

## CHAPTER «HISTORY OF ART»

### THE TOPIC OF WAR IN WESTERN EUROPEAN MUSIC ART OF THE XX–XXI CENTURIES

#### ТЕМА ВІЙНИ В ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ

Oksana Sinenko<sup>1</sup>

DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-221-0-28>

**Abstract.** Wars are destructive events that, despite their destructive nature, occur with a certain frequency in the history of human existence. The course of wars, their nature and causes are different, but the impact of military events on human consciousness is inevitable. The problem of the destructive nature of war, its ability to integrate and differentiate human communities often received not only scientific coverage, but also became the subject of works of art. Art is a sphere of human life that flexibly responds to all events that occur in the socio-cultural space. There are many literary, pictorial, theatrical, cinematic works that reflect military events. Examples of military coverage can be found in the musical art of the XX–XXI century. Works related to the theme of war and peace, the balance between these phenomena, are available in both foreign and Ukrainian music culture. *The purpose of the paper* is to highlight the specifics of musical works on military themes and to determine the dominant features that are inherent in them. This task is urgent, given the significant transformation of modern life of the Ukrainian people and the need to define the role of musical art in society. Highlighting the features of musical works will determine their role in the context of culture. *Methodology of the study* is based on general research methods of analysis and synthesis, induction and deduction, observation and

---

<sup>1</sup> Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Stage Singing, Private Higher Educational Institution “Kyiv University of Culture”, Ukraine

abstraction, which are used to systematize achievements in the study of military topics in the art of music. The logic of the study involves determining the range of works on the theme of war, highlighting their essential features, conducting a comparative analysis of works written by Western European artists and outlining further prospects for work in this direction. *Results.* Composers, turning in their works to military themes, often seek to make their compositions understandable to the public. After all, their works acquire the role of a kind of artistic manifestos, the result of their own subjective experiences of military events, or to reflect on them as observers. Trying to make them as accessible as possible to the audience helps to choose the principle of programmability when it comes to instrumental opuses. Composers give their works bright names that allow drawing an analogy with military events, adding poetic epigraphs and more. If composers turn to vocal and instrumental works, they choose those verbal texts that reproduce the desired artistic and figurative content. Most often, artists choose genres such as requiem, crying, oratorio. Composer's reflection often includes reliance on texts of the Ordinary, Catholic Mass, etc., which are stable carriers of meaning, have their own symbolic value and are understandable due to their circulation in music culture to the general public. *Practical implications.* The study of works related to military themes provides an opportunity to understand the power of art, as well as to determine its role in society. The works of Western European composers of the XX century M. Ravel, C. Debussy became a reaction to the events of the First World War. The works of A. Schoenberg, A. Onegger, B. Britten, and K. Penderetsky were initiated at the beginning of the Second World War. Nowadays, the 21st century is a time of wars, which are a powerful emotional shock for people in general and composers in particular, who are trying to capture this traumatic experience in an artistic form. However, they see their mission not only in recreating events in an artistic form, but also in creating a kind of warning for posterity about the inability to move through wars that bring only pain and suffering, causing the death of human beings. *Value/originality.* Composers' artistic manifestos are a direct reaction to the changing world, shocks that confuse people, even if they were not directly involved. A promising area for further research is to highlight the specifics of works by Ukrainian composers related to military issues.

