

УДК 783.21.071.1+781.6

Сергій Бородавкін  
(Одеса)СТИЛЬОВІ РИСИ «УРОЧИСТОЇ МЕСИ»  
ОЛЕГА ПОЛЬОВОГО

Статтю присвячено аналізу «Урочистої меси» відомого українського композитора Олега Польового. Автор твору, спираючись на різноманітні традиції духовної, світської та фольклорної музики минулого, вдало поєднує їх з елементами сучасної музичної мови, тим самим продовжуючи розвиток неокласицизму – одного з векторних напрямів музичного мистецтва ХХ ст. Новаторство полягає у включенні до «Урочистої меси» розділів, відсутніх у традиційній структурі жанру, а також незвичній трактовці деяких частин за образним змістом. Завершення твору, разом з попереднім розвитком, окреслюють концепцію твору, актуальну для сьогодення, де драматична історія розп'яття Ісуса продовжується.

**Ключові слова:** меса, О. Польовий, «Урочиста меса», традиції та новаторство.

Стаття посвячена аналізу «Торжественной мессы» известного украинского композитора Олега Полевого. Автор произведения, опираясь на многообразные традиции духовной, светской и фольклорной музыки прошлого, удачно сочетает их с элементами современного музыкального языка, тем самым продолжая развитие неоклассицизма. Новаторством является включение в «Торжественную мессу» разделов, отсутствующих в традиционной структуре жанра, а также необычная трактовка некоторых частей по образному содержанию. Завершение произведения, вместе с его предшествующим развитием, обозначает концепцию сочинения, актуальную для нашего времени, где драматическая история распятия Иисуса продолжается.

**Ключевые слова:** месса, О. Полевой, «Торжественная месса», традиции и новаторство.

The article is dedicated to the analysis of the *Solemn Mass* by a famous Ukrainian composer Oleh Poliovyi. The author of the work, basing on the diverse traditions of spiritual, secular and folklore music of the past, combines them successfully with the elements of the modern musical language, thereby continuing the development of neoclassicism, which is one of the vectorial trends of the XX century musical art. Innovation of the *Solemn Mass* is in the inclusion of the sections absent in the traditional structure of the genre, as well as the unusual treatment of certain parts in figurative content. The completion of the work, together with its previous development, signifies the concept of writing, relevant to the present time, where the dramatic story of Jesus crucifixion is lasting.

**Keywords:** Mass, O. Poliovyi, *Solemn Mass*, traditions and innovations.

Творчість українського композитора Олега Польового, представника одеської композиторської школи, завойовує популярність серед слухачів різних категорій і регіонів земної кулі. Його регулярні авторські концерти демонструють високий рівень зрілості, а створені ним і виконані в Одесі та Києві хорові концерти на вірші Т. Шевченка свідчать про відкриття нового періоду його творчості. Жанрове коло композицій митця достатньо різнобарвне: у доробку О. Польового – мюзикл для дітей «Зачарований принц», 220 пісень, камерно-вокальних творів, низка фортепіанних циклів і п'єс, хороших кантат для дітей та юнацтва, вокальних циклів, твори для симфонічного, народного та духового оркестрів, у тому числі й камерна симфонія «Слов'янська» з доволі оригінальним інструментальним складом, готово-вибірний баян, тріо бандур і струнний оркестр з доданими шумовими. Упродовж останніх років композиторський портфель поповнили духовні твори концертного плану – хорові концерти й «Урочиста меса».

Основна риса творчості композитора – доступність його музики для широких кіл слухачів, що підтверджується концертними успіхами. Уважаємо, що найцінніша якість – бути цікавим як для любителів, не спокушених складною мовою сучасної музики, так і для професійної композиторської еліти.

У наш час однією з головних проблем розвитку сучасного музичного мистецтва є співвідношення традицій і новаторства в новостворених композиціях. У подібному ключі нещодавно була написана «Урочиста меса» О. Польового, де органічно поєдналися різноманітні витoki й елементи сучасної музичної мови. Саме тому означене дослідження було присвячено стильовому аналізу «Урочистої меси» та розкриттю її концепції. Мета статті – виявлення приналежності твору до конкретного художнього напрямку й характеристика співвідношення традицій і новаторства.

