

Олена МІНІНА,

orcid.org/0009-0003-2015-3645

аспірантка творчої аспірантури, кафедри хорового диригування
Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського
(Київ, Україна) *helen.minina94@gmail.com*

САКРАЛЬНЕ НАЧАЛО У ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ ТОЙВО ТУЛЕВА

У статті охарактеризовано один з аспектів хорової творчості сучасного естонського композитора Тойво Тулева (1958 р.н.). Описано місце Тойво Тулева у контексті розвитку національної композиторської школи. Проаналізовано місце жанрів хорової музики у музичній культурі Естонії, встановлено її провідна роль протягом усього музично-історичного процесу на теренах країни. Доведено факт інноваційності хорових творів композитора, що стало можливим завдяки входженню Естонії до світового музично-культурного контексту, після відновлення незалежності. Описано біографічний контекст життєтворчості Тойво Тулева. Здійснено загальну характеристику його хорової творчості. Проаналізовано форму і драматургію твору «Літній дощ» («*Summer Rain*» / «*Suvine Vihm*»), написаного і виконаного у 2006 році. Виявлено істотне спирання на засоби поліфонії і мінімалістичний підхід до тематичного утворення всередині даного опусу. Досліджено ключовий метод композиції, що полягає у комбінванні різних, але смислово близьких текстів у звуковому просторі твору. Встановлено музичну форму «Літнього дощу», яка комбінує в собі риси тричастинності, рондальності і варіаційності. Проаналізовано основні тематичні складові твору. Виявлено дві теми, одна з яких переосмислює латинський гімн «*Rorate caeli*», інші є звукоімітацією крапель води. загальну характеристику інших хорових творів композитора на сакральну тематику. Виявлено низку спільних рис на фактурному і формотворчому рівнях у хорових творах композитора. Зроблено висновок, що сакральне Тойво Тулев розуміє не стільки у релігійному, скільки в універсальному аспекті, поєднуючи світські та релігійні тексти, відтворюючи поліфонічні моделі, що мали місце у релігійній музиці минулих століть. Також доведено, що композитор прагне поєднати сакральне з гуманним, порушуючи важливі для людства питання в ідейно-художній складовій хорових творів.

Ключові слова: Естонія, хоровий, сакральне, Тойво Тулев, поліфонія, мінімалізм.

Olena MININA,

orcid.org/0009-0003-2015-3645

Creative Postgraduate Student at the Department of Choral Conducting
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine), *helen.minina94@gmail.com*

THE SACRAL ORIGIN IN TOIVO TULEV'S CHORAL WORKS

This paper is devoted to characterizing of one of the aspects in the contemporary Estonian composer Toivo Tulev (born in 1958) choral works. The place of Toivo Tulev in the context of the evolution of the national compositional school is established. The place of choral music genres in the musical culture of Estonia is described, with the mark of its leading role throughout the country's musical-historical process. The fact of the innovativeness of the composer's choral works is proven, made possible by Estonia's integration into the global music-cultural context after the restoration of independence. The biographical context of Toivo Tulev's life and creativity **is described**. An overview of his choral creativity is given based. The form and dramaturgy of the work "Summer Rain" ("Suvine Vihm"), written and performed in 2006, **are analyzed**. The significant influence of polyphony and minimalism on the compositional processes within this opus **is revealed**. The key composition method, which involves combining different but semantically close texts in the sound space of the work, **is examined**. The musical form of "Summer Rain" is established, which combines features of ternary form, rondò, and variation. The main thematic components of the work **are analyzed**. Two themes are identified, one of which reinterprets the Latin hymn "Rorate caeli", while others are sound imitations of water droplets. An overview of other choral works of the composer on sacred themes **is provided**. A number of common features are identified at the textural and formal levels in the composer's choral works. The conclusions about Toivo Tulev's understanding the sacred, which far beyond the religious and supposing the universal aspect, combining secular and religious texts, reproducing polyphonic models that existed in religious music of past centuries. **It is also proven** that the composer seeks to combine the sacred with the humane, addressing important questions for humanity in his work.

Key words: Estonia, choral works, sacred, Toivo Tulev, polyphony, minimalism.

