

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ**

**І.І.ГУЛЕСКО**

**МУЗИЧНО-ХУДОЖНЯ ТИПОЛОГІЯ  
РЕКВІЄМУ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ  
КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ**

Рекомендовано до друку  
Вченою радою ХДАК  
(протокол № 4 від 30.11.2001 р.)

**ХАРКІВ - 2003**

---

**УДК: 78.01: 008 + 781 (4 Укр)**  
**ББК: 85.310.004**

**Гулеско І.І.**

Музично-художня типологія реквієму в європейському культурному контексті. Монографія. – Харків, ХДАК, 2003 – 92с.

В монографії вперше ставиться питання про музично-художню типологію реквієму, в його історико-культурній еволюції протягом трьох століть. Здійснюється розгляд жанрових різновидів реквієму, драматургія та інтонаційна семантика в межах фактури і форми циклів Моцарта, Верді, Брамса. Автор виявляє також нові типи сучасних концепцій в опусах Бріттена, Кабалевського, Ю.Шамо, Шнітке, Уеббера. Для студентів-хормейстерів, диригентів-симфоністів, викладачів і музикознавців.

Рецензенти: **Н.Л.Бабій-Очеретовська**, доктор мистецтвознавства, професор Харківського державного інституту мистецтв ім. І.Котляревського.

**О.Г.Стахевич**, доктор мистецтвознавства, професор Сумського державного педагогічного університету ім. А.Макаренка.

Відповідальний редактор: А.К.Мартинюк, кандидат мистецтвознавства, доцент Мелітопольського державного педагогічного університету.

**ISBN 966-7352-52-8**

**© І.І.Гулеско**

---

## ЗМІСТ

Про книгу	4
Передмова	6
Вступ	7
1. Еволюція жанру реквієму в історико-культурному європейському контексті	11
1.1. “Реквієм” В.А.Моцарта	11
1.2. “Реквієм” Дж.Верді	33
1.3. “Німецький реквієм” Й.Брамса	45
2. Сучасність. “Воєнний реквієм” Б.Бріттена. “Реквієм” Д.Кабалевського. “Реквієм” А.Шнітке. “Український реквієм” Ю.Шамо.	54
3. Нові види жанрово-стильового синтезу в трансформації жанру реквієму. “Реквієм” Е.Л.Уеббера	72
Заклучення-резюме	84
Література	87
Нотографія	90

---

## Про книгу

Монографія І.І.Гулеско адресована як студентам музичних вузів, так і викладачам і диригентам оркестрів і хорів. І в цьому достоїнство цієї праці. Пронизливий погляд вченого в поєднанні з професійною ерудицією і широкими знаннями зі суміжних мистецтв забезпечує монографії високий науково-методологічний рівень. Період з трьох століть в розвитку жанру реквієму охоплює не тільки “географічну широту”, а і багатожанрову і стильову систему в культурному “зрізі” століть – від Моцарта, Верді, Брамса і до Бріттена, Кабалевського, Шнітке, Ю.Шамо і Уеббера.

Автор монографії вперше, по суті, впроваджує в практику метод контекстного аналізу з інтонаційно-стильовим аналізом на широкому тлі загальних художніх процесів в музичному мистецтві і культурі.

Заслуговує на увагу і систематичний підхід автора до явищ культури у взаємодії таких складових стилю (авторського) як “поетика – традиції – жанр – стиль – семантика – фактура”. Самої високої оцінки заслуговує й інтерпретаційний аспект творів (як їх виконувати?) теж в традиціях виконавства.

Отже, монографія І.І.Гулеско відмічена високим науковим рівнем, глибиною історичного теоретичного змісту.

Доктор мистецтвознавства,  
професор Харківського державного  
інституту мистецтв ім. І.Котляревського

Н.Л.Бабій-Очеретовська

---

Автор монографії детально розглядає жанрові різновиди реквієму, драматургію та інтонаційну семантику творів Моцарта, Верді, Брамса, а також виявляє нові типи в сучасних концепціях Бріттена, Кабалевського, Шнітке, Ю.Шамо та Уеббера.

Новизна дослідження полягає в поєднанні методик контекстного аналізу та інтонаційно-стильового аналізу творів в їхньому генетичному та семантичному аспектах. Автор в роботі на широкому культурологічному тлі подає кожний твір, де взаємодіють категорії “жанр – стиль – фактура” в контексті європейських національних шкіл.

Монографія може заповнити прогалину, що існує в курсах “Хорова література”, “Історія музики”, “Історія хорової культури”: матеріал, що є в цій роботі, - актуальний, новий і сучасний.

Робота відрізняється високим науковим рівнем і є вагомим внеском в українське музикознавство.

Доктор мистецтвознавства,  
професор Сумського  
державного педагогічного  
університету ім. А.Макаренка

О.Г.Стахевич

---

## ПЕРЕДМОВА

В монографії вперше ставиться питання про музично-художню типологію реквієму в його історико-культурній еволюції протягом трьох століть. Здійснюється розгляд жанрових різновидів реквіємів, драматургії та інтонаційної семантики в творах Моцарта, Верді, Брамса. Автор виявляє також нові типи сучасних художніх концепцій в опусах Бріттена, Кабалевського, Шнітке, Ю.Шамо, Уеббера та ін.

Поєднання методу контекстного аналізу явищ культури з методом інтонаційно-стильового аналізу дозволяє автору відтворити досить складну “художню картину світу” (за Мейлахом), прослідкувати ті зміни, що виникли в загальній конструкції жанрової моделі (на різних етапах еволюції як художньої свідомості, так і стильових епох і течій).

При співставленні різних творів цього жанру основна увага приділяється новому підходу до вибору текстової моделі. Реквієм в цьому апелює до трьох історичних типів текстів: латинського канону середньовічної заупокійної літургії, німецької протестантської служби і поезії ХХ ст. Еволюція жанру реквієму призвела до значного розширення його тематики і демократизації через взаємодію з іншими хоровими жанрами, театром, кіно, живописом, рок-музикою до остаточного виходу в область концертної практики і втрати початкових якостей первісної моделі.

Таким чином, кожний із творів є художнім досвідом, насамперед, автора, його загальної концепції, особливостей індивідуального авторського стилю. В монографії аналізуються та підсумовуються результати циклу досліджень, що були виконані автором на кафедрі хорознавства та диригування хором Харківської державної академії культури. Матеріали цієї монографії використовувалися при розробці авторських курсів “Хорова література”, “Інтонаційно-стильовий аналіз” і “Теорія хорового виконавства” для студентів факультету музичного мистецтва (спеціальностей “Музичне мистецтво”, “Музичне виховання і музична педагогіка”).

---

## ВСТУП

Духовні музичні жанри в світовій музиці фокусують в собі світоглядні "злами" в множинних проявах релігійних, філософських ідей, без осмислення яких неможливе глибоке розуміння значних періодів в історії європейської культури. Серед хорових жанрів, що набувають у ХХ ст. нового життя, реквієм викликає безумовну цікавість. Це обумовлюється його значною еволюцією, естетичною неперевершеністю його зразків, музично-художньою типологією. Праць узагальнюючого характеру про жанр реквієму, його типологію, еволюцію немає (за винятком робіт останніх років [26,43,45]), автори яких розглядають історико-естетичний і культурологічний аспекти проблеми цього жанру. Необхідність же в працях узагальнюючого онтологічного характеру дуже велика як в науковому плані (методологічному), так і в прикладному – особливо в практиці роботи художніх вузів, де реквієм як музична форма має великий попит і в курсах теоретичного циклу, і в класах з диригування, і в курсах "Хорова література" та "Інтонаційно-стильовий аналіз".

Розрізнених свідочств про реквієм обмаль, фактично їх, поданих "сепаратно", поза зв'язками з еволюцією жанру меси взагалі та заупокійної, можна знайти тільки в посібниках з історії музики. Такі розірвані свідчення не дають цілісної картини жанру в його еволюції, розвитку та взаємовпливах. При цьому індивідуальні стилі авторів, що працювали в аналізуючому жанрі, в цих роботах теж не розкриті – відносно до жанрової типології.

В теперішній час стала необхідною розробка цієї проблеми, що приводить до формулювання мети роботи, яка пропонується, визначити типологію жанру реквієму в загальноєвропейському художньому контексті. Предметом дослідження є жанр, жанрові різновиди реквієму. Об'єктом дослідження стали твори, що є програмними і етапними, а саме "Реквієм" В.А.Моцарта ("Requiem" W.A.Mozart), "Реквієм" Дж.Верді ("Requiem" G.Verdi), "Німецький реквієм" Й.Брамса ("Deutsches Requiem" J.Brahms), "Воєнний

---

реквієм" Б.Бріттена ("War Requiem" B.Britten), "Реквієм" А.Шнітке, реквієми Д.Кабалевського та Ю.Шамо.

Серед праць останніх десятиліть можна виділити кандидатські дисертації Н.Мохової "Реквием послевоенных лет (к проблеме возрождения старинных хоровых жанров)" [43] і А.Єфіменко "Эволюция жанра реквиема в аспекте трактовки темы смерти (реквием эпохи романтизма)" [26].

Дослідження Н.Мохової присвячене обґрунтуванню класифікаційного принципу реквіємів другої половини ХХ ст. Автор виділяє три основні групи: 1) реквієми на латинський текст (літургійний); 2) реквієми на "вільній" поетичній основі; 3) твори на змішані тексти. В праці А.Єфіменко еволюція реквієму значно розширена й доповнена філософським і теологічним аспектами тлумачення теми Смерті в річищі європейського історико-культурного процесу. Елементом, що об'єднує ці дві праці, є уява про латинський реквієм як базову структуру жанру.

Однак в історії західноєвропейської музичної культури XVII-XIX ст. значне місце займає також інша "вітка" цього жанру, що не пов'язана з католицькою традицією. Її витoki – в національній різноманітності німецької протестантської служби (О.Муравська [45]). Ця лінія в розвитку жанру заупокійної музики знаходить відтворення в "Заупокійних піснеспівах" Г.Шютца ("Musikalische Esequien" G.Schütz), траурних кантатах Й.С.Баха (J.S.Bach), в "Німецьких реквіємах" Ф.Шуберта (F.Schubert), Й.Брамса. В ХХ ст. слід відзначити "Реквієми" Г.Ейслера (G.Eisler) і Е.Денісова. Безумовно, "Протестантський реквієм" – це "підвидова" самостійна лінія жанру, яка розвивалася з XVII ст., а з XIX ст. заявила про себе досить міцно.

Середньовічний реквієм є одним з стійких типів католицької меси. Навідміну від інших її різновидів він зазнав значних змін (але загальна спадкоємність традицій при цьому була збережена). Виходячи з свого призначення – для заупокійної літургії, він складався з низки гімнічних частин



---

ординарної меси (що не змінювалися), а також із градуалів, псалмів, секвенцій, що й визначали мету та характер даної літургії.

Таким чином, як традиційні гімни, до реквієму увійшли: "*Kyrie*", "*Sanctus*", "*Agnus Dei*". Як найбільш стародавній ритуал включався "*Offertorium*". Стабільними серед градуалів стали "*Dies irae*", до якого входили окрім заголовного розділу, "*Tuba mirum*", "*Rex tremendae*", "*Recordare*", "*Confutatis*", "*Lacrymosa*", "*Libera me*". Відкривав літургію "*Introitus*" словами "*Requiem aeternam dona eis, Domine*" ("Вечный покой даруй им, Господи", рос.мов.). Від початкового з них жанр і одержав свою назву.

До XV ст. реквієм оформився як жанр, що звернений до масової аудиторії та був спрямований на духовне поєднання різних її груп. Естетична специфіка його складалася в створенні ідеального уявлення про Смерть і "потойбічний світ", а також – у вихованні за рахунок сильного емоційного впливу глибокого страждання. Ідея неминучості Смерті підкреслювалася й поверненням всередині та кінці Літургії молитви про вічний спокій. Канонізація тексту призвела до суворовизначеної структури жанру й обумовила його стильові ознаки: перевага повільних частин, репрізно замкнених форм, особливого типу тематизму тощо.

Еволюція реквієму протікала паралельно з розвитком ординарної меси, не відрізняючись від неї за суттю. Пізніше жанр стикається з протестантськими пасіонами, але значно триваліше утримує свій канонізований текст за рахунок більш високого його узагальнення.

З характерних рис меси реквієм кінця XVI ст. засвоїв такі риси:

- суворозакріплену словесну основу;
- "стрій" гімнічних частин;
- тип контрасту між частинами;
- ефекти просторової поліфонії (за рахунок особливого розташування виконавців в гармонічній взаємодії з величною архітектурою соборів).

Але вже тоді намітилися й помітні структурні відмінності – автори реквіємів мали деяку свободу в виборі й розташуванні частин циклу.

---

Композитори, що писали меси, звертались і до форми реквієму (Дж.Л.Палестріна (G.Palestrina), О.Лассо (O.Lasso), К.Моралес (C.Morales), Т.Вікторі (T.Victori). Визначальною рисою жанру докласичної епохи, незважаючи на індивідуальні спроби залучити до нього елементи авторських "стилів", залишалась стилістична стабільність, що виявлялася в цілісності та регламентованості "чергування" розділів псалмодичного, контрапунктичного і хорального викладів.

Значну жанрову трансформацію докласичного реквієму, як відомо, здійснив відомий представник Венеціанської оперної школи Фр.Каваллі (F.Cavalli). В його реквіємі секвенція "*Dies irae*" (що відігравала раніш малозначну роль в циклі й поступалася в музичному плані частинам з молитвами за усопших), стала своєрідним драматичним центром, завдяки підкреслено ораторському озвученню багатьох текстових деталей і введенню ефектів жаху. Така драматургічна функція другої частини закріплюється в реквіємах, що були створені в XVII-XVIII ст.

---

# 1. ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРУ РЕКВІЄМУ В ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМУ ХУДОЖНЬОМУ КОНТЕКСТІ

## 1.1. "РЕКВІЄМ" В.А.МОЦАРТА

Серед хороших жанрів, що набувають у ХХ ст. нового життя, реквієм викликає безумовну цікавість. Це обумовлюється насамперед його значною еволюцією. Сучасність викликала до життя такі музичні форми втілення трагічного, як політичний або антивійськовий меморіал, лірико - філософська епітафія, траурна музика до монументів.

Як відомо, у ХVІІІ ст. ораторіальна музика вже поступово визволяється від церковного впливу. Вже бахівська меса *h-moll* за своїм музичним змістом і розмірами далеко виходить за рамки культу. Це відмічав К. Розеншільд.

Процес секуляризації меси продовжується і в культовій музиці В.А.Моцарта (1756-1791). Особливо характерні у цьому відношенні його монументальні твори – "Велика меса" *c-moll*, що перероблена в ораторію "Давід, що кається" і "Реквієм". Це вже музика синтетичного вокально-інструментального стилю, що створена після поглибленого вивчення вокально-симфонічних партитур Й.С.Баха та ораторій Й.Генделя. В месі риси італійської ораторії сполучаються з помпезністю і виразною силою Й.Генделя; навпаки "Реквієм", у своїй загальнолюдській сутності й піднесеній єдності - більш близький до філософської глибини Й.С.Баха.

"Реквієм" займає виключне місце у творчості В.А.Моцарта. Сягнувши вершин в музичному втіленні комічного ("Весілля Фігаро") і драматичного ("Дон Жуан"), з геніальною простотою проголосивши кохання сенсом існування ("Чарівна флейта"), В.А.Моцарт в останньому своєму творі з небувалою силою втілює трагедію людського буття.

Незважаючи на широкий обсяг літератури про В.А.Моцарта, його творчість, спеціальної літератури про хоровий стиль, жанрову специфіку, фактуру "Реквієму" дуже обмаль. Творчість В.А.Моцарта досліджували О.Серов, Б.Асаф'єв, Р.Роллан, Т.Ліванова, І.Солертинський, А.Ейнштейн,

---

Г.Чичерін, Ю.Кремльов, А.Альшванг. Із зарубіжної моцартіани треба назвати насамперед праці німців Г. Аберта, О.Яна; а також - праці французів Т.Визева та Ж.Сен-Фуа. В названих працях знаходяться окремі "зерна", розсіпані, мов в океані, щодо загального стилю В.А.Моцарта, гармонічного мислення, жанрової специфіки його творів (симфоній, опер, сонат - частково).

Однак питання симфонізації жанру меси, тематизму, поліфонії і фактури, особливостей форми і гармонічної мови в цілому контексті всієї композиції залишаються нерозкритими і навіть не поставленими. Тому заслуговує на увагу і постановка питань, пов'язаних з театральністю "Реквієму", "передумов" романтичного напрямку в циклі, питань "простору і часу" тощо.

В монографії вперше робиться спроба цілісного функціонального інтонаційно-стильового аналізу.

Відомостей з історії реквієму в літературі досить мало. Окремі дані можливо знайти в працях, що присвячені еволюції меси (див.: Иванов-Борецкий. М. Очерк истории мессы. М., 1910).

Середньовічний реквієм - це один з стійких типів католицької меси. Він призначався для заупокійної літургії - *Missa pro delunexis*, - складався з ряду частин меси, що не мінялися, градуалів, псалмів, секвенцій. Як традиційні гімни в реквієм увійшли *Kyrie, Sanctus, Agnus Dei*, як стародавній ритуал включався *Offertorium*. Стабільними серед градуалів виявилися *Dies irae* (куди входили ще *Tuba mirum, Rex tremendae, Recordare, Confutatis* і *Lacrymosa*), а також - *Libera me*. Відкривав літургію *Introitus* на слова "*Requiem aeternam dona eis, Domine*".

Від початкового з них жанр і набуває свою назву. Канонізація тексту призвела до суворовизначеної структури жанру і обумовила його стилістичні ознаки: домінування повільних частин, репривно-замкнених форм, особливого типу тематизму, тощо. Як жанр реквієм був спрямований до масової аудиторії - на духовну єдність різних її груп через співпереживання.

Естетична сутність його складалася з ідеального уявлення про Смерть і "потойбічний світ", а також в вихованні через сильний емоційний вплив:

---

глибокого співчуття. Ідея неминучості смерті підкреслювалася поверненням в середині та у кінці літургії молитвою про вічний спокій. Внутрішній процес емоційно-психологічного руху будувався від риторично-зображального виразу трауру до поглибленої особистої печалі і, врешті-решт, - до "високого" катарсису.

"Реквієм" (заупокійна меса), на відміну від звичайної меси, має додаткову частину – *Dies irae*, що містить в тексті апокаліптичні картини кінця світу, труби архангела й Страшного Суду.

Секвенція *Dies irae* - це один з яскравих зразків середньовічного мистецтва. Секвенція - від латинського *seguor*, або *pro-seguor* - слідувати, а також - проза (*pro-sequentia*, *pros*) - так називалась одна з ранніх форм європейської композиторської творчості, що запозичена з візантійської церкви. В григоріанському хоралі існував звичай розспіву захоплених юбіляцій в слові "аллілуйя". При підстановці під кожний звук юбіляції нового тексту виникав новий твір - секвенція. Текст секвенції *Dies irae* був канонізований церквою, і він увійшов до реквієму. Її музична тема у творах Г.Берліоза, Ф.Ліста, С.Рахманінова, К.Орфа та інших композиторів стала символом трагічного виходу життя особи, темою Смерті (аналогічно відтворює П.Чайковський і С.Танєєв близьку до *Dies irae* тему "Со святыми упокой").

Завдяки цьому конкретно-ілюстративному розділу, що не відповідає абстраговано-зосередженій сфері меси, реквієм настільки наблизився до ораторії, що між ними дуже важко провести чітку грань.

Канонічний текст реквієму складається з семи розділів, на основі яких у різних композиторів виникає різна кількість музичних номерів. Наведемо цю структуру:

**I. Introitus, Requiem**

**II. Kyrie**

**III. Sequenz**

1. **Dies irae**

2. **Tuba mirum**

**I. Вступ. Вічний покой**

**II. Господи, помилуй**

**III. Секвенція**

1. День гніву

2. Дивна труба

3. <b>Rex tremendae</b>	3. Цар тримтячого творіння
4. <b>Recordare</b>	4. Згадай, відданий Ісус
5. <b>Confutatis</b>	5. Коли прокляття
6. <b>Lacrymosa</b>	6. Всі дні наповнені слізьми
<b><u>IV. Offertorium</u></b>	<b><u>IV. Жертвоприношення</u></b>
1. <b>Domine Jesu</b>	1. Господь Ісус Христос
2. <b>Hostias</b>	2. Вірш: жертви і молитва
<b><u>V. Sanctus.</u></b>	<b><u>V. Свят</u></b>
1. <b>Sanctus</b>	1. Свят господь Саваоф
2. <b>Benedictus</b>	2. Благословен
<b><u>VI. Agnus Dei</u></b>	<b><u>VI. Агнець божий</u></b>
<b><u>VII. Communio, Lux aeternam</u></b>	<b><u>VII. Заключення. Вічне світло</u></b>

Саме звертання до древнього архаїчного слова надає реквієму (і месі) монументальність та високу значущість, що обумовлює різний характер авторської відокремленості від тексту. Крім того (за спостереженням І.Стравинського) старолатинський текст, як і всякий архаїчний, набуває протягом століть узагальнено-символічного смислу, несе для нас в своїй фонічній основі деяку інтонацію заклинання ("заклинательный элемент"). Цьому також сприяє і неодноразовий повтор окремих фраз, слів, або простих фонетичних конструкцій при лаконізмі текстів деяких частин реквієму. І цей семантико-фонетичний засіб не залишився без уваги композиторів. Він часто реалізується в творах не тільки як специфічновиразовий музичний елемент, але і відіграє важливу конструктивну роль у драматургії.

Є необхідність навести дослівний переклад канонічного тексту "Реквієму" (російською мовою).

### **1. Requiem aeternam ("Вечный покой")**

Вечный покой даруй им, Господи;

Да воссияет им вечный свет.

Тебя надлежит славословить, Господь, в Сионе

Тебе возносятся молитвы в Иерусалиме.

---

Внемли моей мольбе: к тебе придет всякая плоть.  
Вечный покой даруй им, Господи;  
Да воссияет им вечный свет.  
Господи, помилуй, Христе, помилуй, Господи, помилуй!