Для початку – кілька рядків про автора твору. Олег Польовий у 1997 році успішно закінчив Одеську державну консерваторію ім. А. В. Нежданової (нині – Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової) і з того часу активно й плідно проявляє себе в музичному житті Одеси й України як автор творів переважно пісенних, фортепіанних, вокально-хорових жанрів.

Творчість О. Польового стала відома в країнах Європи та Азії завдяки його виступам у близько 1280 концертах як в Україні, так і за кордоном, зокрема в таких країнах, як США, Китай, Велика Британія, Іспанія, Франція, Південна Корея, Чехія, Італія, Туреччина, Болгарія, Росія, Тайвань, Андорра та ін. О. Польовий – лауреат муніципальної премії «Твої імена, Одесо!» та Всеукраїнської премії ім. В. Косенка, кавалер орденів св. Димитрія та князя Володимира II і III ступенів.

О. Польовий продовжує кращі традиції вітчизняної музичної класики – як російської, так і української. Це простежується як у музичній мові композитора, так і в тематиці його творів. Так, цикл хорів *a cappella* на слова Т. Шевченка викликає асоціації з видатними зразками такого жанру, створеними свого часу С. Танеєвим, С. Рахманіновим, М. Леонтовичем, К. Стеценком, Г. Свиридовим. У цьому циклі О. Польовий озвучує вірші поета музичною мовою, наближеною до стилістики українських і російських класиків минулих століть. Композитор не побоявся звернутися до вірша «Тече вода в синє море», свого часу геніально втіленого в хорі Б. Лятошинським. І, варто підкреслити, із честю витримав неминуче зіставлення. Твори О. Польового звучать по-сучасному й пробуджують найкращі почуття.

За елементами музичної мови О. Польовий належить до композиторів-традиціоналістів. Тож природно, що основна стильова риса творчості митця – яскравий мелодизм, типовий для його великих попередників, у чому – величезна перевага творів композитора.

Як відомо, жанр меси виник у Західній Європі й після церковного розколу розвивався впродовж низки століть у рідниці католицької, а згодом – і протестантської традиції. Меса зберегла свою популярність і в наш час. У ХХ ст. видатні зразки жанру (часто з особливими програмними назвами) створили Л. Яначек («Глаголичеська меса» з текстом на церковнослов'янській мові), А. Казелла, Ш. Відор, Ф. Пуленк, І. Стравинський, Б. Мартіну («Польова меса»), Л. Бернстайн, А. Пярт («Силабічна меса»), К. Дженкінс («Озброєна людина: Меса миру») та ін. До того ж трактовка жанру, як правило, значно відходить від традиції, інколи навіть повністю відсторонюючись від богослужіння. Тож на сьогодні жанр меси не обов'язково належить до духовних творів.

До ХХ ст. до жанру меси зверталися композитори Західної Європи. Розширення стильових рамок привело до того, що в наш час цей жанр став цікавим для композиторів слов'янського простору.

Відзначимо, що до різноманітних жанрів духовної музики зверталися українські композитори різних поколінь, починаючи від Д. Бортнянського і М. Березовського й закінчуючи сучасними. Жанри духовної музики стають особливо популярними. У них творять Л. Дичко (авторка трьох літургій), В. Рунчак і багато інших. Однак жанр католицької меси не є популярним серед українських композиторів. Із сучасних одеських митців варто згадати Альону Томльонову, яка послугоувалася цим жанром у 2010 році. Тож звернення О. Польового до вищезгаданого жанру виявляється закономірним.

В основу «Урочистої меси» О. Польового було покладено канонічний латинський текст з такими частинами: *Kyrie eleison*, *Gloria*, *Ave Maria*, *Alleluia*, *Sanctus*, *Benedictus*, *Agnus Dei*.

Таким чином, у творі наявні як традиційні для ординарію меси частини («Kyrie eleison», «Gloria», «Sanctus», «Benedictus» (як частина «Sanctus», «Agnus Dei»)), так і ті, що не вкладаються у структуру канонічного зразка («Ave Maria» й «Alleluia»).