### 1. Вступ

Війни є руйнівними подіями, що попри свій деструктивний характер, з певною періодичністю виникають у історії людського існування. Хід воєн, їх характер та причини виникнення є різними, проте неодмінним є вплив військових подій на людську свідомість. Проблема війни, її здатності до інтеграції та диференціації людських спільнот нерідко здобувала не лише наукового висвітлення, але й ставала тематикою мистецьких творів. Мистецтво виступає тією сферою людської життєдіяльності, що гнучко реагує на всі події, які відбуваються у соціокультурному просторі. Виникає чимало літературних, живописних, театральних, кінематографічних творів, які відображують військові події. Приклади висвітлення воєнної тематики можна віднайти і у музичному мистецтві ХХ–ХХІ століття. Твори, які пов'язані з темою війни і миру, балансу між цими феноменами, наявні як у закордонній, так і українській музичній культурі. Метою дослідження є висвітлення специфіки музичних творів, присвячених воєнній тематиці та визначення домінантних рис, що їм притаманні. Це завдання є актуальним, зважаючи на істотну трансформацію сучасного життя українського народу та потребою окреслення ролі музичного мистецтва у суспільстві. Виділення особливостей музичних творів дозволить визначити їх значення в контексті культури. Методологія дослідження заснована на загальних методах дослідження аналізу і синтезу, індукції і дедукції, спостереження і абстракції, які використовуються для систематизації досягнень в дослідженні військової тематики в музичному мистецтві. Логіка дослідження передбачає визначення кола творів, що присвячені темі війни, виділення їх сутнісних рис, здійснення компаративного аналізу творів, написаних західноєвропейськими митцями та окреслення подальших перспектив роботи у даному напрямку.

### 2. Воєнна тематика у західноєвропейській інструментальній академічній музиці

Звернення до воєнної тематики можна віднайти у творчості багатьох західноєвропейських композиторів ХХ століття. Можна виокремити твори, що виникли під впливом війни, проте в художньо-образному змісті лише опосередковано відображують реакцію на неї. Водночас, доречно також говорити про існування опусів, що не лише

«натхненні» військовими подіями, але й майже звукозображально змальовують їх. Внаслідок того, що на європейському континенті упродовж ХХ століття була й перша, й друга світова війна, то висвітлення емоційної рефлексії на них, наявне у відповідних часових проміжках. Доволі показовим є те, що композитори прагнуть втілити свої творчі задуми як у інструментальних, так і вокально-інструментальних творах. Спільною ознакою для всіх цих опусів буде намагання композиторів якнайкраще донести до слухачів свій задум, що обумовлює потребу залучати різні методи трансляції образного змісту. Якщо у випадку вокально-інструментальних творів таку роль виконує вербальний текст, то у суто інструментальних опусах композитори вдаються до принципу програмності. Як правило, митці можуть або давати назву твору та його частинам, або додавати епіграфи чи посвяти, що містять важливі відсилки, які спрощуватимуть розуміння авторського задуму.

Американський філософ Артур Данто, досліджуючи культуру ХХ століття, наголошував на тому, що після всіх страхів минулого століття, людство не мало право на існування, однак мистецтво, «як вища форма інтелектуальної і духовної практик людини, врятувало людство від тотального занепаду» [7, с. 15]. Мистецтво стало формою, яка покликана примножувати наші знання, незважаючи на постійну зміну наших уявлень стосовно мистецьких творів. Дане твердження у повній мірі може бути віднесене до музичної практики ХХ–ХХІ ст.

Зокрема, під впливом подій першої світової війни виникає ряд інструментальних творів французького композитора Моріса Равеля. Під час воєнних дій він пішов добровольцем на фронт і зміг побачити усі жахи війни. Втративши багато друзів, побачивши людські страждання, композитор не може лишитись осторонь. І відразу декілька творів формуються в дещо іншому емоційному ключі. Твір «Гробниця Куперена», який є фортепіанною сюїтою, композитор присвячує не лише провідному композитору минулого Франсуа Куперену, а й своїм друзям. Кожна з шести частин сюїти (Prelude, Fugue, Forlane, Rigaudon, Menuet, Toccata) виступала в ролі своєрідної епітафії тим, хто не вижив.

