковому – твори Арво Пярта викликають зацікавленість, хоча присутність їх в репертуарі наших музикантів та висвітлення їх в роботах музикознавців є недостатніми. Мета статті – на основі аналізу хорового циклу Арво Пярта «Sieben Magnificat-Antiphonen» та порівняння його частин з відповідними григоріанськими піснеспівами простежити, як композиторська трактовка цих текстів узгоджується із традицією західного християнського обряду. Пропонований вокально-хоровий цикл уперше розглядається в українському музикознавстві, що зумовлює наукову новизну дослідження. Використано загальнонаукові (порівняльний, індуктивний) та специфічно музикознавчі методи аналізу системи музичних засобів у зв'язку із канонічним текстом. Результати аналізу словесного тексту семи антифонів, а також його музичного втілення в григоріанських піснеспівах та у хоровому циклі Арво Пярта дають підстави для висновку, що композитор переосмислює традицію, залишаючись вірним «не букві, але духові» давніх текстів. Не звертаючись до цитування григоріанської мелодики, Арво Пярт створив оригінальний хоровий цикл, у якому ключові конструктивні і змістовні ідеї текстів втілюються свіжо й переконливо.*

**Ключові слова:** творчість Арво Пярта; *tintinnabuli*; сучасна хорова музика; богослужбова традиція західного обряду; антифон; *Magnificat*; диригентська інтерпретація.

**Постановка проблеми.**

Одним з найактуальніших та водночас найскладніших завдань сучасних виконавців є опанування нових творів сучасної музики.

Вони потребують не тільки належного рівня виконавської майстерності, а й ґрунтового аналітичного підходу. Плюралізм композиторських технік, характерний для ХХ та початку ХХІ століття, спонукає до ретельного та індивідуалізованого відбору аналітичного інструментарію, який часто застосовується в рамках творчості лише одного композитора або навіть одного твору. Розуміння логіки композиції того чи іншого опусу є ключовим етапом свідомого виконання. Трапляються випадки, коли досягнення творчого методу митця видається неможливим без його авторських коментарів. Саме така ситуація склалася навколо творчості естонського композитора Арво Пярта, опуси якого до 1990 років розглядалися поза специфікою його техніки *tintinnabuli*. Нині стиль А. Пярта, який відзначається поєднанням раціонального та інтуїтивного начал, є доволі дослідженим явищем і на батьківщині композитора, і за кордоном. Однак в українському музикознавстві техніка композиції А. Пярта, особливо в хороших творах *a cappella*, ще не отримала широкого висвітлення. Тому аналіз вокально-хорового твору «*Sieben Magnificat-Antiphonen*», який раніше не ставав об'єктом досліджень українських музикознавців, зокрема, його виконавського аспекту, зумовлює **наукову новизну дослідження**.

**Останні дослідження і публікації.** Першою працею, яка розкрила розуміння специфіки стилю *tintinnabuli* Арво Пярта, стала монографія британського диригента, спеціаліста з виконання старовинної та сучасної музики Пола Хіллера «*Arvo Pärt*» (Hillier, 1997). Книга П. Хіллера стала основою для подальших досліджень техніки композиції А. Пярта, а досвід виконання його творів став показовим. Водночас, аналіз, здійснений П. Хіллером, є базовим щодо будь-якого твору, який фігурує в його монографії, хоча в ньому частково й присутні виконавські поради. Ми ж пропонуємо глибші виконавські аналітичні нариси, які базуються на результатах концертної реалізації циклу А. Пярта.

Ще однією важливою для розуміння естетики та системи мислення А. Пярта стала публікація видавництва «Дух і Літера» (*Арво Пярт: бесіди, дослідження, розмышлення*, 2014), яка є перекладом аналогічного видання німецькою мовою і доповнена статтями інших

музикознавців. У цій збірці містяться матеріали, написані самим А. Пяртом з його рефлексією щодо власної творчості; ґрунтовна стаття Л. Браунайса про стиль *tintinnabuli* (Brauneiss, 2014); інтерв'ю Е. Рестаньо (Restagno, 2014) і стаття С. Кареди (Kareda, 2014), у яких розкривається система поглядів композитора. Проте у цих матеріалах відсутній спеціальний ракурс дослідження, який був би пов'язаний з хоровою музикою. Цим питанням займалася О. Приходько (2017), однак творчість А. Пярта в її дослідженні розглядалася з позицій роботи композитора з вербальним текстом.

Проблематика специфіки техніки *tintinnabuli* в хоровій музиці тільки починає розроблятися. Зокрема, публікація С. Гоменюк і Н. Тарасенка (2023) була присвячена особливостям композиторської техніки А. Пярта у його вокально-хорових творах на основі порівняння їх з інструментальними. Автори детально аналізують базові інструменти техніки *tintinnabuli* на прикладах ранніх творів як інструментального, так і хорового жанру. Висновки та наукові результати вищезгаданої статті будуть корисними при аналізі твору, що становить об'єкт нашого дослідження.

Також ми не можемо оминати наукові праці, в яких ґрунтовно проаналізовано музичну тканину циклу Арво Пярта, технічні рішення композитора, узгодженість М- та Т-голосів і ладо-гармонічні аспекти. У цих дисертаціях досліджено різні аспекти музики естонського композитора, зокрема й твір «*Sieben Magnificat-Antiphonen*», з різних точок зору. Дисертація Аллана Дж. Баллінджера (Ballinger, 2013) досліджує сакральні аспекти музики Пярта та її відношення до духовності, у той час як Кімберлі Енн Карджайл (Cargile, 2008) пропонує аналітичний підхід до акапельних творів композитора, розкриваючи структурні та інтерпретаційні аспекти. Дисертація Джуліана Хартриджа Сконайерса (Sconyers III, 2017) досліджує адаптацію «*Sieben Magnificat-Antiphonen*» для духового ансамблю, підкреслюючи особливості композиції А. Пярта у новому інструментальному контексті. Названі роботи спільно сприяють глибшому розумінню композиційного стилю А. Пярта, його духовних натхнень та універсальності його музики в різних виконавських середовищах.