Виконавський склад композиції достатньо індивідуальний: чотириголосий дитячий або жіночий хор, два солісти (сопрано), орган і камерний оркестр, до складу якого входять два кларнети, дві валторни, литаври, тарілки, дзвони й традиційна струнна група.

В основу першої частини «Урочистої меси» – «Kyrie eleison» – було покладено два контрастні образи, у результаті чого закономірно виникає форма подвійних варіацій. Перша тема (А) експонується у викладі чотириголосного жіночого хору на слова «Kyrie eleison, Criste eleison» (приклад № 1).

Приклад № 1

The image shows a musical score for four vocal parts: Soprano 1, Soprano 2, Alto 1, and Alto 2. Each part is written on a five-line staff with a treble clef and a 4/4 time signature. The lyrics are 'Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son'. The Soprano parts have a more melodic line with some rests, while the Alto parts have a more rhythmic, eighth-note pattern. The lyrics are aligned under the notes.

Суто діатонічна мелодика з яскраво вираженим кантиленним пісенним характером розвивається плавно, без гострих зіставлень різних тривалостей – лише чвертні й половинні тривалості. Тональна основа проста – *a moll*. Низхідний секундовий рух підкреслює м'якість образу без будь-яких натяків на експресію й гостроту переживання, оскільки перед нами не затримання, а акордові звуки. У партії першого альтя в т. 1–3 звук *fis* надає гармонії просвітленого дорійського відтінку. Гармонія позбавлена гострих дисонансів, але насичена м'якими; наявні ясні консонуючі співзвуччя. Однак виникають біфункціональні комбінації завдяки присутності тонічного органного пункту, котрий надає звучанню неординарності, типової для сучасної гармонії. Як результат, формується ліричний, сумний, але світлий, справді молитовний образ: Господь представлений милосердним, милостивим.

Надалі у варіації А<sub>1</sub> жвавий рух шістнадцятими в партіях альтів і віолончелей з багатократною фігурою, що повторюється й асоціюється зі славильними юбіляціями, повертає до характерної прославляючої сфери духовної музики. За цією фігурою слідує друга тема варіацій – В, тобто в межах першої варіації виникає доволі вагомий елемент теми другої групи варіацій. Активність образу підкреслена ударними інструментами – литаврами й тарілками, а також акордами органа і струнних, у зв'язку з чим виявляються драматичні риси, чому сприяє поява *ostinato* в партіях альтів і віолончелей. У ХХ ст. *ostinato*, замінивши секвенцію, типову в минулих століттях, стала засобом, що драматизував образ. Згадаємо вживання такого прийому в І. Стравинського та С. Прокоф'єва. Таким чином, відбувається драматизація ліричного образу, що, великою мірою, властиво стилю П. Чайковського. За чотири такти вступають і перші сопрано з початковою темою, яка виконується вокалізом на голосну «а» (подібним прийомом співають інші хорові голоси), унаслідок чого формується варіаційний тип розвитку. З одного боку, вокалізація підкреслює ліричні ознаки образу, а з іншого – драматизм збільшується через одночасний контраст утриманого *ostinato* в партіях низьких струнних з підкресленням сильної долі контрабасами й ударними.

Лінія посилення драматичного розвитку продовжується. Наступна варіація (A<sub>2</sub>) вільніша від попередньої, відрізняється новими рисами: у хорі, при збереженій інтонаційній основі, частішає ритмічний рух (переважають восьмі й шістнадцяті), оркестрова фактура насичується тоновими кластерними співзвуччями, що лунають досить м'яко і створюють мальовничий колорит. Остинатна фігура зберігається в партіях означених інструментів, продовжує підтримувати напругу.

Наступна варіація – на іншу тему (B, приклад № 2). Ця група варіацій звучить у драматичному *c moll.* Така тональність вводиться шляхом зіставлення, у результаті чого драматичний початок значно підсилюється. Основна тема зникає. У других альтів, а згодом і в інших хорових партіях, з'являються фігури, схожі з попередньою остигнатою: хор виконує їх шістнадцятими на склад «Pa» (у кириличній транскрипції – «Па»). Напруження ще більше зростає. Через юбілейний характер хорових партій, при акордовій підтримці оркестру з ударними й органом, формується синтетичний образ: прославляюча й драматична образні сфери зливаються в єдиному звучанні.

