

ART

ЕТАЛОННІСТЬ ХОРОВОГО ЗВУКУ У ВИКОНАВСЬКОМУ ТРАКТУВАННІ УКРАЇНСЬКОЇ ДУХОВНОЇ МУЗИКИ

Анастасія Патер, аспірант, ДВНЗ «Львівський національний університет імені Івана Франка», Україна, Львів, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5712-1215>

DOI: https://doi.org/10.31435/rsglobal_ijitss/30062020/7133

ARTICLE INFO

Received 08 April 2020

Accepted 10 June 2020

Published 30 June 2020

KEYWORDS

sound standard,
choral art,
performing interpretation,
Ukrainian spiritual music.

ABSTRACT

The article highlights the issue of achieving a sound standard in the performance interpretation of sacred music by Ukrainian choral groups, which is relevant in the process of understanding the intonation-figurative sphere of performance. We believe that the standard performance version is the performance embodiment of a musical work that corresponds to the sound ideals characteristic of a certain tradition. The sound standard covers a complex of aesthetic and performing means that form a system of physiologically-technological technical-virtuosic, artistic-aesthetic components of the reference sound. Based on the analysis of the choral concert of Maxim Berezovsky "Don't reject me in my old age" in the performance versions of the Lviv state academic men's choral Capella "Dudarik" (conductor – Nikolay Katsal) and the Kiev chamber choir named after B. Lyatoshinsky (conductor – Viktor Ikonnik), the measure of compliance of their performance with the standard parameters of sound is traced.

In the performance skills of both groups, the ability to reinterpret a musical work in accordance with its verbal basis can be traced. Depending on the figurative content, a rational reserved approach is used, devoid of emotional sound expression, or, in another situation, the secrets of spiritual experiences are soulfully transmitted. This mobility in the sense of the laws of eternal beauty and the ability to embody them in choral sonority, the combination of properties of the conscious and unconscious, determine the features of performing thinking inherent in the Ukrainian national choral art. The performance of the choral Capella "dudarik" truthfully conveys the performance style of the XVIII century, in which M. Berezovsky created. The combination of high light trebles, timbre-free soft Altos, ringing tenor groups and deep basses creates an impression of directness and sincerity in the transmission of spiritual content. But the choral intonation of the Kiev chamber choir appeals to the Western European style of music making, which is characterized by the most accurate reproduction of the elements of articulation specified in the composer's text – strokes, accents, caesuras, dynamic palette. At the same time, the balance of the single timbre ensemble of the choir with the deep "heart" sound paint characteristic of the Ukrainian tradition is preserved. The interpretation of musical architectonics by both groups brings its own uniqueness to their performing style and image-sound paint – and this is the ability to perceive and report the living matter of the work, to reincarnate the essential meanings of the national spiritual and aesthetic experience. Each of the considered performance versions corresponds to the essential characteristics of the reference sound.

Citation: Anastasiia Pater. (2020) The Standard of Choral Sound in the Performance Interpretation of Ukrainian Sacred Music. *International Journal of Innovative Technologies in Social Science*. 5(26). doi: 10.31435/rsglobal_ijitss/30062020/7133

Copyright: © 2020 Anastasiia Pater. This is an open-access article distributed under the terms of the **Creative Commons Attribution License (CC BY)**. The use, distribution or reproduction in other forums is permitted, provided the original author(s) or licensor are credited and that the original publication in this journal is cited, in accordance with accepted academic practice. No use, distribution or reproduction is permitted which does not comply with these terms.

Постановка проблеми. Активний процес розвитку сучасного хорового мистецтва потребує оновлення і удосконалення інтонаційно-образної сфери інтерпретації. У широкій палітрі творчих завдань практикуючих диригентів і їхніх колективів пріоритетною постає проблема досягнення національного еталону хорової звучності. Зважаючи на те, що виконавське мистецтво не можна осмислювати відокремлено від живого слухового сприйняття, вважаємо доцільним розглянути питання досягнення звукового еталону з позицій виконавської майстерності українських академічних хорових колективів. Інтерпретаційну реалізацію основних складових вірцевого хорового звуку розглянемо на прикладі аналізу сакральної музики, яка є фундаментом української професійної хорової культури і найповніше виявляє особливості духовної сутності нації.