Постановка проблеми. На сьогоднішній лише постаттю свого найвідомішого представлень, хорова музика Естонії не обмежується ника Арво Пярта. Кількість та якість творів для

камерних (як однорідних, так і мішаних) хорів, написаних Арво Пяртом, Вельйо Тормісом, Пяртом Уусбергом, Тойво Тулевим, Леппо Сумейрой та іншими композиторами, їхня упізнаваність у західному світі, яка росте з року в рік – дозволяє визначити естонську хорову музику, як провідну і таку, що задає стилістично виділяється з-поміж інших європейських національних шкіл. Багато в чому такий статус сформувався після відновлення країною незалежності у 1990-му році. Падіння цензури, руйнування «залізної завіси» відкрило світові творчість естонських митців і ширше, їхню хорову культуру, розвиток якої триває вже не перше століття.

Покажемо у цьому розрізі, є творчість Тойво Тулева (1958 р.н). Композитор, становлення якого припало ще на радянську добу, який в ті часи не мав хорову музику за пріоритет; натомість після 1990 року він написав ряд композицій, які виконуються у провідних концертних залах світу і демонструють високий рівень естонської композиторської традиції. Власне, це поставило його, за рівнем упізнаваності, в один ряд з класиком естонської музики Арво Пяртом.

Станом на сьогодні творчий доробок Тойво Тулева налічує десять творів: як для камерних хорів а capella, так і з інструментальними секціями. Вони пронизані емпатією, з боку композитора, який не залишається осторонь проблем сучасного світу. Нарешті, всі вони демонструють специфічне і досить тонке відчуття композитором сакрального: як в музиці, так і в цілому у житті.

Власне, у межах пропонованої статті нами здійснюється певний аналіз того, чим для Тойво Тулева є сакральне і як воно впливає на стилістику його хорових творів. Зауважимо, що серед згаданих десяти опусів, немає жодного релігійного у загально прийнятому сенсі цього слова; їхня жанрова природа – далека від богослужбових піснеспівів.

Разом з цим деякі з них являють собою звернення до Божественного, натомість в інших – хоча і відсутнє безпосереднє звернення, проте на звуковому рівні відчувається зв'язок людини з трансцендентним. Як наслідок, виникає та специфічна комунікація, що супроводжує людину, коли вона вступає в емоційний зв'язок з чимось вищим як етично, так і естетично. Про цю комунікацію, український дослідник В. Шелюто писав наступне: «Вже в стародавніх культурах до розуміння сакрального ... додається сприйняття сакрального як цінності естетичної та етичної... Утвердження сакрального як досконалої краси та правди має

глибокий естетичний зміст. ... Сакральне у релігійному сенсі відіграє роль посередника між людиною і Богом. У сакральному примиряються деякі протилежності й зв'язуються полюси, що протистоять ... одне одному» (Шелюто, 2010: 101).

У контексті хорової творчості Тойво Тулева виникають ряд запитань, приміром чому для інтерпретування його творів важливо розуміти (або емоційно сприйняти) їхню сакральну природу? Чи може відхід від традиційних релігійних жанрів зробити музику менш духовною? У даній статті нами робиться спроба осмислити дані питання і дати на них відповідь.

Аналіз досліджень з теми. Зауважимо, що в українському культурному просторі більшість естонських композиторів наразі є terra incognita. Це стосується як музикознавчої складової (відсутність або недостатність присвячених естонській музиці праць) так і виконавської практики, оскільки хорова музика естонських композиторів наразі виконується нечасто. Між тим, на наше переконання, вивчення досвіду нації, що мала схожий з українцями історичний шлях було би корисним і сприяло би пошуків кросс-культурного діалогу між Україною та Естонією. Цим також можна обумовити актуальність пропонованої теми.

На рівні іншомовних досліджень ситуація виглядає відносно кращою. Найбільш повним, присвяченим хоровій творчості Тойво Тулева дослідженнями, є робота американської музикознавиці Сари Блессінг, у якій докладно розписано стилістику хорових творів композитора. Також відзначимо монографію Прііта Весілінда («The singing revolution: how culture saved a nation»); статтю Урве Ліппуса, Інгрід Рюттель в музичному словнику Гроува, присвячену опису музично-історичного процесу на території Естонії; монографію Пола Хілліара, яка присвячена Арво Пярту, але також побіжно вказує на тенденції розвитку естонської хорової музики.

Мета статті полягає у визначенні того як саме відчуття сакрального впливає на стилістику хорових опусів Тойво Тулева. Особлива увага приділяється композиції «Літній дощ» (естонською «Suvine Vihm»), яка є досить цікавим зразком, який поєднує релігійну сакральність зі світською. Додатковою метою статті є висвітлення творчості одного з найбільш упізнаваних естонських композиторів сучасності, яка наразі є маловідомою в Україні.