Завершує варіацію невеличка двотактова каденція в органа з безперервним рухом шістнадцятими.

Приклад № 2

The musical score is presented in two systems. The first system includes four staves: S.1 (Soprano 1), S.2 (Soprano 2), A.1 (Alto 1), and A.2 (Alto 2). S.1 is mostly silent, while S.2, A.1, and A.2 play a rhythmic pattern of sixteenth notes. The second system includes four staves: S.1, S.2, A.1, and A.2. S.1 and S.2 play a melodic line with a 'Pa' syllable, while A.1 and A.2 continue the rhythmic accompaniment. The key signature is three flats (B-flat major/C minor) and the time signature is 4/4.

Наступна варіація ( $A_3$ ) звучить у світлому До-мажорі, де ключову початкову тему доручили солістці (сопрано) з аналогічним текстом у супроводі хору, що співає *mormorando*. Вступ сольного голосу створює ефект просвітлення, тим паче що остинатний рух не припиняється, але напругу підтримують тремолоючі звуки струнних.

Чергова варіація ( $A_4$ ) не змінює своєї тональності *C dur*, як і не змінює теми, що підтримується видозміненою фактурою (у цьому випадку перед нами тип темброво-фактурних варіацій): голос солістки зливається з партією перших сопрано із силабічним хоровим складом, періодично виникає остинатна фігура в альтів і других скрипок *pizzicato*, у низьких струнних наявна така ж фігура, але у збільшенні, восьмими тривалостями, і також на *pizzicato*. Періодично сильні долі підкреслюються тарілками й акордами органу з м'якими тоновими кластерами. Складається враження, що напруга йде на спад, драматичний початок поступається ліричному.

Однак наступна варіація на іншу тему ( $B_1$ ) знову звучить у драматичному *c moll* з остинатною (можна вважати, лейтмотивною) фігурою в хорі на той же склад «Ра» («Па»). Завершує її та ж каденція в органа з невинним бігом шістнадцятими, але із заключним витриманим акордом, що зупиняє рух.

Фіналізує першу частину меси останнє проведення основної теми в ля-мінорі, унаслідок чого вона набуває значення репризи (А). Однак сліди пережитих драматичних колізій залишаються: про них нагадують, періодично зринаючи, фігури шістнадцятих у партіях струнної групи оркестру. Традиційне завершення першої частини мажорним тризвуком (з пікардійською терцією), доволі характерне для музики бароко, ускладнюється доданим побічним тоном – секундою (ноною), у результаті чого виникає колористичний м'який кластер. Лірична тема перемагає.

Таким чином, формується структура  $A A_1 A_2 B A_3 A_4 B_1 A$ . Завершення частини репризою створює ефект обрамлення й надає формі рис тричастинності. Тема А асоціюється з Господом милосердним, який відповідає прощенням на молитви грішників, звернених до Нього, інша тема – з Господом, караючим, суворим, але, між іншим, оспіваним, прославленим, тобто протесту не виникає. У першій частині меси показана взаємодія цих двох контрастних образів – ліричного й драматичного, а елемент однієї теми наявний у варіаціях на іншу тему, як було продемонстровано вище.

Друга частина «Урочистої меси» – «Gloria» – має триумфуючий характер, але з яскраво витриманою драматичною сферою. Відкривається «Gloria» соло органа, що написано в стилі поліфонії строгого стилю і створює зосереджено-елегійний настрій з тематизмом, наближеним до українських ліричних пісень. Контрастом до цього слугує вступний хор, що багатократно повторює двотактову фразу зі словом «Gloria» (приклад № 3).