У своїх інтерв'ю А. Пярт неодноразово декларував, що його орієнтиром у винаходженні власної композиторської техніки була стилістика давньої музики, передусім григоріанська монодія з її синкретизмом музики та слова. Він глибоко вивчав старовинні наспіви та надихався ними. У зв'язку із цим, розглянути твір «*Sieben Magnificat-Antiphonen*» було б особливо цікаво, адже він має зв'язок із Західною церковною традицією. Тому вкрай важливим етапом цього дослідження було ознайомлення із працями, що стосуються теорії та історії григоріанського хоралу, таких авторів, як Д. Гілей (Hiley, 1993) та Е. Кардін (Cardine, 2008). У середині ХХ століття суттєво підвищилася наукова і виконавська увага до давніх зразків григоріанської монодії. А згодом утворився рух, метою якого стало вивчення і порівняння ранніх рукописів, що зберегли зразки хоралу у безлінійній нотації. Шляхом порівняння різних варіантів одних і тих самих наспівів, що були зафіксовані в різних локальних рукописних традиціях, вчені і практики встановили глибокий зв'язок між словом та наспівом, який фіксували давні форми запису хоралів і який втратили більш пізні форми. Таким чином, у науковому аспекті було обґрунтовано, що слово і музика були синергетичною єдністю. Це положення поступово набуло домінуючого значення для композиторів, які зверталися до канонічних текстів.

**Мета** нашої статті – на основі аналізу хорового циклу А. Пярта «*Sieben Magnificat-Antiphonen*» та порівняння його частин з відповідними григоріанськими піснеспівами простежити, як композиторська трактовка цих текстів узгоджується із традицією західного християнського обряду.

У процесі дослідження реалізуються такі **завдання**:

1) проаналізувати семантику і структуру текстів Великих антифонів, описати зв'язки між текстами циклу;

2) проаналізувати григоріанські хорали на тексти Великих антифонів *Magnificat* і встановити, яким чином структура і семантика словесного тексту втілюються у григоріанській монодії, якими засобами забезпечено єдність циклу;

3) проаналізувати хоровий цикл А. Пярта «*Sieben Magnificat-Antiphonen*» з погляду співвідношення слова та музики, виявити засоби творення композиційного циклу;

4) позначити зв'язок між розумінням композиційних особливостей циклу та обґрунтуванням виконавської інтерпретації цього твору.

**Методологія дослідження.** У дослідженні використано загальнонаукові та специфічно музикознавчі методи. З-поміж загальнонаукових зазначимо *порівняльний* (порівнюється втілення канонічного тексту у григоріанській монодії і творі сучасного композитора), *індуктивний* (на основі аналізу окремих частин циклу А. Пярта зроблено висновки про будову цілого). Специфічно музикознавчим методом, використаним у дослідженні, є *метод аналізу системи музичних засобів* у зв'язку із канонічним текстом.

#### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

*О-Антифони* (або *Великі Адвентові антифони*) є одним з давніх поетичних жанрів панегіричної поезії періоду раннього християнства. Це антифони *Магніфікату*, які співаються або читаються на Вечірні протягом семи днів (з 17 по 23 грудня) перед Святвечором. Крім семантичного зв'язку, Адвентові антифони об'єднують також і конструктивні характеристики. По-перше, сім антифонів утворюють акровірш: читання початкових літер кожного другого слова (тобто слова після «О») у зворотному напрямі дає словосполучення «*Ero cras*», що означає «Завтра я прийду». Цей конструктивний елемент працює на семантику, адже його задачею є демонстрація зворотного відліку часу до одного з найважливіших релігійних свят – Різдва Христового. По-друге, кожен із цих антифонів написаний за певною композиційною схемою: звернення, якому передує «О»; розкриття головного образу; прохання. Не беручи до уваги музичну складову цих антифонів, зауважимо, що їхня форма вже постає перед нами як циклічно завершена композиція.

Протягом багатьох століть композитори зверталися до Великих антифонів, беручи за основу власних творів як вербальне першоджерело, так і григоріанський наспів. Яскраві приклади їх використання належать таким композиторам, як К. Дезуальдо, Р. В. Вільямс, А. Пярт, Б. Чілкотт, П. Лукашевський та ін. Досвід

звернення до цих текстів демонструє розуміння цих антифонів як циклу. Ця ідея цілісної структури підтверджується найдавнішими прикладами використання О-антифонів, які пов'язані з григоріанським хоралом. Малі піснеспіви складають цикл, цілісність якого забезпечується варіативною повторністю кожного наспіву, що регулюється вербальним текстом. Для прикладу порівняємо фрагмент двох антифонів – найбільшого за кількістю складів (*Приклад 1*) та найменшого (*Приклад 2*). В основному на один склад тексту припадає один або два звуки, а в особливих випадках навіть чотири або шість. У наведеному фрагменті першого антифону 17 складів вербального тексту втілено у 24 звуках, натомість в аналогічному фрагменті п'ятого антифону 11 складів втілюються у 19 звуків. Бачимо, що, зберігаючи контур мелодичної лінії, з неї вилучають певні групи звуків таким чином, щоб не порушити загального плину наспіву.

**Приклад 1.** Початковий фрагмент першого антифону.

♩. 11 d

O Sa-pi-é-nti-a, \* quæ ex ore Alt-ís-si-mi pro- dí-sti,

**Приклад 2.** Початковий фрагмент п'ятого антифону.

♩. 11 d

O O-ri-ens, \* splendor lu-cis æ-tér-næ

Незважаючи на зміну словесного тексту, у семи григоріанських хоралах простежується тотожність синтаксичної структури, яка складається, як і вербальний компонент, з трьох фаз. (У наведених вище прикладах продемонстрована перша фаза). До того ж, у музичному плані наявні риси репризності завдяки квартовому

висхідному стрибку, що втілює ідею звернення до певного божественного образу (перша фаза) із закликом «veni» («прийди»). У цьому проявляється синкретизм музики і слова, характерний для давньої музики. Традиція розуміння семи Адвентових антифонів як циклу, увага до вербального компоненту та плавність мелодичної лінії ріднить їх музичне втілення А. Пяртом з григоріанським хоралом. Однак ті чи інші спільні ідеї втілюються композитором іншими засобами.

«*Sieben Magnificat-Antiphonen*» були написані композитором у 1988 році на замовлення Камерного хору Берлінського радіо. Переїхавши до Німеччини у 1980-му, композитор почав писати твори німецькою мовою. Цикл антифонів не став винятком, тому латинські тексти були перекладені. Оскільки елементи техніки *tintinnabuli* значною мірою залежать від структури тексту, зміна мови вербальної основи викликає певні інші зміни. Цей твір демонструє багатогранність стилю А. Пярта: беручи за основу каркас *tintinnabuli*-техніки, композитор у різний спосіб модифікує її в кожній частині.