Аналіз досліджень. У мистецтвознавстві існують різні думки щодо трактування понять «ідеал» та «еталон» звучання. Відомий український композитор і музикознавець Станіслав Людкевич пов'язував поняття ідеального вокального звуку із його красою тону, що означало володіння співаком «милим» для слуху тембром [7, 173]. За твердженням Марії Конової «ідеал у структурі художньої творчості виступає як мета мистецької діяльності», а «еталон являє собою міру відповідності продуктів музично-виконавської діяльності їх ідеальному прообразу» [5, 7]. З позицій виконавського мистецтва образами досконалого інтерпретування є звукоідеали, що виникають в уяві виконавців як ідеальні взірці. На думку диригента і музикознавця Юлії Ткач, звуковий ідеал у колективному виконанні функціонує на основі взаємодії таких елементів хорової звучності, як стрій, ансамбль, манера звуковидобування, динаміка, тембр хору [10]. Ольга Бенч-Шокало пов'язує звуковий ідеал з чуттєво-інтонаційним образом-уявою, «сутністю якого є морально-естетична цілісність особистості виконавця як носія духовної традиції етнічної культури» [1, 88]. Таким чином, звукові ідеали формуються у музично-виконавській традиції і є носієм національної історично-культурної пам'яті.

Метою статті є висвітлення основних компонентів еталонного хорового звучання в українській професійній виконавській традиції, а також виявлення відповідності окремих інтерпретаційних версій духовної музики параметрам звукового еталону.

Виклад основного матеріалу. На основі вище поданих характеристик ідеального та еталонного звуку, вважаємо, що еталонною виконавською версією є виконавське втілення музичного твору, яке відповідає характерним для певної традиції звуковим ідеалам. Звуковий еталон охоплює комплекс естетичних і виконавських засобів, які утворюють систему. Спираючись на дефініцію поняття звукового ідеалу, сформульованого в праці О. Бенч-Шокало, а також, використовуючи деякі аспекти формування звукового еталону, викладені в дисертаційному дослідженні Федора Берната [4, 72], здійснюємо спробу визначення компонентів еталонного звучання української сакральної хорової музики.

Фізіологічно-технологічний компонент включає утвердження відповідної манери хорового співу та прийомів звуковидобування. Українська сакральна музика відповідно до історично-культурних передумов її побутування передбачає виконання в академічній манері. Для такого способу співу характерне прикрите, темброво злагоджене звучання, яке готується активним діафрагматичним диханням і м'якою атакою звуковидобування. Враховуючи онтологічну сутність духовного мистецтва загалом та канонічну спрямованість запозиченого в Україні візантійського церковно-співочого обряду, академічна манера співу найбільш переконливо передає таємничий зміст сакрального Слова, яке не потребує надмірних засобів для вираження. Крім цього, «композиторська запрограмованість музичного тексту» [1, 101] зумовлює його академічний спосіб інтонування.

Техніко-віртуозний компонент впливає з особливостей синтетичного тексту музичного твору, який охоплює літературну і музичну складову. Звідси структура «авторського (первинного) тексту хорового твору» [10] (Ю. Ткач) включає як стабільні елементи, що відповідають зазначеній вказівці автора у нотному тексті (тональність, метроритм, структура, вербальний текст), так і варіативні, що творяться у процесі виконання (динаміка, темп, агогіка, переважаюча артикуляція, трактування авторських ремарок, фразування, дикція, інтонування, частковий і загальний ансамбль, нюансування, теситурні умови хорових партій). У взаємообумовленості зі стабільними елементами, варіативні або мобільні елементи формування хорової звучності виступають якісними показниками звукового еталону.

Художньо-естетичний – відтворення специфіки національного образу світу у тембровій барві звуку. Диригент у творчій співпраці з хоровим колективом, крізь призму поєднання власного диригентського мислення, емоційно-вольових якостей з спільними етично-естетичними почуттями учасників виконавського процесу, які знаходяться у стані «вищої правди, вищої істини» втілює звукообраз української нації. Під «істиною» Олександр Кошиць розуміє передусім простий і прозорий («ясний») спосіб звуковиразовості. Кошицева істина або правда «не потребує велемовних тлумачень і вигадливості викладу» [Цит. за: 1, 116], тому що залежала від канонічних законів церковного співу і міцності народної співочої традиції. Отож, найправдивішою ознакою втілення художньо-образного змісту є темброве забарвлення партій, що довершує формування еталонного хорового звуку.