Виклад основного матеріалу статті. Для початку представляється доцільним надання контексту розвитку естонської хорової музики, щоб

зрозуміти умови, в яких відбувалось формування Тойво Тулева як професійного композитора.

Зародження професійної хорівій музики, на теренах Естонії, відбувалося починаючи з 1830-х років. Так, у 1832 році було засновано один з перших (можливо і найперший) естонський камерний мішаний хор у Сімуні. Далі, протягом 1840-х років дослідники пишуть про появу інших мішаних і чоловічих колективів по всій країні. У 1865 році засновано два музичних товариства: «Ванемуйне» у місті Тарту і «Естонія» в Таллінні, які стали першими інституційними центрами музичного виконавства і освіти, обидва мали аматорський хор, оркестр і театральну трупу, які ставили зінгшпілі, оперети та п'єси з музикою, що були популярними серед місцевих.

Трохи пізніше відбувається становлення і професійної композиторської школи. У творчості одного з перших національних композиторів Карла Августа Германа (1851–1909) очевидним був пріоритет саме хорівій музики. Так само твори для хорів різного типу переважали і в жанровій палітрі його сучасників та наступників – Александра Кунілейда (1845–1875), Александра Едуарда Томпсона (1845–1917), Кирила Крика (1889–1962), Рудольфа Тобіаса (1873–1918), який, як зазначає американська музикознавиця Сара Блессінг, «став автором першої естонської професійної кантати і ораторії» (Blessing, 2021: 26). Усіх згаданих митців можна вважати першим поколінням, яке створило хорівій композиторську школу Естонії саме на професійному рівні.

Наступне покоління композиторів припало на радянську добу. На сьогоднішній день виглядає так, що після 1944 року і окупації Естонії – композитори стали менше писати саме для хорів. Можна лише припустити, що це пов'язане з новими соціальними та культурними умовами, що склалися. Так, нова влада явно не схвалювала твори на церковні піснеспіви чи тексти. Разом з цим хорівій твори таких представників, як Густав Ернесакст, Вельйо Торміс є зразками або пісень на вірші естонських поетів (які переважали у творчості згаданих вище засновників), або ж неофольклорними експериментами з мелосом угрофінських етносів чи, навіть, на тексти фінського епосу «Калевала» та його естонської адаптації «Kalevipoeg».

Нарешті – третє покоління композиторів творило і продовжує творити вже в умовах незалежної Естонії. Саме з ним пов'язаний ренесанс хорівій музики і її експансія по всьому світу. В умовах відсутності жанрових і тематичних обмежень, естонські композитори звертаються до

більш сучасних композиторських технік, наслідують мінімалістичні риси Арво Пярта. Як більш старші композитори, такі як Ейно Тамберг, Вельйо Торміс, Тойво Тулев, так і представники молодшої генерації (тут можна відзначити постать Пярта Уусберга) – на думку Сари Блессінг: «знайшли міжнародну сцену, на якій виконавці та публіка однаково насолоджуються свіжістю яскравих і багатих традицій Естонії» (Blessing, 2021: 28).

Тож, як бачимо, творчий шлях Тойво Тулева відбиває тенденції другого та третього покоління національних композиторів. Стисло наведемо біографічну довідку. Так, Тойво Тулев народився 18 липня 1958 року в Німме – практично південному передмісті Таллінна. Його мати Елен Тулева (1929–2007) була викладачкою в школі, а батько Юрі Тулев (1930–2009), – був інженером, за освітою. Мати композитора добре співала, мала відповідну освіту і, усіляко спонукала Т. Тулева до занять музикою. Тож у 1976 році він вступив до Талліннської Академії Музики ім. Георга Отса, в якій навчався до 1980 року.

Сара Блессінг вказує на кілька людей, що мали вплив на формування індивідуального стилю і світогляду Тойво Тулева. З-поміж них відзначаються:

– Анті Маргусте – композиторка, стиль якої надихався естонською народною піснею *regilaul* і в якій Тойво Тулев навчався теорії музики і отримав уявлення про народну пісню;

– Ейно Тамберг – його викладач з композиції в Талліннській академії ім. Георга Отса;

– Нарешті – диригент Тоону Кальюсте, завдяки якому розпочалося його співробітництво з *Vox Clamantis*, *Chœur Grégorien de Paris*, and *Heinavanker*.