Спираючись на традицію, А. Пярт скомпонував Адвентові антифони у цикл. Однак цілісність циклу створюється не варіюванням одного наспіву, а контрастним зіставленням окремих завершених частин. Твір мислиться як єдине наскрізне полотно завдяки принципу контрасту, який проявляється на рівні фактури, тембрів, тонального плану тощо. Власне тональна структура в «*Sieben Magnificat-Antiphonen*» визначається центральним тоном «ля». Перша і заключна частини написані в тональності *Ля-мажор*, а центральна – у *ля-мінорі*. Друга і третя частини представляють тональності, які розташовані на відстані великої терції вниз (фа-мінор – друга частина) та вверх (*до-дієз-мінор* – третя частина) від основної. У п'ятому номері використовуються дві однойменні тональності (*Мі-мажор* та *мі-мінор*), а в шостому – *Ре-мажор*. Обидва номери пов'язані з основною тональністю кварто-квінтовими відносинами. Таким чином, загальний тональний план циклу окреслює тризвуки *Ля мажору* та *ре-мінору*, де другий є дзеркальним відображенням першого.

У першому антифоні «**O Weisheit**» («О, Мудросте»), текст якого розміщено нижче (Таблиця 1), вербальна складова використовується

композитором послідовно. Єдине втручання полягає у повторенні початкового закликлу наприкінці частини.

**Таблиця 1.** *Текст першого О-антифону*

<i>Латиною</i>	<i>Німецькою</i>	<i>Українською</i>
O Sapientia, quae ex ore Altissimi prodiisti,  attingens a fine usque ad finem, fortiter suaviterque disponens omnia:  veni ad docendum nos viam prudentiae.	O Weisheit, hervorgegangen aus dem Munde des Höchsten,  die Welt umspannst du von einem Ende zum andern, in Kraft und Milde ordnest du alles:  o komm und offenbare uns den Weg der Weisheit und Einsicht.	О, Мудросте, що вийшла з уст Всевишнього,  сягаючи з кінця в кінець, із силою і ніжно впорядковуючи все:  прийди, щоб навчити нас шляху розсудливості.

Логіка перемінного метру основана на кількості складів у слові, де кожному слову відведено один такт. Композитор використовує силабічний стиль промовляння слова, характерний для стилю *tintinnabuli*. Структурний поділ на фрази в партитурі А. Пярта подібний до того, що був у григоріанському хоралі. В обох випадках розділові знаки знаходять своє музичне втілення. У А. Пярта кожна кома, двокрапка і крапка позначаються моментами тиші в межах одного такту, який у традиційному виконанні має тривати стільки ритмічних одиниць, скільки мав попередній такт. Частина написана для мішаного хору з використанням незмінної динаміки – *p*. Мелодичний голос розташований в партії першого і другого тенорів і являє собою рух паралельними терціями, де для першого тенора центральним тоном виступає V щабель, а для другого тенора – III-й. Напрямок руху М-голосів є перемінним, застосовуються такі модуси, як низхідний та висхідний рух до центрального тону. Т-голос поміщено в альтові партії: перші альти рухаються відповідно до перших тенорів, другі альти пов'язані з другими тенорами.



Обидва Т-голоси розташовані у найближчому верхньому положенні стосовно М-голосу.

Односкладові слова декламуються на одній висоті рівними половинними тривалостями, а у словах, що перевищують один склад, підкреслення наголошеного складу відбувається шляхом його подовження до цілої тривалості ноти. Однак два слова тексту порушують логіку побудови М-голосу: «*Hervorgegangen*» (Приклад 3) та «*offenbare*» є єдиними словами цього антифону, які складаються з більш ніж двох складів, а спосіб їх музичного втілення не відповідає встановленим правилам. Замість того, щоб покроково підніматися чи опускатися до або від основної ноти, ці слова виконуються на одній висоті, а виділяється в них тільки наголошений склад, який робить секундовий крок униз і ритмічно збільшується. Крайні голоси (сопрано та баси) вмикаються у фактуру на кожне друге слово зі звучанням I і V щаблів, які не змінюються протягом частини. Партія сопрано (звуки «ля-мі») є віддзеркаленням басової партії («мі-ля»).

Приклад 3. Антифон №1 «*O Weisheit*», mm. 1–6.

The musical score consists of four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The Soprano part starts with a whole note rest, followed by a half note G4, a half note A4, and a whole note G4. The Alto and Tenor parts start with a half note G4, a half note A4, and a whole note G4. The Bass part starts with a half note G3, a half note A3, and a whole note G3. The lyrics are: S: Weis - heit 1 aus; A: O Weis - heit, 1 her - vor - ge - gan - gen aus dem; T: O Weis - heit, 1 her - vor - ge - gan - gen aus dem; B: Weis - heit aus. Dynamics include piano (p) and accents.

Важливо, щоб у процесі виконання М-голоси домінували у звучанні та були тембрально і позиційно рівними. Усі інші голоси мають стати своєрідним акомпанементом, допомагаючи в досягненні вершин фраз, динамічному ущільненні та філіруванні. Одним з важливих аспектів виконання є збереження чистоти квартово-квінтового

співзвуччя у крайніх групах хору (баси та сопрано). Нерегулярність їх співу змушує сконцентрувати увагу на м'якості атаки, щоб не порушити плин основного матеріалу.

У роботі з вербальним компонентом другого антифону «**O Adonai**» («О, Господи») (Таблиця 2) видозміна полягає у повторенні початкового закликів наприкінці. Крім цього, остання фраза тексту повторюється тричі.

**Таблиця 2.** Текст другого антифону

<i>Латинією</i>	<i>Німецькою</i>	<i>Українською</i>
O Adonai, et Dux domus Israel,	O Adonai, der Herr und Führer des Hauses Israel,	О, Господи, і провіднику дому Ізраїлевого,
qui Moysi in igne flammae rubi apparuit, et ei in Sina legem dedisti:	im flammenden Dornbusch bist du dem Mose erschienen und hast ihm auf dem Sinai das Gesetz gegeben:	що явився Мойсєєві у вогні полум'я купини і дав йому закон на Синаї:
veni ad redimendum nos in brachio extento.	o komm und befreie uns mit ausgestrecktem Arm.	прийди викупити нас із простягнутою рукою.