## **2. Dies irae** (“День гнева”)

Тот день-день гнева-расточит вселенную во прах.  
Свидетели тому - Давид и Сивилла.  
Все охвачено будет трепетом,  
Когда явится судья, дабы всех строго судить.

## **3. Tuba mirum** (“Трубный дивный...”)

Трубный дивный глас пронесется над гробницами  
По всем землям и всех соберёт пред трон.  
В ужасе застынет и смерть, и природа, когда  
Восстанет творенье, дабы дать ответ Судьи...  
И когда воссядет Судья, все тайное станет явным  
И ничто не останется без отмщения.

## **4. Rex tremendae** (“Царь потрясающего...”)

Царь потрясающего величия,  
Ты, что спасаешь достойных спасения,  
Спаси и меня, источник благодати.

## **5. Recordare** (“Вспомни”)

Вспомни, благодатный Иисус,  
Что ради меня прошел ты свой путь,  
Дабы я не погиб в этот день.  
Ты, вопрошающий меня! Ты и Сам сидел в унынии,  
Ты дал искупление, претерпев крестную муку;  
Пусть же не останется бесплодным твоё страдание.

## **6. Confutatis** (“Посрамив”)

Посрамив проклятых, обреченных огню  
Пожирающему, призови меня с теми,

---

Кто удостоился благословения.  
Пав ниц и простирая руки, с сердцем,  
Сокрушенным во прах, молю тебя;  
Дай мне спасение после моей кончины.

### **7. Lacrymosa** (“Исполненный слез...”)

В этот день, исполненный слез,  
Когда из праха восстанет человек,  
Дабы предстать пред судом,-  
Помилуй его. Боже,  
Милостивый Господи Иисусе, дай им покой. Аминь.

### **8. Domine Jesu** (“Господи, Иисусе...”)

Господи Иисусе Христе, Царь славы!  
Избавь души усопших праведников  
От мук преисподней и от бездны глубокой!  
Спаси их из пасти льва, дабы не поглотил  
Их ад и не были они повержены во тьму.  
Пусть знаменосец святого воинства Михаил  
Приведет их к святому свету;  
Ибо так обещал ты некогда Аврааму и семени его.

### **9. Hostias** (“Жертвы”)

Жертвы и моления приносим Тебе, Господи,  
Славословим Тебя.  
Прими их ради тех других, коих мы поминаем ныне,  
Дай им, Господи, перейти от смерти к жизни;  
Ибо так обещал ты некогда Аврааму и семени его.

### **10. Sanctus** (“Свят”)

Свят, Свят, Свят, Господь Саваоф!  
Славой твоей полны небеса и земля!  
Слава в вышних!



---

## 11. Benedictus ("Благословен")

Благословен, хто приходить во имя Господа!  
Слава в вышних!

## 12. Agnus Dei ("Агнец Божий")

Агнец Божий, Ты, который подъемлешь  
Прегрешения мира, дай им покой!  
Агнец Божий, Ты, который подъемлешь  
Прегрешения мира, дай им вечный покой!  
Пусть вечный свет воссияет им, Господи,  
Со святыми твоими, ибо благ Ты.  
Вечный покой даруй им, Господи,  
Да воссияет им вечный свет!

"Реквієм" В.А.Моцарта, за образним виразом Б.Асаф'єва, є "Траурной лентой для Солнца, осознавшего свой конец". Закінчити "Реквієм", як відомо, В.А.Моцарту не вдалося (він помер в 35 років). За день до смерті він дає своєму учню Зюсмаєру (*Süssmayer* або *Süßmayr*) докладні вказівки щодо завершення твору. Але про ступінь участі Зюсмаєра в музикознавстві висловлювалися різні точки зору, аналіз музики останніх частин (№ 10-12) переконливо доводить, що йому не належить в "Реквіємі" жодної ноти.

"Реквієм" В.А.Моцарта написано для хору, оркестру, органу та квартету солістів, дев'ять частин - хорові, три (№ 3,5,11) - сольні.

Тему Смерті тут осмислено як загальнолюдську трагедію, так і як гостре особисте переживання. Весь музичний матеріал 12-частинного циклу містить в собі цей подвійний смисл. Тематизм частин циклу новий за типом: він синтезує і моцартівські, притаманні операм та сонатам, інтонації, і нові (теж моцартівські!) інтонації "словникового фонду епох" - типізовано виразні. Загальний колорит оркестру теж незвичний: "затемнений" і поряд з тим - міцний, "стриманий". Тембри оркестру відіграють велику роль в розвитку цілого: так звучність тромбону використовується як семантичний символ грізного початку, надособистого, тембр скрипок - як образ загальної людської

---

скорботи.

Новаторство "Реквієму" В.А.Моцарта безперечне. Принцип музично-тематичного узагальнення відроджується в "Реквіємі" на новій, вокально-симфонічній основі. Тема "Реквієму", що складається з чотирьох звуків в обсязі зменшеної квати: *d-cis-e-f* фугіровано викладена в оркестровому вступі, концентрує в собі інтонаційний комплекс, з яким в прямому або опосередкованому зв'язку знаходяться всі наступні частини. А саме - в музичній композиції циклу домінує безперервний наскрізний тематичний розвиток. В цьому відношенні "Реквієм" - значно динамічніший свого геніального прообразу - меси *h-moll* Й.С.Баха.

Як і для меси *h-moll*, для "Реквієму" характерним є принцип "єдності в множині", але в результаті тематичної спільності і послідовності інтонаційного розвитку на перший план у В.А.Моцарта виступає вже принцип драматургії сонатно-симфонічного циклу - множина єдності.

Гранична ступінь узагальнення, концентрація всього звукового матеріалу в єдиному інтонаційному комплексі, контрастна драматургія хорів і ансамблів, заснована на розробленому ладово-тональному плані, динамізація ораторіальної форми - все це можна виразити в двох словах - симфонізація ораторії. "Реквієм" В.А.Моцарта – вершина у розвитку жанру. Разом з тим, цей твір - суто сучасний: все в ньому зосереджено на такій узагальнюючій глибині образів, грані яких то забарвлюються в "інтимні тони", набуваючи ліричного монологічного вислову, то поряд з цим - виникають мужні, грізні інтонації жаху, кари, пустоти. Йдеться про з'єднання В.А.Моцартом об'єктивного і особистого, про взаємоперетворення ідей, понять, речей, того, що відкривають потім романтики. Але вже у В.А.Моцарта "долі" початкових інтонацій непередбачені: деталі розростаються, в них виявляється нова внутрішня сутність, образи перетворюються в свою протилежність. І над цим - первісна і кінцева єдність, "все у всьому" (за У.Фолкнером). До цього потім звернуться Дж.Верді, Й.Брамс, Г.Форе, І.Стравинський, Б.Бріттен, П.Дамбіс, І.Кабалевський, А.Шнітке.

---

"Реквієм" В.А.Моцарта написано в тональності *d-moll*, що є антитезою світлому і радісному *D-dur* (тональності, *Alleluia*). В музичній естетиці XVIII ст. кожна тональність відповідала певній образно-емоційній сфері.

Перші звуки бассетгорна створюють похмурий колорит. Мольбі хору про вічний спокій для покійних протиставляється мажорна хоральна мелодія сопранового соло *Te decet himnus* ("тобі возносять гімни..."). Щоб передати в звуках "промені благодаті" В.А.Моцарт використовує початкову тему фуґи - трансформовану: це її зменшена й перетворена подоба. Страх і смертельна туга віддалились, перетворившись на свою протилежність. "Тема благодаті" низпадає, як сяйво з небес, а назустріч, знизу, несуться крики жаху й мольби. Зверху – вічне сяйво і милосердя, знизу - туга й жах. Чотири рівні моцартівського Всесвіту – як чотири голоси у фузі. В фузі вже світ чітко ніби-то поділено на дві частини, це є і в тексті *Kyrie eleison* і *Christe eleison*. Відповідно одна тема фуґи символізує смерть, відплату, інша - розгубленість грішних” людських душ. Ці обидві теми - "тема відплати" і "тема розгубленості" - лягають по "колах аду", не роз'єднуючись.

Якщо у фузі В.А.Моцарт поєднує протилежності, то в інших частинах він їх роз'єднує. Праворуч від Судії – рай, праведники, надія, ліворуч – грішники, пекло, полум'я, біси. Ці дві полярні сфери і втілені у двох подальших розділах "Реквієму" – в III – IV *Sequentia* (№ 2-7) і *Offertorium* (№ 8-9).

В центральній частині (№ 2-7) чергуються контрастні розділи: № 2, 4, 6 - втілення кінця світу, фреска, яка неначе охоплює зовнішній бік: це образи фатальної неминучості. Але і в цих частинах є контрастні образи: це і мотив "прощення гріхів" і милосердя Христа (*Recordare*). В № 3, 5-7 - подається сприйняття переживання людиною подій, його страждання, розгубленість і надія.

Кожна "лінія" має свою кульмінацію: драматичну в *Confutatis*, ліричну в *Lacrymosa*. Знаходячись поряд, вони створюють основний драматургічний

---

"вузол" твору - конфлікт життя і смерті, що розв'язується в генеральній кульмінації *Sanctus* (№ 10).

Вже настав час поставити питання про театральність "Реквієму" В.А.Моцарта. Вплив театральної естетики відчувається в самому підході до тексту: перед слухачем неначе розгортається драматична сцена, або конфліктна драма почуттів. Театральність знаходить прояв в масштабі форм: частин, де їхня зміна, чергування "викликають" уявлення про саму зміну глядацьких вражень. Яскрава рельєфність частин поріднює їх з хоровими "масивами" Г.Ф.Генделя. Перевтілення музичних образів - тут вже полярне: матерія - дух, жах милосердя, смерть - небесне блаженство.

Музика "Реквієму" на рідкість монологічна (нажаль цього не помічають деякі диригенти!), це сповідь від першої особи. Весь музичний "простір" тут - "особливого роду" - це сценічний майданчик, який існує в наших уявленнях. Це простір перед душею, що пропонує грань земного буття - це простір духу!

Поряд з цим - (сцена - це увесь світ!) - космічність простору В.А.Моцарта відображена і в гармонії, і в фактурі, і в формі. Простір тут можливо уявити рух як вліво так і вправо, і - зверху - донизу. На Страшному Суді - все людство, душа потрапляє в гігантський театр Страшного Суду.

Музичним простором "Реквієму" - є сцена. Уява про сцену має місце у всіх творах В.А.Моцарта. Перед душею тут, в заупокійній месі, розгортається простір, що не відомий за досвідом фізичного життя: це простір, що побудований за моральними законами. Наявність різних планів в музичному оповіданні, народження "нової якості" внаслідок трансформації музичного матеріалу, дають підставу ставити питання про симфонізм "Реквієму". Також за законами симфонічного циклу "діють" і розділи "по горизонталі" в сполученні частин усієї композиції, в смислових "арках" між ними, в поєднанні частин "по двоє" (№ 6-7 і № 8-9) і таке інше.

Симфонізм В.А.Моцарта в "Реквіємі" знаходить прояв в принципі наскрізного розвитку тематичного матеріалу як по горизонталі, так і по вертикалі та діагоналі. Так умовно весь цикл можна поділити за законами

---

сонатно-симфонічного циклу, а також за театральною драматургією на такі розділи:

- експозицію - № 1;
- розробку і кульмінацію № 2-5, 6-7;
- "перехід" в іншу образну сферу № 8-9-10-11 і заключення № 12.

Після № 9 - *Hostias* можна відмітити загальний "спад" напруження і перехід в іншу, більш світлу за колоритом, образну сферу (катарсис) - № 10-12.

Інтонаційна семантика "Реквієму" діє протягом всього циклу і охоплює не тільки тематизм, але й гармонію і фактуру. Так, акорд смерті зм.УІІ<sub>7</sub> впродовж всього циклу зустрічається в різному контексті: особливо симфонічно-живописна функція його в заключному розділі № 6 *Confutatis* - в хроматичній секвенції подій що виконує і роль зв'язки до № 7 - *attacca* (див. від слів: "*Oro suplex et acclinis*"). В хоралі № 7 *Lacrymosa*- вже інший образ - в іншому контексті; це не тільки лірична кульмінація частини, а й всього 1-го розділу циклу, це - центр-пік драматургії (на словах : "*Huic ergo parce Deus*").

Цей акорд зустрічається і в № 8 в розкладеному вигляді у фузі на словах "*et semini ejus*"-як частка самої теми фуґи, причому в останньому проведенні всіх голосів неодноразово. В № 9 в *Hostias*-це акорд болю, жалю на словах "*tu suscipe pro animabus. . .*". Зворот малої секунди має теж символічний смисл, він концентрує в собі щось головне в трагічному змісті: це то плавне оспівування І-VII ст. гармонічного мінору, то у вигляді затримання.

Роль самостійних інтонаційних комплексів виконують поступові мелодичні звороти, висхідні та низхідні. Див. та хід басу № 7 *Lacrymosa* від слів ". . . *gua resurget*" від такту 11-го - знаменита секвенція, де бас "ходить" октавами. Знаменитий на *f* - неаполітанський секстакорд – Пб<sub>6</sub> - звучить вперше в такому контексті.

І тут В.А.Моцарт випереджає романтиків. Характерна риса гармонічної мови циклу – секвентність, що породжує конгеніальну симетрію побудов

номерів. Треба назвати секвенцію в *Confutatis*: від тактів 25-39. Це теж приклад секвенції хроматичної, що буде опанована романтиками. В № 7 *Lacrymosa* - геніальна висхідна секвенція хору, яка виконує прийом інструментального *pizzicato* вісімками два такти: 5-6, продовжуючи секвенціювати далі в розспіві чвертей.

В *Domine Jesu* - секвенція "вписана" в *fugato*, що звучить в діалозі голосів *T-A-C-B* в темі - декламації, побудованій на стрибках - на в.7 -м.7.

В *Hostias* - секвенція дається в традиції бетховенського прийому - "запитання – відповідь" причому тричі на словах: "*Hostias, et preces*" -див. такти: 25-34.

Єдність циклу відзначається і тональним планом. Аналіз циклу дає підставу вважати головною його тональністю *d-moll*: він дається в вузлових моментах твору: це № 1-2, № 7-12. В співставленні з *d-moll* подається і *G-dur* (підкреслює трагічний колорит, це в № 3, в № 11). Наведемо тут загальний тональний план циклу:

№ 1	№ 2	№ 3	№ 4	№ 5	№ 6	№ 7	№ 8	№ 9	№ 10	№ 11	№ 12
<i>d-moll</i>	<i>d-moll</i>	<i>B-dur</i>	<i>g-moll</i>	<i>F-dur</i>	<i>a-moll</i>	<i>d-moll</i>	<i>g-moll</i>	<i>Es-dur</i> → <i>g-moll</i>	<i>D-dur</i>	<i>B-dur</i>	<i>d-moll</i>

Як бачимо, домінує в циклі мінорний план, похмурий, трагічний колорит.

Вражає ємкість і структурна завершеність форми частин "Реквієму". Так елементи сонатності (за визначенням Н.Горюхіної) характерні для всіх частин циклу. В *Dies irae* це набуває індивідуально неповторних рис. Наведемо форму:

<i>a – b – a<sub>1</sub> – b<sub>1</sub> – c – c<sub>1</sub> – coda</i>
<i>d-moll – F-dur – a-moll – c-moll – d-moll</i>

---

Як бачимо зі схеми, тут діє т.з. конспективна сонатність на строфічній основі за принципом "теза - антитеза" в наскрізному розвитку трьох тем в єдиному пориві цієї фрески. Цей образ значно підсилює фігуративне *ostinato* оркестру в напруженому нестримному потоці музики. Дві протилежності тут зіставлені. *Dies irae* - це гігантський вихор. Всі інтонації зойку жаху вже були в 1-й частині.

Це – наче спіраль-вирва, обертання колом, амплітуда якого то збільшується, то зменшується. Гігантська вирва вбирає в себе натовпи грішників. Простір, на якому гуляє Смерть, вміщує страшні хроматичні перекручення, це - семантика жаху, потойбічного світу...

Тричі звучить голос Судії в грізному діалозі басів і хору (такти 40-50) на словах "*Quantus tremor est futurus...*". Цей зойк, розірваний на короткі вигуки, тоне в пусуванні вихору. Тональність *d-moll* - домінує в репризі, проходячи через "ланцюг" споріднених тональностей: *d - moll – F-dur – a-moll – c-moll – d-moll*.

По-іншому знаходить прояв сонатності в мікроциклі № 6-7, що йдуть *attacca* і спаяні тональною єдністю. Ці обидва номери пов'язані єдиним драматургічним задумом. В *Confutatis* В.А.Моцарт втілює мотив вічного прокляття, це наче зменшена картина Пекла і Раю. Контраст двох "тонів" - чорного і білого. Інтонації дуже стислі, виразні. В.А.Моцарт це подає як музичний катехізіс. Ці протиставлення двох полюсів в фактурі проводяться два рази:

1) в імітації - *stretta* чоловічого хору - заклику; в прозорах "*Voca me. .*" речитації хору хлопчиків (*C-A*) на фоні протиставлення оркестру (скрипок) одноголосного: тональність – *a-moll – C-dur* - див. такти 1-10.

2) за другим разом імітація - *stretta B - T* - тонально нестійка: *c-moll – g-moll – d-moll – a-moll – C-dur – a-moll*. Відповідь - ангелів "*Voca me...*" - подається вже в більш розвиненій поліфонічній лінії двохголосся - в *a-moll* - там було 4 такти, тут 9. Далі - епізод "переходу" від ілюстративного до ліричної

проникливості "*Ora suplex...*"- такти 25-40, що увійде органічно через хроматичну секвенцію, - (чотири етапи її) до ліричного центру циклу - *Lacrymosa*.

Таким чином, форма № 6 має вигляд :

<i>a - b - a<sub>1</sub> - b<sub>1</sub> - c - attacca</i>					
				секвенція	
<i>a-moll</i>	<i>C-dur</i>	<i>c-moll</i>	<i>a-moll</i>	<i>a-moll</i>	<i>F-dur</i>

Знов тут з'являється "акорд смерті" – в оркестрі стисло, в хорі в розкладі – Б → хор – VII<sub>зм.7</sub> як семантичний "знак".

Немов душа робить вибір, мабуть це перехід від матерії до духу, або страх перед смертю перетворюється на жаль співчуття? Чотириголосний хорал цієї низхідної по півтонах хроматичної секвенції звучить містично, тут немов вихід (на відміну від "входу"- *Dies irae*). Це приклад сміливої модуляції романтичного типу:

<i>- a-moll</i>	- зм. VII <sub>7</sub>	→ <i>as-moll</i>
<i>- as-moll</i>	- зм. VII <sub>7</sub>	→ <i>g-moll</i>

(через енгармонічну заміну акордів).

*-[gis-moll]* - зм. VII<sub>7</sub> – D<sub>7</sub>[*F-dur*]- *F-dur* – D  $\frac{3}{4}$  - *d-moll*

Пульсуючі *ostinato* - акордів оркестру, немов німб, "мерехтять" над хоралом хору. "Акорд смерті", немов "розтягується", трагічний простір розправляється і ми ніби фізично відчуваємо рух вгору...

Виникають асоціації з фігурою Данте, що підіймається з пекла...



*Lacrymosa* - "зворотній пункт" в циклі і оповіді. І тут форма не має аналогів в хорівій літературі, тут діють принципи безперервного розгортання на монотематичній основі (при строфічній основі побудови). Спробуємо навести цю форму: (це своєрідна двочастинна):

	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i> <sub>1</sub>	<i>b</i> <sub>1</sub>	<i>a</i>	<i>b</i> <sub>2</sub>	<i>coda</i>
Такти	1 – 4	5 - 8	9 - 14	15 - 19	20 - 23	24 - 28	29 - 30
	I				II		

Тут картини спокутуваного страждання перетворюються в "особистий досвід", вже немає контрастів світу "правого" і "лівого" ("білого" і "чорного"), залишається лише принцип чергування протилежних образів, але і вони переходять один в одного.

Сама тема (перша) повна безкінечної туги, вона коротка (всього один такт з шести звуків), виразна, виключає навіть можливість свого розвитку. Поряд з нею – в "драматургічному дуеті" діє дивна тема - оркестрового супроводу в *ostinato* скрипок - в інтонації висхідних і низхідних малих секунд (до кінця всієї частини). Цей пласт доповнює цілісний образ, інтонації вдиху - монологічного плану, вже з подібним ми зустрічались у Й.С.Баха в *Et incarnatus* (див. тему оркестрового супроводу). Й.С.Бах створює передчуття майбутніх арій *Lamento*, а В.А.Моцарт іде ще далі - цей матеріал буде опановано в операх романтиків (мабуть, у Дж.Верді).

Результат синтезу наявний - музика концентрує в собі і мольбу про милосердя і просвітлення. Це живий людський голос, вислів-монолог (як у романтиків). Всі хоріві партії поєднані в стрункий "квартет" голосів, що виражають один настрій (показовий розмір  $\frac{12}{8}$ ). Акордово-гармонічна фактура лінеарізована в квартетному плані. Прийом вокального *pizzicato* - в секвенції-такти: 5-6 ~ переростає в розспів чвертями (тієї ж теми). Сміливе використання

---

неаполітанського секстакорду (П6<sub>b</sub>) буде опановано романтиками: див. такт 11; динаміка - *f*; вражають тут секвенційні ходи баса на октаву (див. такти: 11-14).

Центром частини є хорал з 4-х тактів на словах: "*Huic ergo parce Deus*" - такти 15-18. Тут В.А.Моцарт "трансформує" "акорд смерті", перетворює його на світло, надію: унікально зроблено це завдяки прийому симетрично паралельного розширення і стиснення в фактурі. Ефект зримого просвітлення наступає і завдяки модуляції в *F-dur*. Народжується думка про утішання в смерті. Реприза коротка і сприймається вже як ствердження цієї думки: показова і динамічна - мужньо звучить заключне *f* і двотактове *Amen* в бахівському кадансі - з мажорною терцією в *d-moll*.