Так само війна та її наслідки стають приводом для написання такого твору, як Концерт для фортепіано (лівої руки) та оркестру. Даний твір було створено на прохання піаніста Пауля Вітгенштайна, який втратив

праву руку. Обидва твори просякнуті драматизмом, проте в них Равель передає свої переживання, але не прагне змалювати події. Цей твір сповнений жалю за тими, хто втратив своє життя та відійшов у кращий світ. Вибір старовинних жанрів, які були характерні для докласичного періоду, мають особливе значення – це те, що колись було актуально, проте залишилось у минулому. «І жанрове вирішення сюїти, і багато характерних особливостей письма, і, нарешті, сама назва твору прямо відсилають слухачів до «золотого» століття французької музики» [3, с. 113]. Так само і живі колись люди стають минулим, згадка про яких жива у їх близьких.

Концерт для фортепіано (лівої руки) та оркестру став твором, що мав бути особливою родзинкою репертуару П. Вітгенштайна. Втративши руку на фронті, піаніст виконував чимало перекладень класичних творів. Проте він потребував інших, написаних саме для нього. Моріс Равель пише цей концерт із розрахунку видатних можливостей виконавця, який залишається віртуозом. В концерті втілюється доволі похмура атмосфера, яка передає події війни. У вступі спочатку йде матеріал, що звучить у надзвичайно низькому регістрі у повільному темпі, нагадуючи своїми звивистими лініями змієподібний рух, який виконується контрфаготом. Партія фортепіано хоча й охоплює різні регістри, проте також під час соло нерідко лунає саме у наднизькій теситурі. Це звісно обумовлено й технічними аспектами, адже виконавцю простіше грати у низькому регістрі, ніж у високому. Водночас, та атмосфера, яка втілюється у даному творі, відображує проблему зіткнення суб'єкта з об'єктивною реальністю. В творі є місце ліриці та осередку краси, що асоціюється з суб'єктивним началом. «Як справжній денді, який пропускає крізь себе вібрації світу, Равель чуйно на них реагує і «відсікає» випадкові, «потворні», «зайві». Звідси – особлива краса створюваних композитором художніх структур, які вибудовуються не у «відфільтрованому» ідеально-прекрасному вимірі, а в просторі мерехтливих протилежностей» [1, с. 40]. Проте неодмінно вона змінюється механістичним остинатним рухом, що нагадує військові марші. Повторюваність та монотонність, доповнювана різкими та відривчастими звучаннями, змінюють гармонію та мелодизм попереднього розділу.

Ще одним твором, в якому можна відчутти відголоски війни, це «Вальс», який Равель позначив як «Хореографічну поему для орке-

стру». Він планував його як певний апофеоз віденського вальсу, проте і в цьому творі можна відзначити наявність фатальності та вкрай потужного механістичного руху. Вступ містить елементи доволі глухого гулу, що досягається завдяки застосуванню тремоло *divisi* контрабасів. Так само тривожність буде втілюватись через гуркіт мідних духових інструментів і малого барабана. Різні розділи, що наявні у творі, контрастують між собою, проте відчуття тривожності не минає. Поєднання різних тем робить вальс нервовим, коли один мотив напливає на інший, все змішується, набуваючи характер фатального кружляння. Танець різко обривається, а вже після паузи лунає унісон всіх низьких інструментів оркестру, на якому й завершується твір. Хоча в даному творі відсутня воєнна тематика, проте цей твір передає якнайкраще те, що звичні та побутові форми та жанри істотним чином трансформуються у свідомості людини, яка пережила війну.

Інший представник французької музичної культури цього періоду – Клод Дебюссі – пише для дуету клавирів «В білому і чорному». Цей твір написаний у жанрі сюїти, що є доволі розповсюдженим в творчості майстра. Сюїтний принцип, який побудований на контрасті між частинами, дозволяє представити різні виміри людського буття. Контраст між чорним та білим символізує діалектику війни та миру, свободи та необхідності, страждання та щастя. Розуміння сенсу твору та його зв'язок з військовою тематикою розкривається через ті присвяти та епіграфи, які супроводжують кожен з частин. У першій є епіграф з «Ромео і Джульєтти». В тексті є відсилання до тих, хто не взяв участі у танці війни і має зізнатися у своєму фізичному недоліку. У другій частині – це присвята «Лейтенанту Жаку Шарло, вбитому ворогом у 1915 році, 3 травня». Національний характер твору та зв'язок з військовими діями досягається завдяки наявності елементів «Марсельези» – пісні, що колись об'єднала французький народ у визвольній боротьбі та стала символом незламності та свободи. Також можна відстежити циркуляцію жанрових витоків фанфар, маршу, що викликають стійку асоціацію з воєнним началом. У третій п'єсі використано епіграф із поезії Шарля Орлеанського «Зима, ви огидні», який змальовує спогади про війну під час хуртовини.