Про його стиль, автор анотації до CD-диску «Magnificat», Жан Ів Дюперон відзначає наступне: «Змішайте у чашці Арво Пярта, додайте чверть чашки Ерікса Есенвальдса, чайну ложку Валентина Сильвестрова, зовсім трохи Яна Гарбарєка і досить ретельно усе це збовтайте. І ви отримаєте незначний смак того, як звучить музика естонського композитора Тойво Тулева. Хоча він не такий суворий, як Пярт, і не такий складний, як Есенвальдс» (Duperront).

Можна додати, що порівняння з Пяртом і Сильвестровим тут доволі умовні. Спільним тут може бути хіба що загальний медитативний колорит низки його творів, використання духовних текстів (хоча й не настільки масштабне), тяжіння до фактури континуального типу, і місцями використання авангардних технік. Водночас, виглядає так, що Тойво Тулев не прагнув віднайти власний

аналог *tintinabule*, а з поліфонічних орієнтирів віддавав більш відомим формам. Тим не менш, мінімалістичний підхід до тематичного розвитку (коли єдине ціле формується навіть не з мелодії, а окремої ритмічної пульсації або, навіть, гармонічної послідовності) у нього зберігається.

Також вже з перших хорових композицій можна помітити одну цікаву особливість. Тойво Тулев прагне комбінувати абсолютно різні (хоча й смислово близькі) тексти у межах одного твору. Наприклад, у одному з його перших хорових творів “And Then in Silence There with Me Be Only You” текст піснеспіву «Радуйся, Маріє» одразу двома мовами (малаямська та італійська), а також фрагмент з Євангелія від Іоанна іспанською мовою. Він зазначав наступне: «Бригїтський зв’язок із малайямом дуже близький, оскільки багато з них походять із Керали, регіону, який, як вважають, був християнізований св. Фомою в першому столітті. Хоча вони використовують різні обряди, наприклад малабарський і сирійський, а не латинський, вони всі належать католицькій церкві. «Офіційною» мовою ордену є італійська, але вони також використовують свою рідну мову, спілкуючись один з одним. Я дізнався цю мову, коли часто перебував у монастирі. Окрім її ритму та клану я також був спокушений паліндромною структурою слова «малайялам», його симетрією та незмінністю. Це повинно пояснити відданість і мою глибоку вдячність. Двома іншими мовами, італійською та іспанською, також розмовляли в монастирі в період, коли я

написав твір» (Blessing, 2021: 73). Аналогічний підхід можна побачити у мініатюрі “Flow, my Tears!”, де авторський текст поєднується з віршем Джона Доуланда і піснеспівом латинської меси зі Страсного тижня «*Improperias*».

Розглянемо втілення даних рис для реалізації сакрального підтексту твору «Літній дощ» (естонською “*Suvine Vihm*”) для мішаного хору, яку було створено у 2006 році. Її прем’єра відбулась 24 листопада у Церкві св. Павла в Базелі, у виконанні хору *Vox Clamantis* під орудою Яана-Ейка Тульве. У його тексті композитор використав латинський гімн “*Rorate caeli*” та рядки з Євангелія від Івана з доданням власного тексту. Таким чином текст складається з латинського антифону, який повторюється і англomовного тексту куплетів. Композитор написав частину тексту, використовуючи коротку цитату з Ісуса в Євангелії від Іоанна, який каже: “*Sitio*” («Я спраглий»).

На музичному рівні ця побудова втілюється у мішаній формі, в якій можна простежити риси тричастинності, варіаційності, куплетності і рондальності.

Розпочинається твір з викладу обох основних тем. Перша – хоральний гімн на текст «*Rorate caeli...*». Фактура, на перший погляд, видається акордовою, як і мало би бути у церковному гімні. Проте композитор прагне реалізувати принцип антифону, який полягає у почерговому співі різних хорів. В даному випадку хор один, але текст і мелодична лінія розпоршуються між двома

(2006)

$\text{♩} = \text{ca. } 72$

Ro - ra - cae - li su et nu - - - bes

Ro - ra - cae - li su et nu - - - bes

Ro - ra - cae - li su nu - - - bes

ra - te li de - per et nu - bes plu - ant

ra - te li de - et nu - bes plu - ant

Рис. 1. “*Suvine Vihm*”, проведення першої теми, 1-6 тт.