Обраний для аналізу хоровий концерт Максима Березовського «Не отвержи мене во время старости» став хрестоматійним у духовному репертуарі українських професійних хорових колективів. Численність інтерпретацій пояснюється існуючим поза часом сакральним смислом псалма, який актуалізується у будь якому історичному середовищі. Кожна виконавська версія цього твору вносить своє бачення у прочитанні концерту, збагачуючи і живлячи його глибокий сакральний зміст впродовж віків різними музичними втіленнями. Інтерпретований музичний твір «стає своєрідним репрезентантом особистісного ментального досвіду» [8, 130] учасників виконавського процесу. Водночас при кожному новому прочитанні акцентуються ті смислові значення, які притаманні музичній мові сьогодення.

Розглянемо інтерпретаційні версії благального псалма у виконанні представників двох регіональних хорових традицій України – Хорової капели «Дударик» під керівництвом Миколи Кацала (Львів, аудіозапис 2012 р.) [2] Київського камерного хору Віктора Іконника (Київ, аудіозапис 1972 р.) [3]. Записи виконання розмежовує досить великий відрізок часу, а також різний диригентський підхід до трактування духовного поетичного тексту 70 псалма. Виконавський аналіз здійснюємо з врахуванням особливостей композиційної будови хорового концерту та ідейно-естетичної поетичної основи сакральних текстів. При цьому на тлі визначення характерних ознак втілення колективами національної духовності в музичному вираженні окреслимо еталонні особливості звучання хорових колективів локальних хорових традицій – львівської та київської.

Хоровий концерт М. Березовського «Не отвержи мене во время старости», який вважається вершиною творчості композитора, написаний на текст окремих строф 70-го псалма Давида. Зміст псалма-молитви передає звернення людини до Бога з благанням про захист, звільнення від злих сил, особливо в часі старості. Поетичний текст псалма М. Березовський втілює у лірико-драматичному чотиричастинному концерті. Композиторський текст концерту пройнятий «філософськими роздумами, лірико-скорботною музичною образністю (перша частина), яка іноді звучить як страждання молитви і благання (третя частина)» [6, 197]. Засобом контрастування, який простежується у творі на темповому, тональному, метричному і музично-образному рівнях, композитор намагався протиставити вічні категорії добра і зла, життя і смерті, духовного очищення і бездуховності. Через проникливе звернення до людини (слухача), композитор передає драматизм власної долі. У музичному творі відображене протиставлення двох сфер – особистісної, психологізовано ліричної образності (перша і третя частини) та тривожної образності, пов'язаної з переслідуванням людини (друга частина). У протестуючому характері фінальної частини передається духовний супротив людини.

В хоровому концерті М. Березовський втілює новаторські рішення, які полягали не тільки в музичному змісті і образності, але й в інтонаційній драматургії. Дослідниця композиторської творчості XVIII ст. О. Шуміліна зауважує, що М. Березовський став одним з перших композиторів XVIII ст., який спричинився до впровадження фуги як самостійної частини циклу, переважно фінальної [11]. Зберігаючи основні принципи побудови західноєвропейського поліфонічного письма, імітаційно-поліфонічна форма М. Березовського формувалася під впливом національних традицій хорового співу. Національна специфіка виявляється в куплетно-варіаційному опрацюванні поліфонічної форми та пісенності тематизму хорового концерту.

В основі драматургії циклу хорового концерту послідовність частин – Adagio – Allegro відрізняється від інших хорових концертів композитора. Крайні частини написані в ре мінорі, Allegro – в соль мінорі, сі бемоль мажорі, Adagio – в соль мінорі. Присутній ладотональний контраст в субдомінантову тональність і тональність VI ступеня.

Глибокими і вражаючими є перша лірико-філософська та остання лірико-драматична частини у виконанні хорової капели «Дударик». У хоровому звучанні емоційно проникливо передається поглиблений роздум, присутній в поетичному тексті псалма. Диригент Микола Кацал не випадково обрав для виконання першої частини темп наближений до *Lento* в сучасному розумінні трактування темпів. Один і той же темп в різні епохи інтерпретувався не однаково, що було зумовлене різним відчуттям часу, його швидкоплинності. Можемо припустити, що хор дотримався автентичного для доби композиторів-класиків темпу *Adagio*, позначеного в партитурі концерту М. Березовського.