Твором, що став реакцією на події Першої світової війни був цикл італійського композитора Альфредо Казелли «Сторінки війни»

(«Pagine di Guerra») «Чотири музичні фільми» для фортепіано у 4 руки. Його було створено в 1915 році. Даний твір було написано після перегляду кінохроніки воєнних подій, що вплинуло на композитора. Цикл А. Казелли «Сторінки війни» мав програму. Він здебільшого спрямований не на змалювання історичних подій, а на рефлексію щодо них. Чотири п'єси «В Бельгії: пересування тяжкої німецької артилерії», «У Франції: біля руїн Реймського собору», «У Росії: атака козацької кавалерії», «В Ельзасі: дерев'яні хрести...» демонструють не лише етапи воєнних баталій, а й їх наслідки. Це наступ, руйнування та смерть. «У циклі Альфредо Казелли кожен з чотирьох «музичних фільмів» розповідає окрему історію. В кожній частині спостерігаємо експансію одного настрою, конкретизацію одного зображення, розробку одного тематичного матеріалу. П'єси розташовані за принципом контрастної зміни картин битви і скорботно-ліричних образів, які органічно вплітаються в розгортання драматургії, як нагадування слухачеві про наслідки воєнних конфліктів. Завдяки такому поєднанню брутального з душевним сумом та проникливою емоційністю, драматизм твору проявляється у ще більш загостреній формі» [6, с. 516]. Треба відзначити, що згодом композитор вирішив додати ще одну п'єсу до цього циклу – це «На Адріатиці: Італійські броненосці у поході». Таким чином композитор створив послідовність з музичних «стрічок», що змальовують різні країни у час світової війни. Композитор не прагне повністю вдаватись до звукозображального принципу, але все одно неможливо уникнути відтворення аналогій з боями, залпами чи пострілами, які їх супроводжують. Казелло також створює й симфонічний твір, що пов'язаний з подіями світової війни – це «Героїчна елегія пам'яті солдата, який загинув на війні». В ньому митець фіксує свої думки щодо сенсу людського існування, потреби увіковічення пам'яті героїчних постатей та визначення їх ролі у історії.

Ще одним композитором, який втілює у своєму творі воєнну тематику, є Артур Онеггер. Цей французький композитор у своїй «Літургійній симфонії» (1946) точно відтворює світ, охоплений війною та прагнення до миру, які добре розуміли ті люди, що пройшли через другу світову війну. Даний твір митець пише після повернення з Швейцарії до Франції, коли війна вже закінчилась. Проте він охоплений бурхливими емоціями, які виникають внаслідок спостере-