Поліфонічна майстерність В.А.Моцарта в "Реквіємі" безперечна. Хорові номери написані в різних поліфонічних формах, однак, головна риса поліфонії тут - органічний синтез гомофонно-гармонічного викладу з поліфонією, т.з. поліфонізація гомофонії (те, що буде притаманне пізніше романтикам). В.А.Моцарт, спираючись на традиції Й.С.Баха і Г.Ф.Генделя, індивідуально втілює їх на новому "витку спіралі". Тут нове насамперед - в новому характері тематизму, що поліфонічно трансформується: теми В.А.Моцарта гомофонні за своєю природою, але принадні для розробки в музиці як гомофонно-гармонічного, так і поліфонічного вигляду.

У В.А.Моцарта - інший тематизм, інший виклад багатоголосся - при значній диференціації вокального і інструментального викладів, а також - з більшою роллю суто гармонічних закономірностей. Головне ж - в нових принципах моцартівського формоутворення, в основі якого - сонатна форма, т.з. "конспективна сонатність" усіх частин "Реквієму" (за Н.Горюхіною). В.А.Моцарт відкриває "нові горизонти" розвитку як гармонії, так і поліфонії, що дало змогу романтикам потім користуватися цим органічним синтезом.

Фуга взагалі втілює в собі об'єктивний початок і вона вважається як суто антитеатральний жанр. В.А.Моцарт в "Реквіємі" звертається до фуги тричі - в № 1 *Requiem aeternam* і в № 8, № 9 (одна та ж фуга - в *Domine Jesu* і *Hostias*). Якщо перша фуга - "зроблена" в бахівсько-генделевському плані, то фуга в №

---

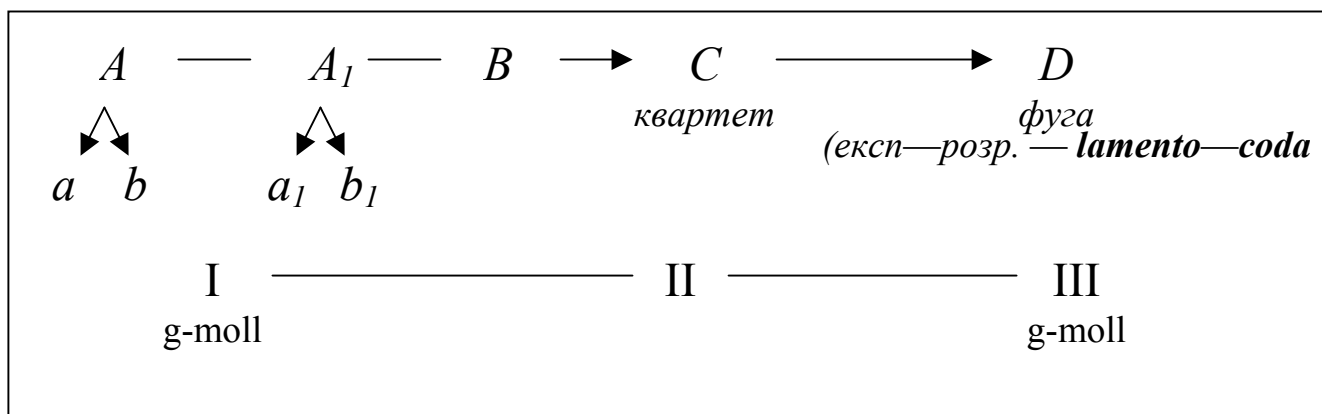
8-9 - моцартівська з предромантичними "прозріннями". Естетики вбачають навіть і в першій фузі образну семантику: це наче етапи "містичного переходу" душі людини з життя в іншу "іпостась" – в дух (згадаємо у Р.Моуді про "простір переходу" – в тонелі, де в кінці його світло). В.А.Моцарт вдало поєднує об'єктивне з суб'єктивним - в діапазоні фуги ми відчуваємо водночас урочисту безодню вічності, тремтіння страху, гостре страждання. В цій фузі світ чітко поділено на дві частини – це є і в тексті *Kyrie eleison* і *Christe eleison*. Одна тема фуги (друга) символізує смерть, відплату, інша (перша) – смятіння грішних людських душ. Ці обидві теми "мчаться" по "колах пекла", не роз'єднуючись. Тут В.А.Моцарт поєднує дві протилежності (це Т.Ліванова називає одночасовим контрастом відносно Й.С.Баха). Вже в цій 1-й частині загадково змішані "світ" і "душа". Тут "все у всьому" – в дії; в оркестрі це об'єктивна картина возвеличення, а в хорі – звучить фуга (подвійна). І можливо, це не "ліричний суб'єкт". Це ті, хто дивиться вслід померлому, хто його оплакує. А разом з тим це і душа, що потрапила в гігантський театр Страшного Суду. Перед героєм нібито відкриваються сфери всесвіту і водночас це простір всередині душі. Але в усьому цьому відображається і ліричний герой, його поодинокі, слабка, страждаюча душа (романтична монологічність – у наявності).

Фактура наскрізь лінеаризована, інтермедійних і зв'язуючих побудов тут дуже мало. В рамках тональності *d-moll* внаслідок розвитку тематичного матеріалу є органічні переходи в *a-moll*, *F-dur*, *g-moll*, *c-moll*, *B-dur* – "Акорд смерті" – зм.7: *ges-h-d-f*, з'явившись тут, буде повторюватись впродовж циклу неодноразово, як семантичний "знак", звучить на паузі з *fermata* в заключному кадансі – коді. Цілісна поліфонічна тканина ніби розривається ним: заключні два такти це короткий епізод відспівування *Kyrie eleison*.

Іншу фугу В.А.Моцарт подає в *Domine Jesu* і *Hostias* № 8-9 – це мікроцикл в циклі. Принцип втілення тієї ж самої фуги в № 9 в іншому контексті є "загадкою" В.А.Моцарта. *Domine Jesu* – це один образ, *Hostias* –

зовсім інший. В чергуванні номерів циклу (ми вже торкалися цього) можна відстежити наскрізну лінію змістовно-емоційного розвитку (див. стор. 20).

Перехід в іншу образну сферу і символізує цей диптих - мікроцикл № 8-9. Ці два номери створюють свого роду контрастне протиставлення – єдність, двоєдність. За формою № 8 - це т. з. контрастно-складова форма (за В.Протопоповим), що побудована на строфічній основі і складає таку форму:



Два попередні розділи контрастні – це звучання хору і квартету (в т.з. “строгому стилі”). В тематичному плані вони споріднені; інтонації бетховенського типу "запитання-відповідь" пронизують увесь матеріал, що розгортається досить симетрично (причому в контрастній динаміці – *f - p*). В синтезі з фігурацією шістнадцятими у струнних в оркестровому пласті (суто-бетховенська фігурація) образ дуже ємний. Тут майстерність В.А.Моцарта – діалектика вражає: стисліть музичного висловлювання за принципом теза-антитеза – все говорить на користь "конспективної сонатності" (за Н.Горюхіною). Загальний колорит цієї музики загадковий.

За *fugato* хору звучить *fugato* квартету солістів, за яким несподівано "обрушується" фуга "...*quam olim Abrahae...*". За темою - це тип старовинної церковної мелодії. Тема - зерно стійка інтонаційно (*T-D-D-T*) і протягом всієї фуги в зміні тональностей це "зерно" витримується, але водночас вуалюється перерваними кадансами. Залишається "моцартівським" характер теми – декламаційно – стриманий. Це вже не бахівська і не генделівська фуга. Це фуга – моцартівська з його принципом вільного розгортання; залишається тільки "класичною" її експозиція, розробка вже вільна. Новим є епізод, назовемо

---

його *Lamento* від тактів № 24-28 з початку фуги на словах "*et semini ejus*". Це вокаліз - скарга, після якого йде коротка кода в партії басу і хору. Завершує цю "грізну" фугу бахівський каданс в однойменному мажорі (тоніка з мажорною терцією) на словах "*quam olim Abrahae promisisti et semini ejus*". Цей образ підсилюється фактурним *ostinato* оркестрового пласта бароккового типу. В.А.Моцарт вписує фугу в концепцію частини, щоб ствердити тезис цього тексту: "...так обіцяв ти колись Аврааму і семені його". "Протиставленню" в басу: сі-бемоль - мі-бекар - інтонація тритону цементує весь ладовий колорит фуги (це прихований голос, семантика жаху) і подальші ці голоси залишаються: тритони – *as-d, b-e*, як знаки "невмиручості ідеї".

Кода зроблена в традиціях ораторського мистецтва: - див. останні три такти - це "риторичні фігури".

Вражає в фюзі, як і в усій частині, досконала симетрія: так, сама тема сконцентрована в шести тактах. Причому в експозиції будучи проведена в усіх голосах (*B-T-A-C*) за класичним квінто-квартовим принципом, вона втрачає вже у "відповідях" свій кінець. Другий елемент теми: третій такт пружного характеру стає стриманим "протистворенням" остінатного типу, що перетворюється на канонічну імітацію (див. такти 10-15 від початку фуги). В "дуєті" з *ostinato* оркестру бароккового типу це створює ефект одночасового контрасту (за Т.Лівановою). За такою першою частиною розробки наступає друга: від 18 такту - до 27-го, що вводить у вокаліз – *lamento*, завдяки секундовим секвентним інтонаціям. Після такої трансформації образу: від грізної початкової теми - до скарги-туги - кода сприймається, як неминучий підсумок. Все це говорить про романтичну розробку фуги (самої об'єктивізованої структури), де образи набувають нетрадиційного тлумачення і передбачають нові рішення у майбутніх романтиків.

Дослівний переклад *Hostias* - жертви. За формою ця IX ч. є своєрідною двочастинною композицією, яку можна віднести і до контрастно-складової. Обидві частини тут протиставляються в образно-тематичному плані (як фактурно так і ладово-гармонічно). Це немов би прелюдія і фуга. Тональність

першої частини просвітлена *Es-dur*, другої – *g-moll* (це - та ж сама фуга, але вже в іншому контексті). Це урочисте культове дійство, стримана хода процесії. Загальна форма номера така:

<i>A</i>			<i>B</i> (фуга)		
<i>a</i>	—	<i>a<sub>1</sub></i>	—	<i>a<sub>2</sub></i>	експ.—розр. — <i>lamento—coda</i>
<i>Es-dur</i>			→ <i>D</i> → <i>g</i>		<i>g-moll</i>
I					II

Фактура 1-ї частини акордово-гармонічного типу наближається до хоральної завдяки її моноритмічній організації. Партія оркестру виконує функцію гармонічно-остінатної фігурації. Тут можна виділити два контрастні періоди монотематичного типу. *a-a1*: перший (такти 1-21) - експонуючий більш світлого характеру – *devoto*; другий (такти 23-44) - розгортаючого типу – контрастний, інший ніж перший, тонально нестійкий – там *Es-dur*, тут – *b-moll*. В другому періоді В.А.Моцарт використовує виразний прийом за типом "запитання-відповідь" – бетховенського типу - *f→p* - за принципом "теза-антитеза" (як і в *Dies irae*, і в *Confutatis*). Кода першої частини повертає нас в першу тональність *Es-dur* (всього 9 тактів). Вона виконує функцію зв'язки до фуги і вводить органічно через акорд VII<sub>зм.</sub> → *D-dur* в тональність фуги *g-moll*, виразова пауза залишається на домінанті наступного *g-moll*. Фуга - грізна, рішуча, побудована вільно, хоча і має "кістяк" як експозицію, розробку – *lamento* - вокаліз і коду. Але в іншому разі вона стає більш загадковою (ніж в VIII ч.) і після світлої першої частини та, взагалі, після *Domine Jesu*, сприймається більш трагічно. На жаль диригенти не опрацьовують детально фактуру і форму цього мікроциклу-диптиху і він не стає (в їхній інтерпретації) головною смисловою кульмінацією всього циклу (після ліричної кульмінації *Lacrymosa*).

---

В наступних номерах № 10-12 вже звучать, як відомо, образи піднесених радощів, просвітлення і заспокоювання. Ці образи фіналу ще більше відтіняють загальну трагічну концепцію всього твору.

В підході до жанру заупокійної меси В.А.Моцарт в рамках "традиційних канонів" за суттю обновив жанр. Це оновлення зроблено за рахунок й інтонаційної сутності циклу. Традиційне, сучасне та нове зливаються в "Реквіємі" в органічній єдності. Так, узагальнююча образність пов'язана у В.А.Моцарта з хоровими формами, з використанням техніки контрапунктичного письма. Але в музику В.А.Моцарта проникають образи іншого "роду": смисл молитвенних текстів він розкриває через конкретні образи, почуття, не різко забарвлені в інтимні тони, набувають характеру монологічного вислову.

Картинність, театральність, монологічність, навіть суб'єктивність (все це не притаманне старовинному церковному мистецтву!) – роблять "Реквієм" моцартівським. Тому цей твір – явище унікальне в сучасній йому культовій музиці; В.А.Моцарт розкрив тут такі тонкі грані духовного світу людини, які "совершенно выводят его из среды его современников и переносят его в индивидуалистическое искусство XX века" [6]

"Реквієм" в найбільш видатних зразках набуває позакультового значення і, як правило, звучить вже не в церквах, а в концертних залах. В XVII ст. найбільш видатними творами цього жанру були італійські: А.Лотті, Ф.Дуранте, Н.Йомеллі. В XIX ст. – реквієми Л. Керубіні (два: *c-moll* і *d-moll*); Ф.Ліста, А.Брукнера. Найбільш видатними є "Реквієми" Г.Берліоза (1837 р.) і Дж.Верді (1873 р.). Особливе місце займає "Німецький реквієм" Й.Брамса (1868 р.), створений на німецький текст (замість традиційного літургічного латинського). Найбільш видатні твори сучасної ораторіальної музики - "Воєнний реквієм" Б.Бріттена (1962 р.) і "Реквієм" А.Шнітке (1975 р.).

Виконання "Реквієму" В.А.Моцарта, його інтерпретація ставить перед диригентом, виконавцями-солістами, хором, оркестром нові ансамблеві і вокально-технічні завдання, що раніше не зустрічалися в такій концентрації в

---

жанрах хорової музики. Вивчення "музично-мовних" аспектів з точки зору голосової хорової типології ще не розглядалося ніким в музикознавчому хорознавстві. На це справедливо вказує А.Хакімова.

Інтерпретація "Реквієму" потребує від диригента відчуття авторського задуму, артистизму, знання стилю В.А.Моцарта, а також зовнішнього погляду т.з. режисерського бачення твору. Для хору, солістів - це завдання вільного володіння голосом, незвично гнучке відчуття ансамблю, що можна порівняти з досконалим багатоголосним інструментом. Також тут треба враховувати всім колективом однодумців ту саму "двуєдність" музичних образів, фактури, загострено чутливої інтонаційно-тембрової палітри. У виконанні "Реквієму" диригент повинен знайти і реалізувати всі контекстуальні і концептуальні "курсиви" в формі і фактурі, при цьому залишаючись співавтором В.А.Моцарта, провідником його "семантичних знаків" в диференціації художньо-сміслових планів як по "вертикалі", так і по "горизонталі" (не тільки в кожній частині, а і на всьому "просторі і часу" драматургії циклу).

Тут йдеться і про інтонування в широкому, асаф'євському значенні, про артикуляцію (як засіб вислову!); про шлях оволодіння інструментальним типом вокалізації, прийомом *non vibrato*, типом мелодики, що пов'язаний із штриховою артикуляцією всередині розспівів великого дихання, тощо.

Поліфонія В.А.Моцарта - це синтез італійської вокальної техніки і німецької вокальної школи, по суті тут В.А.Моцарт розширив темброво-регістрові можливості хорової звучності, звукобудування. Його "Реквієм" - твір новаторський в плані симфонізації циклу в цілому.

Новизна його музичних образів особлива – це синтез яскравої виразності при їх самообмеженості (образів !) і монологічності. Все це потребує від диригента (насамперед !), а потім вже від виконавців - постійної т.з. диференціації виконавських художньо-сміслових "планів" в їхніх діалектичній єдності і взаємодії.

Аналіз існуючих записів (фотоматеріали, записи з трансляції концертних



---

програм) не може задовільнити, скрізь - це "приблизний" В.А.Моцарт, або "засушений", або "полегшений". Інтерпретація справжнього В.А.Моцарта чекає своїх виконавців, адже "Реквієм" - приклад еволюції в системі хорového художнього мислення.

---

## 1.2. "РЕКВІЄМ" ДЖ.ВЕРДІ

В XIX ст. реквієм все ж намагався знайти суспільне місце в умовах нової романтичної естетики, поступившись своєю основною функцією симфонії. Разом з тим цей жанр все більше поглиблювався в сферу індивідуального, особистого. Композиторам цього часу здавались близькими ідейно-естетична і літературна сторона жанру.

Так, Л.Керубіні і Дж.Россіні ще більше зміцнили його зв'язки з оперою. Г.Берліоз (1837 р.) і Дж.Верді (1873 р.) внесли в його звучання громадянсько-патріотичні мотиви і новий інтонаційний стрій. Й.Брамс (1868 р.) вперше відмовився від латинського тексту, звернувшись до німецького перекладу тексту Біблії. Так звана "сіцилійська течія", що почалася в той час, характеризувалася активним інтересом до жанрів і стилю Ренесансу, обумовила своєрідне стильове розшарування, що вже намітилося в деяких зразках цього жанру. Так, "Реквієм" Ф.Ліста (1870 р.) представляє оригінальний приклад синтезу стилістичних елементів духовної музики Ренесансу і власне композиторських принципів. По-іншому трактують жанр А.Дворжак, Г.Форе, А.Брукнер і Дж.Пуччіні. Зберігаючи латинський текст, вони не відтворюють музичну модель середньовічної меси. Словесна основа наче втрачає свій первісний смисл, а самі твори в цілому тісно наближаються або до кантати, або до ораторії. Визначальні риси цих жанрів, такі як камерність і лірика, а також монументальність та епічна драматургія мали суттєвий вплив на подальшу еволюцію реквієму.

До речі, і в творчості російських композиторів кантатно-ораторіальний тип реквієму природньо поєднався з традиційним хоровим концертом ("Иоанн Дамаскин" С.Танєєва, "Братское поминовение" О.Кастальського).

Таким чином, еволюція жанру реквієму в кінці XVII – на початку XIX ст. призвела, з одного боку, до значного розширення його ідейно-тематичної основи і демократизації, а з другого боку – через взаємодію з іншими жанрами і театром – до кінцевого виходу в царину концертної практики і втрати багатьох

---

початкових властивостей. Обидва процеси, тісно пов'язані між собою, продовжувалися і в першій половині ХХ ст.

"Реквієм" Дж.Верді, як і "Реквієм" Г.Берліоза, відкриває нову сторінку в розвитку жанру траурної меси. Дж.Верді слідом за Л.Керубіні і Дж.Россіні, що укріпили зв'язки жанру з оперою, далеко відходить від обрядової догматики церкви. Коло музичних образів "Реквієму", відміченого високим громадянським пафосом, близьке скоріше до оперних творів композитора, насамперед, "Аїди". Тут знаходять втілення та ж мужня героїка, гнівний протест, глибоке страждання, просвітлений ліризм і жагуча мрія про щастя. Близькі до "Аїди" і прийоми музичної розробки, що надають реквієму риси оперної виразності.

Задум "Реквієму" вперше виник в творчій свідомості Дж.Верді ще в 1868 р. після смерті Дж.Россіні. Дж.Верді бажав, щоб найзначніші композитори Італії об'єдналися для колективного твору траурної меси. Однак і композитори, і муніципалітет рідного міста Дж.Россіні Пезаро, що були залучені до цієї роботи, недостатньо "палко" віднеслися до проекту. Тільки один Дж.Верді сумлінно поставився до взятих на себе зобов'язань: він написав останню частину меси – грандіозне *Libera me*. І ця завершена частина "лежала без руху" в його паперах до 1873 р.

Смерть поета і письменника А.Мандзоні (*A. Manzoni*) дала врешті решт, безпосередній поштовх до завершення твору. Композитор любив А.Мандзоні захоплено і поважливо, вважав його "великою людиною", "зразком патріотизму і доброчесності", його смерть глибоко вразила Дж.Верді та змусила замислитися над трагічною долею смертної людини. Він поспішив повідомити Міланський муніципалітет про свій намір вшанувати одну з видатних постатей епохи створенням "Реквієму". Італійська громадськість палко відгукнулася на пропозицію композитора, і в річницю смерті поета "Реквієм" було виконано. Його прем'єра відбулася в церкві Св. Марка під керуванням самого Дж.Верді. Прем'єра пройшла з величезним успіхом, і за кілька днів в Мілані знову звучав "Реквієм", цього разу в оперному театрі Ля Скала. Таким чином, цей твір

---

відразу після першого виконання вийшов з-під зводу церкви і перейшов до театального залу, де публіка, як свідчать історики, порушуючи урочність траурної меси, громом оплесків вимагала повторення окремих частин.

Цей "світський" успіх духовного твору шокував католицьких клерикалів, які відкрито стверджували, що "Реквієм" не виражає тих почуттів, які характеризують собою справжній культовий музичний твір.

Своєрідність цього твору та сила його художнього впливу обумовлена сплавом, взаємовпливом засобів католицької церковної поліфонії, і театального оперного мистецтва та принципів симфонічного мислення. Дж.Верді, який був суто оперним композитором, залишився вірним собі і в "Реквіємі", де він виступає фактично автором принципово нової синтетичної форми реквієму, поєднуючи риси заупокійної меси і власне реквієму. І в цьому – прихований симфонізм мислення Дж.Верді.

Композитор розвиває велику музично-зображальну картину світової катастрофи, страху та розгубленості всього людства – такий масштаб його образів, і поряд з цим він переходить до індивідуально-психологічних переживань окремої людини. В цьому – єдність конкретного і загального, індивідуального і загальнолюдського, глибина інтонаційної семантики змісту реквієму. Дж.Верді ставить в циклі тему великої філософської глибини і значущості: людина і Всесвіт, смерть людини і безсмертя її мислі.