Особливу драматургічну роль у тематизмі концерту відіграє тема першої частини, написана у формі фуги. Композиційна будова першої частини має всі ознаки побудови фуги – експозиції, розробки, репризи. Експозиційне проведення теми наспівно-ліричного характеру з висхідним рухом мелодії від основного звуку до терцового – а далі до квінти нагадує мелодизм українських ліричних пісень і дум [6, 198]. Розпочати хоровий концерт композитор доручив партії басів, покладаючи на них відповідальну функцію створення інтонаційної опори – основного тематичного мотиву першої частини, який покликаний передати образ тривоги та відчаю. Хоровому звучанню басової партії чоловічої капели властива емоційна стриманість і проникливість кожної проспіваної ноти, а характерна похмурість досягається завдяки низькому регістру голосів. Подальше почергове проведення теми та її протискладнення у всіх голосах створює акустичний ефект нашарування, підсилюючи задекларовану басовою партією на початку першої частини тему скорботного благання до Господа. З кожним наступним проведенням основної теми «Не отвержи мене во время старости» об'ємнішою стає хорова фактура і збагачується тембральна барва. Це приводить до динамічного підкреслення змісту слів «во время старости не отвержи мене внигда» засобом акордово-гармонічного викладу, в епізоді якого композитор уникає дискантової групи.

Відтак настає контрастне протиставлення теми інтермедії на текст «оскудівати кріпости моєй» у декламаційному мелодичному звороті тривожного характеру з ямбічним і пунктирним ритмічним малюнком. У ньому одна з перших дослідників творчості композитора М. Рибарева зауважила ознаки музичного мотиву, який в другій половині XVIII ст. був символом пристрасті чи афекту, пізніше відомий як «мотив долі» (П'ята симфонія Л. Бетховена) [9, 67]. Експресивність цього епізоду доповнюється нисхідним хроматизованим мелодичним рухом, перегукуванням груп голосів, артикуляцією музичного тексту з акцентуванням наголошеного складу «оскудівати».

Автор музики використовує декількаразове опрацювання основної теми, змінюючи тональний план, почерговість вступу голосів у імітаційному проведенні. При цьому залишається незмінною динамічна градація, яка відповідає емоційній силі вислову поетичного тексту. Заключний показ теми «не отвержи мене» почергово сольною партією басів і тенорів в основній тональності ре мінор приводить до кульмінації і завершення частини епізодом *tutti* «во время старости внигда оскудівати кріпости моєй». Двотактове сольне проведення теми і кульмінаційну відповідь хору *tutti* композитор розмежував цезурою, яку диригент «Дударика» відтворив з особливим смисловим наповненням, немов примушуючи слухача вкотре замислитися над змістом пророчого поетичного тексту. Після миттєвого затамування подиху, хор вступає динамічно потужним звучанням в контрастному гомофонно-гармонічному викладі, який завершується акордом, позначеним ферматою і паузою. Виконання колективом фермати з використанням філірування звуку нагадує жевріння свічки до повного її погашення. Пауза, як знак мовчання і зупинки, відокремлює сентенцію «не остави мене», семантично потрактовану композитором як останнє зітхання. У цій частині колектив передав плинність звукового потоку, семантику словесного тексту, його глибокий філософський зміст.

Друга частина логічно продовжує тематизм попередньої частини, на що вказує відсутність будь якого музичного розділового знаку. Проте у диригентській інтерпретації М. Кацала помітне незначне затримання звучання останнього акорду першої частини, після чого в контрастному *forte* розпочинається соль-мінорне *Allegro*. Якщо частина *Adagio* була спрямована на роздуми, то друга – активніша, а її завершення апелює до дієвості. Схвильовано-драматичний зміст другої частини відображається у її чотирьох епізодах, які несуть різне образно-емоційне навантаження (перший і третій – активні, другий – ліричний, четвертий – сповнений внутрішньої сили). Вони проводяться в різних хорових складах – гармонічному і поліфонічному, виконуються

tutti та solo, а також композитор використав різні поліфонічні форми викладу – імітації, канонічні секвенції, фугато. Керівник «Дударика» в цій частині точно відтворює задані автором музики і подиктованої образним змістом одинадцятої строфи псалма, темп, динамічну шкалу, темброву якість звучання, штрихи і артикуляційні особливості фразування.