ження за наслідками битв. Кожна з частин симфонії має назву, що відповідає канонічним текстам католицької літургії. В них він реалізує своє бачення християнства, як частини людської культури. Композитор надзвичайно детально змальовує власні прагнення показати боротьбу людини та сподівання на щастя. «Моя симфонія – це драма, яка розігрується, якщо хочете, між трьома персонажами, реальними чи символічними: Горем, Щастям та Людиною. Це вічна проблема. Я спробував її оновити... У “Dies irae” я прагнув висловити... страх жорстоко переслідуваних поколінь народу». В першій частині даної симфонії, що має назву «Dies Irae», митець змальовує картину бурі, яке все руйнує навколо, змітаючи на своєму шляху. Суб'єктивне начало виникає лише наприкінці твору, коли проривається паросток плачу голуба – птаха миру. Даний образ набуває символічного значення та наскрізно проходить у всіх розділах. В частині «De profundis clamavi» звучання сповнене похмурістю. Це роздум, молитва, які супроводжують похоронну месу. Даний образ створюється завдяки тембральним, регістровим особливостям, де задіяні контрабаси, контрафагот і рояль. Третя частина «Dona nobis pacem!» передає бажання людства звільнитись від страждань. Причому нерідко визволення від них настає вже після смерті. Нетрадиційна тричастинна структура симфонії дозволяє добре втілити три основні символічні образи. Для реалізації ідеї фатального темного начала композитор використовує механістичність ритму маршу, остинатність тощо. Все це пов'язане саме з війною та її роботоподібним «обличчям». Для даного твору притаманна яскрава театральність образів, які стають зримими завдяки використанню принципу звуконаслідування.

Нерідко у оркестру проходить матеріал, що має передавати враження нелюдської автоматизованої сили, яка у своїй невідворотності та повторюваності є вкрай жахливою. Це примат інфернального, нелюдського начала, яке створюється завдяки синтезу маршових і джазових інтонацій. Весь твір передає дуже похмурий та трагічний настрій, проте наприкінці є напрочуд світле завершення. Літургійну симфонію Онеггера можна умовно поділити на дві смислові частини: до коди третьої частини і саму коду. У тривалій та розгорнутій мелодії цієї коди, яка пов'язана з невимовною ніжністю, відбувається повне нівелювання жорстокості, злості і навіть суму, що були досі у творі. Ця



кода втілює певне утопічне сподівання композитора на те, що можливий світ, в якому буде панувати лише братерство та мир. А війни підуть у минуле. Поява тем з попередніх частин, які досі були зловісними та механістичними, знаменує їх трансформацію. Тепер це образи, в яких багато надії на мир.

Одним з майстрів другої половини ХХ століття, що написав ряд творів, в яких висвітлюються воєнні події, є Кшиштоф Пендерецький. Цей провідний польський композитор створив як інструментальні, так і вокально-інструментальні твори, в яких оплакуються страшні події часів другої світової війни. Композитор приділяв увагу стражданням різних народів, які зазнавали втрат в роки війни. Зокрема митець оплакує й жертв бомбардувань у японських містах Хіросіма та Нагасаки, а також висвітлює факти страшного знищення людей у концтаборах. Причина такого прагнення звернутись до настільки болючих подій у людській історії може бути пояснена фактами з біографії митця. Пендерецький народився і до юнацького віку проживав у містечку Дембіца, неподалік Освенціма. Хоча батьки забороняли маленькому Кшиштофу дивитись на все те, що відбувалось буквально неподалік від їх будинку, він у дев'ять років з жахом спостерігав за масовим вбивством євреїв, що потім переживав у нічних кошмарах. Реальність була жахливіша, ніж це можна помислити, тому не дивно, що митець намагався передати експресіоністську реакцію на війни у своїх творах.

Творчі методи Пендерецького істотним чином змінювались упродовж життя. Він випробував ряд сучасних технік композиції, нерідко керувався авангардними методами написання творів, які дозволяли звукозмалювати ті надзвичайно експресивні емоції, що переживали люди у воєнні та післявоєнні часи. Одним з перших творів, в якому митець приділив увагу питанню масового знищення мирного населення, був «Плач по жертвах Хіросіми». Цей твір композитор написав для 52 струнних інструментів в 1960 році. Задля створення ефекту передачі почуттів жаху, страждань тощо, він використав сонорну техніку. Сонористика як метод композиції передбачає оперування не з «класичними» шарами фактури, як мелодія чи акордова вертикаль, а з тим, що позиціонувалось як фон. Водночас сонорний комплекс є активною структурою, в ньому весь час відбувається рух у середині кластеру чи певного угруповання. В хід йде новий тип нотації музич-

ного матеріалу. Замість того щоб використовувати звичайний запис, актуалізується принцип візуалізації, коли потрібно декодувати графічні символи, лінії тощо. Сонорна техніка передбачає використання широкого спектру засобів розширення звукової палітри. Зокрема розкриваються ті потенційні можливості, про які досі музиканти й не міркували. Це, насамперед, винайдення нових прийомів гри, які дозволяють передати почуття жаху, болю тощо. Доцільним є також використання не «класичного» поділу тексту на такти, а визначення часу у більш масштабних одиницях – секундах, якими вимірюється тривалість звучання того чи іншого типу матеріалу.