В драматургічному плані "Реквієм" представляє собою досить цільний і злагоджений за формою та композицією твір. Це семичастинний цикл, складовими якого є такі частини:

**1. *Requiem***

**2. *Dies irae***

*Dies irae*

*Tuba mirum*

*Liber scriptus*

*Quid sum miser*

*Rex tremendae*

---

*Recordare*

*Ingemisco*

*Confutatis*

*Lacrymosa*

3. *Offertorio*

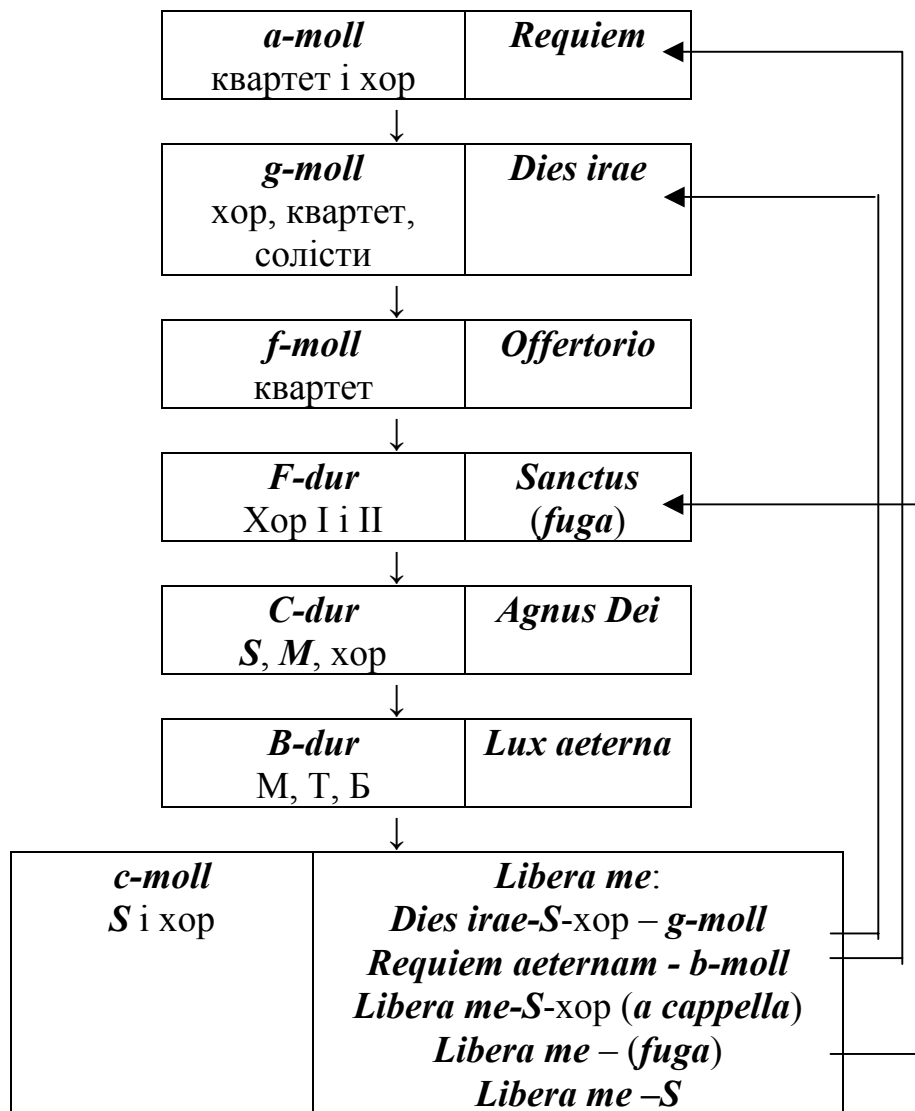
4. *Sanctus*

5. *Agnus Dei*

6. *Lux aeterna*

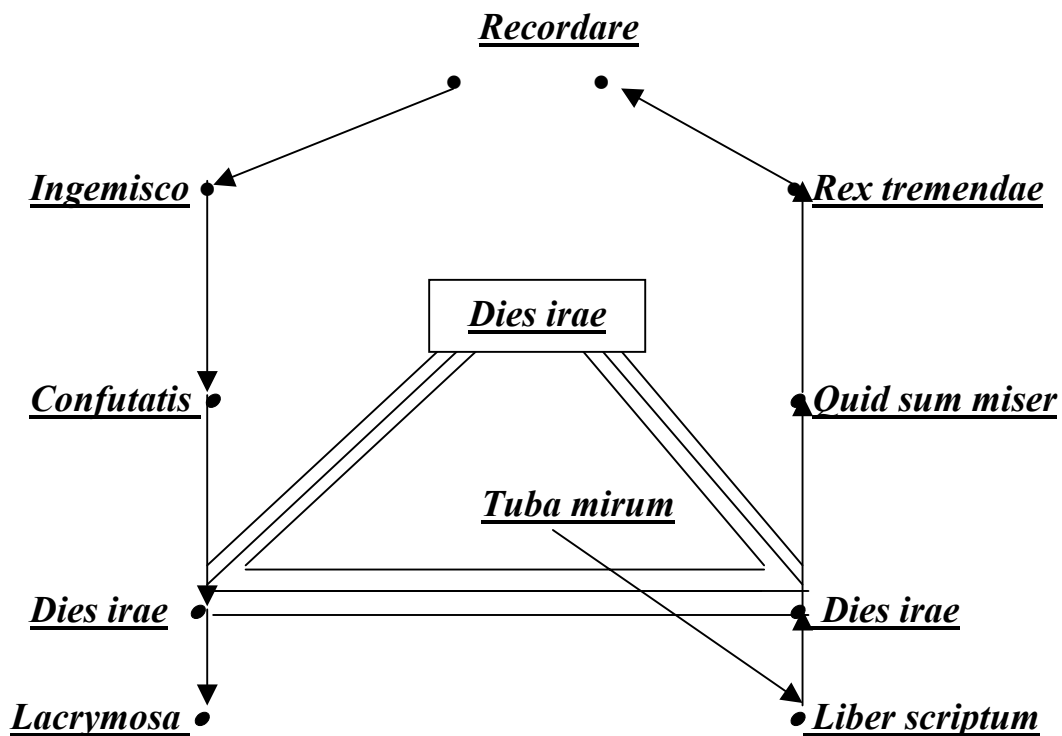
7. *Libera me*

Кожна з частин є розділом вільно побудованого, але міцно зпаяного внутрішньою логікою єдиного вокально-симфонічного циклу. Повторюваність деяких частин ще більш підкреслює цю цілісність і завершеність. Можна виділити основне драматургічне і тематичне "ядро" всього циклу: це дві фрески – *Dies irae* і *Libera me*, між якими ще є fuga *Sanctus*. Так, *Dies irae* за суттю є відправною точкою: в цій частині закладені основні принципи розвитку матеріалу всього циклу. Основним драматургічним принципом, закладеним в *Dies irae*, є контрастне зіставлення, тут контраст виступає на різних рівнях: це зіставлення не тільки зовсім різних за настроєм й емоційним складом частин. Тут виникає і драматургія контрастів на рівнях тематизму, фактури, тональних планів. Це можна побачити на схемі:



Як ми бачимо зі схеми, фінальна "фреска" циклу *Libera me* підсумовує конспективно основні драматургічні вузли, тут звучить тематичний матеріал другої і першої частин (на іншому "витку спіралі") і власне fuga *Libera me* завершує цей цикл.

Дж.Верді новаторські переборює номерну структуру Реквієму за рахунок внутрішнього об'єднання традиційних частин Реквієму в одну композицію наскрізного безперервного розгортання в *Dies irae*. Наведемо схему, що наочно ілюструє цей принцип:



Як видно зі схеми, Дж.Верді вільно трактує принципи рондальності, де рефреном виступає сама тема *Dies irae*, що споріднює її з фрескою *Libera me*, в якій використано той же принцип побудови матеріалу.

Хорова стилістика Дж.Верді – це питання зовсім не досліджене в науці, а у вітчизняній особливо. Однак і оперна, і хорова спадщина композитора дає підстави для виявлення власне рис його хорového стилю. Цей феномен епохи романтизму дозволяє досить серйозно ставити питання про індивідуальний стиль і метод Дж.Верді, про принципи власне хорového мислення композитора. Якщо до складу мислення Дж.Верді, якого можна вважати концепційно хоровим композитором, додати хорові "фрески" опер "Аїда", "Дон Карлос", "Отелло", а також "Реквієм" і "*Stabat mater*", - ми отримуємо складові частини індивідуального хорového стилю Дж.Верді. Можна ставити питання про естетичні принципи (на які, до речі, Дж.Верді сам вказував в своїх листах до лібретистів, друзів), а саме:

- 
- демократизм, "спрямованість форми на слухацьке сприйняття";
  - театральність мислення;
  - єдність елементів сценічно-лібретних з музичним втіленням – тобто реалізм авторського задуму.

Дж.Верді створює "Реквієм", коло образів якого, прийоми музичного розвитку, форма, інтонаційна семантика, драматургія дуже близькі до його оперних творів, особливо опери "Аїда". Можна казати, що новаторство тут концепційне в створенні складно-синтетичної драматургії, макроформи (про що вже йшлося – див. схему). Ця "форма" синтезує структурні особливості меси, "завоювання" в жанрі "Реквієму" (В.А.Моцарт, Керубіні, Берліоз) і власне оперну "свою" традицію, що в пізніх операх є ораторіальною лінією хору в драматургії.

Можна ставити також питання і про поліфонію Дж.Верді, як нову якість, природа якої в своїх витоках італійська, а коріння сягають традицій Палестрини.

Витоки поліфонічного мислення Дж.Верді в національній основі. А специфіка поліфонії композитора (як і в опері) – в демократизмі самої інтонації – тематизму, що закладено в хорових партіях і партіях солістів. Про специфіку поліфонії Дж.Верді в Реквіємі писав В.Протопопов [54], вона виникає з гомофонної основи – така її природа, вона проявляє себе в побудовах, де можна виділити декілька пластів, груп (хор, солісти і оркестр) на лінійній основі:

- колоратурна мелодія;
- мелодія речитативного складу, іноді *parlando* з паузами, короткими фразами;
- мелодія, що спирається на гармонічні тони;
- лінія басу – ритмічно більш розмірена з кварто-квінтовими зворотами.

Як і в операх Дж.Верді, процес поліфонічного розвитку в фактурі "Реквієму" спрямований на більш яскраву характеристичність хорових (і вокальних) партій (на лінійній основі).

Мелодика контрапунктуючих голосів у Дж.Верді нерідко має своїм джерелом прості фігуративні форми. В цьому і полягає гомофонна основа вердієвської фактури. Форма поліфонічних варіацій на незмінну тему мелодію



---

стає головною в поліфонії Дж.Верді. Тут можна виділити спорідненість методу композитора з методом М.Глінки, варіації на тему *ostinato* (опера "Руслан и Людмила" – хор "Ложитесь в поле мрак ночной" та інші).

Трактовка Дж.Верді поліфонічної форми склалася на основі італійського *bel canto* і *parlando*. Обидва прийоми підкорюються завданням драматургії, розкриттю контрастних характерів образів. Контрастність поліфонічних компонентів у Дж.Верді доводиться до високої межі – споріднення різнопланових тем і навіть пластів фактури – досягає "вершини".

В Реквіемі поліфонічні прийоми використано досить широко. Композитор трансформує традиції В.А.Моцарта, Керубіні, навіть Г.Берліоза, що "обертаються" в його індивідуально-авторському контексті досить новим принципом, новою якістю. Це відноситься до найліричніших частин твору: *Lacrymosa, Agnus Dei*. В *Lacrymosa* контрапункти засновані на тих "плачущих", секвентних інтонаціях, що є в темі *lamento* (соло меццо-сопрано). За суттю композиція *Lacrymosa* побудована за принципом Ф.Шуберта, або М.Глінки (про що вже йшлося): до незмінної мелодії-теми романсно-пісенного характеру додаються нові голоси в тому ж інтонаційному строї.

В *Agnus Dei* теж використано варіації на тему-*ostinato*, серед яких тільки дві послідовно поліфонічні. В одній – тема "обвивається" контрапунктом трьох флейт, це приклад концепційного унісону в хорі, як особлива експресія вислову. В другій – діє контрапункт скрипок в високому регістрі. Тут є і своєрідна речитативність в характері теми, котра потім вийде на перший план в *Libera me*.

Фугіровані форми Дж.Верді зібрав в циклі у двох частинах: в *Sanctus* і *Libera me* ("вільна" ж імітаційність, вільні темброві імітування стають водночас типовими для розвитку музичних образів в інших частинах).

*Sanctus* (ч. 4) за характером й інтонацією – тонікальна, мажорна, стверджуюча тема, що спрямована у височінь по звуках мажорного тризвуку і низпадає по секундах. Ця тема архітектонічно дуже вдала і вражає симетрією свого "простору" (тональність *F-dur*). В.Протопопов вважає вплив

---

традицій Палестріни на побудову *Sanctus* в цілому, і в діатонізмі ладогармонічної основи, і в загальному музично-образному змісті, і в застосуванні акордового викладу.

Ця двохорова fuga (виконується двома хорами) стає своєрідним архітектонічним центром "Реквієму". Це нова трактовка fugи, що фактично має нові риси в концепційності задуму автора: тут fugірована форма "поставлена на службу" (як і в опері у Дж.Верді!) "виразним моментам". Це fuga відкрита у ХХ ст., тому що сутністю її є гомофонна природа (на лінійній основі); в цьому ж її феномен: вільний, "плинний" характер. І хоча тут задіяні два хори, оркестр, в цій своєрідній поліфонії пластів, яких три, розпізнається гомофонна основа мислення Дж.Верді. Fuga має і композиційну побудову досить вільну: 1) експозиція – 24 такти; 2) розробка – 47 тактів; 3) кода (без репризи) – 61 такт. Стретний характер проведення основної теми (першої ц. 6, і другої як її варіанта ц. 62) можна відмітити як основний принцип – "модус-*ostinato (stretta)*". В цьому ж і є та притаманна Дж.Верді діалогічність в фактурі, що надає їй рис демократичності.

Самий вибір композитором тональності *F-dur* не випадковий, це дійсно - семантичний "знак", це світло, що сяє. І протягом всієї форми, при наявності тональних відхилень в розробці, *F-dur* залишається ядром, тональним центром всієї цієї композиції.

*Libera me* - хорова фреска, "вершина" драматургії циклу на його макрорівні: це основний центр драматичних елементів. Можна казати не тільки про контраст між *Sanctus* і *Libera me*, а й про взаємозалежність цих двох частин: так тема fugи (наче "дзеркально") в *Libera me* є другим "я" теми fugи в *Sanctus* – це дві грані одного образу: світло і тінь.

Тема fugи починається з падіння від звука "с" по звуках субдомінантового тризвуку  $S_3$  в тональності *c-moll* (там був *F-dur*, тут - *f-moll*).

Композиція фрески VII ч. *Libera me* побудована як контрастно-складова форма (за В.Протопоповим).

Наведемо цю структуру схематично:

I	II	III	IV
Вступ – Соло <b>C</b> -хор	<b><i>Dies irae</i></b> <b><i>g-moll</i></b>	<b><i>Requiem</i></b> <b><i>aeternam</i></b> <b>C</b> – хор <b><i>a cappella</i></b> <b><i>b-moll (C-dur)</i></b> <b><i>B-dur</i></b>	<b><i>Fuga – coda</i></b> <b><i>c-moll – (C-dur)</i></b>

Це грандіозний хоровий фінал, де *Dies irae* повторюється з II ч. (як вселенська катастрофа, як "семантичне поле"), але в контексті всієї форми фрески, вже в сполученні з *Requiem aeternam* цей розділ стає іншим: хор *a cappella* в тональності *b-moll* – зсув в тональність *C-dur*, закінчення хоралу в однойменній тональності – стає своєрідним катарсисом (це вже як в грецькій трагедії, справжнє "очищення" після трагічної катастрофи). Це вже не тільки тиха кульмінація VII ч., це тиха кульмінація всієї макроформи, яка і закінчується в тональності однойменного мажору, як надія і втіха – в *B-dur*. Ця fuga теж має риси "вільного втлумачення" фугірованої форми, але ця форма має більш чітку структуру, а саме: 1) експозиція (коротка) – 28 тактів; 2) розробка – 55 тактів; 3) зв'язка – перед репризою 20 тактів; 4) реприза фуги – 40 тактів; 5) кода – 67 тактів. Тут, як і в *Sanctus*, стильова *constantia* Дж.Верді виступає теж досить чітко, а саме: природа цієї поліфонії – вердієвська, вона виникає на акордовій основі лінійного типу. І тут теж домінують стретні проведення діалогічного типу в партіях хору.

В контексті методу Дж.Верді виступає і оркестр, який є скрізь драматургічним дуєтом з хором і солістами. І хоча в основному функція оркестру зводиться до акомпануючої, в цілому циклі є досить насичені епізоди, що можна назвати контрапунктом хору, солістів і оркестру, поліфонією пластів (в рамках поліфонії Дж.Верді).

Таким чином, на основі аналізу "Реквієму" Дж.Верді можна зробити висновок про значний внесок композитора в еволюцію жанру, про суто світський характер цього твору, про його виконавську життєздатність і велику

---

популярність. Існуючі записи цього твору дають підстави для порівняльного аналізу виконавських інтерпретацій (А.Тосканіні – Г. фон Караян). Можливості для його інтерпретацій невичерпані і для цього є багато варіантів реалізацій задумів і проектів.

---

### 1.3. "НІМЕЦЬКИЙ РЕКВІЄМ" Й.БРАМСА

Найбільш традиційно ораторіальні хорові форми були використані в "Реквіємах" Г.Берліоза (1837 р.), Й.Брамса (1868 р.) і Дж.Верді (1874 р.). За музичним змістом ці твори дуже різняться між собою.

"Реквієм" Г.Берліоза, для якого сам автор залучав декілька сотень виконавців, а також чотири мідні оркестри в додачу до звичного складу, був написаний в традиціях музичних свят Французької революції. Це була музика майданів та вулиць. Більш драматична, аніж релігійна – меса за полеглими стає мистецьким пам'ятником тим, хто віддав своє життя за свободу.

"Реквієм" Дж.Верді ще більше не походить на суто релігійні твори. Він відрізняється декоративною театральністю і оперною виразністю.

Зовсім інший світ образів розкривається в "Німецькому реквіємі" (*Deutsches Requiem*) Й.Брамса, з семи частин, що був написаний не на канонічний латинський, а на німецький текст:

1. *Selig sind, die da Leid tragen* (Matth. 5, 4)
2. *Denn alles Fleisch es ist wie Gras* (Petr. 1, 24)
3. *Herr, lehre doch mich, daß ein Ende* (Psalm 39, 5)
4. *Wie lieblich sind deine Wohnungen* (Psalm 84, 2f)
5. *Ihr habt nun Traurigkeit* (Joh. 16, 22)
6. *Denn wir haben hie keine bleibende statt* (Hebr. 13, 14)
7. *Selig sind die Toten* (Offenb. Joh. 14, 13)

В ньому відсутні апокаліптичні жахи і молитовні прохання вічного спокою, відсутня тема Бога, але є спокійне і ласкаве втішання, що виходить з глибини людського серця. На відміну від латинського реквієму, для якого характерне постійне коло текстів та наспівів, з їхньою чіткою послідовністю, цей протестантський зразок служби не вклався в завершений канонізований обряд. Його можна уявити як вільну інтерпретацію заупокійної меси, своєрідне

---

освячення громадянського обряду, без ознак строгої церковної ортодоксії. О.Муравська [45] вказує на цілий ряд загальних змістовно-сміслових моментів. Так, земне життя людини розглядається в творі як місце скорботи і турбот. "Она скоротечна, мимолетна, и потому...всякая плоть,...всякая слава человеческая – суета сует". Людина, що проходить цей шлях – лише мандрівник на шляху до неба. Поряд з цим, життя на Землі є для людини єдиною можливістю довести свою віру в Бога і мати надію бути виправданим цією вірою.

В "Німецькому реквіємі" часто робиться акцент на ідеї втіхи, заспокоєння через осмислення безсмертя людських справ. "Блаженны усопшие, почившие в Боге, они успокоятся от трудов своих, а дела их идут вслед за ними" (Й.Брамс "Немецкий реквием", Г.Шютц "Заупокойные песнопения"). Смерть, таким чином, сприймається як вічний закон буття, яким підсумовується життя людини: "Устрой свой дом. Таков удел людей, что все мы смертны" (Й.С.Бах "Кантата № 106"). Завершення земного шляху розглядають як нове народження, як "восхождение к жизни вечной", і тому християнин повинен чекати своєї смерті з радістю.

Зразки "Німецького реквієму" серед творів йому подібних вирізняються своїм неоперним характером. Інтонаційні витоки цих творів – це протестантські хорали, де, за Б.Асаф'євим, "интонирование возвышенного этического строя мыслей и чувств общины, коллективной души". Як відмічає О.Муравська, емоційний тонус всіх розділів "Німецьких реквіємів" відрізняється вирівнюванням, в них відсутні контрастність індивідуально-об'єктивного і загально-надособистісного. Емоційне єднання втілюється завдяки єдності свідомості індивіду й общини.

На відміну від католицького латинського реквієму в цих творах відсутня театральна персоніфікація, образні надміри, протиставлення індивіда й надособистісного, індивіда і загалу. О.Муравська, аналізуючи твори заупокійної протестантської лютеранської музики, виявляє не тільки їхні

---

типологічні ознаки, але й простежує саму динаміку розвитку цього "піджанру". При цьому твори Й.С.Баха і Г.Шютца призначались, зазвичай, для траурних церемоній. Твір же Й.Брамса є посвятою близьким автору людям. Символічно також і найменування цього реквієму – "Німецький", тому що він став свого роду "отпеванием патриархальной Германии" в період військового конфлікту між Австрією та Німеччиною в 1866 р. К.Гейрингер відмічав: "хотя сочинение гамбургского мастера всеми своими корнями уходит в христианскую веру, – оно все же не имеет ничего общего с догматами религии. Оно обращается ко всем верующим людям, независимо от их вероисповедания" [18].

Ідея створити на німецький текст "*Missa pro Defunctis*" не належить ані Й.Брамсу, ані Р.Шуману. Ще в 1636 р. Шютц під заголовком "*Musicalische exequien*" створив "*Deutsches Begräbnis - Missa*" (німецька заупокійна меса). Й.Брамс виконав заповіт Р.Шумана, який закликав Й.Брамса писати для хору й оркестру. І хоча сам Р.Шуман вважав важкою для втілення ідею "вплести в окремі частини ораторії німецьку месу", Й.Брамс вибирає саме хорал – як символ єдності мистецтва і життя, символ єдності німецького народу. Майстерно втілене, все це надзвичайно увиразнює ідею закладену в "Німецькому реквіємі".