Приклад № 3

The image shows a musical score for a four-part vocal choir (Soprano 1, Soprano 2, Alto 1, Alto 2) in G major, 4/4 time. The lyrics are "Glo-ri-a Glo-ri-a Glo-ri-a Glo-ri-a Glo-ri-a Glo-ri-a". The score is written in treble clef for all parts. The lyrics are placed below the notes, with some syllables split across lines. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests. The overall mood is solemn and majestic.

Своєрідність цієї фрази полягає в гострій синкопі, що виникає в другому такті теми, й експресивному низхідному стрибку на зменшену квінту. Але саме ритм з низкою дрібних тривалостей, зіставлених із вказаною синкопою, створюють образ, насичений силою та енергією. Гармонічний зворот із квінтсекстакордом II щабля, що переходить у домінантсептакорд, є показовим для музики доби бароко.

Унаслідок постійно повторюваної назви частини (Gloria) виникає не лише мелодико-ритмічне *ostinato*, але й текстове. Цей засіб підсилює драматичну образність. Нарощування відбувається в результаті посилення ролі валторн і включенню кларнета, а потім – і шляхом ускладнення оркестрової фактури з перегуком двох скрипкових партій. Лінія нарощування триває шляхом інтонування основного остинатного мотиву октавою вище в партії перших сопрано. Це проведення є кульмінаційним, після чого розпочинається наступний етап у розвитку другої частини, що ознаменована вступом солістки. Тут солістка інтонує нову тему ліричного характеру з повним канонічним текстом «Gloria» (приклад № 4) на тлі утримуваного хорового *ostinato a cappella*.

Приклад № 4

Sol I

Glo - ri - a in ex - cel - sis De - - - o Et in ter - ra

pax ho - mi - ni - bus bo - nus vo - lum - ta - tis La - u - da - mus te.

У наступному розділі твору з'являється новий остинатний мотив у обох партіях альтів, тоді як у партії сопрано інтонуються кантиленні лінії ліричного характеру, наближені до попередньої мелодії солістки. Драматизує образ альтове *ostinato* з гострими дисонансами.

Починається репризний розділ, що значно змінений, порівняно з першою частиною «Gloria». Відкриває його, як і весь твір, те саме соло органа, за яким слідує нова хорова тема з подальшим канонічним текстом «Gloria». У цей самий час у скрипкових і альтових партіях – *tremolo* у високій теситурі, котре асоціюється з м'яким струменіючим небесним світлом. Це прийом, що трапляється в композиторів-попередників доволі часто. Знову звучить хорове *ostinato* першого розділу, тільки вже в однойменному мажорі, через що настає просвітлення, відповідне характеру тексту «Gloria».

Таким чином, драматургія «Gloria» заснована на контрастному зіставленні ліричних і драматичних образних сфер, вибудована через вільно трактовану трьохчастинну форму. Так само вільно синтезовані строге й вільне письмо, типові для XVI – XVII ст. (привертає увагу діатоніка всіх тем означеної частини), а українська лірична пісенність поєднана з сучасними прийомами розвитку – як по горизонталі, так і по вертикалі. Тож спираючись на традиції, композитор по-новаторському, ускладнено трактує образну сторону «Gloria», зміст якої зазвичай зводиться до прославлення Господа.

Третя частина «Урочистої меси» – «Ave Maria» – не входить до канонічного тексту меси. Це молитва, котру композитор трактує як величну. Вона має доволі сумний, навіть трагічний, характер, притаманний жанру реквієму «Lacrimosa», і повільний темп (Andante). Розпочинається «Ave Maria» оркестровим вступом, де провідну роль відіграє валторна, що виконує яскраву тему, покладену в основу всієї частини. Лінія басового голосу заснована на низхідному хроматичному русі з I до V щабля, котрий використовували композитори доби бароко, починаючи з Я. Свелінка, для висловлення образу страждання. Партії струнних мають фігураційний характер, але деякою виразністю відрізняється партія перших скрипок. Для створення образу має значення й звучання органа.

Солістка починає молитву мелодією (приклад № 5), котра звучала у вступі в партії валторни.