У частині задіяні лише партії чоловічого хору (тенор і бас), яким поперемінно доручається промовляння тексту. Динаміка тут постає більш деталізованою і простягається від *ppp* до *mf*. Фактура побудована таким чином, що текст промовляється партіями поперемінно: останній склад кожної фрази подовжується і слугує фоном (інтервал квінти) для наступного фрагменту тексту, який співає інша партія. Розподіл вербального компоненту в основному відбувається за розділовими знаками. М-голоси чергуються між партіями другого тенора і другого баса. Модус, як і в попередній частині, є перемінним, однак спільним є центральний тон – усі голоси завжди рухаються до або від І щабля. Партії першого тенора і першого баса виконують функцію Т-голосу, який розміщено у верхній позиції з розташуванням через один тон звуків тризвуку стосовно М-голосу.

Для слів, що складаються з більш ніж одного складу, кількість складів безпосередньо визначає діапазон поспівки (два склади – секунда, три склади – терція і т. д.). Наголошений склад слова розташовується таким чином, щоб він був найвіддаленішим звуком від тонального центру. Наприклад, слово «*Adonai*» має чотири склади, відповідно, діапазон поспівки має бути в обсязі кватири (Приклад 4). Наголошеним є третій склад, тому мелодична лінія не рухатиметься плавно до центрального тону, а спочатку підніметься до найвищої ноти у фразі (звук «*ci*»), яка, до того ж, виділяється ще й ритмічно, а потім зробить низхідний стрибок до тоніки (звук «*фа-дієз*»).

Приклад 4. Антифон № 2 «*O Adonai*», *mm. 1–2*.

The image shows a musical score for two parts, Tenor (T) and Bass (B). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Tenor part starts with a whole rest for two measures, then has a half note G4 (labeled 'tr') in the first measure of the second system, followed by a half note A4 in the second measure. The Bass part starts with a whole note G3 (labeled 'p') in the first measure of the first system, followed by a whole note A3 in the second measure. The lyrics 'A - do - na - i, O' are written below the notes. The 'O' is written below the Bass staff.

У заключному проведенні текст фінальної фрази доручено обом партіям, тому весь чоловічий хор співає еквіритмічно. М-голоси рухаються протилежно один одному, що вимагає кропіткої роботи з вибудовування ансамблю на вершинах фраз, які позначені довгими тривалостями. Крім того, потрібно штучно виводити на перший план М-голоси та прибирати динаміку Т-голосів. Загалом цей антифон вимагає активізації виконавської уваги, особливо в моментах утримання квінтових співзвуч, які слугують фоном для проведення основної мелодекламаційної лінії.

Третій антифон «**O Sproß aus Isais Wurzel**» («О, Корене Єссееве») написаний для жіночого хору. Вербальний текст (Таблиця 3) не зазнає жодних структурних змін і має фактурне розташування, подібне до того, що було в попередній частині. Останній склад фрази однієї

групи голосів «зависає», тоді як інша група голосів на цьому фоні починає наступну фразу. Розподіл тексту між хоровими партіями відбувається відповідно до розділових знаків. Паузи між попереднім і наступним проведеннями зменшується на одну лічильну одиницю (від п'яти одиниць до однієї), що створює враження прискорення плину часу та надає драматургічного напруження циклу загалом.

**Таблиця 3.** *Текст третього антифону.*

<i>Латиною</i>	<i>Німецькою</i>	<i>Українською</i>
O radix Jesse, qui stas in signum populorum,	O Sproß aus Isais Wurzel, gesetzt zum Zeichen für die Völker,	О Корене Єссеєве, що стоїш на знак народів,
super quem continebunt reges os suum, quem Gentes deprecabuntur:	vor dir verstummen die Herrscher der Erde, dich flehen an die Völker:	на якому царі тримати- муть свої уста, на якому народи будуть молитися:
veni ad liberandum nos, jam noli tardare.	o komm und errette uns, erhebe dich, säume nicht länger.	прийди, щоб визволити нас, не зволікай більше.

Функція М-голосу почергово надається партії другого альтя й другого сопрано, де мелодична лінія рухається по звукоряду угорської мінорної гами зі збільшеними секундами між III–IV та VI–VII щаблями. Центральні тони М-голосів з кожною новою фразою поступово підіймаються від V щабля через I та III знову до V-го. У сопрано й альтя – протилежний мелодичний рух *від* заданої ноти: у альтів – висхідний, у сопрано – низхідний.

Партії перших альтів і сопрано представляють Т-голос у верхній найближчій позиції. Ця усталена модель не порушується протягом усієї частини. Кожна пара голосів зберігає свою звучність аж до останнього слова тексту, яке співає наступна пара: у поєднанні з Т-голосами, що розташовані в близькій позиції, це створює різкі дисонуючі співзвуччя. Наприклад, у 12 такті на заключний склад фрази партії сопрано припадає інтервал малої секунди, тоді як партія альтів

вступає у 14 такті з малої терції, а коли М-голос піднімається до ноти «ре», в обох голосах утворюються малі секунди (Приклад 5). Ці хроматичні поспівки підсилюють настрої туги та очікування, про які йдеться в тексті антифону. Співзвуччя малої секунди в обох партіях вимагають від виконавців певної досвідченості та вокальної майстерності для забезпечення стабільного інтонаційного і тембрально рівного балансу цих гостро-напружених інтервалів.

**Приклад 5.** Антифон № 3 «O Sproß aus Isais Wurzel», mm. 7–18.

The image shows two systems of musical notation for a vocal and piano duo. The first system starts at measure 6 and ends at measure 13. The vocal line is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The piano accompaniment is in bass clef. Fingerings are indicated by numbers 1, 3, 1, 3, 4 above the notes. The lyrics are: "ge - setzt zum Zei - chen für die Völ - ker,". The second system starts at measure 14 and ends at measure 18. The vocal line continues with fingerings 1, 3, 1, 3, 1. The piano accompaniment has a dynamic marking of *f*. The lyrics are: "vor dir ver - stum - men die Herr - scher der".

Наприкінці частини можна побачити примітку композитора «*attacca*», що вказує на необхідність виконання наступного антифону одразу після третього. Таке ж позначення міститься й після четвертого антифону, отже, три центральні частини циклу мають виконуватися без зупинки. В останньому такті утворюється дисонантне співзвуччя (великий мажорний септакорд), верхній звук якого є ввідним тоном до тональності наступної частини.

Поступове посилення динаміки протягом цього номера становить основну драматургічну складність для виконавців. Кожна наступна фраза теситурно піднімається, тому зростання гучності буде досить природним процесом. Утримані тони відіграють у фактурному

розвитку неабияку роль, адже музика розвивається на довгих тривалостях. Тому відповідальність за безпосереднє посилення звучності несуть саме утримані голоси.