дивізіями, перша з яких складається з сопрано і альтів, друга – тенорів та басів.

Можна побачити розподіл уже першого слова «Rorate» між ними, коли 2 склад підхоплюється нижніми голосами, які також співають склад «te», коли верхні голоси вимикаються. Дана особливість переважає у перших чотирьох тактах, і дещо модифікуються у 5-8 тактах. Важливо, також, відзначити гармонічні особливості. Незважаючи на те, що у тональному аспекті прослуховується мі-бемоль мажор, основна ладова опора припадає на тонічні секстакорди квартсекстакорд, що, з одного боку, дозволило внести певний дисонанс, а з іншого – за рахунок акустичних властивостей придати додатковий імпульс розвитку музичної фактури. Дані особливості переважатимуть протягом всього твору.

Друга тема на слова англійського тексту («The arithmetic of rain») з'являється у 9–10 тактах. Для її мелодики характерна остинатна пульсація на одному тоні у кожному голосі (наприклад сопрано співають дану фразу на ноті соль першої октави). Кожна нота береться стакато, а між ними – паузи вісімками. Саме це і формує згадану вище пуантілістичність, яка формує звукоімітацію одиночних крапель води.

Розвиток на основі даної теми триває до тринадцятого такту. Надалі, у 14–17 тактах, проводиться перша тема у скороченому вигляді. Таким чином, дана побудова формує тричастинну побудова, у якій, по суті, експонуються як основні теми, так і основний настрій «Літнього дощу». Зауважимо, що композитор досить тонко підійшов до втілення спраглої людини, яка молить Бога про дощ. Начебто мажорна тональність, проте опора не на тоніку, а на інші стійкі ступені, артикуляція другої теми – створюють стан своєрідного екзистенційного безсилля, коли сил не залишилося навіть на страждання від спраги.

Від вісімнадцятого і до кінця 72-го такту триває основний розділ за тричастинною формою. За рондальною формою, даний фрагмент охоплює перший епізод, другий рефрен (27–31 тт.) і другий епізод.

Обидві теми отримують фактурне й ритмічне варіювання. Композиція розділу являє собою послідовність періодичних структур з варіантними проведеннями як теми-антифону, так і умовно «крапельної» теми. Перша така побудова (або епізод) припадає на 18–26 такти. Вона являє собою ритмічне і фактурне варіювання на основі тем. Зокрема у верхньому голосі можна побачити регулярне вторгнення «крапельного» мотиву з подальшим кадансуванням. Натомість нижні голоси формують акордово-поліфонічну вертикаль на основі антифонного принципу і акордів секстакорду і квартсекстакорду мі-бемоль мажорної тоніки. Вторгнення теми-антифону на слова «Rorate caeli...» у 27 такті, яке можна розглядати і як частину єдиної побудови, по суті є кульмінацією і завершенням даного розвитку. Також додамо, що у другому епізоді (що складається з кількох структур, у яких варіюється основний тематизм), відсутні подібні вторгнення, тож перша тема повернеться лише на початку репризи у 73 такті.

Тож друга періодична структура може бути і окремою варіацією. Вона охоплює 32–42 такти і в цілому демонструє ритмічний, гармонічний і фактурний розвиток на основі переважної «крапельної» теми. Вона рухається на основі контрапункту у перших двох голосах, а з технік можна побачити як елементи мензурального (при розспіві слова «Calculation») так і з канонічної імітації при вступі у 32 такті. Нижні голоси з гармонічної точки зору так само втілюють тенденцію спирання на секстакорд, а з фактурно-ритмічної містять у собі синкоповані акорди на довгих тривалостях.

Схожим принципом але в інших формах побудовано і третю варіацію (43–53 такти), а четверта являє собою кульмінацію основного розділу. Її початок припадає на 54 такт з появою «крапельної» теми у початковому вигляді і так само спиранням на тонічний секстакорд. Особливо варто відзначити підхід до зони кадансу на слові «Lord» у 58 такті і постійні підхоплення у різних голосах, що демонструють високу поліфонізацію фактури. Певним драматургічним підсумком можна



Рис. 2. «Suvine Vihm», проведення другої теми, 9–11 тт.

вважати розспів слова “Jerusalem is desolate”, де поєднується друга тема і антифонна фактура початкового гімну.