Дух єдності пронизує весь цей твір, що немов би ілюструє сам процес перетворення особистого в загальне. Єдність ліричного та епічного сягає тут кульмінаційних вершин (з перевагою в бік загального і епічного), що так необхідно для такого монументального твору. Але монументальність аж ніяк не викликає розростання виконавського апарату: в цьому полягав практичний підхід Й.Брамса до "життя" твору: "необхідно, щоб ораторія була придатна і для церкви, і для камерного залу" (за висловом Р.Шумана). Й.Брамс обмежується змішаним чотириголосним хором, двома солістами, звичним для себе складом оркестру, до якого він додає тільки дві арфи (I і VII ч.), партію органу він визначає *ad libitum*.

В хорі переважає чотириголосся хорального типу за виключенням фугірованих розділів з розвинутим голосоведенням. Співвідношення хору й

---

оркестру є таким, як і у вокальній ліриці Й.Брамса. При цьому співвідношення "фактурного пласта" хору і оркестру можна визначити як комплементарне – взаємодоповнює - і вільне за обміном матеріалу. Тут діє власне індивідуально-брамсівський принцип: це фактура Й.Брамса, котра витікає з тематизму, ладогармонічного розвитку.

Р.Шуман був вельми здивований повнотою володіння Й.Брамсом складним мистецтвом великої форми: (І.Солертинський відмічав, що романтичні інтонації, романтичний музичний матеріал у нього організовані, якось інакше суворіше, заключені в ковану оправу. Немає імпровізаційної розпливчастості, багатослівності...Й.Брамс виявляє неухильне прагнення до глибоко індивідуального синтезу романтичного комплексу почуттів і суто класичного структурного мислення" [62]. Витоки музичної мови Й.Брамса – це не тільки Р.Шуман, Л.Бетховен, Й.С.Бах, старовинні контрапунктисти XVI – XVII ст., це, в той же час, і угорська, німецька, слав'янська народна пісня, віденська побутова музична культура в особі Ф.Шуберта, Й.Штрауса.

Перспективність брамсівського мистецтва залишається одним з найскладніших питань, пов'язаних з дослідженнями його творчості. Сучасники композитора бачили в ньому головним чином ревного охоронця традицій, сучасники епохи кінця XX ст. відчують в ньому свого сучасника. Очевидно, що саме поняття "традиція" докорінно змінилося. Відомо, що М.Кальбек вважав "Німецький реквієм" своєрідним пам'ятником Р.Шуману. Можливо, це і так, тому що вся історія його створення була пов'язана з Учителем – Р.Шуманом. Але цей твір міг бути присвяченим і матері (Й.Брамс не позначив нікого поименно). Ідея загального "виявилася" сильнішою: "Признаюсь, что охотно опустил бы слово "Немецкий" и просто поставил бы "человека" – цим визначенням Й.Брамс сказав все.

Для мистецтва XX ст. традиція – це і пам'ять, і зв'язок часу, і спадкоємність культури. Минуле в XX ст. актуалізується, стає цінністю в сьогоденні, в боротьбі людини за збереження людяності і духовності. "Добра



---

пам'ять" була властива всім великим митцям. Але, можливо, саме Й.Брамсу випало на долю так ясно втілити цю ідею і тенденцію звертання до минулого в пошуках моральної опори, ідеалу мудрості і краси. Тут не можна не помітити спорідненості поглядів Й.Брамса і С.Танеєва, заповіді яких знайшли відгуки у майстрів ХХ ст. – достатньо назвати П.Хіндеміта і Д.Шостаковича.

Цільність і єдність були законом життя і мистецтва Й.Брамса. За словами Б.Асаф'єва "...он всё воспринятое переплавляет и перелицовывает на свой лад. Реминисценции былого и народная песенная стихия, как корни, питают его творчество" [6].

Незвична організація макроформи всього циклу не має аналогів в цьому жанрі, тут Й.Брамс випереджає час. Можна зауважити принцип симетрії, що домінує в драматургії: тут і стійка рівновага всіх частин, і те, що більшість з них мають тричастинну основу форми з послідовністю наскрізного розвитку симфонічного типу. В середині номерів циклу Й.Брамс використовує рельєфну тричастинну структуру – з повтором тексту. Вона "проникає" в усі частини (за винятком VI ч.). Водночас задіяний і принцип творення контрастно-складової форми (за В.Протопоповим) – в трьох мінорних частинах, які ще й завершуються мажорними фугами: II, III і VI ч., II ч. – *quasi* фуга, а в VI ч. – подвійна фуга генделівського типу. Подібна структура обумовлена послідовністю текстів, що і "викликають" зміну тематичного матеріалу. Підбір текстів з Біблії визначає і саму художню ідею реквієму, і його композицію. Семантика виражальних засобів, сам смисл брамсівської образності, його власні авторські акценти, курсиви як у підборі слів, так і в їхньому музичному втіленні і визначають загальну драматургію всього циклу.

Суттєва відмінність тексту "Німецького реквієму" від канонічного латинського полягає в цілковитій відсутності молитв. Цим твір нагадує радше проповідь, однак не повчальну, а лірично-епічну. Смисл її – в ствердженні ідеї втіхи, спокою і радості, якими будуть винагороджені за сльози та страждання ті, хто "небагато попрацював". Все інше – "всіляка слава людська" – суєта суєт. Такою є етична позиція Й.Брамса.

---

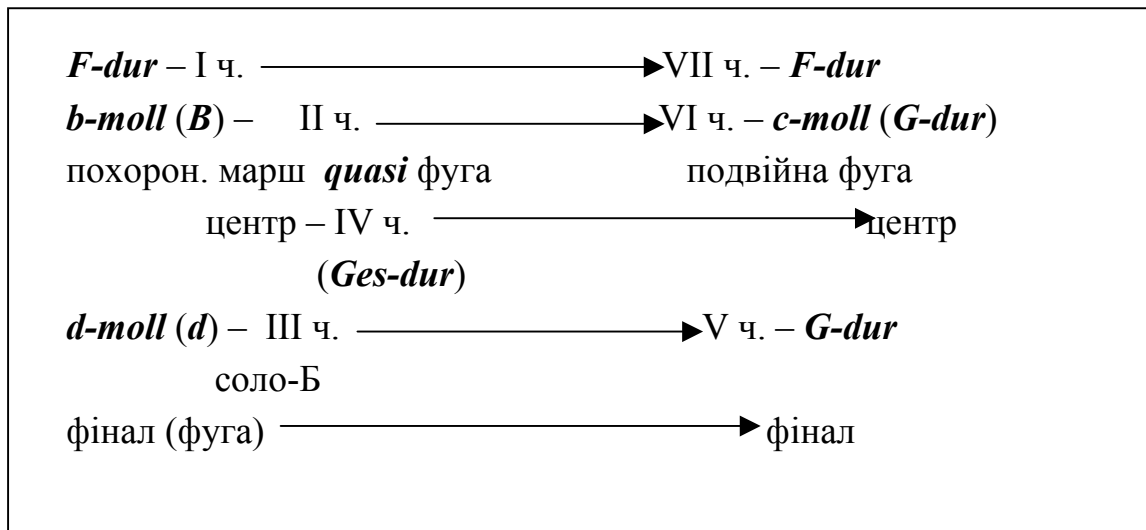
Ця ідея об'єднує весь реквієм. Про утішення і зміну сліз на радість йдеться в тексті № 1. Ця ж думка розвивається в № 2. В текстах № 2 і № 3 виникають образи марності суєти людської, що змінюються радістю та надією, утішенням. Сміслові "зерно" циклу – IV ч., яка була написана останньою – і не тільки кінцево урівноважила симетричну композицію циклу, але й стала "ключом–кодом" до його головної ідеї. IV ч. (як і V ч.) створює музичний центр всієї макроформи: брамсівський ідеал блаженства простий. Тут панує м'яка пластика (*Ges-dur*) вальсового руху, мелодичні лінії в ньому наспівні та гнучкі. Це пісенність надособистого висловлювання. В V ч. (*G-dur*) ідеал блаженства набуває риси більш високої лірики. Співвідношення соло-сопрано з оркестровим супроводом (на початку це акорди струнних з сурдинами і з хором, що вторить – нагадує про "Страсті за Матфеєм" Й.С.Баха – про арії і хори і про хоральні фантазії - № 35 з "Страстей"). Це один з лейтмотивів Баха для Й.Брамса – див ц.5 на словах "*Ihr habt nun Traurigkeit...*"

В VI ч. Й.Брамс акцентує ідею перемоги над Смертю, ідею розумності світу. Об'єднуючись з головною думкою фіналу (VII ч.): "діла їхні йдуть вслід за нами" – ці мотиви стверджують креативне начало як основну силу життя. Так здійснюється вихід в площину етичну, котра, власне, і постає над релігійною концепцією твору. Тут згадуються гетевські ідеї, котрі не втратили своєї вічної сили – ідеї безсмертя людського духу в творінні. Своє світло, свою музику Й.Брамс повністю визволяє від суєти. Цей світ пронизаний світлом, що сяє в VII ч., в фіналі.

Саме співвідношення і сама послідовність тональностей в драматургії частин циклу – нові, незвичні і виказують брамсівське відчуття "єдності в множині", і притаманний йому здебільшого принцип доповнення, аніж контрасту.

I тональні плани частин мають свій смисл: в I і VII ч. – *F-dur*, в III, V, VI ч. – *G-dur*, *D-dur*. Тональність *Es-dur* – в IV ч., майстерно відтіняється – *b-moll* (*B-dur*) – II ч., *d-moll* – *D-dur* – III ч., і *G-dur* – V ч. Четверта частина є центром

всього циклу, макроформи, це своєрідне м'яке "Тріо" всього реквієму. Наведемо схему драматургічних зв'язків між частинами циклу "по горизонталі" (симетрично-концентрована макроформа):



В загальній композиції реквієму – співвідношення двох головних ліній – ліричної (мажорні частини) і епічно-драматичної (мінорні частини з мажорними завершеннями) – створюють симетрію частин зі збільшеним ліричним центром: друга лінія укрупнена в ч. II, III. Тональний план виділяє два великих "етапи" розвитку: від *F-dur* до *D-dur* і від *G-dur* до *F-dur*. IV ч. опиняється в центрі – вона уособлюється тонально (це *Es-dur*), а також єдністю настрою і образу. Її центральне місце підкреслюється і в симетрії III і V ч. Процес розвитку музичних образів виявляє поступове підсилення епічного з об'єктивним відтінком. Якщо в I ч. переважає ліричний вислів з елементами епічного, то фінал – більш чітко розводить ці образи, і виявляє перевагу епічного начала. Наскрізна лінія "ликування духа" в фіналах II, III та VI ч. йде теж в бік наростання об'єктивності і "суворості" стилю. В співвідношенні III і VI ч. є відхід від психологізму до більш зовнішньої драматичності.

Стиль Й.Брамса в "Німецькому реквіємі" є деякою єдністю, основою якої є хоральність, котра трактується достатньо широко. В це поняття Й.Брамс включає і особливості гармонічного (на лінійній основі) викладу з епізодичною появою "полюсів" – фуг і лірично-пісенних епізодів. Сюди

---

входять і загальні закономірності побудови мелодичної лінії (особливо в вокальних партіях), в темах фуг, що виказує їх близькість з мелодикою григоріанського хоралу. Сюди ж відноситься і лейтінтонація поступової ходи з протестантського хоралу. На неї спирається велика кількість брамсівських тем (що вже є в Першій сонаті). Тут є і мелодика з затримками, що зустрічається в романсовій ліриці Й.Брамса, або звороти з романтичної гармонії. В речитативах він "воскрешає" принципи бахівського і генделівського письма. Поєднання стильових джерел сприяє органічності їхнього індивідуального сплаву.

В.Протопопов звертає увагу на специфіку брамсівської поліфонії, що обумовлена насамперед природою тематизму і його фактурного оформлення: в цій гомофонності приховане поліфонічне начало [54]. Брамсівська поліфонія народжується всередині самої фактури, як розвиток її потенцій, а не привноситься як особливий виклад, який протистоїть гомофонії. Поліфонія і гомофонія тісно переплітаються, непомітно переходячи одна в іншу. Реквієм наповнений поліфонічними моментами – особливо в фугірованих частинах (II, III і VI ч.). Загальний художній принцип Й.Брамса - народження поліфонії з надр гармонії, з активізації мелодико-фігуративного руху – діє і тут.

Всі три фуги (за В.Протопоповим [54]), за змістом енергійні і життєздатні, створюють контраст до початкових розділів форми, що витримані в журливому настрої. Початок II ч. – рідкісний в хоровій літературі випадок використання похоронного маршу на  $\frac{3}{4}$ . Художня думка автора об'єднує ці настрої прагненням до високого ідеалу.

Тематичний матеріал фуг складається відповідно до гімнічного характеру музики. Багатоголосся у фугах в цілому будується на інтонаційному матеріалі тем: часом автор дає і "островки" гармонічної фактури, і тоді тема вже втрачає поліфонічну основу, але натомість набуває повнозвучності. Форми цих трьох фуг – досить вільної будови (в рамках частин, що мають контрастно-складову форму), особливо в II ч. Тільки фуга з VI ч. – велика і повна (в II і III ч. – неповні фуги). І вона стає гімнічною кульмінацією всього циклу.

---

"Німецький реквієм" Й.Брамса відкрив шлях іншим рішенням в трактуванні жанру заупокійної меси і створив практично "платформу" – програму для нових рішень. Це знайшло втілення в новаторських опусах Г.Форе, П.Хіндемита, Б.Бріттена та інших. Виконання цього твору висуває перед диригентом, та солістами завдання високого рівня щодо його інтерпретації. Існує небагато записів виконання, що наближають нас до авторського задуму. В Україні (особливо в вузівській практиці) існує інерція уникати виконання цього опусу. В 1980-і роки було здійснено сміливий проект – в Донецькому музично-педагогічному інституті (тепер Державна музична академія ім. С.Прокоф'єва). Хор диригентсько-хорового факультету виконав (вперше) в Харкові "Німецький реквієм" Й.Брамса, художній керівник – професор П.Горохов. Всі, хто чув це виконання (на жаль, на сьогодні немає його запису), зокрема, професори Т.Кіреєва, В.Бахарєв, В.Рева, давали найвищу оцінку інтерпретації цього твору [56].

---

## 2. СУЧАСНІСТЬ. "ВОЄННИЙ РЕКВІЄМ" Б.БРИТТЕНА. "РЕКВІЄМ" Д.КАБАЛЕВСЬКОГО. "РЕКВІЄМ" А.ШНИТКЕ. "УКРАЇНСЬКИЙ РЕКВІЄМ" Ю.ШАМО

В художній культурі останніх десятиліть ХХ ст. посилилася тенденція до створення синтетичних жанрів, що мають вже готову програмну основу: опери, ораторії і похідні від них – опери-ораторії, реквієму, вокальної симфонії, музичної драми-містерії та інших. Показовими є в цьому ряду – "Воєнний реквієм" ("*War Requiem*") Б.Бриттена, "Реквієми" Д.Кабалевського, В.Артемова, Е.Денісова, А.Шнітке, Д.Лігеті та інші.

В першій половині ХХ ст., жанр реквієму перетворюється на ораторію-меморіал, цьому багато в чому сприяло і звернення композиторів до сучасної поезії та прози. Реквієм змінює свою естетичну спрямованість, він, навіть, починає впливати й на інструментальні композиції, ще більш інтенсивно "контактувати" з іншими сферами музичної творчості. Наприкінці 30-х років виникають твори, що вбирають деякі риси цього жанру: це створені в 1940 р. "Траурна симфонія" Б.Бриттена, а також "*Dies irae*", "*Lacrymosa*", "*Requiem aeternam*", "*Canti prigionia*" Л.Даллапікола. Ці твори "пролунали" як протест проти фашизму. Нова лінія політичного реквієму продовжувалася і наступними роками.

Після другої світової війни інтерес до реквієму виріс. Виникла велика група творів, які поєднують тематику, пов'язану з пафосом боротьби, перемоги і застереженням світу від нових катастроф. Це кантата-реквієм Д.Мійо "Огненный замок", "Песни страждущей Франции" Ж.Орика, "Прерванная песня" Л.Ноно, ораторія А.Барро "Мученичества святых невинных".

Великого резонансу набули також "Воєнний реквієм" Б.Бриттена, "Реквієми" Д.Лігеті і Дж.Раттера, "*Dies irae*" і "Трен памяти жертв Хиросимы" К.Пендерецького, "Пять песен борцов Сопротивления" В.Лютославського. В радянській музиці це "Ленинградская поэма" Г.Белова, "Концерт-реквием"

---

П.Дамбіса, "Реквієми" Г.Башинскаса, Д.Кабалевського (1962 р.), А.Шнітке (1975 р.), "Український реквієм" Ю.Шамо (1991 р.).

В реквіємах і Г.Ейслера, і Е.Денісова можна спостерігати розвиток (в їхніх індивідуальних стилях) змістовно-естетичних принципів "Німецького реквієму" Й.Брамса, насамперед, в застосуванні неканонічних текстів.

"Реквієм" (1980 р.) Е.Денісова - великий твір композитора. В його основі лежить віршовий цикл Ф.Танцера, що розповідає про вічні філософські категорії буття, життя, і смерті (написаний на трьох різних мовах) і синтезує в собі жанрові ознаки пасіонів, траурної меси, псалма й молитви. Композитор не прагнув до відтворення обрядової служби і його музика виходить за жанрові рамки канонічного реквієму. Але автор зберігає суворість і чистоту образів, красу і витонченість хорового співу, храмову атмосферу величного дійства. Поєднання декількох стилів, жанрів, звертання до "пам'яті музичного жанру" (термін М.Лобанової) створює складний метафоричний смисл символіки індивідуальної драми і надособистого смислу цього новаторського твору. Прем'єра "Реквієму" відбулася в тому ж році у Гамбурзі в церкві Св. Якоба і стала помітною подією в європейському музичному світі.

Таким чином, споконвічне протиріччя життя і смерті розкривається в творах цього жанру, як гармонічна взаємозалежність вічного і тягаря брінного, коли через друге відкривається перше.

При співставленні різних творів цього жанру (останніх десятиліть ХХ ст.) увагу, перш за все, привертає принципово новий підхід до вибору текстової "моделі". Реквієм сучасних авторів апелює до двох історичних типів текстів: латинського канону середньовічної заупокійної літургії і до сучасної поезії ХХ ст. Поряд з цим існують спроби їхнього поєднання на різному семантичному рівні з метою створення авторської художньої концепції. За Н.Моховою виникає три групи, класифікація яких пов'язана з вибором текстової моделі [43]:

- реквієми на латинський літургічний текст ("Реквієми" І.Стравинського, Д.Лігеті, А.Шнітке);

- 
- реквієми на "вільну" поетичну основу ("Реквієми" П.Хіндемита, Д.Кабалевського, Г.Башинскаса, "Реквієм-колаж" Й.Балаши);
  - твори на т.з. "змішані" тексти ("Воєнний реквієм" Б.Бріттена, "*Dies irae*" К.Пендерецького).

Безумовно, "Воєнний реквієм" Б.Бріттена – це унікальне жанрове вирішення. Сутність його, перш за все, в співвідношенні двох текстових пластів (вони різнорідні), що створює досить складну за ідейно-смісловими і стилістичними ознаками композицію. Цей твір у сфері синтезу традиційного і нового займає особливе місце поряд з "Реквіємами" І.Стравинського, Д.Лігеті, А.Шнітке та "*Dies irae*" К.Пендерецького.

"Воєнний реквієм" Б.Бріттена (1962 р.) – твір загально неокласицистського напрямку, зразок позачасового і високоестетичного декларування ідей, антивоєнного меморіалу. Твір став етапним в еволюції жанру в музиці другої половини ХХ ст., посідаючи за наведеною класифікацією досить самостійне місце завдяки досвіду автора, що містить в собі риси новаторства в поєднанні ритуального і неритуального реквієвів.

Б.Бріттен присвячує свій реквієм пам'яті чотирьох своїх друзів, що загинули на війні. За суттю цей гостропубліцистичний твір - пам'ятник всім жертвам всіх війн. Задум твору незвичний вже тим, що композитор поєднує канонічний латинський текст з авторськими антивоєнними віршами У.Оуена (*Wilfred Owen*), котрий загинув в першій світовій війні у віці 25 років. Поетичні рядки цього автора композитор і взяв епіграфом до свого твору:

Моя тема – війна та скорбота війни,

Моя поезія скорботна.

Все, що поет може зробити – це застерегти.

*(My subject is War, and the pity of War*

*The Poetry is in the pity*

*All a poet can do is to warn)*



Протягом всього циклу вірші У.Оуена "взаємодіють" з релігійним текстом заупокійної меси "*Missa pro Defunctis*", стаючи свого роду або конкретизатором, або коментатором "дії" твору. Темброво духовна та світська сфери музики протиставлені кожна своїм складом виконавців. Виконавські "сили" згруповані так:

Духовний текст	Цивільний текст
Сопрано-соло Великий змішаний хор Симфонічний оркестр Хор хлопчиків Орган	Тенор-соло Баритон-соло Камерний оркестр

Це підкреслено "територіально-сценічним" розташуванням всіх трьох відокремлених груп :

- на першому плані (близькому до слухача) - солісти-чоловіки з камерним оркестром;
- на другому плані – сопрано-соло зі змішаним хором і симфонічним оркестром;
- на третьому (за кулісами) – хор хлопчиків з органом.

Це просторове розташування надає виконанню рис містерії і театральності. При цьому персоніфікованість солістів (тенор і баритон), які співають від осіб двох вбитих на війні солдат, вносить в твір особливу трагедійність. Б.Бріттен укладає в їхні монологи, дуети і діалоги основну ідею твору: майбутня доля людства знаходиться саме в його руках, тобто, що зможе перемогти – війна чи мир, смерть або життя, безумство або розум? В творі відповіді на запитання немає, але є вимоги відповіді на нього. Композитор відкидає війну і застерігає людей від її наслідків.