У третій частині Adagio створюється відчуття затримання часу і завуалювання динаміки. Спокійно-ліричне благання «Боже мой, не удалися от мене, Боже мой, в помощь мою вонми» втілюється у прозорому триголосі спершу тенорово-баритонів групи голосів, потім дискантово-альтової. В цьому епізоді захоплює ніжність і просвітленість звучання, яка досягається завдяки пісенності мелодичного матеріалу і співставленню тембрально однорідних голосових партій. Декламаційний акордовий виклад останнього епізоду акцентує увагу на важливості слів молитви-благання. Це своєрідний смисловий центр цілого твору, де текст молитви вивиснується над мелодичним началом. Присутні в частині інтонації сердечності музичного вираження поєднуються з аскетичною самозаглибленістю у заключних акордах Adagio.

Остання частина хорового концерту Allegro agitato, написана у формі фуги. О. Шуміліна підкреслює, що у фінальних фугах концертів М. Березовського синтетично поєднується західноєвропейський прийом поліфонічного письма з національними традиціями хорового співу. Національні ознаки полягають у пісенності та ритмо-інтонаційному варіюванні тематизму, трактуванні композитором контрапунктів як підголосків, застосуванні куплетної варіаційності у процесі розгортання форми [11, 274]. Ця фуга «характеризується динамічним розгортанням форми, лаконізмом та яскравістю інтонацій теми, сконцентрованістю та насиченістю стретних проведень, виразністю музичної мови. Композиційна побудова фуги базується на чергуванні груп проведень теми з інтермедіями і має «блоковий» характер. Загалом утворюється структура, подібна до куплетно-варіаційної форми. При наближенні до кінця фуги відбувається помітне стиснення «блоків», зумовлене стретними проведеннями теми та скороченнями інтермедій» [11, 264-265].

Драматичний характер фіналу концерту визначає чотиритактова тема, яка починає звучати ззакату, передаючи розбій, стремління до дії. Теми першої і останньої частин інтонаційно споріднені. Їх об'єднує початкова терцова поспівка, яка виступає інтонаційним зерном цілого твору. Але якщо в Adagio цей мотив передає скорботний благальний образ, то в фінальному Allegro тема «Да постидятся і ісчезнут» наділена вибуховою силою вислову. Протискладнення «оклеветующі душу» має відповідний до теми активний характер, переданий через затактовий розбій, нисхідний стрибок мелодії на зменшену квінту, підкреслення наголошеного складу слова «оклеветующі» пунктирним ритмом. Безперервний звуковий потік фуги, який тривав в динаміці forte-fortissimo з контрастним piano перед досягненням кульмінації, уривається раптовим припиненням звучання, що дослівно відображає зміст тексту «да постидятся і ісчезнут». Завершується твір кодою, яка у трьох тактах підсумовує глибину образного змісту цілого концерту – тут присутнє одноктове вкраплення антифонного переспіву «оклеветующі», що навіює до давніх традицій церковного співу.

Враховуючи загальну емоційну напругу частини, підкреслену музично-виразовими засобами – поліфонічною формою фуги, темпом, характерним ритмічним малюнком, стрибками у мелодичному русі, динамічним насиченням фактури, для виконавців ця частина є найскладнішою ще й у теситурному відношенні. Хор з віртуозною легкістю долає всі проблемні місця партитури, драматургічно значимі кульмінаційні епізоди, що вимагають від інтерпретаторів технічної вправності і сценічної витримки.

Відмінною в стилістичному відношенні є виконавська версія твору Київського камерного хору під орудою В. Іконника 1972 року. Потрібно зазначити, що даний аудіозапис проходив сувору цензуру, що не допускала української вимови у співі церковнослов'янського тексту, тому хор представив на платівці твір М. Березовського у російській вимові. Колектив відрізняють інакші тембральні характеристики звучності, властиві мішаному хоровому складу. Різноманітна гра голосових барв, у якій переплітається повнота басового регістру, ліричне звучання тенорів, м'який альтовий тембр і дзвінкість сопран, створює трепетне відчуття в слухачів.