У четвертій частині під назвою «**O Schlüssel Davids**» («О, ключ Давидів») вербальна складова (Таблиця 4) зазнає змін за рахунок потрібного повторення останньої фрази тексту. Кожний розділовий знак відіграє важливу роль у фразуванні музичного матеріалу і втілюється в партитурі у вигляді пустого такту, поміщеного між фрагментами тексту.

**Таблиця 4.** *Текст четвертого антифону.*

<i>Латиною</i>	<i>Німецькою</i>	<i>Українською</i>
O Clavis David et sceptrum domus Israel,	O Schlüssel Davids, Zeppter des Hauses Israel,	О, ключ Давидів і скіпетр дому Ізраїлевого,
qui aperis, et nemo claudit; claudis, et nemo aperit:	du öffnest, und niemand kann schließen, du schließt, und keine Macht vermag zu öffnen:	що відкриваєш, і ніхто не зачинить; замикаєш, і ніхто не відкриє:
veni et educ vinctum de domo carceris, sedentem in tenebris et umbra mortis.	o komm und öffne den Kerker der Finsternis und die Fessel des Todes.	прийди й виведи в'язня з дому в'язниці, що сидить у темряві й тіні смерті.

Центральний номер циклу відзначається насиченим звучанням, яке створюється завдяки гучній динаміці (*ff*), залученню повного складу мішаного хору з *divisi* в кожному голосі, акордовій фактурі тощо. Чоловічий та жіночий хори дублюють один одного в інтервал октави. Зовнішні голоси кожного хору (перше сопрано і другий альт та перший тенор і другий бас) є М-голосами. У мелодичному голосі використано лише низхідний рух по звуках мінорної гами від центрального тону. Т-голоси складаються з решти внутрішніх партій і

розташовані у нижньому найближчому положенні щодо високих голосів, та у найближчому нижньому – відносно низьких.

В М-голосі кожне нове слово тексту, замість постійного повернення до центрального тону, починається з висоти, проспіваної на останньому складі попереднього слова (*Приклад 6*). Тобто А. Пярт перетворює останній звук попереднього слова в центральний тон, з якого починається наступне слово. Це створює ефект повільного опускання протягом усієї частини, що приводить до низької теситури.

**Приклад 6.** Антифон №4 «O Schlüssel Davids», mm. 1–3.

1 3

S O Schlüs - sel Da - vids,

A O Schlüs - sel Da - vids,

T O Schlüs - sel Da - vids,

B O Schlüs - sel Da - vids,

У тексті виділяються чотири основні фрази, й на початку кожної з них мелодична лінія знову повертається до первісного тонального центру. Однак четверта фраза лунає трічі: за першим разом мелодичний голос починається з I та III щаблів, удруге – з V та VII щаблів, на завершення – з III та V-го. Як і в попередніх частинах, А. Пярт в окремих випадках відхиляється від установлених ним принципів руху голосів. Найпомітнішим винятком є останній такт твору. Мелодія двоскладового слова «Todes» мала б спуститися вниз на другому складі, однак композитор залишає останній склад на тій самій ноті. Номер закінчується дисонуючим звучанням (перше

обернення великого мажорного септакорду) з позначкою «*attacca*», як і у попередніх антифонах.

Активність туттійного хорового вступу продиктована теситурними та динамічними умовами. Усі нижні голоси партій повинні артикулювати слова в надактивний спосіб. З поступовим зниженням високої теситури до більш зручної високим голосам також варто долучатися до активної артикуляційної роботи. У середній теситурі може виникати загроза деактивації артикуляційного апарату, однак слід твердо переконати виконавців у необхідності належного промовляння слова.

Модифікації, які відбуваються із вербальним текстом (Таблиця 5) п'ятої частини «*O Morgenstern*» («О, Сходе»), споріднюють її з першою та другою частинами: залишаючи послідовний плин вербального тексту, композитор вводить у кінці початкову закличну фразу. Тут зберігається поділ на фрази, між якими поміщено паузи тривалістю в один такт. Приводом для розмежування тексту стають або розділові знаки (коми, крапки, двокрапки), або сполучник «*und*».

**Таблиця 5.** *Текст п'ятого антифону.*

<i>Латиною</i>	<i>Німецькою</i>	<i>Українською</i>
O Oriens, splendor lucis aeternae	O Morgenstern, Glanz des unversehrten Lichtes.	О Сходе, сяйво вічного світла
et sol justitiae:	Der Gerechtigkeit strahlende Sonne:	і сонце правди,
veni et illumina sedentes in tenebris et umbra mortis.	o komm und erleuchte, die da sitzen in Finsternis und im Schatten des Todes.	прийди й освіти тих, що сидять у темряві й тіні смертній.

Частина призначена для мішаного хору, як і попередня, однак характер її звучання суттєво відрізняється. Кількість голосів коливається від чотирьох до шести. Лише у групі басів здійснюється *divisi*. Контрастним також є і динамічний план, який простягається від *pp* до *ppp*, хоча заради вокальної свободи у виконанні допускаються



гучніші динамічні нюанси. Але вони не мають виходити за рамки *p*. Найбільш очевидною відмінністю цієї частини від решти номерів є політональність – одночасне співіснування однойменних тональностей *Mi-мажору* (в Т-голосах) та *фрігійського mi-мінору* (в М-голосах). Комбінація цих двох тональностей персоніфікує темряву і світло, про які йдеться в тексті.

П'ятий антифон презентує чи не найскладніше співвідношення М- і Т-голосів. Партії альту і першого басу представляють М-голоси, які рухаються у протилежних напрямках та поперемінно вгору або вниз від тонального центру (V щабель). Відхилення від основних правил техніки *tintinnabuli* полягає в тому, що кожен наголошений склад слова виділяється шляхом розспівування його на два звуки вгору або вниз відповідно до руху по звукоряду гами. Таким чином, у другому такті (Приклад 7) в партії сопрано перший склад переходить від ноти «сі» до ноти «ля», а наступний склад повторює попередню ноту.

Приклад 7. Антифон №5 «O Morgenstern», mm. 1-2.

The image shows a musical score for the antiphon 'O Morgenstern', measures 1-2. It features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The time signature is 3/6. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The dynamic marking is *pp* (pianissimo). The lyrics are 'O Mor - genstern,'. The score shows the vocal lines with notes and rests, and the lyrics are written below each line.