## Приклад № 5

Sol I

A - ve Ma - ri - a Gra - ti - a ple - - - na

Do - mi - nus te - cum Be - ne - di - cta - - - tu

Потім мелодію розвивають перші сопрано на тлі звучання інших хорових партій *mormorando*. Наступний етап розвитку – інтонування мелодії солісткою разом з першими сопранами при гармонічній підтримці інших хорових партій; далі партії діляться. Самостійну роль відіграє валторна, суттєво доповнюючи звукову картину, а згодом – кларнет зі скорботним соло. Означена частина особливо яскраво підкреслює зв'язок твору О. Польового з традиціями музики барокової та класичної епох, але при традиційному типі всіх виразних засобів композитору вдалося створити досить індивідуальну композицію.

Наступна частина – «Alleluia», що також відсутня в канонічній месі як самостійний розділ, написана сучасною музичною мовою, за допомогою якої композитор хоровими й інструментальними засобами демонструє урочисту картину святкового передзвону, типового для православної культури.

Однак незвичність передзвону в месі О. Польового полягає в імітації його хоровими засобами на текст латинського слова, загальноприйнятого в католицькому богослужінні. Таким чином, саме в цій частині найяскравіше відбувається синтез православної й католицької традицій, що властиво сучасній українській культурі, зверненій до Західної Європи.

Яскраво виражений характер прославлення асоціюється й зі дзвонами, відтвореними М. Мусоргським у «Борисі Годунові». Але якщо в російського композитора він утілений за допомогою лише інструментальних засобів, то в О. Польового насамперед хоровими, голоси яких все ж продубльовані інструментами. Схожість із передзвонами, представленими російськими композиторами, наявна й у поступовому підключенні звучання «дзвіночків» більш дрібними тривалостями (восьмими, шістнадцятими) в партіях сопрано з поступовим підвищенням теситури (приклад № 6).

## Приклад № 6

S 1

Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia

S 2

Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia

A 1

Al - le - lu - ia

A 2

Al - le - lu - ia

Згодом до імітації звучання дзвонів підключаються кларнети з рухом шістнадцятими тріолями, литаври і струнні (потім – тарілки). Звертають на себе увагу гострі дисонанси (аж до кластерів), що вдало передають звучання дзвонів з обертонами й видаються досить «гострими». На якийсь момент хорове звучання раптом припиняється, лунає соло дзвонів як оркестрового інструменту, до котрого додається виразна мелодія валторн. І знову «хорові дзвони» чергуються з інструментальними. Створюється темброве різнобарв'я шляхом з'єднання різних інструментів. У цій частині композитор доречно використовує *ostinato* в хорових та інструментальних партіях відповідно до власного задуму. Деякі моменти передзвону лунають досить драматично. Означена частина надає всій «Урочистій месі» індивідуальної своєрідності, спираючись на православне богослужіння.

П'ята частина циклу – «Sanctus». Попри очікування (типово «Sanctus» має яскраво виражений славильний характер), вона звучить вельми напружено, інколи навіть драматично. Складається з трьох невеликих розділів. Перший базується на хоровій фактурі гомофонно-гармонічного типу із силабічною вимовою тексту й наближений до жанру хоралу. Традиційна акордика, типова для першої половини XVIII ст., поєднана із сучасними акордами з доданими тонами, що створює терпкі, експресивні кластерні звучання. Орган і розвинуті інструментальні партії (валторни, кларнет, низькі струнні) збагачують партитуру, надають рухливості й динаміки звуковій картині.

Середній розділ «Sanctus» (ця частина написана в тричастинній формі) – фугато, засноване на темі, типовій для першої половини XVIII ст., котра нагадує суворі мелодії поліфонічних форм в ораторіях Й.-С. Баха та Г.-Ф. Генделя (приклад № 7). Утримане протипоставлення підкреслює суворий характер музики цього розділу. Лаконічна кода гучно завершує «Sanctus», сприяючи динамічності всієї частини і «Меси» взагалі.