Від 73 такту повторюється тема-антифон у початковому (на ладотональному і фактурному рівнях) що свідчить про початок репризи або ж про повернення рефрену (хоча і у скороченому вигляді). Він триває з 73 по 82 такти, у яких про водиться тема-антифон на слова “Rorate caeli”.

Надалі розпочинається новий розвиток (який можна вважати наступним епізодом) на основі другої «крапельної» теми, що так само містить декілька періодичних побудов-варіацій. Він розпочинається з 83-го такту, з розспіву на слова “O, Lord...”. Чи не вперше з’являється опора на тоніку, завдяки вступу басів на ноті мі-бемоль великої октави. І хоча це не доскональний тонічний тризвук, більше того – вертикаль дисонує через ля-бемоль у мелодії, сама подія є визначною і підкреслює етапність розвитку музичного образу. Але подальший розвиток повертає тенденції з основної частини (у тому числі і на гармонічному рівні), натомість наприкінці розділу (114–120 тт.) можна відзначити динамічне згасання, що супроводжується вимкненням усіх голосів окрім мелодії. У даному випадку – своєрідна генеральна пауза перед заключною кодою, що заснована на розспіві слова “Sitio”. На самому кінці твору встановлюється тонічний тризвук (з терцією у верхньому голосі) а друга «крапельна» тема поступово згасає.

Можна відзначити одну особливість, що притаманна поліфонічній фактурі загалом, але в контексті стильових особливостей «Літнього дощу» відіграє особливу роль. Йдеться про ідею безперервного континуального звучання, коли кадансове завершення одного матеріалу, за рахунок початку нового руху в окремому голосі, стає одночасно і початком для нової структури. Прикладом такого підходу може слугувати матеріал після 98-го такту. Спочатку проведення «крапельної» теми на словах “have taken us” підхоплюється синкопою на слові “wind” у альтів і тенорів, у 99-му такті, далі – продовження мелодії у верхньому голосі на основі гармонічної педалі.

Висновки. Тож можна виділити основні жанрово-стильові риси піснеспіву “Suvine Vehm” та їхня роль у втіленні сакрального начала творчості Тойво Тулева:

1. Переосмислення класичних форм: тричастинної, варіаційної і рондальної, що прагнуло на меті підпорядкувати музичний розвиток структурі поетичного тексту. Так основну форму можна розглядати як тричастинну (через точне репризне проведення теми-антифону від 73-го такту), та і

рондальну (у такому разі вторгнення теми-антифону у 27-му такті можна вважати скороченим рефреном, що передує другому епізоду; матеріал 82–120 тт. можна вважати третім епізодом). Окрім цього спостерігається строфічність і варіаційність як ключовий засіб розвитку другої «крапельної» теми. Усі три форми взаємодіють між собою протягом розвитку (що й було продемонстровано у аналізі «Літнього дощу»), тож можна, навіть, відзначити поліфонічність на структурному рівні.

2. Переосмислення антифонного принципу, який став складовою поліфонічного контрапункту, що втілюється у імітаціях і перегукуваннях не лише між голосами, але й між цілими пластами голосів. Зокрема цей підхід спостерігався нами на самому початку, згодом ця ж логіка неодноразово фіксувалась при тематичній розробці. Також відзначимо континуальні особливості поліфонічної фактури, з синтезом початку однієї побудови і кінця попередньої, що надало додаткової цілісності формі в умовах досить повільного темпу і періодичних повторів основних тем.

3. Гармонічні особливості. Незважаючи на явну перевагу тонального начала, Тойво Тулев робить основним опорним акордом не тоніку, а її обернення – секстакорд і квартсекстакорд. Це допомогло внести дуже тонкий дисонанс, що підкреслює внутрішню драму тексту і трагедію спраглого людства. Поява тонічного басу наприкінці також сприймається як своєрідний підсумок загального руху. Важлива роль даних акордів у темоутворенні також є впливом мінімалістської естетики.