Т-голоси (сопрано і тенор), як і пов'язані з ними М-голоси, також рухаються протилежно один одному. Складність Т-голосу полягає в його змінному індексі. Сопрано починають із нижньої найближчої позиції відносно партії альтів, що протягом усієї частини чергується з верхньою найближчою позицією, тоді як Т-голос тенора починається з позиції, найближчої до першого басового М-голосу, що подібним чином змінюється на нижню позицію. Однак зміна індексу відбувається не на кожній наступній ноті, а продиктована структурою слова та наголошеними і ненаголошеними складами. Партії другого і третього басів не включені в систему голосів *tintinnabuli*-техніки, натомість вони з'являються зі звучанням чистої квінти (або просто звуком V щабля) в першій, третій, п'ятій та сьомій фразях.

Завдання виконавців полягає у відтворенні закладеного композитором контрасту між попередньою активною, насиченою та повнозвучною частиною і прозорою, аскетичною за звучанням п'ятою. Потрібно налаштуватися на зовсім інший плин часу та нову динамічну шкалу, але разом із тим важливо залишити ясною і зрозумілою вербальну складову. Т-голоси партій тенора і сопрано охоплюють досить широкий діапазон, однак зміна теситури не має відображатися на динаміці звучання цілого. Диригенту слід скерувати баланс усіх голосів таким чином, щоб на будь-якому теситурному відрізку звучання хору було м'яким і злагодженим.

Шоста частина «**O König aller Völker**» («О, Царю народів») відрізняється від решти частин складною ритмічною побудовою. Якщо до цього вербальний текст переважно промовлявся еквіритмічно всіма групами хору, то шостий номер демонструє ярусну ритміку, де текст антифону (*Таблиця 6*) промовляється різними хоровими партіями з різною швидкістю.

Частина написана для мішаного хору та побудована як пропорційний канон між партією сопрано та чоловічими голосами (*Приклад 8*): партія групи сопрано викладена крупними тривалостями (половинними та цілими), а партія групи чоловічих голосів має такий самий ритм, що і сопрано, але у зменшенні вдвічі (чверті та половинні). У результаті партії тенора і баса повторюють текст двічі (у початковій формі та інверсії), а сопрано – лише один раз.

Таблиця 6. Текст шостого антифону.

Латинією	Німецькою	Українською
O Rex gentium, et desideratus earum,	O König aller Völker, ihre Erwartung und Sehnsucht,	О Царю народів, бажання їхнє,
lapisque angularis, qui facis utraque unum:	Schlußstein, der den Bau zusammenhält:	і наріжний камінь, що робиш обох одним:
veni et salva hominem, quem de limo formasti.	o komm und errette den Menschen, den du aus Erde gebildet!	прийди і спаси людину, яку ти створив із глини.

Приклад 8. Антифон №6 «O König aller Völker», мм. 1–4.

♩ = 120

*pp*

S O Kö - nig al - ler Völ - ker,

A O Kö - nig al - ler Völ - ker,

T O Kö - nig al - ler Völ - ker, ih - re Er - war - tung

B O Kö - nig al - ler Völ - ker, ih - re Er - war - tung

М-голос розташований в партії другого сопрано і другого тенора. Їх центральним тоном є V щабель, а напрям руху поперемінно веде до центрального тону або від нього. Принцип побудови мелодичного голосу у цьому номері збігається з таким у четвертій частині, де наголошений склад має розташовуватися у найвіддаленішій від основного тону точці. Як уже зазначалося, другий тенор повторює

текст двічі. В обох проведеннях ритм залишається незмінним, однак мелодична лінія другого проведення є інверсією першого. Ця інверсія не є буквальною, бо композитор зберігає тональність, а тому використовує інші інтервали. Партія другого сопрано має мелодичну лінію, ідентичну мелодії другого тенора в першому проведенні. Друге сопрано має відповідний Т-голос у першому сопрано, розташований у верхній найближчій позиції. Другий тенор має два Т-голоси: у партії першого тенора та баса використаний другий індекс, однак у першому випадку це верхнє положення, а у другому – нижнє.

У цьому антифоні бере участь ще один голос – альт. Через використання коротших тривалостей альти промовляють текст антифону двічі, після чого ще два рази звучить заключна фраза. Рівномірна декламація на основному тоні ладу створює безперервну напругу, яка поступово наростає. Композитор виділяє альтову партію ще й динамічно. У той час як усі хорові партії починають частину в нюансі *pp*, альти вступають пізніше в динаміці *p* (Приклад 8). Незважаючи на наростання звучання, партія альтів на один нюанс має бути гучнішою. Тільки наприкінці номера динамічні позначки у всіх партіях збігаються – голоси об'єднуються в повнозвучному *ff*. Задача диригента – правильний розрахунок поступового крещендо. Поліпластовість фактури становить певну складність, тому, перед тим як працювати над звучністю повного складу, варто якісно пропрацювати кожний пласт. А у з'єднаному звучанні всіх хорових голосів кожна партія має прислухатися до декламації альтів і намагатися не перебивати її динамічно.

Заключний номер «**O Immanuel**» («О, Еммануїле») проводить текст антифону (Таблиця 7) тричі, і в кожному проведенні використовуються різні виконавські склади, фактура, співвідношення Т- та М-голосу тощо.

У першому розділі антифону задіяний жіночий хор (з *divisi* в партії альтів) і партія тенора. Динаміка простягається від *pp* до *ff*. Тактові риси відділяють не слова, як це було в попередніх частинах, а фрази, які у вербальному тексті позначені розділовими знаками. Перший, другий альт і тенори представляють М-голоси. Вони поступово рухаються вгору, але не паралельно, а швидше ковзаючи.

Наприклад, у першій фразі «O Immanuel» другі альти зберігають висоту «ля», тоді як перші альти й тенори крокують на секунду вгору на другому складі слова (Приклад 9).

Таблиця 7. Текст сьомого антифону.

Латиною	Німецькою	Українською
O Emmanuel, Rex et legifer noster,	O Immanuel, unser König und Lehrer,	О Еммануїле, Царю наш і Законодавче,
exspectatio gentium et salvator earum:	du Hoffnung und Heiland der Völker:	надіє народів і їх Спасителю:
veni ad salvandum nos, Domine Deus noster.	o komm, eile und schaffe uns Hilfe, du unser Herr und unser Gott.	прийди спасти нас, Господи Боже наш.

Приклад 9. Антифон № 7 «O Immanuel», мт. 1–2.