Приклад № 7



Потім представлено «Benedictus», що, згідно з традицією, має спокійний, піднесений, але водночас сумний характер. Ця частина «Урочистої месі» О. Польового перегукується з «Lacrimosa» його видатного попередника В. Моцарта (наприклад, збігається початковий рух басового голосу). Тональність – *e moll.* В інструментальному вступі провідна роль належить кларнету з його виразною мелодичною лінією, світлий тембр якого відповідає визначеному образу. Важливе значення має підголосок валторн зі «скорботною» низхідною лінією з I до V щабля із включеним хроматичним ходом. У першому розділі цієї частини беруть участь обидві солістки, котрі співають як разом, так і окремо. Виникає чудова, у своїй наївній простоті, мелодія (приклад № 8), що вдало окреслює просвітлений характер «Benedictus». Традиційні засоби – низхідні затримання, оспівування III щабля – звучать свіжо.

Приклад № 8

Sol. I

Sol. II

Be - ne - di - ctus, Be - ne - di - ctus,

Duet

qu - i ve - nit, qu - i ve - nit



У наступному розділі хор повторює основну тему «Benedictus», яка згодом, на завершення частини, поєднується із солістами, кадансуючи в Соль-мажорі. Однак іноді кластерні колористичні звучання й відступи від норм голосоведення, властивих класицизму, видають «сучасність» композитора.

Завершенням «Урочистої меси», згідно зі структурою жанру, став «Agnus Dei», хоча, усупереч традиції, у цій частині створюється образ, далекий від заспокоєння; навпаки, вона має вельми напружений, драматичний характер, спрямований до трагічної кульмінації-вершини, якою закінчується твір. Структура «Agnus Dei» є тричастинною, з оркестровим вступом, контрастною серединою та значно динамізованою репризою.

Чотиритактовий оркестровий вступ засновано на мелодії з експресивними низхідними затриманнями в четвертому такті; початок інтонаційно схожий з темою першого розділу й визначає загальний трагічний характер цієї частини. Тональність – до-мінор; мимоволі виникає асоціація з останнім номером «Страстей за Матфеєм» Й.-С. Баха, образно пов'язаним з «Agnus Dei» як останньою частиною жанру меси, хоча завершення бахівського пасюну має трагічно-просвітлений характер, на відміну від твору О. Польового, де просвітлення наявне лише в середньому розділі.

«Agnus Dei» поєднує звичний для О. Польового метод синтезу традиційної акордики, типової для бароко і класицизму, з біфункціональними й кластерними співзвуччями, що надає звучанню сучасності й особливої експресії. Перший розділ (до-мінор) має підвищено драматичний характер, який підкреслюється всіма виразними засобами (терцієве мелодичне розташування першого акорду – мінорного тризвуку, відхилення в тональність субдомінанти, хроматизми в мелодії й у басовому голосі, проведення теми в другому реченні в тональності тоном вище – ре-мінорі з відхиленням в ля-мінор). Оркестрова й хорова фактури (інколи виникає *divisi a 2* у партії перших сопрано) щільні, без участі духових і ударних (приклад № 9). Перший розділ завершується половинним кадансом на домінанті соль-мінору, після якого початок другого розділу ознаменовано зіставленням однойменної тональності – Соль-мажор.

Приклад № 9

S.1  
Ag - nus De - i, qui tol - lis, pec - ca - ta mun - di,

S.2  
Ag - nus De - i, qui tol - lis, pec - ca - ta mun - di,

A.1  
Ag - nus De - i, qui tol - lis, pec - ca - ta mun - di,

A.2  
Ag - nus De - i, qui tol - lis, pec - ca - ta mun - di,

S 1  
do - na e - is re - - - qui - - - em.

S 2  
do - na e - is re - - - qui - - - em.

A 1  
do - na e - is re - - - qui - - - em. - - -

A 2  
do - na e - is re - - - qui - - - em.

Середина тричастинної форми контрастна до крайніх розділів; вона загалом має лірико-просвітлений характер. На тлі тонічного тризвуку з уведеним побічним тоном – секундою (хор виконує *mormorando*) – вступає з піднесено-ліричною темою солістка, тембр якої, за аналогією з тембральними фарбами сопрано, символізує світле начало (приклад № 10).