З метою розширення тембрової палітри інструментів композитор прагне не лише використовувати звичні прийоми гри, а й додавати інші. Зокрема Пендерецький пропонує музикантам грати за підставкою, що створює ефект шкряботіння, нерідко виконавці використовують різні перкусійні звучання, коли грають держакком смичка по корпусу, здійснюють постукування тощо.

Даний твір здобув неабияку популярність. Нотний текст твору опинився у бібліотеці міста Хіросіма, а музична частина неодноразово використовувалась різними майстрами. Зокрема ряд режисерів включали «Плач по жертвах Хіросіми» у свої стрічки. Звісно експресивне музичне полотно здебільшого пасувало до естетики таких режисерів, як Стенлі Кубрик, що використав музику у стрічці «Сяйво», Альфонсо Куарона, що застосував його у фільмі «Дитя людське». Також було використано твір у серіалі «Твін Пікс». «Плач по жертвах Хіросіми» це інструментальний твір, проте у інструментальному викладі композитор передав людські плачеві інтонації, зойки та крики. «Засобами авангардистських прийомів композитор, який прагнув до конструктивно нових художніх ефектів, зміг передати з великою силою почуття жаху, скорботи та страждання сотень тисяч постраждалих» [6, с. 519]. Пендерецький, як представник сучасного музичного мислення, намагається не лише створити твір, а й використовувати його як привід для подальшої творчості. Доречно згадати, що митець вирішив використати слухачку рефлексію щодо «Плачу» як основу для наступного твору. Зокрема було зафіксовано енцефалограми людей, які прослуховують «Плач за жертвами Хіросіми», в їх графічне зображення стало текстом такого твору, як Поліморфія» для 48 струнних інструментів.

Виконавський склад обох творів вкладався у сотню, в чому композитор міг вбачати також глибокий символічний зміст. Тривалість твору становить близько восьми з половиною хвилин, упродовж яких композитор послідовно змальовує деструктивний характер війни та її наслідків.

### **3. Воєнна тематика у західноєвропейській вокально-інструментальній культурі XX–XXI століття**

Воєнна тематика ще більш наочно реалізується у композиціях вокально-інструментального кшталту. Подібно до Онеггера, ще один метр XX століття пише твори, в якому наявні пряме відсилання до воєнної тематики. Зокрема йдеться про Арнольда Шенберга та його антифашистський твір «Ода Наполеону Бонапарту» (1942) та опус «Вцілілий з Варшави», написаний в 1947 році. Ода була призначена для голосу та фортепіанного квінтету і написана на вірші Джорджа Байрона. Це гнівний памфлет проти тиранічної влади, в якому наявний вбивчий сарказм. Вербальний текст містить відсилання до образу Адольфа Гітлера. Дж. Байрон описує розпад тиранії Наполеона, а використання даного тексту виступає певним пророчим інсайтом композитора по відношенню до долі Третього рейху. Важливим чинником, на думку Шенберга, було вірне відтворення тексту, яке потребувало декламування. За рахунок драматичного та експресивного промовляння тексту звуковисотність відходить на другий план. В даному творі можна побачити вплив деяких творів, що мали стосунок до музичної культури часів Французької революції. Простежується зв'язок з ритмічними особливостями пісні «Марсельеза» та початковим ритмом Симфонії № 5 Л. ван Бетховена. В даному творі митець використовує принцип додекафонії, проте також наявні окремі риси тонального мислення, а сам твір закінчується «каденцією» в мі-бемоль мажорі. Оду Наполеону Бонапарту найкраще охарактеризувати як мелодраму. Порівняно з іншими творами митця вона є більш доступною для сприйняття. Обрана композитором серія дозволяє відтворювати мінорні тризвуки від ноти соль, мі-бемоль мінор та сі. Внаслідок цього виникає також послідовна та доволі передбачувана не лише гармонія, а й фактура. Даний твір не лише змальовує воєнні події, а й передає дух революції, боротьби проти тиранії та передрікає результат військових подій.