Реквієм складається з шести частин, що мають традиційні назви розділів заупокійної меси:

---

1. *Requiem aeternam*

2. *Dies irae*

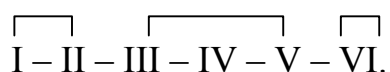
3. *Offertorium*

4. *Sanctus*

5. *Agnus Dei*

6. *Libera me*

Драматургія циклу, точніше, макродраматургія ("по горизонталі") досить складна: в її структурі частини III – IV – V самі утворюють внутрішній цикл в циклі (вони досить короткі). А по краях макроциклу архітектонічно розташовані два двочастинних цикли, а саме I – II – VI, що дзеркально-симетричні за формою і однакові за змістом. Вони поєднані "траурною аркою" трьох середніх частин, що умовно виглядає так:



Музичні образи всесвітньої катастрофи (II – VI чч.) відтіняються роздумами за цим приводом в частинах триптиху. Кульмінацією всього реквієму стає VI частина, де звучить останнє проведення теми *Dies irae* (з II частини).

Особливу функцію надособистого висловлювання виконує хорал, що використано в I, II і VI частинах. При цьому він звучить в неустій "c-fis", як лейтінтервал, що, за висловом Д.Житомирського, стає наче "тональністю" всього циклу, автор її замінює. Семантика цього "знаку" очевидна: запитання до людства автор адресує, але відповіді на нього в творі немає.

Центральною в циклі залишається II частина *Dies irae*, велика театральна фреска, форму якої можна визначити як контрастно-складову. Як і в "Реквіємі" Дж.Верді, автор включає до її складу канонічні частини реквієму, а саме *Rex tremendae*, *Recordare*, *Confutatis* і *Lacrymosa*. Б.Бріттен, на відміну від Дж.Верді, сміливо поєднує реальне і умовне, світський текст У.Оуена і латинь. Реальний план і літургійний, ритуал і реальність звучать антифонно, їхнє

---

співвідношення досить не просте. В кінці фрески "*Dies irae*" відбуваються "примирення" ритуалу і реальності.

В "Воєнному реквіємі" Б.Бріттен демонструє великі можливості стилістичного синтезу. Тут, як справедливо відмічав Г.Орлов [48], спостерігається примирення латині з сучасною поезією У.Оуена. В тематизмі реквієму використано такий непростий сплав "інтонаційного словника" різних епох: григоріанський хорал, культові антифони, старовинні форми музичної декламації в дусі традицій Перселла, псалмодійна речитація і політональне письмо, і, навіть, "пуччінізм" в мелодиці, а також серійні утворення, що подаються тематично, а не серійно.

Англійські критики назвали Б.Бріттена в числі великих еkleктиків (поряд з Г.Малером й І.Стравинським), при цьому він дуже влучно відзначив саму суть цього еkleктизму: Б.Бріттен вибирає і використовує ту техніку і ту мову, котрі йому необхідні, як і той рід твору, котрий робить їх необхідними. Тобто йдеться про великий обсяг художніх традицій і впливу в вертикальному зрізі століть – і в горизонтальному в синтезі авторського методу з ними. Тому так вражає стилістична багатогранність цієї партитури. Тематизм твору і його оркестровка (за характеристикою Д.Житомирського) вражає театральністю музичної мови. Композитор сміливо об'єднує різні жанри, стилістичні "пласти": старовинну псалмодію, солдатську пісню, речитатив, музику в характері бахівських *ostinato*, григоріанський хорал.

Картинність, театральність, вдала організація "простору і часу" в фактурі твору (по горизонталі – особливо!) сполучаються з класичністю використаних автором форм і жанрів. Сам Б.Бріттен вважав себе майстром "всіх стилів композиції". Однак у нього розмаїтість "композиторських манер", безліч витоків впливу не призводять до позбавлення індивідуальності. У нього все вирішує авторський контекст, який завжди – несподіваний і виправданий. І "Воєнний реквієм", безумовно, є справжнім новаторським твором, одним із самих значних опусів сучасної музики.

---

Фактура в реквіємі є носієм образності. Її неповторність – в створенні особливого типу фактури, яку ми назвемо фактурою Б.Бріттена власне індивідуалізованого типу, що включає до себе досить широке відношення автора циклу до фактури на категоріальному рівні, на рівні форми – змісту (за Б.Асаф'євим). При цьому фактура хорového пласту досить оригінальна - з орієнтацією на бахівсько-перселівські "моделі" в контексті бріттенівської організації всього матеріалу в ладогармонічному "потіці". В цілому фактура хору (два хори) і оркестру (два оркестри) дає нові типи співвідношення хору і оркестру, які можна визначити як поліфонію пластів. Б.Бріттен, мабуть, вперше в музиці 60-х років ХХ ст. дає сміливе рішення просторового параметру фактури, просторове-темброве її забарвлення, випереджаючи своїх сучасників. Таке театральне рішення, режисерське бачення надає творчій рис документальності, кінематографічної зримості (чч. II, VI - особливо). Феномен простору у Б.Бріттена, як потім (у 80-і роки) – у А.Шнітке, В.Артемова, набуває нового рішення в темброво-регістровій драматургії, в виявленні власнепросторових можливостей фактури, її поліфактурних якостей.

Поліфонічні форми представлені в циклі досить вибірково: фугато в *Recordare* (що входить в *Dies irae*) і фуга в *Offertorium* (від ц. 64). Якщо ж вдивитися в ладогармонічний контекст цих форм, то вражає його "свіжість", нетрадиційність. Фугато *Recordare* – цц. 40-44 – це немов би неокласицистичний опус у виконанні хору хлопчиків з трихордовим *ostinato* – в розімкненій формі. В *Offertorium* (III ч.) фуга звучить від ц. 64 на канонічний текст "*Quam olim Abrahae promisisti...*". Виникають асоціації зі знаменитою фугою з "Реквієму" В.А.Моцарта, що використана в двох частинах (без змін) – *Domine Jesu* і *Hostias*. Але це зовсім інша фуга, де в розробці автор поєднує літургійне і реальне, де зливаються два плани: тему фуґи (латинь) підхоплює бас-соло на вірші У.Оуена ("Взяв Авраам охапку..."), а потім – дуєт басу з тенором. Сама фуга за характером досить нова: вона звучить в метрі  $\frac{6}{8}$  (деякий "баркарольний знак"). В хорівій літературі одного разу була написана фуга в

---

цьому розмірі – це fuga з "Диптиху" П.Козицького "Нова Атлантида". Тут автор чергує розмір  $\frac{6}{8}$  до  $\frac{9}{8}$ . В розробці fugи досить часто використано стретні проведення в хорі, що надає фактурі жвавості.

В репризі автор повторює в хорі тему fugи – від ц. 83 (в семиголосному хорі). Тут У.Оуен трактує сучасно притчу про Авраама: семантика цього прийому зрозуміла - поет розповідає про безглуздя війни-бійні.

Свій "Воєнний реквієм" Б.Бріттен створив до святкування з нагоди відродження кафедрального собору Св.Михайла в Ковентрі, який було знищено бомбами німецьких літаків під час другої світової війни. Прем'єра цього видатного твору ХХ ст. відбулася 30 травня 1962 р. під час освячення собору. Виконавцями були: солісти – Хізер Харпер, Пітер Пірс, Дитріх Фішер-Дискау, Фестивальний хор м.Ковентрі, Бирмінгемський симфонічний оркестр, ансамбль "Мелос", хлопчики з хорів прихожан церков Св. Трійці мм. Лемінгтона і Стратфорда. Диригент хору та симфонічного оркестру – М.Девіс, камерного оркестру – автор. Цей твір записано на грамплатівку. Диригент – автор, солісти Галина Вишневська, Пітер Пірс, Дитріх Фішер-Дискау, хор Бахівського товариства, Лондонський симфонічний оркестр, ансамбль "Мелос", Хайгетський шкільний хор.

"Реквієм" Д.Кабалевського (1963 р., Держ. Премія ім. Глінки, 1966 р.) належить до другої групи, де автор як текстову модель використовує текст "Реквієму" Р.Рождественського. Це наче зразок жанру "історичної пам'яті", де якість традиційної моделі виступає опосередковано, як підсумок, і створює вторинний, асоціативний аспект музичного змісту та інтонаційної семантики.

Нова естетика цього "Реквієму" свідчить про активні "контакти" з іншими жанрами – вокальним циклом, ораторією, кантатою і симфонічною поемою, а також з сучасними видами мистецтва – кіно, театром, графікою. Ораторіальність, різні "рівні" в трактовці хору, де він виконує найрізноплановіші функції: хор-оповідач, хор-коментатор, хор-авторський голос, все це надає реквієму сучасного звучання, документальності, яскравої

---

театральності. Введення в партитуру хору хлопчиків теж є сильною "барвою" (вони наче голоси з майбутнього – уособлюють – знак-символ – своєрідну совість людства).

“Реквієм” Д.Кабалевського – це масштабна тричастинна композиція, що складається з одинадцяти номерів, які мають програмну назву (розрахована на два відділення одного концерту). “Реквієм” написано для двох хорів – змішанного і дитячого, великого симфонічного оркестру і двох солістів: меццо-сопрано і баритону. Зміст циклу:

I частина. Вступление. «Помните». № 1. «Вечная слава». № 2. «Родина». № 3. «Я не умру». № 4. «Поступь дивизий».

II частина. № 5. “Черный камень”. № 6. “Сердце матери”. № 7. “Грядущее”. № 8. “Наши дети”.

III частина. Вступление. “Памяти павших”. № 9. “Сердце матери”. № 10. “Вечная слава”. № 11. “Помните !”.

Літературна основа цього макроциклу, не просто лібретто. Р.Рождественський створив оригінальний за своїми художніми якостями твір, що можна порівняти з “обеліском в віршах”, як надгробному монументі, де немає дрібних деталей. Всі почуття у поета подано крупним планом і мають епічний відтінок. Стриманно-епічна манера оповіді також відповідала задуму Д.Кабалевського. Сторінки “Реквієму” відрізняє єдність високого інтелектуалізму і справжнього натхнення.

“Реквієм” Д.Кабалевського з жанром ораторії-містерії зближує велич і глибина ідеї, розгорнуті масштабні композиції номерів, монументальність звучання і великий виконавський склад. Присвячений пам’яті тих, хто загинув в боротьбі з фашизмом, “Реквієм” звернутий до живих, і не тільки сучасників, а й до людей наступних поколінь:

***Памяти павших будьте достойны !***

***Вечно достойны !***

***Хлебом и песней, мечтой и стихами***

***будьте достойны !***

---

*Памяти павших будьте достойны !  
Жизнью просторной,  
Каждой секундой, каждым дыханьем  
Будьте достойны !..  
Помните !  
Через века, через года,-  
Помните !  
О тех,  
Кто уже не придет никогда, -  
Помните !*

“Реквієм” великий за масштабами: півтори години звучання без перерви, перехід від номера до номера без цезур, *attacca*, винятком є тільки початок II і III частин. В кожному номері відбито один образ, що подається в узагальненні і закінченості. Композитор-майстер чергує контрастні епізоди, чергує т.з. лейттем, різні інтонаційні перекликання, інтонаційно-сміслові “арки”, створюючи тим самим логічну міцноспаяну конструкцію.

Д.Кабалевський вмів будувати загальну композицію в залежності від центральної ідеї, а саме: пам’ять про подвиг народу в Великій Вітчизняній Війні і вірність цієї пам’яті невід’ємно від дум про майбутнє. В відповідності з цим Д.Кабалевський втілює в I частині монументальний образ громадянської скорботи. В II частині – герої немов би в нашому уявленні представляють реальними, живими. В III частині подано узагальнений хорівий портрет безсмертних воїнів. Це – своєрідна “діорама музична”, в пам’яті уявляється суворе мистецтво Франца Рубо і його школи.

Характерна якість цього твору – узагальненість його музично-поетичних образів, вся оповідь йде збільшеним ораторським планом. Треба відмітити генетичний зв’язок “Реквієму” з російською народною епічною традицією, жанрами плачу, традицією російської т.з. протяжної ліричної пісні, з сучасною для періоду створення циклу масовою пісенністю і мовною інтонаційністю. Весь цей сплав в конкретному контексті складної синтетичної драматургії на

---

мікро- і макрорівнях і дає такий несподіваний результат живого сприйняття “Реквієму”.

Цикл відрізняється майстерністю драматургії і композиції, а також драматургією оркестрових і хорових тембрів в їх дуєті співвідношень. В кожному з одинадцяти номерів циклу відтворено в узагальненні лише один образ. При цьому є в “Реквіємі” і своєрідний сюжетний розвиток, дуже узагальнений. Автор музики майстерно володіє драматургічними прийомами, що втілюється: чергуванням контрастних епізодів, розвитком лейтмотивів, інтонаційними ”перекликами”, смисловими “арками”, т.з. фактурними курсивами, семантичними “знаками”, змінами часу і простору у фактурі (переключеннями реальних і уявних планів тощо). Це знаходить реалізацію в тематизмі, ладогармонічній системі твору, метроритмічній організації тематизму, фактурному оформленні кожної частини, в музично-поетичному синтезі тощо.

На стилістиці “Реквієму” Д.Кабалевського помітно опосередковано загальний вплив стилю Прокоф’єва і Мясковського скоріше в загальноестетичному плані, аніж в конкретних прийомах. Якщо від Мясковського відчутний високий професіоналізм академічної школи, то від Прокоф’єва – скоріше індивідуальний контекст в самій ладогармонічній системі твору: в ладовій діатоніці, діатонізації хроматики в трактовці як вертикалі, так і горизонталі. Так, говорячи про особливості ладогармонічної мови Д.Кабалевського, треба підкреслити використання автором сучасної гармонії, т.з. розширеної тональності. Це знаходить прояв в сміливих гармонічних співставленнях, в збагаченні ладу акордами далеких тональностей, в т.з. розширеній тональності (12- ступеневості). Так, при ясності функціональних зв’язків і стійкості основної тональності композитор віддавав перевагу тризвукам, що відстоять від тоніки і від домінанти на малу або велику секунду, а саме – акорди тональностей “далекого споріднення”. Наприклад, *g-moll* - з’являється тризвук *fis-moll*, в *es-moll* - тризвук *d-moll* і т.п. Коли треба було



створити несподіваний світлий контраст, автор використовував співставлення тонічного тризвуку мінорної тональності з мажорним тризвуком на відстані великої терції тощо. Так, семантичним знаком, авторською константою слід вважати використання автором неодноразової заміни траурного тризвука *b-moll* більш світлим – *B-dur* (це в словах-закликах, ствердженнях “Сердце матери” – III ч., № 9, “Помните”, III ч., № 11).

Нерідкістю слід вважати і вживання Д.Кабалевським т.з. бахівського кадансу – мажорної тоніки замість мінорної в кінці частини або номера. Така заміна приводить до несподіваного просвітлення, зміни настрою (наприклад, в “Черном камне”, II ч., № 5, це *as-moll - As-dur*; “Я не умру”, I ч., № 3 – це ладовий контраст *d-moll - D-dur*).

В другому розділі центральною є хорова фреска “Черный камень”. Це центр всієї драматургії, її вершина, як прийом кінонапливу, зміни кадру, як мрія воїна-солдата про те, що було таким дорогим, цінним в житті. Тут образ “невідомого солдата” узагальнено до символу всіх радянських воїнів, що загинули за Вітчизну у боротьбі з фашизмом. Наведемо модель форми цієї частини:

Експозиція	Розробка	Реприза
I	II	III
<i>A — B — C</i> фугато <sub>1</sub> фугато <sub>2</sub>	<i>D — D<sub>1</sub></i> вальс — вальс хор <i>a cappella</i> хор орк.	<i>A<sub>1</sub> — C</i> фугато <sub>2</sub> — <i>Coda</i> Вокаліз
<i>f-moll</i>	<i>As-dur</i>	<i>f-moll</i>

Це зразок досконалої форми, яка в рамках тричастинності, обрамлення, тяжіє до вільної сонатності: тут експозиція включає основну тему, два динамічно розкритих фугато. Розробка, як зміна часового пласту, де простір і час в фактурі – і є реальний план і план-спогад (вальс). Реприза завершує лінію образів, звучить тема фугато<sub>2</sub> – *coda* – вокаліз хору (меморіал).

---

Жанрово-стильовий синтез цієї частини – приклад досконалої роботи майстра форми, яким виступив Д.Кабалевський. Це унікальна за формою частина, де синтезовані принципи тричастинності, своєрідної сонатності, монотематизму. Героїко-монументальні образи частини розгортаються стрімко-динамічно, де діють три плани:

- план оповіді;
- план дії;
- план-спогад;
- авторський голос (вокаліз хору).

Принципом "узагальнення через жанр" (за А.Альшвангом) виступає жанр вальсу, що так любив використовувати композитор, семантика якого зрозуміла: це символ минулого світлого довоєнного життя. Це образи нареченої, матері, вони виникають у спогаді, напівреальному уявленні солдата. Д.Кабалевський збагачує класичні традиції (Г.Генделя) в створенні монументальних образів в новому інтонаційному й образному контексті. При цьому відношення до тексту, його т.з. "щільна подача" (за традицією М.Мусоргського) динамізує форму на відміну від традиції Г.Генделя – Й.С.Баха (де текст розспівувався в усіх проведеннях партій хору).

Тут майстерність композитора стала в один ряд з художніми досягненнями С.Красаускаса, відомого своїми ілюстраціями до "Реквієму" Р.Рождественського.

Якщо співставити "Реквієм" Д.Кабалевського і "Воєнний реквієм" Б.Бріттена сьогодні, майже в самому кінці ХХ ст., то на історичній дистанції після їхнього створення досить яскраво помітні ідейно-філософські і світоглядні позиції авторів цих творів (при всій різниці методу і стилю). Д.Кабалевський створив типовий твір епохи соціалістичного реалізму, деяку "оптимістичну трагедію": в його реквіємі звучать життєствердуючі мотиви. Твір мав велике виховне значення, велику силу впливу на молодь.

"Воєнний реквієм" Б.Бріттена – твір автора, в якому сильні й пацифістські тенденції, і філософія екзистенціалізму, на що вказувала радянська преса.

---

Сьогодні в умовах т.з. "однополюсної системи" в світі значно актуалізуються тенденції гуманізації культури, освіти і життя. І ці тенденції зароджувалися ще в 80-і роки. В рамках хорової творчості і виконавства цього періоду поширилася течія в руслі руху за духовне відродження – т.з. "релігійно-філософський ренесанс" (А.Гулига) в колишньому СРСР. Було створено багато опусів, де "релігійна лінія" пов'язана з постановкою гуманістичних проблем і пошуків часу. Символічне тлумачення релігійних мотивів відмічено в творах А.Шнітке, Е.Денісова, В.Артемова, В.Зубицького, як явище полістилістики, з опорою на розгалужену систему "знаків", символів, що набувають ролі психологічної ілюстрації.

До полістилічного напрямку належить "Реквієм" Альфреда Шнітке (1975 р.). Першопочатковий задум автора виник як музика до драми Ф.Шиллера "Дон Карлос", потім твір отримав самостійне музичне життя. Партитуру було видано в Лейпцізі видавництвом *Edition Peters* в 1977 році. Складається цей твір з чотирнадцяти частин:

1. *Requiem*
2. *Kyrie*
3. *Dies irae*
4. *Tuba mirum*
5. *Rex tremendae*
6. *Recordare*
7. *Lacrimosa*
8. *Domine Jesu*
9. *Hostias*
10. *Sanctus*
11. *Benedictus*
12. *Agnus Dei*
13. *Credo*
14. *Requiem*

---

Твір позначений рисами нового тлумачення жанру заупокійної меси (на латинський традиційний текст). Вічні проблеми буття А.Шнітке вирішує як художник ХХ ст.: він наближує минуле і сучасне в плані загальнолюдських гуманістичних початків. Партитура реквієму, який є 14-частинним циклом, стилістично багатогранна, в контексті свого індивідуального стилю композитор веде розмову мовою різних епох, т.з. "діалог епох" (за В.Медушевським). Образні "модуляції" дуже тонкі, тут мають місце особливі "переходи": від зовнішнього – до внутрішнього, від споглядального – до дійового. Оригінальна і оркестрова партитура, де повністю відсутні струнні і дерев'яні інструменти, але широко представлені ударні (до дев'яти видів), а також орган, челеста, електрогітара, бас-гітара, тромбон "*in B*".

Незважаючи на складнощі музичної мови партитури, музика реквієму відрізняється доступністю сприйняття. Жанровими витокami тематизму твору є псалмодія, григоріанський хорал, мелодекламація, елегійні інтонації, вальсовість, колисковість, пісенно-декламаційний початок. Автор циклу досить індивідуально використовує ладотональність: середньовічні лади, чистий мажоро-мінор, модальну тональність, політональність при широкому застосуванні серійної техніки письма.

Але все вирішує у А.Шнітке контекст, техніка стильових взаємодій така досконала нова інтонаційно-образна семантика знаходить прояв і в тематизмі, і в драматургії, і в фактурі. В основі драматургії циклу покладено принцип симфонізму (за А.Шнітке): співставлення двох образно-тематичних сфер: сфери добра і зла, образу мрії-ідеї і образу активної дії.

Прем'єра "Реквієму" в Харкові відбулася 1 жовтня 1997 р. у виконнанні симфонічного оркестру та камерного хору Харківської філармонії. Диригент – І.Палкін, заслужений діяч мистецтв, художній керівник хору – В.Палкін, народний артист України. Солісти Т.Гармаш, О.Старікова, О.Красильнікова, Л.Панкратова і С.Шадрін.

---

"Реквієм" А.Шнітке став показовим твором для нового етапу еволюції жанру, він продемонстрував не тільки синтез різних стилістичних епох і течій (неокласицизм, експресионізм, неосимволізм), а й певний етап еволюції художньої свідомості.