Ці стильові і композиційні риси продемонстрували відчуття композитором сакрального. Він прагне не просто до втілення релігійних жанрів і текстів, але й зробити їх більш універсальними та зрозумілими людям, незалежно від релігійної та культурної приналежності. Бо відчуття спраги, зменшення кількості питної води внаслідок глобального потепління – це те, що стосується усіх. Але тут можна вбачати і глибший рівень символізму. Так, ключовий образ сюжету – людина, що благає Господа врятувати планету від посухи – може мати додатковий підтекст через символ води. Мірча Еліаде у своїй монографії «Священне та мирське» розглядає воду, як символ очищення, омовіння людини від її грішного ества. У такому разі, благання про дощ може бути і благанням про прощення, що являє собою один з аспектів духовного життя. У даному випадку Тойво Тулев втілює та розвинув тенденції нового переосмислення музичної сакральності, характерні для музики другої половини ХХ століття, в тому числі і для творчості його земляка Арво Пярта.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Еліаде М. Священне і мирське. Міфи, сновидіння і містерії. Мефістофель і андрогін. Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання. Київ: Основи, 2001. 592 с.
2. Пучко Ю. Сучасна хорова музика: до питання інтерпретації. Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство. Київ: КІМ ім. Р.Глієра, 2007. Вип. 23. С. 184–192.
3. Шалюто В. Проблема сакрального як світоглядна проблема. Наука. Релігія. Суспільство. № 4, 2010. С. 94–101.
4. Blessing Sara. The truth, the road, and the life: an introduction to the choral works and compositional style of Toivo Tulev. Diss. University of Iowa, 2021. 211 s.
5. Dupperont J-Y. Abstract to CD-Release. Toivo Tulev, Magnificat [Latvian Radio Choir, Tallinn Chamber Orchestra, conducted by Kaspars Putniņš]. Naxos, 2018.
6. Hillier P. Arvo Part. Oxford Studies of Composers. Oxford: Oxford University Press, 1997. 219 pp.
7. Lippus U., Rütel I. Estonia, The New Grove Online. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000041040?rskey=fmJizL&result=1> DOI: 10.1093/9781561592630.article.41040
8. Schwab K. “The Singing Revolution and the Future of Music in Estonia”, The Atlantic, November 12, 2015. URL: <https://www.theatlantic.com/international/archive/2015/11/estonia-music-singing-revolution/415464/> (Дата звернення: 15.02.2024).
9. Regilaul. Wikipedia. URL: <https://et.wikipedia.org/wiki/Regilaul> (Дата звернення: 1.03.2024).
10. Vesilind P. The singing revolution: how culture saved a nation. Tallinn: Varrak, 2008. 178 p.

REFERENCES

1. Eliade M. (2001) Sviashchenne i myrske. Mify, snovydinna i misterii. Mefistofel i androhin. Okultyzm, vorozhbystvo ta kulturni upodobannia [The sacred and the profane. Myths, dreams and mysteries. Mephistopheles and Androgyne. Occultism, Divination and Cultural Preferences]. Kyiv: Osnovy. 592 p. [in Ukrainian].
2. Puchko Yu. (2007) Suchasna khorova muzyka: do pytannia interpretatsii [A modern khoral music: to the question of interpretation]. Kyivske muzykoznavstvo. Kulturolohiia ta mystetstvoznavstvo [Kyiv musicology. Art Science and Culturology], 23, 184–192. [in Ukrainian].
3. Shaliuto V. (2010) Problema sakralnoho yak svitohliadna problema [The problem of a sacre as a outlook problem]. Nauka. Relihiia. Suspilstvo [Science. Religion. Society], 4, 94–101. [in Ukrainian].
4. Blessing Sara (2021). The truth, the road, and the life: an introduction to the choral works and compositional style of Toivo Tulev. Diss. Universitet of Iowa, 211 p. DOI: 10.17077/etd.005959
5. Dupperont J-Y. Abstract to CD-Release. Toivo Tulev, Magnificat [Latvian Radio Choir, Tallinn Chamber Orchestra, conducted by Kaspars Putniņš]. Naxos, 2018.
6. Hillier, Paul (1997) Arvo Part. Oxford Studies of Composers. Oxford: Oxford University Press. 219 pp.
7. Lippus U., Rütel I. (2001) Estonia, *The New Grove Online*. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000041040?rskey=fmJizL&result=1> DOI: 10.1093/9781561592630.article.41040
8. Schwab Katharine (2015). The Singing Revolution and the Future of Music in Estonia. The Atlantic, November 12, Available at: <https://www.theatlantic.com/international/archive/2015/11/estonia-music-singing-revolution/415464>
9. Regilaul [Runic song]. Wikipedia. Available at: <https://et.wikipedia.org/wiki/Regilaul> [in Estonian].
10. Vesilind, P. (2008) The singing revolution: how culture saved a nation. Tallinn: Varrak. 178 p.