Приклад № 10

Sol I, II  
Lux ac - ter - na Lu - ce - at e - is, Do - mi - ne, cum san - ctis

При цьому складається плагальний гармонічний зворот із секундакордом II щабля гармонічного мажору (з типовим щемливим фонізмом малого зменшеного септакорду), оточеного тонікою, характерний, зокрема, для стилю П. Чайковського, що підкреслює сумний характер образу. Водночас висхідний стрибок на збільшену кварту й оспівування хроматичним допоміжним терцієвого тону тонічного тризвуку, з «гірким» відхиленням у тональність II щабля (ля-мінор), надає музиці напруги, нагадуючи про трагічну образну сферу. Суттєве значення має оркестр: солююча валторна перегукується із солісткою, а струнна група (за винятком контрабасів) тремолоє, імітуючи, за текстом, струменисте світло й підтримуючи напруженість і драматизм.

Динамічна реприза (до-мінор) завершує як «Agnus Dei», так і всю «Урочисту месу», підсумовуючи розвиток і визначаючи концепцію всього твору. Реприза має яскраво виражений напружений трагічний характер. У ній беруть участь обидві солістки, виконуючи основну тему всієї частини в другій октаві; долучається кларнет у високому регістрі за участю ударних. У результаті, підвищується загальна теситура звучання і значно посилюється динаміка, завдяки чому зростає напруга. Останній акорд – доміантовий тризвук (тобто мажорний у гармонічному мінорі); у результаті, утворюється розімкнення завершального розділу, а з ним – усього «Agnus Dei» і «Урочистої меси» в цілому. Таким чином, історія не завершується розп'яттям Ісуса Христа – вона актуальна і в наступні часи, і в наш час, коли вже народи зазнають своєрідного розп'яття й несправедливість перемагає в цьому світі. Значимість концепції твору композитор підкреслив назвою, що підсвідомо асоціюється з «Урочистою

месою» Л. Бетховена. Однак відрізняють месу О. Польового невеликі розміри: її виконання триває трохи більше чверті години, нагадуючи цим «Requiem Canticles» І. Стравинського, названий композитором «кишеньковим» через мініатюрність частин.

Як бачимо, твір О. Польового засновано на традиціях із різноплановими витоками: католицької й православної духовної музики, народної й професійної української та російської музики. Спираючись на традиції, композитор водночас говорить зі слухачами сучасною музичною мовою, не прагнучи до стилізації музики минулого, а органічно поєднуючи елементи музичної мови минулих епох (особливо бароко й класицизму) з властивими особливостями ХХ ст. У результаті, в «Урочистій месі» яскраво виявляється приналежність до неокласицизму як одного з головних художніх напрямів, типових для минулого століття.

## SUMMARY

The article is dedicated to the stylish analysis of the *Solemn Mass*, which has been created recently, however performed successfully for several times, by a famous Ukrainian composer O. Poliovyi, who belongs to Odesa Composers School. The author, basing on multiform traditions of spiritual (both Catholic and Orthodox), secular and folklore music of the past, combines them successfully with the elements of modern musical language, thereby continuing to develop neoclassicism, which has become one of the most significant trends in the XX century musical art. O. Poliovyi main stylish feature is also shown brightly in this work. It is a vivid melodism, so inherent to his great precursors. This is a huge merit of the composer's works. A special brilliance of sound is lended with quite often used clusters in choral parts. Innovation of the *Solemn Mass* is in the inclusion of the sections absent in the traditional structure of the genre (Ave Maria, Alleluia), as well as the unusual treatment of certain parts in figurative content. Interpretation of the choir (junior or female one) is distinctive for a mass genre: the composer uses choir singing with closed mouth at *pa* syllable. Two soloists (soprano) are also a part of the work. A chamber orchestra with the wind and percussion instruments is also of a great importance. Its significance is not limited with the support of the solo and choir parts, but it is supplementing and enriching the emerging images sufficiently. O. Poliovyi synthesizes the lyrical and dramatic image spheres successfully. The latter one is prevailing. The completion of the work, together with its previous development, signifies the concept of writing, relevant to the present time, where the dramatic story of Jesus crucifixion is lasting.

**Keywords:** Mass, O. Poliovyi, *Solemn Mass*, traditions and innovations.