Твір «Вцілілий з Варшави» був призначений для читця, унісонного чоловічого хору та оркестру. Його текст створив сам Шенберг, спираючись на різні документальні свідчення щодо ув'язнення людей у Варшавському гетто під час другої світової війни. Весь твір побудований як спогади людини, яка вціліла у гетто. Проте наявне певне переосмислення історичних подій, адже у Варшавському гетто не було газових камер, також у тексті використовувалась пісня з Віленського гетто. Композитор мав на меті зафіксувати у музичному творі пам'ять про події, яких ніколи не повинні забути євреї. Навіть якщо він допускає певні фактичні відмінності, то основною метою митця є їх фіксація крізь призму індивідуального досвіду.

Фонд Кусевіцького замовив композитору твір і Шенберг запропонував цю кантату. Специфіка даного твору полягає в тому, що він є доволі камерним, як для кантатного жанру, адже його тривалість становить лише 7 хвилин. В вербальному тексті використано англійську мову, якою головний герой оповідає свою історію, наявні окремі репліки німецькою мовою (на берлінському діалекті), що належать фашистам. Також представлено іврит, на якому співають молитву єврейські полонені. Зокрема у тексті кантати не лише відтворено нацистські злочини. Вона виступає своєрідним протестом щодо фашизму, який забрав мільйони людських життів. «Кантата «Уцілілий з Варшави» стала вершиною творчості композитора й об'єднала всі його «знахідки» – і додекафонію, і надмірну експресію, і «точкову» побудову оркестрової тканини, і Sprechgesang. Це – драматичне свідчення епохи, що має гуманістичну спрямованість, не дивлячись на певні протиріччя задуму композитора і засобів його втілення» [5, с. 90]. В даному творі втілюється жах, біль, розпач – ті почуття, що охоплювали людей, хто у повній мірі відчув усі лихоліття війни.

В творі використовується не лише авторський матеріал, а й цитати, зокрема під час кульмінації всього твору можна почути давньоєврейський духовний гімн «Шма Ізраель» – «Слухай, Ізраїль», який співали засуджені до смерті люди. Молитву «Шма Ізраель» мають промовляти тричі на день, а також перед смертю. Дана молитва має трагічний і водночас урочистий характер. Хор звучить разом із тромбонами. Даний інструмент нагадує про звучання труб судного дня, коли відбудеться переосмислення наслідків подій та їх оцінки людьми. У оркестровій лінії можна

відзначити наявність звуконаслідувальних елементів, зокрема можна почути свисток, що втілюється через використання трелі.

Даний твір виступає прикладом поєднання різних композиційних технік, які застосовував Шенберг. Зокрема основою твору є серія (fis-g-c-as-e-dis-h-b-f-a-cis-d), в якій звуки fis-g-c-as набувають значення лейтмотиву. Можна також казати про особливе значення тембру труби solo, який символізує ранкову побудку. Також звуконаслідувальність має використання барабану, звук якого є невід'ємною частиною побуту мешканців концентраційного табору. Композитор у своєму творі не обмежується лише додекафонією, а прагне відтворити основний образ, що вимагає залучення різних засобів. «На першому плані для Шенберга була художня істинність і достовірність вислову. У його творах немає надмірного замилування суто технічними показниками» [2, с. 92]. У вокальній партії превалує принцип речитації на одному звуці. Даний прийом дозволяє передати пригнічений стан героя, адже розвинена вокалізація була б не досить доцільною з огляду на тематику твору. До того ж композитор іноді надає більшої свободи виконавцям та лише прописує вербальний текст, але не вказує специфіки ритмічної організації того чи іншого уривку. Це створює потенціал для індивідуального прочитання даних епізодів.