Процеси взаємодій з художньою спадщиною минулого і в українській культурі набули характеру стійкої тенденції. Про це свідчить поява багатьох "ретроорієнтованих" творів: "Мініатюрного реквієму" В.Зубицького "Сім сльозин", "Українського реквієму" Ю.Шамо, Кадіш-реквієму Є.Станковича. "Сім сльозин" на вірші С.Демчука і Б.Олійника на тексти українських народних пісень можна віднести до групи реквіємів "на вільній поетичній основі" (за Н.Моховою). Це – індивідуалізований варіант жанру, де залежність твору від жанрового інваріанту виявляється тільки на семантичному рівні. Композиційна будова "несе" риси контрастно-складової форми: в циклі п'ять частин, де I, III і V - виконуються хором хлопчиків, а II і IV - це своєрідні інструментальні інтермедії. Характерний розподіл для жанру реквієму сфер дії і контрдії тут відповідає логіці "паралельної драматургії" (за В.Холоповою). Традиційна для жанру змістова опозиція – Життя і Смерть – існують не перетинаючись, паралельно. Образи життя (I, III і V чч.) мають за жанрову основу музику усної традиції: I ч. – колискову, III ч. – ліричну пісню, V ч. – голосіння. II і IV чч. – в цьому контексті постають чужерідними: тут безперервний механістичний рух сприймається як "зле" начало.

Оригінальністю концепції, почуттям міри, естетикою звукової форми відрізняється "Український реквієм" Ю.Шамо (для мішаного хору *a cappella* у 7 частинах), створений в 1991 р. на канонічний латинський текст, на слова Лади Реві. Твір може належати до жанру реквієму-меморіалу. Він присвячений пам'яті жертв Чорнобильської трагедії. Формально його можна віднести за класифікацією Н.Мохової до третьої групи реквіємів, тобто твори на т.з. "змішані тексти". Але цей твір є, безумовно, новим внеском у жанр реквієму, настільки він справляє враження особливого "душевного" авторського

---

відкриття. І хоча опус відмічений рисами полістилістики, його особлива риса – це мінімалізм, обмежений набір засобів виразності (як головна "стратегія" концепції).

Принцип самообмеження діє протягом всієї композиції як головний – в драматургії виражальних засобів (там, де включені латинські тексти – частини I, III, V, VII). Причому автор користується принципом стилізації в цих частинах ("під Моцарта", "під Перголезі" – як прийом алюзії, як діалог з епохою бароко). В частинах, де використано поезію Лади Рєви, авторський "нерв" оголюється до кінця, і позиція композитора тут досить ясна: це не повинно ніколи повторитися! Полярність виражальних засобів тут – широка, весь спектр сучасних засобів використано майстерно: мелодекламація, *ostinato* в інструментальних пластах хору, сонорні педально-кластерні пласти відтворюють картину катастрофи, масштаби якої – вселенські!

Частини II, IV, VI – театральні, дійові, кінематографічно документальні. Якщо IV ч. "Журний дзвін понад Прип'яттю" – сприймається як образ пам'яті, то VI ч. – "Дім наш вселенський" за своїм пафосом – підіймається до кращих зразків сучасної ораторіальної музики і звучить як зостереження нашим нащадкам.

Хорал і хоральність як жанр надособистого висловлювання в I ч. циклу виконує функцію епіграфу, що відкриває цикл. Короткі лаконічні III і V частини *Dies irae* і *Domine Jesu* сприймаються як спогад-ілюзія. Фуга ж фіналу завершує цикл, вона навмисно антитеатральна і задум Ю.Шамо тут "влучає в ціль": людство повинно замислюватися над своїми діями. Семантика прийому викриває цей підтекст. Отже, частини з латинським текстом використані як "знаки-символи", і композитор тут виступає зрілим майстром-новатором.

"Український реквієм" Ю.Шамо вперше було виконано Студентським хором Київського Національного інституту культури і мистецтв в 1996 р. (диригент Д.Радєк).

---

### **3. НОВІ ВИДИ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОГО СИНТЕЗУ В ТРАНСФОРМАЦІЇ ЖАНРУ РЕКВІЄМУ. “РЕКВІЄМ” Е.Л.УЕББЕРА**

XX ст. - з його двома світовими війнами, виникненням в період між ними тоталітарних держав та їхньою політикою геноциду, в тому числі і по відношенню до власних народів, поява зброї масового знищення, тривалим періодом холодної війни між соціалістичними і капіталістичними країнами, початком якої можна вважати знамениту промову У. Черчілля в м. Фултон в 1946 р., перманентні локальні гарячі конфлікти, що ставили світ на поріг реальної ядерної катастрофи, - не просто поширив тематичні рамки жанру

---

реквієму, але і повністю змінив його спрямування. Первісно існуючи як твір, що адресувався конкретній людині, післявоєнний реквієм стає формою вираження скорботи і тривоги за все людство, всі більш і більш набуваючи пацифістського звучання. Власне, інакше і бути не могло, зважаючи на масштаб знищення країн, континентів, народів, коли кількість жертв сягає десятків мільйонів.

Другим чинником, що вплинув на всю післявоєнну музику, стала поява і становлення як самостійного жанру рок-музики. Перші її паростки в вигляді рок-н-ролла виникли в американській глибинці на стику двох культур, поділених за расовою ознакою – чорної і білої, як вигадлива суміш негритянського блюза, негритянських піснеспівів – госпелів (*gospel*) і музикою білих – кантрі енд вестерн (*country&western*). Рок-н-ролл виявився завдяки цьому засобом, що об'єднав чорних і білих підлітків, одним потужним залпом знищивши расові і соціальні забобони. У його витоків стояли Біл Хейлі (*Bill Haley*) (1925 або 1927 – 1981) зі своєю класичною *Rock around the Clock*, Бадді Холлі (*Buddy Holly*) (1936 або 1938 – 1959) з групою "Цвіркуни" (*Crickets*), Джеррі Лі Льюїс (*Jerry Lee Lewis*) (1935), Літл Річард (*Little Richard*) (1932 або 1935) з композицією *Tutti-Frutti*, Рей Чарльз (*Ray Charles*) (1930), Чет Еткінс (*Chet Atkins*) (1924), Фетс Доміно (*Fats Domino*) (1929), Джеймс Браун (*James Brown*) (1928) і, звичайно ж, два найбільш яскравих музиканта в цьому списку – Чак Беррі (*Chuck Berry*) (1926 або 1931) і Елвіс Преслі (*Elvis Presley*) (1935 – 1977), що і був першим, хто по-справжньому з'єднав традиції білої і чорної музики. Без їхньої творчості неможливо уявити рок-музику генерації виконавців, що народилися в період другої світової війни.

Після деякого затишся в кінці 50-х років почалося відродження рок-н-ролла, змістившись в географічному плані на Британські острови, що в подальшому отримало термін Британське вторгнення (*British invasion*). Творчість американських виконавців, особливо мелодичні пісні Б. Холлі виявили великий вплив на творчість ансамблю, що повністю змінив весь хід сучасної історії – "Бітлз" (*The Beatles*). Рок ожив, до кінця десятиріччя



---

перетворившись на потужну політичну і культурну силу. А доки в самій Америці розквітав фолк (*folk*), залучений до антивоєнного руху і соціальної боротьби. Дуже скоро фолк набув і нову свою надію – в хлопчаків по імені Боб Ділан (*Bob Dylan*). Його подальший відхід від фолка, створення нової, "електричної" музики, що вливається живлющим струмком в рок, в сукупності з творчістю "Бітлз" потрясли всі основи молодіжної культури, змінили звучання року і напрямок його розвитку, відкрили принципи, що залишаються основоположними і сьогодні. "Бітлз" відкрили новий стиль і встановили зв'язки з суспільною свідомістю, вони, безумовно, найвинахідливіші, найрізномісніші і найвправніші автори в історії популярної музики, вони дали цій музиці нові виміри, вони привнесли до неї небачені досі складнощі, тонкощі і витончені нюанси. Б.Ділан по-новому відкрив поетичну рок-мову і переконливо продемонстрував, що рок-структури здатні вмістити в себе будь-які теми, і пісня, за суттю, може бути тепер про що завгодно: все залежить від розуму і сміливості її автора. Він політизував "Бітлз", змусивши їх побачити в популярності привід для уточнення громадянських позицій, а також ідеальну можливість оприлюднити власну думку про події, що хвилюють усіх. Своєрідна низка Б.Ділан - "Бітлз" стала рушійною силою року 60-х.

Поява в 1967 р. альбому "Оркестр клубу самотніх сердець сержанта Пеппера" (*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*) поділило музику на до і після. Психоделічну і авангардну естетику, якої був сповнений альбом, винайшли не учасники квартету – вони лише виділили в чистому вигляді квінтесенцію всього, до чого прагнули інші, в результаті – знов безпомилково висловили прагнення до незалежності, до власних цінностей і ідеалів, що оволоділо молодим світом. "Сержант" визначив суть нової музичної ери, він довів, що рок став мистецтвом, а мистецтво, в свою чергу, - основною формою спілкування мас, він впровадив в бунтівний, неспокійний рок мрію про любов і духовну єдність.

В січні 1968 р. Б.Ділан випускає "Джон Уеслі Хардінг" (*John Wesley Harding*) – альбом, який наче досліджує здоров'я нації, яка розпадається

---

зсередины (всі кращі його речі і були, напевно, реквіємом по Америці), але вже цілком позбавлений фарб і простий за своєю акустичною побудовою.

60-і закінчувалися. Десятиріччя відносного благополуччя, оптимізму, коли молодь вважала, що музика і любов самі по собі здатні призвести до торжества всесвітнього добра над всесвітнім злом (згадаємо композицію "Бітлз" 1967 р. – "Все, що тобі потрібне, - це любов" – *All you need is love*), достатньо лише взятися за руки і повторити трикратне "Так!" (*Yeah! Yeah! Yeah!*). Десятиріччя мрії, фіналом якого став фестиваль в м. Вудсток в серпні 1969 р. Все зламалося. Виявилося, що гвоздиками не можна перемогти гвинтівку, піснями про любов не можна перемогти чийось ненависть, вільна любов обернулася чумою ХХ ст., розширення свого "я" за допомогою наркотиків веде до загибелі, виявилося, що власність може схопити за горло, змусити бути прагматиками. Велика мить єднання в прекрасній музиці – всього лише мить.

На підході були 70-і – десятиріччя соціального нігілізму, протесту, що породило сповнену депресії, відчаю і невіри філософію панк-руху з її запереченням всього і вся. Девізом молоді 70-х стало трикратне "Ні!" (*No! No! No!*). Епоха "Бітлз" закінчилася.

Нові виконавці несли нові ідеї. Розвиток рок-музики йшов по різних напрямках. З'явилися і набували свого розквіту хард-рок, джаз-рок, симфо-рок, арт-рок. В рік "Сержанта" вийшов перший альбом групи, що створила своє настільки неповторне звучання і стиль, що аналогів в світовій музиці досі немає і, скоріше всього, вже не буде, групи, якій призначено було стати культовою групою 70-х, навіть, найконцептуальнішою в історії рок-музики. Французький журналіст М.Лансело, ведучий щоденної передачі "Кампус" на французькому радіо в 1967-1971 рр., писав про цю відкриту для себе групу на фестивалі в Сан-Франціско в 1967 р.: "Ще один важливий момент: в цій музиці не існує артистів і слухачів у власному сенсі цього слова, і ще менш ідолів і прихильників. Немає ані музичного чиношанування, ані дурного захвату. Слухачі і виконавці намагаються скоріше вийти на час в єдиний звуковий, ритмічний, понятійний світ". Точно класифікувати належність її музики до певного напрямку не

---

вдалося досі нікому: терміни варіюються від “філософсько-прогресивний рок” і “психоделічний сюрреалізм” до “рок-авангардна класика” і “електронне барокко”. Більше тридцяти років її музика захоплює, стає предметом полеміки музикознавців, надихає поетів, кінорежисерів, митців і балетмейстерів на створення епічних творів, таких же чудних і іреальних, як і композиції групи. Вона з'єднує не тільки музичні стилі і напрямки, але і цілі пласти музичної культури – від барокко і ренесансу до імпресіонізму і модернізму. Музичні полотна вражають примхливістю палітри і глибиною перспективи, тут фундаменталізм приноситься в жертву гармоніям, з яких виткане хитке полотно музики. Як примарні замки в хмарах, мелодії втрачають свої “шпили” і “башти”, на їхньому місці з'являються нові, ще більш прекрасні і досконалі.

Але це все буде потім, а поки вийшов “Волинщик у комір зорі” (*The piper at the gates of dawn*) – перший альбом групи “Пінк Флойд” (*Pink Floyd*). Автор майже всіх композицій цього альбому був лідер групи Сід Барретт (*Syd Barrett*), який залишив групу за рік із-за проблем з наркотиками. С.Барретт створив дуже яскраву музику, не без мелодичного впливу “Бітлз”, але серце її складала психоделія. Всю наступну концепцію “Пінк Флойд” визначили такі композиції, як *Astronomy Domine* і *Interstellar overdrive*. Тут вперше матеріалізувалася концепція ескепізму (від англ. *to escape* – уходити, рятуватися): вона лягла в основу “Пінк Флойд”, вона живила групу протягом всієї її кар'єри, вона же в кінці кінців розірвала її, довівши музикантів до “точки насичення”, коли ідея, що до цього втілювалася тільки в текстах, почала диктувати свої закони в реальному житті.

Прочитуємо К.Поліну: “В 1970 р. “Пінк Флойд” створюють концептуальний альбом “Атомносерцева мама” (*Atom Heart Mother*). Як в збільшувальному склі, що збирає розрізнені сонячні промені в одну точку, що світиться, здатну спопелити вщент або розвести теплий мирний вогонь, ця робота вібрала в себе музичний досвід попередніх генерацій. Осмислити спадщину століть людина не в стані - “Пінк Флойд”, не являючись ні в якому випадку носіями цього досвіду, зробили його інтуїтивний аналіз і створили

---

свого роду емоційний концентрат життя і модель Вічної душі, що і піднесли байдужому людству. В манері гри Річарда Райта (*Richard Wright*) дуже багато від техніки традиційних церковних органістів – музика Господа вимагала певного підходу, і він отримав розвиток в творчості "Пінк Флойд". І якщо сказати, що група створила сучасну мему, це не буде ані перебільшенням, ані кощунством... Музиканти обігнали свій час на декілька десятирічч." Стилiстично до цього альбому примикає і композиція "Луна" (*Echoes*), що займає всю другу сторону наступного альбому групи "Втрутіться" (*Meddle*) (1971 р.). Так поступово в творчості групи ведучою стає тема самотності людини в цьому безжалістному світі, їхнє протиставлення.

Альбом 1973 р. "Зворотний бік Місяця" (*The dark side of the Moon*) – це пошук місця гармонії, пошук своєї Утопії. Альбом закінчується словами:

"Все, що існує, все, що минуло, все, що буде –  
Все знаходиться під Сонцем в повній гармонії,  
Але Сонце закрите Місяцем”

*(All that is now, all that is gone, all that's to come,  
And everything under the sun is in tune  
But the sun is eclipsed by the moon).*

Можна говорити про поліфонію звучання групи, про вдале використання контрапункту, про найскладнішу музичну мову, що обрала група, але не можна не відзначити соціальне звучання текстів. Після виходу С.Барретта поетом групи, її лідером став бас-гітарист "Пінк Флойд" Роджер Уотерс (*Roger Waters*), і, починаючи з цього, всі наступні альбоми групи можна розглядати як його сольні проекти.

В 1975 р. виходить альбом "Жаль, що тебе тут немає" (*Wish you were here*), першу композицію якого "Сіяй, божевільний діамант" (*Shine on you crazy diamond*), присвячену С.Барретту, можна розглядати як своєрідний реквієм по засновнику групи. Однією з ведучих стає тема молодості, що пішла, та

---

мудрості, що не прийшла взамін, усвідомлення хибності вибраного шляху. Музиканти показали себе тонкими, вдумливими інструменталістами, які дуже бережно, підчас скупі поводяться зі всіма доступними їм засобами. Створюючи композиції для цього альбома, "Пінк Флойд" прийшли в своїх пошуках до сонатної циклічної форми. Вони зуміли збагатити сучасну рок-музику досягненнями музичної думки минулих століть. Р.Уотерс говорив про взаємовідносини музиканта і суспільства. Трактувалися вони надто песимістично. Тональність не тільки музики, але і віршів стала багато в чому мінорною.

В 1979 р. виходить альбом, який гідно продовжив традиції групи і став символом всього десятиріччя, що став квінтесенцією антивоєнної боротьби, наскрізь пронизаний гуманізмом. Це "Мур" (*The Wall*). Альбом можна розглядати як реквієм по Людині, по всьому його життю, що входить в неї під звуки бомб, що розриваються, і бореться проти безжалісного світу. Держава з його інститутами, родина, школа, робота, друзі, вороги – всі це формує "мур", за межі якої намагається вирватися людина. Ця тема є для західного мистецтва не просто розробленою, але і традиційною. В творчості багатьох американських і європейських митців образ "муру" – непереборної перепони або же захисту, укриття – став ведучим. Весь альбом крок за кроком музиканти проводять ідею, що бути "ще однією цеглинкою в мурі" недостойно людини, навіть по ланцюжку назв композицій альбома можна простежити її (від першої "В утробі" – *In the flesh* – до останньої "За межами Муру" - *Outside the Wall*).

Логічним продовженням цього альбома і подальшим втіленням антивоєнної тематики став фактично останній альбом групи "Останній відрізок" (*The final cut*). Він присвячений батькові Р.Уотерса, який загинув під час другої світової війни в 1944 р., напередодні народження майбутнього музиканта. Підзаголовок відповідає загальній ідеї: "Реквієм по післявоєнній мрії" (*A Requiem for the post war dream*). Безкомпромісність, чесність музикантів в ті роки призвела до їхньої напівзаборони на території Радянського Союзу. Висловлюючи відношення до всього, що відбувається в навколишньому світі,

---

Р.Уотерс в один ряд ставив події останніх років: "Брежнєв зайняв Афганістан. Бегін зайняв Бейрут. Галтієрі скинув британський прапор ("Юніон Джек") на Фолклендах" в композиції "Приберіть ваші брудні руки від моєї пустелі" (*Get your filthy hands off my desert*):

*"Brezhnev took Afghanisan, Begin took Beirut,  
Galtieri took the Union Jack  
And Maggie over lunch one day  
Took a cruiser with all hands  
Apparently to make him give it back"*

Було б дивним, якщо в творчому активі "Пінк Флойд" після "Муру" який наробив стільки шуму, не з'явилося б щось подібне. Вже створено практично весь арсенал засобів рок-музики, завершується час пошуків, створена своя власна музична мова, приходить розуміння, що музика, володіючи величезною силою впливу на людей, в той же час неспроможна кардинально змінити світ – сумний висновок, - все це об'єктивно сприяло появі саме реквієму по післявоєнній мрії, створеного саме музикантами "Пінк Флойд".

З самого початку, з першого ж питання: "Скажи мені правду, скажи мені - чому розп'яли Христа, мій батько загинув за те ж? За тебе? За мене? ...Що ми зробили, Меггі? Що ми зробили? Що ми зробили з Англією? Ми кричимо – що трапилося з післявоєнною мрією? О, Меггі, що ми зробили?" (композиція "Післявоєнна мрія" – *The post war dream*). (Меггі – прийняте в Англії ім'я тодішнього прем'єр-міністра Великобританії Маргарет Тетчер) автор задає всьому твору естетичний принцип питань без відповідей. І, звичайно ж, не тільки про Англію йдеться в цьому альбомі.

В композиції "Меморіал Флетчера" (*The Fletcher memorial home*) Р.Уотерс "збирає" всіх невиліковних тиранів і королів минулого і нинішнього в один меморіал, "будьте впевнені, вони всі ще цілком живі, давайте привітаємо Рейгана і Хейга, містера Бегіна, місіс Тетчер і Пейслі, містера Брежнєва і

---

Партію, примару Маккарті, пам'ять про Ніксона, мальовничу групу безіменних латиноамериканців – піф-паф, падай, ти мертвий”.

Закінчується твір словами: "В кінці кінців я розумію – попіл і алмази, ворог і друг – ми були всі рівні в кінці". Народження, життя – смерть примиряє всіх.

Альбом "Останній відрізок" став справді останнім для класичного складу групи. Р.Уотерс незабаром покинув групу і почав сольну кар'єру. Тим, що залишилися, явно не вистачає Р.Уотерса, але і він один – не "Пінк Флойд". Їх розлучила ідея, і це не той випадок, коли з однієї великої групи створюються декілька прекрасних. Тому нам тільки залишається дякувати їм за все зроблене, за все створене, цитуючи поета: "Не говори з тоской: их нет, но с благодарностию: были".

Англійського композитора Ендрю Ллойд Уеббера (*Andrew Lloyd Webber*) (1948) без всякого перебільшення можна назвати всесвітньо відомим композитором. Цю славу йому, до того часу нікому невідомому музиканту, принесла рок-опера "Ісус Христос – суперзірка" (*Jesus Christ Superstar*), написана в 1970 р. і що стала після її тріумфальної прем'єри в Нью-Йорку світовим музичним бестселером на довгі роки. Постановки, грамзаписи, художні фільми, відеоролики з фрагментами з цієї опери обчислюються рекордними цифрами і, навіть, зараз важко знайти людину, що не була б знайомою з цією музикою.

В аналогічній манері були написані і декілька наступних творів композитора – мюзікли "Евіта" (*Evita*, 1976 р.), "Кішки" (*Cats*, 1981 р.), "Зоряний експрес" (*Starlight express*, 1984 р.) та ін.

Е.Л.Уеббер отримав професіональну композиторську освіту (в Оксфорді), і, напевно, саме тому, перейшовши до рок-музики, він не зміг до кінця відмовитися від своїх прихильностей до класичної музики. Ця обставина народила дивний стилістичний сплав, в якому рок-ритми, рок-мелодії, рок-інструменти споріднені з музичними фрагментами Дж.Пуччіні, Дж.Верді або

---

навіть С.Прокоф'єва, який, по визнанню самого Е.Л.Уеббера, є його улюбленим композитором.

В 80-х рр. композитор ще далі відходить від "масового мистецтва", пише новий мюзікл "Фантом в Опері" (*Phantom of the Opera*, 1986 р.), що, на думку критиків, виглядає як "майже класична опера", і "Реквієм" (1985 р.) (*Requiem for soloists, chorus and orchestra*) на латинський текст.

"Реквієм" є зразком полістилістичного опусу зі сміливими трансформаціями традицій романтичного реквієму (Р.Шумана, Г.Форе). Це зразок серйозного переосмислення семантики жанру, де немає ані картин страшного суду, ані образів року. Автор скоріше апелює до зразків домоцартівських моделей бароккового типу і звідси звернення до частин старовинного реквієму і меси. В структуру десятичастинного циклу трансформовані частини *Kyrie, Hosanna, Ingemisco, Offertorium, Pie Jesu*. Це органічний синтез власне реквієму і меси.