Першу частину концерту Adagio диригент трактує наближено до Andante і використовує маркований штрих *non legato*. Створюється ефект ритмічної пульсації, що можна відчитати як останні удари серця людини в очікуванні відходу до вічності. У звучанні початкової фрази теми першої частини, помітне активне стремління до виділення третього терцового звуку, що припадає

на наголошений словесний склад «отвѣржи». Аналогічно у протискладненні «во время старости» та інтермедійному епізоді «оскудівати кріпости моєї» вокально скандується текст і акцентуються наголошені склади. Такий характер вокальної артикуляції пронизує всю частину, за винятком молитовно-наспівних «не остави мене», які виконуються на legato. Не дивлячись на те, що перша частина практично не має кантиленного звучання, завдяки якому об'єднується музичний твір у єдину цілість, єдність форми підтримується завдяки одноставному трактуванню артикуляційних моментів і тембральній сконцентрованості кожної голосової партії, відповідно, згущенню тембрального і ритмічного загального ансамблю.

Друга частина Allegro побудована на ладово-тональних, динамічних протиставленнях, чергуванні акордових епізодів із імітаційними проведеннями. Зібраність хорової звучності в динаміці forte і рішучій атаці звуку, чому сприяє зручне розташування голосів в акордовій фактурі на початку частини. Часті зміни і контрасти в композиції цієї частини не впливають на стійку згуртованість та інтонаційну якість звучання колективу. Виконавці намагаються семантично відтворити ті характерні музично-риторичні фігури, які композитор використовує для відбиття духовного змісту тексту. Наприклад, у сольних проведеннях теми «і стрегущіі душу мою» партії сопран і групи басів динамічно підкреслюється смисл окремих слів, а секвенційний рух теми вниз посилює експресію тексту, де темні сили чатують на людину. Не відхиляючись від основного темпу, диригент у гомофонно-гармонічному епізоді «Бог оставил єсть єго», викладеному в контрастній динаміці pianissimo, проникливо передає переживання людини. Хор з максимальною точністю інтонує семантично значимі ритмічні фігури «поженіте і іміте єго», виразно артикулюючи зазначені композитором нюанси.

У третій частині Adagio тембрально яскраві почергові проведення чоловічої і жіночої групи проникливо передають молитовні слова «Боже мой, не удалися от мене». Це досягається завдяки вокально довершеному кантиленному фразуванню кожної групи голосів, а засобом філірування акордів у вертикальній площині і окремих проспіваних звуків в горизонтальній лінії, надається значимості кожному складу тексту молитви. Фуга звучить стриманіше, ніж у попередній виконавській версії. У цій частині велику увагу диригент приділяє виокремленню теми і її протискладнення через звукове підсилення ведучої партії на фоні «прихованих» інших голосів. Тобто виконавці дотримуються основних принципів поліфонічного мовлення, що нагадує інструментальне звучання.

Висновки. У виконавській майстерності обох колективів простежується здатність переосмислювати музичний твір відповідно до його словесної основи. Використовується в залежності від образного змісту раціональний стриманий підхід, позбавлений емоційного звукового вираження, або ж, в іншій ситуації проникливо транслуються таємниці душевних переживань. Така мобільність в відчутті законів вічної краси і вмінні втілити їх в хоровій звучності, поєднання властивості «вдумуватись» (свідомого) і «вчуватись» (інстинктивного) [7, 152], визначають особливості виконавського мислення, притаманного українському національному хоровому мистецтву. Виконання хорової капели «Дударик» правдиво передає виконавську стилістику епохи XVIII ст., в яку творив М. Березовський. Поєднання високих світлих дискантів, тембрально необтяжених м'яких альтів, дзвінкої тенорової групи та глибоких басів створює враження безпосередності і щирості в передачі духовного змісту. Натомість хорове інтонування Київського камерного хору апелює до західно-європейської манери музикування, якій притаманно максимально точне відтворення зазначених в композиторському тексті елементів артикулювання – штрихів, акцентів, цезур, динамічної палітри. Водночас зберігається рівновага єдиного тембрального ансамблю хору з характерним для українського традиції глибоко «сердечною» звуковою барвою. Трактування музичної архітекτονіки обома колективами вносить свою неповторність у їхній виконавський стиль та образно-звукову барву – а це здатність сприймати і відчитувати живу матерію твору, перевтілювати сутнісні смисли національного духовно-естетичного досвіду. Незважаючи на віддаленість епохи створення музичного твору і його сучасними виконавськими втіленнями, в сакральному музичному тексті присутнє те невовиме ідейне зерно, яке оживає в хорових інтерпретаціях і зворушує до глибини душі слухачку аудиторію. Кожна з розглянутих виконавських версій відповідає сутнісним характеристикам еталонного звучання.