5/4  
p mp  
S O Im - ma - nu - el, un - ser Kö - nig und Leh - rer,  
A O Im - ma - nu - el, un - ser Kö - nig und Leh - rer,  
T O Im - ma - nu - el, un - ser Kö - nig und Leh - rer,  
B

Т-голос представлений всього однією партією – сопрано – і розташований відносно партії першого альту у верхній найближчій позиції. Сопрано вступають першими, а М-голоси у вигляді тризвуків вступають наче із запізненням в одну чверть. Маючи однаковий ритмічний малюнок, ці два фактурних пласти рухаються поперемінно протягом усього розділу.

Починаючи з другого розділу, повертається тактовий поділ за словами тексту, водночас М-голоси (альти і тенори) повертаються до моделі першого антифону. У цих двох партіях представлений рух паралельними секстами, а їх центральними тонами є III та V шаблі, з перемінним висхідним та низхідним рухом до тонального центру. Слова, що мають більше ніж два склади, декламуються на одній висоті з відхиленням на один крок угору чи вниз на наголошеному складі. Сопрано і басы поділяються на три голоси і застосовують просторові кварто-квінтові звучання, створюючи фон над і під М-голосами. Цей фрагмент частини має виконуватися в динаміці *ff*, щоб у заключному розділі раптово переключитися на *pp*. У третьому викладі тексту сопрано і басы замовкають на перших двох словах, щоб проспівати наступні два слова, і так далі поперемінно. Партії альтів і тенорів містять *divisi*, де верхні голоси обох партії функціонують як Т-голоси у найближчій верхній позиції. Повернення тихої динаміки, темпу й фактури першої частини у третьому розділі заключної частини демонструє аркову будову загального циклу.

### **Висновки.**

Розглянувши католицький Адвентовий цикл Великих антифонів, який Арво Пярт використав як текстологічне джерело, ми можемо підсумувати, що композитор не йшов шляхом збереження канонічної мелодії на ці сакральні тексти. Натомість він залишив ідею циклу, але реалізував її інакшим чином. На посилення єдності циклу спрямовані такі засоби, як 1) контраст: почерговість тембрів (чоловічий, жіночий та мішані хори), деталізований динамічний план (особливо у шостому антифоні), фактурні контрасти між номерами (№№ 3–4 та 2), створення наскрізної логіки всього циклу: тональний план з центральним тоном «ля», аркова композиційна будова, техніка *tintinnabul*», яка проникає у всі номери, поєднуючи їх.

З одного боку, А. Пярт дотримується традиції, адже він komponує тексти разом із музичним матеріалом саме у формі циклу. Але, з іншого боку, інструменти об'єднання окремих творів у цикл не наслідують у буквальному вигляді канонічну співацьку традицію католицької церкви. Тому можна сказати, що цим твором А. Пярт оновлює традицію та шукає нові способи циклізації семи Великих антифонів.

Хорова музика А. Пярта є унікальною та актуальною за своєю суттю, отже, інтерес до його творів лише зростає, особливо в українських музичних колах. Незважаючи на трагічні події в Україні, протягом майже трьох років дії воєнного стану, музика естонського композитора виконується по всій країні, починаючи від деокупованої Бучі. Це найкраще демонструє прагнення музикантів виконувати сучасну музику, розвиваючи національну виконавську традицію, й дає всі підстави для подальшого поглибленого аналізу музикознавцями творів естонського митця.

### ЛІТЕРАТУРА

- Арво Пярт: беседи, дослідження, розмишлення* (2014). Н. Пярт, С. Гоменюк, В. Богуславская, & Н. Комарова (Ред.). Київ: Дух і Літера.
- Браунайс, Л. (2014). Введение в стиль tintinnabuli. *Арво Пярт: беседи, дослідження, розмишлення*, Н. Пярт, С. Гоменюк, В. Богуславская, Н. Комарова (ред.), сс. 125–194. Київ: Дух і Літера.
- Гоменюк, С., Тарасенко, Н. (2023). Особливості раннього стилю tintinnabuli Арво Пярта: взаємодія слова і числа. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 137, 95–109.
- Карета, С. (2014). Назад к истоку. *Арво Пярт: беседи, дослідження, розмишлення*, Н. Пярт, С. Гоменюк, В. Богуславская, Н. Комарова (ред.), сс. 195–204. Київ: Дух і Літера.
- Приходько, О. (2017). *Хорова музика а cappella другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: теоретичне осмислення і виконавські підходи*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Рестаньо, Э. (2014). В диалоге с Арво Пяртом. *Арво Пярт: беседи, дослідження, розмишлення*, Н. Пярт, С. Гоменюк, В. Богуславская, Н. Комарова (ред.), сс. 17–124. Київ: Дух і Літера.
- Ballinger, A. J. (2013). *In Quest of the Sacred: Arvo Pärt and Sieben Magnificat-Antiphonen*. (D. M. A. diss.). University of Connecticut. Storrs, Mansfield. <https://opencommons.uconn.edu/dissertations/64>
- Cardine, E., Dom. (2008). *Semiologia gregoriańska*. (Przekład. z jęz. ang. M. Kaziński, M. Siciarek [Orig. ed.: Cardine, E. (1968). *Semiologia gregoriana: Note raccolte dalle lezioni*. Roma: Pontificio istituto di musica sacra]). Kraków: Wydawnictwo Benedyktynów Tyniec.

- Cargile, K. A. (2008). *An Analytical Conductor's Guide to the SATB A Capella Works of Arvo Part*. (D. M. A. diss.). University of Southern Mississippi. Hattiesburg, MS. <https://aquila.usm.edu/dissertations/1106>
- Hiley, D. (1993). *Western Plainchant: A Handbook*. Oxford: Clarendon Press.
- Hillier, P. (1997). *Arvo Pärt* Oxford: Clarendon Press. (Oxford Studies of Composers).
- Sconyers III, J. H. (2017). *Arvo Part, Sieben Magnificat-Antiphonen: A Transcription for Wind Ensemble*. (Doctoral diss.). University of South Carolina. Columbia. <https://scholarcommons.sc.edu/etd/4190>