Образна сфера не має і традиційної для реквієму полярності, тут відсутні взагалі сили зла, насильства, року. Вони подаються в циклі в узагальнюючому філософському плані як алюзії, як жанрові ознаки-знаки символи. І антитезність тут теж подається автором як грані навіть одного стану – світла, добра в одвічних космогонічних позачасових категоріях. Звідси – і знаковість тематизму: хоральність – як соборне почуття, колисковість – як одвічне животворяще начало.

Домінує в циклі тенденція дедраматизації, аконфліктний тип драматургії цілого. В реквіємі переважає принцип стислого викладу матеріалу, що, безумовно, відповідає сучасному світосприйняттю сьогоденної людини. Автор віддає перевагу принципу мінімалізму в стилістиці цього твору: тут і розімкненість форм, і відсутність розвитку тематизму, переважає його експозиційне начало і переважають принципи варіантно-остінатного розвитку. Музична мова циклу – свіжа, вона вміщує "все у всьому" (У.Фолкнер): елементи поліладовості, поліфункціональної гармонії вільнотракованої



---

серійності (урізана серія в IV ч.). В фактурі вагоме місце відводиться елементам гетерофонії в контексті сучасного авторського стилю.

Медитативні образи в тематизмі переважають: статика музичного матеріалу трактована як зміна стану. Так, колисковість в V ч. трактована як одвічне життєве начало людства (в просторових змінах в фактурі). Маршовість як знак, як “мілітерне” начало (навіть в свідомості виникає алюзія з *b-moll*-ьним маршем Ф.Шопена (с.38). Органна інтерлюдія подається як об’єктивне начало-знак-хорал гетерофонія – (с.41) сприймається як знак-символ надособистого висловлювання (ще й в тональності). Принцип антитезності, про який вже йшлося, одиничний в драматургії всього циклу, але і він індивідуально забарвлений: не в конфлікті добра і зла, а як різні грані, причому в світлих образах спокою, утихомирення. Як відомо, за частинами *Dies irae* і *Lacrymosa* закріплена протягом століть певна семантика, Е.Л.Уеббер вводить в драматургію циклу ніби елементи гри зі слухачем: в II ч.- *Dies irae* – немає образів зла, точніше, його вже немає, є тільки “тримаса”, натяк на “танець смерті”, в V ч.- *Ingemisco - Lacrymosa* – ознаки колисковості дуже ясні в партії тенора-соло і потім тільки в обрамленні хору (після мілітерного *Confutatis* в гетерофонній фактурі хору). Є в циклі і елементи шутовського сміхо-начала.

Хорал – як знак-символ виконує в VII ч. функцію арки з хоралом I ч. В частинах VIII і X автор дає стилізацію з чисто романтичної музики, з романтичної традиції Р.Шумана, Г.Форе, це світлі сторінки музики – типу з романтичного реквієму.

В цілому ж опус Е.Л.Уеббера сприймається як філософське осмислення досвіду людства і в цьому його великий гуманістичний пафос. Безумовно, це твір полістилістичного напрямку, де натяки на жанрову модель звучать як алюзії.

Ленінградські любителі музики мали можливість почути цей твір на III Міжнародному музичному фестивалі в 1988 р. Думки слухачів і критиків поділилися: апологети автора "Ісуса" продовжували, як і раніше, називати Е.Л.Уеббера "не просто талантом, але генієм"; прискіпчиві ж критики угледіли

---

"претензійність мелодичного матеріалу", "учнівський рівень інструментовки", "відсутність досвіду роботи з великою академічною формою". Однак необхідно пам'ятати, що доступність музичної мови Е.Л.Уеббера, який парадоксальним чином сплавив різні музичні стилі – від класики минулих років до останніх досягнень рок-музики, завжди буде дратувати прибічників чистоти класичної музики, що презирливо ставляться до масової культури. "Реквієм" також створено на рівні масової і елітарної культур, звичайно, не так відверто, як в мюзіклах, однак настільки нетривіальний задум і приніс свої плоди – на концерті в Ленінграді "Реквієм" мав гучний успіх. В СРСР випущена платівка "Е.Л.Уеббер. Реквієм для тенора, сопрано, дисканту, хору і оркестру" С.Ларін (тенор), Г.Апанавічюте (сопрано), А.Кесада (дискант), Державний академічний хор Латвійської РСР (художній керівник І.Цепітіс), Симфонічний оркестр Державної філармонії Латвійської РСР, диригент Ю.Домаркас, запис ленінградського концерту.

---

## ЗАКЛЮЧЕННЯ-РЕЗЮМЕ

Таким чином, розгляд особливостей побутування заупокійних жанрів (XVII – XX ст.) є свідченням тенденцій жанрового розшарування реквієму.

Класифікація типологічних ознак латинського католицького реквієму і "Німецької траурної меси" базується не тільки на зовнішніх текстових показниках, а також на історико-культурній релігійній традиції, в рамках якої і склалися ці жанри.

Цілісний інтонаційно-стильовий аналіз реквіємів В.А.Моцарта, Дж.Верді, Й.Брамса, Б.Бріттена, Д.Кабалевського, А.Шнітке, Ю.Шамо, Е.Л.Уеббера дає можливість виявити не тільки їхні типологічні ознаки, але й простежити динаміку розвитку цього жанру.

Таким чином, якщо католицький латинський реквієм тяжіє до виразності, театральної персоніфікації, антитезам індивідуального і надособистого, індивіда і загального, всесвітнього (це завжди присутнє в центральній смисловій частині "*Dies irae*"), то в траурній протестантській музиці наголос робиться на єдності свідомості індивіда та общини. Останнє знаходить вираз у "вирівнянні" емоційного тону всіх розділів творів цього жанру, відсутності контрастів індивідуально-суб'єктивного і загально-надособистого. XX ст. демонструє неоднозначний етап розвитку реквієму. Твори, що створені в цей період, не вміщуються в межах однієї течії, тенденції, стилю. По відношенню до Смерті, головного образного центру реквієму, сьогодні можна спостерігати зіткнення двох позицій (щодо світогляду авторів): палке прагнення спокою і садистський інстинкт руйнування. В першому Смерть трактується як ідеальна гармонія, в другому – як Зло.

Зроблений аналіз дає можливість розібратися в специфіці драматургії творів, особливостях тематизму і фактури, інтонаційній семантиці. А це, в свою чергу, тільки і дасть ті можливості для створення об'єктивної інтерпретації творів, яка так необхідна при реалізації задуму таких складних концепцій, якими і є реквієм як жанр, і як виконавська форма.

---

Жанр реквієму пройшов через різні етапи еволюції художнього світогляду, різні стилістичні епохи і течії, залишившись неперевершеним жанром, що приваблює слухачів, диригентів, виконавців і науковців. Питання про спадщину великих культурних традицій минулих століть давно вже вийшло за межі власне мистецтвознавства. Це питання потрібно ставити значно ширше – як проблему культурологічну, морально-етичну, філософську. І в художньому процесі кожної епохи жанри духовної музики завжди несли велике навантаження. Жанри і меси, і реквієму концентрують в собі ідею цілісності світу, ідею Бога, морально-етичні принципи буття людини, питання смислу життя і смерті.

Реквієм міцно увійшов в жанрову систему сучасної музики. Загальна картина його ідейно-стилістичних вирішень і "умов побутування" досить різноманітна. В останні 10-річчя ХХ ст. склалися нові закономірності нового етапу еволюції реквієму, нові тенденції в мистецтві.

Еволюція жанру в ХVІІІ – ХХ ст. призвела, як було показано нами в контекстному аналізі, до значного розширення ідейної тематики реквієму, а головне, до його демократизації. Через взаємодію з іншими жанрами і театром реквієм безповоротно "увійшов" в сферу концертної практики і втратив первісні якості своєї моделі.

В останні тридцять років жанр реквієму повністю перетворився на ораторію-меморіал, чому сприяла тенденція звернення композиторів до сучасної поезії і прози. Реквієм змінив естетичну спрямованість і починає інтенсивно "контактувати" з інструментальними жанрами, з іншими сферами мистецтва, насамперед, з літературною епітафією, скульптурно-архітектурним меморіалом, кінопасіонами, хором (*a cappella*) і сольним різновидами. Ця еволюція була підготовлена творчістю цілого покоління художників і скульпторів: Г.Гросса, К.Кольвіц, М.Бекмана, О.Кокошки, С.Красаускаса, Ф.Кремера. А також поезією А.Ахматової, Й.Бехера, Ф.Верфеля, Р.Рождественського, Б.Олійника, Л.Рєви і С.Демчука; театром – Б.Брехта,

---

Е.Толлера; музикою "Ave Maria" А.Флярковського, "In memorium" В.Салманова, "Реквіємами" Е.Л.Уеббера і Р.Уотерса.

Твори останніх десятиріч стають свідоцтвом нової естетики зближення т.з. серйозної рок-музики, взаємопроникнення жанрових ознак меси та рок-композиції. Опуси Е.Л.Уеббера та Р.Уотерса доводять можливість існування таких експериментів, де взаємодіють вже тенденції складного синтезу в межах кліпової культури, моностилїстики, принципів мінімалізму.

Кожний твір з тих, що були нами проаналізовані, спираючись на загальні якості традиційної жанрової моделі (ритуальний текст, або "вільна" поетична основа, номерна структура циклу, стереотипні мікроелементи "жанрового стилю"), є зразком художнього досвіду яскравого індивідуального втілення загальної концепції і авторського стилю. В кожному з творів "традиційна і нова" характеристики жанру знаходять прояв в різному ступені авторського таланту і дають різні результати стильового синтезу. Головне ж в цих творах - намічена оригінальна перспектива подальшого розвитку жанру в умовах сучасності.

Реквієм як жанр, як виконавська форма входить у нове ХХІ ст. як зажадана форма і чекає своїх нових інтерпретаторів і виконавських вирішень в дусі свого часу.

---

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аберт Г. Моцарт.-М.: Музыка,1990.-514 с.
2. Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста.-М., 1995.
3. Анализ вокальных произведений. Отв. ред. О.П.Коловский.-Л., 1988.
4. Арановский М. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления.-М., 1974.
5. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс.-Л.: Музыка, 1971.-413 с.
6. Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке.-М.: Музыка, 1981.-249 с.
7. Барт Р. Риторика образа. Избр. тр. Семиотика. Поэтика.-М., 1997.-С.297-318.
8. Бахтин М.М. К философским основам гуманитарных наук. Собр. соч. т.5.-М., 1996.
9. Бершадская Т. Лекции по гармонии.-Л., 1978.
- 10.Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы.-М., 1978.
- 11.Бушен А. Дж.Верди и его Реквием.-Л.: Ленинградская филармония, 1935. - 8 с.
- 12.Бэлза И.Ф. Исторические судьбы романтизма и музыка.-М.: Музыка, 1985.
- 13.Васина-Гроссман В.А. Дж.Верди. Реквием.-М.: Музгиз, 1956.-53 с.
- 14.Верди Дж. Избранные письма.-Л.: Музыка, 1980.-214 с.
- 15.Гадамер Г. Актуальность прекрасного.-М., 1991.
- 16.Галь Г. Брамс, Вагнер, Верди. Три мастера – три мира.-М.: Радуга, 1986.- 480 с.
- 17.Ганслик Э. О музыкально-прекрасном.-М., 1985.
- 18.Гейрингер К. Иоганнес Брамс.-М.: Музыка, 1965.-431 с.
- 19.Горюхина Н.А. Эволюция сонатной формы.-К., 1970.
- 20.Горюхина Н.А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы.-К.: Муз. Україна, 1985.-112 с.
- 21.Грасбергер А. Иоганнес Брамс.- М.: Музыка, 1970.-290 с.
- 22.Гулеско И.И. Хоровая литература.- Х.: Изд-во ХГИК, 1991.-90 с.
- 23.Гулеско І.І. Національний хоровий стиль.-Х, 1994.
- 24.Друскин М. Иоганнес Брамс.- М.: Музыка, 1969.-111 с.
- 25.Друскин М. История зарубежной музыки. Вып. 4.-М.: Музыка, 519 с.
- 26.Ефименко А. Эволюция жанра реквиема в аспекте трактовки темы смерти (Реквием эпохи романтизма). Дисс...канд. искусств.- К., 1996.
- 27.Житомирский Д. "Военный реквием" Бриттена // Советская музыка.-1965.-№ 5.-С. 112-120.
- 28.Задерацкий В. Полифоническое мышление И.Стравинского.-М., 1980.
- 29.Иванов-Борецкий М. Очерк истории мессы.-М., 1910.-23 с.
- 30.Конен В. Театр и симфония.-М., 1968.
- 31.Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера.-М., 1985.
- 32.Курышева Т. Театральность и музыка.-М., 1984.
- 33.Лаврентьева И. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений.-М., 1976.

- 
34. Ларош Т.А. Реквием Верди // Симфоническая и камерно-инструментальная музыка: Избр. статьи.-М.: 1977.-С.
  35. Левандо П.П. Проблемы хороведения.-Л., 1974.-282 с.
  36. Ливанова Т. История западноевропейской музыки. Кн. 2.-М.: Музыка, 1981.-238 с.
  37. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность.-М.: Музыка, 273 с.
  38. Локшин Д., Лицвенко И. Зарубежная хоровая литература. Вып. 3.-М.: Музыка, 1975.-214 с.
  39. Лосев А.Ф. Знак, символ, миф. Труды по языкознанию.- М.: МГУ, 1982.
  40. Лотман Ю.М. Структура художественного текста.- М., 1970.
  41. Мазель Л.А. Проблемы классической гармонии.-М., 1972.
  42. Маркова Е.Н. Интонационность музыкального искусства.-К., 1990.-183 с.
  43. Мохова Н. Реквием послевоенных лет (к проблеме возрождения старинных хоровых жанров) // Жанрово-стилистические тенденции классической и современной музыки.-Л., ЛГИТМиК, 1980.-С. 53-70.
  44. Музыкальное мышление: сущность, категория, аспекты исследования.-К., 1989.
  45. Муравская О.В. Жанры заупокойной музыки как феномен западноевропейской культуры XVII – XIX веков // Вопросы музыкальной семантики.-Одесса, Астропринт, 1997.-Вып. 3.-С. 26-35.
  46. Неф К. История западноевропейской музыки.-М.: Госмузиздат, 1938.-304 с.
  47. Нюрнберг М.В. Дж.Верди. Краткий очерк жизни и творчества.-Л.: Музыка, 1968.- 360 с.
  48. Орлов Г. "Военный реквием" Бриттена. ВТЭМ. Вып. 5.-Л.:1967.-
  49. Орлова Е.М. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления.-М., 1984.-302 с.
  50. Пархоменко Л. Українська хорова п'еса.-К., 1979.
  51. Петрова А. Реквием как философско-этическая концепция // Вопросы научного атеизма.-М.: Мысль, 1982.-Вып. 30.-С. 142-173.
  52. Протопопов В. История полифонии. Западноевропейская классика. Вып. 1. - М.: 1956.-483 с.
  53. Протопопов В. История полифонии. Западноевропейская музыка. Вып. 3. - М.: Музыка, 1985.-494 с.
  54. Протопопов В. История полифонии. Западноевропейская музыка. Вып. 4. - М.: Музыка, 1986.-319 с.
  55. Пясковский И.Б. Логика музыкального мышления.-К., 1987.-182 с.
  56. Рева В.Я. Педагогічні принципи роботи з хором професора П.Д.Горохова // Теоретичні та практичні питання культурології: Зб. ст. [ч.2].-К., 1997.-С. 129-132.
  57. Рукавишников В. Полифония Моцарта.-Л.: Музыка, 1981.-213 с.
  58. Ручьевская Е. Об анализе содержания музыкального произведения // Критика и музыкознание: Сб. ст.-Вып. 3.-Л., 1987.-С.69-96.
  59. Симакова. Вокальные жанры эпохи Возрождения.-М., 1985.-360 с.

- 
- 60.Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей.-М.: Музыка, 1973.-327 с.
  - 61.Скребкова-Филатова М.С. Фактура в музыке.-М.: Музыка, 1985.-285 с.
  - 62.Соллертинский И. Музыкально-исторические этюды.-Л., 1956.
  - 63.Соловцова Л. Джузеппе Верди.-М.: Музыка, 1966.-675 с.
  - 64.Тараканов М. Новая жизнь старой формы // Советская музыка.-1968.-№ 6.-С. 11-14.
  - 65.Тароци. Верди Дж.-М.: Молодая гвардия, 1984.-276 с.
  - 66.Франкл В. Человек в поисках смысла.-М., 1990.
  - 67.Хайдеггер М. Время и бытие. Статьи и выступления.-М., 1993.-С.192-220.
  - 68.Хакимова А. Хор а cappella // Историко-эстетические и теоретические вопросы жанра. Ташкент, 1992.-158 с.
  - 69.Холопов Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления //Проблемы традиций и новаторства в современной музыке.-М., 1982.
  - 70.Холопова В. Фактура. Очерк.-М.: Музыка, 1979.-87 с.
  - 71.Царева Е. Иоганнес Брамс.-М.: Музыка, 1986.-347 с.
  - 72.Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы.-М.: Музыка, 1984.-214 с.
  - 73.Чередниченко Т. Тенденции современной западной музыкальной эстетики. К анализу методологических парадоксов науки о музыке.-М., 1989.-223 с.
  - 74.Чичерин Г. Моцарт. Исследовательский этюд.-М., 1970.
  - 75.Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество.-М., 1977.
  - 76.Gerlach H. Die Spannung liegt zwischen den Noten // Sonntag.-1976.-7 November.
  - 77.Schnerich A. Messe und Requiem seit Haydn und Mozart. Wien., Lpz., 1909.
  - 78.Wagner P. Geschichte der Messe. Bd. I-II. Lpz., 1913.



---

## НОТОГРАФІЯ

1. Бриттен. Военный реквием.-М., 1971.
2. Кабалевский Д. Реквием.-М., 1962.
3. Моцарт. Реквием. - М., 1956.
4. Форе Г. Реквием. - Leipzig, 1981.
5. Шамо Ю. Український ревієм. Рукопис. - К., 1991.
6. Эйслер Г. Ленин. Реквием. - М., 1970.
7. Brahms. Deutsche Requiem. - Leipzig, 1977.
8. Cherubini L. Requiem (c-moll). - Leipzig, 1915.
9. Dvorak. Requiem. - Praha, 1984.
10. Rutter J. Requiem. - London, 1992.
11. Schnittke. Requiem. - Leipzig, 1977.
12. Verdi. Requiem. - Leipzig, 1970.
13. Waters. Final Cut. (A Requiem for the post war dream).-1983.
14. Webber. Requiem.- London, 1985.



**Гулеско Інеса Іванівна** – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри хорознавства та хорового диригування Харківської державної академії культури. У 1963 р. закінчила Харківську державну консерваторію з відзнакою. У 1980 р. захистила кандидатську дисертацію на тему: “Хор в кантатно-ораториальних произведениях Г.Свиридова (принципы хорового мышления)”; науковий керівник доктор мистецтвознавства, професор В.В.Задерацький. В дисертаційному дослідженні вченого зроблено глибокий аналіз творчості композитора, виявлено драматургічні функції хору в контексті кантатно-ораторіальної форми, розкрито специфіку та семантичну спрямованість хорової фактури і хорової колористики. Такий цілісний багаторівневий розгляд хору в вокально-симфонічній формі було зроблено в музикознавстві вперше.

Вагомим внеском в хорознавче музикознавство є навчальний посібник І.І.Гулеско “Національний хоровий стиль”. Глибокий аналіз складного процесу формування національного хорового стилю в українській та російській хоровій музиці здійснено вченим на широкому історичному тлі становлення класичних слов’янських музичних шкіл. В науковому дослідженні І.І.Гулеско, з позицій нового історико-культурного мислення, простежуються провідні художньо-естетичні тенденції в хоровому мистецтві України та Росії кінця ХІХ – початку ХХ ст.ст., отримує подальший розвиток система жанрової класифікації хорової

---

творчості, виявляється індивідуальний хоровий стиль визначних персоналій хорової культури. Вперше запроваджений автором в хорознавстві метод комплексного інтонаційно-стильового аналізу сприяє виходу цієї галузі музикознавства на якісно новий рівень сучасних наукових знань.

Під безпосереднім науковим керівництвом І.І.Гулеско здійснені захисти кандидатських дисертацій Ю.М.Іванової “Дитяча хорова культура Харківщини останньої третини ХХ ст.”, А.К.Мартинюка “Диригентсько-хорова освіта в музичній культурі України другої половини ХХ ст.” і Ю.В.Мостової “Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації”.

Для формування хорознавчого напрямку в українському музикознавстві велике значення мають інші праці І.І.Гулеско, такі як навчальні посібники “Хорова література”, “Хорові твори крупної форми сучасних композиторів”, програми курсів “Хорова література”, “Українська хорова література”, “Інтонаційно-стильовий аналіз”, “Теорія хорового виконавства”, статті “Більше уваги методологічним проблемам”, “Актуальні питання методології сучасної музичної освіти”, “Проблеми стиля и исполнительского интонирования хоровой музыки 60-80-х годов”, “Актуальні питання методології сучасної вузівської хорознавчої освіти”), “Жанрово-стильові аспекти сучасного хорового виконавства”, “Романтизм в українській хоровій музиці”. Загалом науковий доробок І.І.Гулеско є вагомим надбанням сучасного хорознавчого музикознавства та системи диригентсько-хорової освіти.

В 1999 р. професор ХДАК І.І.Гулеско Американським біографічним інститутом визнана “Людиною року” в номінації “Видатні вчені світу”. В 2002 р. І.І.Гулеско нагороджена дипломом обласного конкурсу “Вища школа – кращі імена” в номінації “Викладач фундаментальних дисциплін”.

*Мартинюк А.К. – кандидат мистецтвознавства, доцент*

---

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

**Гулеско Інеса Іванівна,  
кандидат мистецтвознавства, професор**

**МУЗИЧНО-ХУДОЖНЯ ТИПОЛОГІЯ  
РЕКВІЄМУ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ  
КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ**

*монографія*