Показ варшавського гетто крізь призму особистісного досвіду є таким, що мав особливе значення для Шенберга. Він був євреєм за походженням, проте, в 1898 році він став лютеранином. Шенберг не втратив зв'язку зі своєю культурою, адже він одружився з єврейкою, а його твори свідчили про повернення митця до іудейської віри більше, ніж будь які слова.

На початку другої світової війни виникає твір італійського композитора Луїджі Далапінколи «Пісні ув'язнення» (1941). Далапінкола надає перевагу кантатному жанру, а у композиційному плані звертається до додекафонної техніки. Його антивоєнний триптих складався з «Пісень ув'язнення», а також таких творів, як «В'язень» (1949) та «Пісні звільнення» (1955). Дані твори поєднували у собі ліризм та притаманну італійській культурі гнучкість вокальної лінії. У творі «Пісні ув'язнення» використовується доволі цікавий виконавський склад – це хор, два фортепіано, дві арфи та ударні. Воєнні події безпосередньо стосувались родини композитора, адже під час першої світової війни

його батько був визнаний неблагонадійним, внаслідок чого інтернували усю родину. Проте під час другої світової війни внаслідок наявності у дружини Луїджи Далапікколи єврейського коріння, композитор та його родина мали переховуватись та навіть планували виїхати до Швейцарії. Вже в 1943 році митець вирішив написати одноактну оперу «В'язень», яка б висвітлювала трагедії жертв війни. Твір він дописав через п'ять років, після чого її було представлено у радіо форматі, а згодом і на сцені. Композитор хоча звертається до серійної техніки, проте оперує нею доволі вільно. Сюжет опери був нав'язаний відразу декількома творами – оповіданням «Катування надією» Філіпа Огюста Матіаса Вільє де Ліль-Адана та романом «Легенда про Уленшпігеля і Ламму Гудзака» Шарля де Костера. Твір став суголосним сучасності. Ця опера, тривалість якої сягала години, дозволила передати катування іспанської інквізиції XVI століття. Митець використовує три основні серії, які він називає «серією молитви», «серією надії» та «серією свободи». В даній опері багато символіки. Зокрема лабіринт утворюється як ряд таких поліфонічних форм, як канон, ричеркар.

Ще одним прикладом мистецької реакції на події другої світової війни є твір «Коли перед будинком цією весною квіт бузок» (1946) Пауля Хіндеміта, що мав додаткову назву «Реквієм, пам'яті тих, кого ми любили». Цей твір митець присвятив пам'яті американського президента Ф. Рузвельта. На період написання цього твору Пауль Хіндеміт вже мешкав у США, прийняв американське підданство, адже після 1934 року його почали переслідувати у Німеччині. Його музика визначалась німецькою владою як дегенеративна, твори заборонялось виконувати. Тому він був змушений полишити батьківщину та почати нове життя. В якості літературної основи тексту композитор обирає вірші американського поета XIX століття Волта Вітмена. Даний твір пов'язаний зі змалюванням теми війни та миру, ознаки реквієму наявні на рівні ладу та теми, проте на рівні структури відсутній зв'язок з жанром. У творі оспівується філософсько-одухотворена краса, концепція світової гармонії, яка неодноразово ставала основою творів композитора.

Хіндеміт, спираючись на поезію Вітмена, по-своєму її інтерпретує. Твір має прелюдію та 11 частин: «When Lilacs Last In The Dooryard Bloom'd», «Arioso, In The Swamp», «March, Over The Breast Of Spring», «O Western Orb», «Arioso, Sing On, There In The Swamp», «Song, O How

Shall I Warble», «Introduction And Fugue, