

Реквієм Габрієля Форе належить до найулюбленіших та часто виконуваних творів ранньої творчості композитора. Нетрадиційне рішення традиційної канонічної форми й досі привертає увагу дослідників через нестандартне стилістичне тлумачення цього давнього жанру.

Реквієм Г. Форе, майстра з вражаючою «технічно-музичною» освітою, є шедевром прощальної музики, світло якого рухає та приносить надію не одному поколінню слухачів завдяки його безмежній любові до людства.

*А. Соболева*

**КОМПОЗИТОРСЬКЕ ВТІЛЕННЯ КАНОНІЧНИХ ТЕКСТІВ  
У «РЕКВІЄМІ ДЛЯ ЖИВИХ» ДАНА ФОРЕСТА**

*A. Sobolieva*

**THE COMPOSER'S EMBODIMENT OF CANONICAL TEXTS  
IN DAN FORREST'S "REQUIEM FOR THE LIVING"**

Стиль музики Дана Фореста (1978), американського сучасного композитора та піаніста, можна визначити як неокласицизм. Попри сакральну тематику його творчості (музику сам композитор бачить як продовження своєї релігійної діяльності), у його творах спостерігається вплив сучасної американської неавангардної композиторської школи — зокрема, своїх вчителів Джеймса Барнса та Еліс Паркер.

Дотримуючись доктрини пресвітеріанської церкви (одна з течій кальвінізму) та її толерантного ставлення до способів виявлення релігійних відчуттів, Дан Форест не користується чіткими обмеженнями в сакральній музиці, характерними для декотрих конфесій. Саме тому у творі можна відчутти впливи сучасної кіномузики — вони виявляються у використуванні яскравих і повторюваних ритмів та стилі гармонізації, які можуть нагадувати музику Ганса Ціммера та Джона Уільямса.

Дан Форест — автор таких творів, як "In Paradisum", "Jubilate Deo", "The Dawn from on High", та «Дихання життя». Найвідомішим твором композитора є «Реквієм для живих» (Requiem for the Living), створений та виконаний вперше у 2013 році. Твір написаний у трьох версіях для різних виконавських складів: мішаного хору та солістів (хлопчачий дискант, сопрано та тенор) у супроводі повного складу оркестру, розширеного камерного складу або камерного ансамблю.

Реквієм складається з 5 частин. Особливістю цього твору є оксюморон, який міститься в його назві та темі — саме поняття реквієму тотожне поняттю заупокійної служби. Дан Форест, натомість, одразу звертається до реципієнтів із думкою, що «вічний спокій» потрібен не тільки мертвим, а й живим.

Жанр реквієму як музики до заупокійної меси сягає далеко в історію формування католицької традиції. Композиторські реквієми створювалися з кінця XIV століття, а композиторські реквієми писалися для виконання на Богослужіння. Починаючи від епохи бароко та класицизму, з'явилося поняття реквієму як позалітургічного жанру. Попри те, що музика в них могла бути суттєво нецерковною, композитори зберігали принцип недоторканності до канонічного тексту та порядку його виконання.

Серед реквіємів цього періоду — реквієми В. Моцарта, А. Сальєрі, Л. Керубіні. Лише в епоху романтизму стає популярним принцип композиторської свободи: твір під назвою «реквієм» тепер не обов'язково позначав музику на канонічні тексти, що йшли в певній послідовності. Г. Берліоз, А. Брукнер, Р. Шуман, Дж. Верді, Й. Брамс,

К. Сен-Санс, А. Дворжак, Г. Форте. У цих реквіємах почали з'являтися і зникати обов'язкові для структури заупокійної служби частини — і відтоді композиторське бачення реквієму передбачало власне бачення дійства з шанування спочилих. У «Німецькому Реквіємі» Й. Брамс вперше використав «неканонічний» текст — вірші з псалмів Мартіна Лютера. У Реквіємах ХХ та ХХІ століття композиторська свобода досягає найбільшого рівня. У «Воєнному реквіємі», Б. Бріттен використав вірші англійського поета. У Реквіємі Е. Л. Вебера композитором використаний стиль рок-музики. Врешті-решт, безпосередні попередники Дана Фореста — американські композитори Джон Раттер та Мак Вільберг — використовували принцип перемежування канонічних частин з англійськими строками із псалмів.

Можна задаватися питаннями — чому такий широкий ряд композиторів, зокрема протестантської віри — починаючи від Й. С. Баха у Месі h-moll та закінчуючи Даном Форестом — все одно тяжіли до використання латинського канонічного тексту? Чому течії протестантизму — у яких не визнаються святі, а роль Церкви та священства не вбачається такою керуючою — все одно залишаються такими зацікавленими до архаїчної історії християнства? Чому прихильники принципу проповіді рідною мовою (один з основних принципів Мартіна Лютера) зверталися до латини, яка свого часу була інструментом противників цього принципу? Нашою відповіддю на це запитання стає теорія, що таким чином композитори намагаються на контрасті з канонічністю показати нові бачення християнських моралей. Саме таким чином новація «реквієму для живих» виглядає краще на фоні канонічних строк реквієму та перенасичення новими сенсами строк, які раніше зверталися тільки до мертвих.

Прочитання Даном Форестом канонічного латинського тексту має ряд особливостей. Помістимо таблицю конкретних відмінностей тексту «Реквієму для живих» від канонічного порядку:

Канонічний порядок	Особливості у творі Д. Фореста
1. Introitus et Kyrie	Текст загалом відповідає канонічному, але пропущені слова “Te decet hymnus, Deus, in Sion, et tibi reddetur votum in Jerusalem.” Певно, композитор не бажав надмірно конкретизувати місця та використовувати єврейські топоніми.
2. Секвенція “Dies irae”	<p style="text-align: center;">2. Vanitas vanitatum</p> <p>Замість цієї частини композитор використовує строки зі Старого Заповіту: Книги Екклезіяста [1:12, 12:8] та Книги Йова [3:2, 3:3]. Тематика вставлених фрагментів, використання слова “Lacrimosa”, та загалом музичний образ створюють паралелі з “Dies irae”. Пунктирний ритм, декламативність слів “Vanitas vanitatum” створюють паралелі з подібними музичними фігураціями з інших реквіємів. Використання оркестрових тембрових з'єднань — органу та струнних — музичними засобами підкреслює задум.</p> <p>“Vanitas Vanitatum, omnia vanitas!” — «Марнота марнот, все є марногою!»</p> <p>“Pie Jesu Domine, dona eis requiem” — «Милосердний Ісусе Боже, даруй їм спокій!»</p> <p>“Lacrimosa” — «Ми повні сліз».</p> <p>“Et locutus est, pereat dies in qua natus sum” — «І сказав він: «Згинь же, день, коли я народився!»»</p>

3. Sanctus — Benedictus 4. Agnus Dei	3. Agnus Dei. 4. Sanctus. Д. Форест використовує канонічні тексти, але міняє місцями частини, тому що «Не час співати “Свят, Господь Бог” перед тим, як благи Його про визволення». Композитор не використовує фрагменту Benedictus, а також пропускає слово “sempiternam” в кінці частини Agnus Dei.
5. Lux aeterna	5. Lux aeterna. Д. Форест використовує канонічну молитву, втім, яка відсутня у звичному порядку Реквієму. У частину композитор вставляє слова “Come unto me, all ye who labor and I will give you rest” («Прийдіть до Мене, всі стружені та обтяжені, і Я вас заспокою») [Від Матвія, 11:28]. Натомість, пропускає слова “Cum sanctis tuis in aeternum Quia pius est”, та закінчує на словах “Dona nobis pacem”, як звичайну месу — замість слова “requiem” — пам’ять використовує «мир».

Таким чином, Дан Форест, завдяки певним змінам у порядку канонічного тексту та вставленню строк із Біблії, формує власне бачення Реквієму — як молитви за спокій та пам’ять не тільки мертвих, а й живих. Прибравши із твору фрагменти, які стосуються мертвих, композитор концентрується на тих моментах, які важливі для кожної людини, і для живої, і для мертвої — тим паче, що мертві також є живими в Божому Царстві. Використовуючи просту гармонічну палітру, прозору фактуру, наспівні мелодії та яскраву оркестровку, композитор малює світлу картину перебування з Творцем.

СЕКЦІЯ:  
МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО:  
ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ТА ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ

*А. Кармазін*

**ПАВЛО ТИЧИНА ТА МИХАЙЛО ВЕРИКІВСЬКИЙ:  
СТОРИЧКИ ТВОРЧИХ ВЗАЄМИН**

*А. Karmazin*

**PAVLO TYCHYNA AND MYKHAILO VERYKIVSKYI:  
PAGES OF CREATIVE RELATIONSHIPS**

Михайло Вериківський та Павло Тичина належать до найяскравіших імен українського мистецького простору. Їх життєві та творчі шляхи були пов’язані між собою як в особистісному, так і у творчому плані. Як зазначала О. Торба, «1920-ті роки для хорової творчості М. Вериківського стали формуючими його стильових засад... Композитор звертається до текстів кращих представників української поезії минулого і сучасності, причому сучасні поети приваблюють його надзвичайно сильно. Це Т. Шевченко, П. Тичина, В. Чумак, В. Самійленко, Б. Грінченко, О. Олесь». Поета і композитора поєднує спільна участь у роботі Комітету з вшанування пам’яті, а згодом — Музичного товариства імені Леонтовича. Ось як писав про цей період сам Павло Тичина: «Взагалі в 1921–23 рр. мене як творця багато в чому рятувало те, що я був диригентом капели ім. Леонтовича, яку ми разом з Гр. Вєрвкою заснували після злочинного вбивства Миколи Дмитровича... Читати мистецтво слова запрошено було І. О. Мар’яненка, а також одна артистка Київського українського театру викладала хореографію. Велику допомогу ми відчували від П. Козицького і М. Вериківського».