## REFERENCES

- Arvo Pärt: Conversations, Research, Reflections* (2014). N. Pärt, S. Homeniuk, V. Bohuslavskaya, & N. Komarova (eds.). Kyiv: Dukh i Litera [in Russian].
- Ballinger, A. J. (2013). *In Quest of the Sacred: Arvo Pärt and Sieben Magnificat-Antiphonen*. (D. M. A. diss.). University of Connecticut. Storrs, Mansfield. <https://opencommons.uconn.edu/dissertations/64> [in English].
- Brauneiss, L. (2014). Introduction to Tintinnabuli Style. In N. Pärt, S. Homeniuk, V. Bohuslavskaya, & N. Komarova (eds.), *Arvo Pärt: Conversations, Research, Reflections*, pp. 125–194. Kyiv: Dukh i Litera [in Russian].
- Cardine, E., Dom. (2008). *Semiologia gregoriańska [Gregorian semiology]*. (Transl. from English by M. Kaziński, M. Siciarek [Orig. ed.: Cardine, E. (1968). *Semiologia gregoriana: Note raccolte dalle lezioni*. Roma: Pontificio istituto di musica sacra]). Kraków: Wydawnictwo benedyktynów Tyniec [in Polish].
- Cargile, K. A. (2008). *An Analytical Conductor's Guide to the SATB A Capella Works of Arvo Part*. (D. M. A. diss.). University of Southern Mississippi. Hattiesburg, MS. <https://aquila.usm.edu/dissertations/1106> [in English].
- Hiley, D. (1993). *Western Plainchant: A Handbook*. Oxford: Clarendon Press [in English].
- Hillier, P. (1997). *Arvo Pärt* Oxford: Clarendon Press. (Oxford Studies of Composers) [in English].
- Homeniuk, S., Tarasenko, N. (2023). Features of the early ‘tintinnabuli’ style in the works by Arvo Pärt: interaction a word and a number. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 137, 95–109 [in Ukrainian].
- Kareda, S. (2014). Back to the roots. In N. Pärt, S. Homeniuk, V. Bohuslavskaya, & N. Komarova (eds.), *Arvo Pärt: Conversations, Research, Reflections*, pp. 195–204. Kyiv: Dukh i Litera [in Russian].



- Prykhodko, O. (2017). *Choral music a cappella of the second half of the 20<sup>th</sup> – early 21<sup>st</sup> centuries: theoretical understanding and performance approaches*. (PhD diss.) Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Restagno, E. (2014). In dialogue with Arvo Pärt. In N. Pärt, S. Homeniuk, V. Bohuslavskaya, & N. Komarova (eds.), *Arvo Pärt: Conversations, Research, Reflections*, pp. 17–124. Kyiv: Dukh i Litera [in Russian].
- Sconyers III, J. H. (2017). *Arvo Part, Sieben Magnificat-Antiphonen: A Transcription for Wind Ensemble*. (Doctoral diss.). University of South Carolina. Columbia. <https://scholarcommons.sc.edu/etd/4190> [in English].

### **Nazarii Tarasenko**

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music,  
creative postgraduate student,  
the Choral Conducting Department  
e-mail: [nazarii.tarasenko@gmail.com](mailto:nazarii.tarasenko@gmail.com)  
ORCID iD: 0009-0004-7797-306X

## **Arvo Pärt’s “Sieben Magnificat-Antiphonen”: rethinking tradition**

### ***Statement of the problem.***

*In the Ukrainian musical community both, performing and scientific, Arvo Pärt’s works arouses interest, although their presence in the repertoire of our musicians and in the studies of musicologists is insufficient. The reason for this lies, in particular, in the misunderstanding of the specifics of A. Pärt’s style. The feigned simplicity, lack of external eventfulness gives rise to the opinion that A. Pärt’s works cannot be an accent of the concert program, it is difficult to attract the attention of the listener for those works. In such conditions, the role of research is important, which would explain and comment on the principles of A. Pärt’s aesthetics and technique, reveal the depth of the content of his work and the perfection of his stylistic solutions. The mentioned problem is especially acute in relation to A. Pärt’s choral music, which, compared to the instrumental works of the composer, is much less researched and commented on. This article is designed to fill this gap. It focuses on the peculiarities of the embodiment of the sacred word in A. Pärt’s choral cycle “Sieben Magnificat-Antiphonen” on the comparison of the composer’s approach*

and the Gregorian tradition, as well as on the specifics of the functioning of the “tintinnabuli” technique in the conditions of the choral texture.

**Objectives, methods, and novelty of the research.**

The purpose of the study is basing on the analysis of A. Pärt’s choral cycle “Sieben Magnificat-Antiphonen” and its comparison with the corresponding Gregorian chants, to trace how the composer’s interpretation of these texts is consistent with the tradition of the Western Christian rite. The cycle is analyzed for the first time in Ukrainian musicology, which determines the scientific novelty of the study. The research uses general scientific and specifically musicological methods. Among the general scientific ones, there are the comparative (compares the embodiment of the canonical text in the Gregorian monody and the work by a modern composer) and the inductive (based on the analysis of individual parts of A. Pärt’s cycle, the conclusions are drawn about the structure of the whole). The method of analyzing the system of musical instruments in connection with the canonical text is a specifically musicological one.

**Results and conclusion.**

As a result of the analysis of the verbal text of the “Seven Antiphons” and its musical embodiment in the Gregorian chants and A. Pärt’s choral cycle, we came to the following conclusions:

1. The verbal text of the antiphons is a seven-part cycle, in which the constituent parts are united by content and structure, and the structural unification is designed to emphasize the main idea of the text: active anticipation of the Nativity of Christ.

2. The constructive unity laid down in the seven short verbal texts of the antiphons realized in the Gregorian chant: all seven antiphons have a similar melody; it alternately changes, reflecting changes in the number of syllables in the verbal text; despite these changes, the key intonations (initial and cadential structures, the method of implementing the pitch mode) remain unchanged in all seven chants.

3. The idea of a cycle in the work by A. Pärt is also realized by musical means, but these means are different than in the Gregorian tradition. The key means of creating a cycle for A. Pärt are not variant repetition (as in the Gregorian chants), but contrast and end-to-end development; the contrast is realized by means of dynamics and choral texture, and the through development – by the tonal organization of the cycle and the specifics of using the “tintinnabuli” technique.

The analysis of A. Pärt’s choral cycle confirms: the composer rethinks the tradition, remaining faithful “not to the letter, but to the spirit” of the ancient

*texts. Without resorting to quoting the Gregorian melody, A. Pärt created an original choral cycle in which the key constructive and meaningful ideas of the texts are embodied in a fresh and convincing way.*

**Key words:** *the works by Arvo Pärt; tintinnabuli; modern choral music; liturgical tradition of the Western rite; antiphon; Magnificat; conductor's interpretation.*

*Стаття надійшла до редакції 2 червня 2024 року*