REFERENCES

1. Bench-Shokalo O.H. Ukrainskyi khorovyi spiv. Aktualizatsiia zvychaievoi tradytsii [Ukrainian choral singing. Actualization of customary tradition]. Kyiv: Red. zhurn. «Ukr. Svit», 2002. 440 s. [in Ukrainian].
2. Berezovskyi M. Ne otverzhy mene vo vremia starosty [Audiozapys kontsertu «Svitla muzyka» 4.11.2012 r.] *Arkhyv Lvivskoi derzhavnoi akademichnoi cholovichoï khorovoi kapely «Dudaryk»*. Inv. № 121104. [in Ukrainian].
3. Berezovskyi M. Ne otverzhy mene vo vremia starosty. Shedevry ukrainskoi khorovoi muzyky [Hramplativka]. 1972. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zSNsJ6Wpdvg>
4. Bernat F. F. Zahalnoievropeyskyi etalon hitarnoho vykonavstva ta spetsyfika yoho natsionalnykh vtilen [European standart of quitar performance and specifics of its national incarnations]: dys. ... kand. mystetstvoznnav.: 17.00.03. / Kharkivskyi nats. universytet mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho. Kharkiv, 2019. 205 s. [in Ukrainian].
5. Kononova M. V. Idealne ta etalonne v systemi katehorii muzychno-vykonavskoho mystetstva [Ideal and reference in the system of categories of music and performing arts]: avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznnav.: 17.00.03 / Instytut mystetstvoznnavstva, folklorystyky ta etnologii im. M. T. Rylskoho. Kyiv, 2009. 22 s. [in Ukrainian].
6. Kornii L. Istoriia ukrainskoi muzyky [History of Ukrainian music]. Ch.2. Kyiv; Kharkiv; Niu-York: Vydvo M. P. Kots, 1996. 388 s. [in Ukrainian].
7. Liudkevych C. Doslidzhennia, statii, retsenzii, vystupy [Research, articles, reviews, speeches]: u 2 t. / uporiad., red., vst. statia i prym. Z. Shtunder. Lviv: Dyvosvit, 1999. T. 1. 496 s. [in Ukrainian]
8. Piatnytska-Pozdniakova I. Deiaki aspekty semiotychnoho analizu muzychnoho tekstu [Some aspects of semiotic analysis of musical text]. *Ukrainske muzykoznavstvo*. Kyiv, 2016. Vyp. 42. S. 129-140. [in Ukrainian].
9. Rytsareva M. Kompozitor M.S. Berezovskiy: zhizn i tvorchestvo [Composer M. Berezovsky: life and work]. Leningrad: Muzyka, 1983. 144 s. [in Russian].
10. Tkach Yu. Spetsyfika dyryhentskoi interpretatsii u khorovomu vykonavstvi [Specifics of conductor's interpretations in choral performance]. URL: <https://parafia.org.ua/biblioteka/kultura/spetsyfika-dyryhentskoji-interpretatsiji-u-horovomu-vykonavstvi/> [in Ukrainian].
11. Shumilina O. Fuha v khorovykh kontsertakh Maksyma Berezovskoho (problema zakhidnoievropeiskoi retseptsii ukrainskoi muzyky) [Fugue in choral concerts by Maxim Berezovsky]. *Ukrainske muzykoznavstvo / NMAU im. P.I. Chaikovskoho; Tsentr muzychnoi ukrainistyky; Uporiad. I.B. Piaskovskiy*. Kyiv, 2011. S. 261-275. [in Ukrainian].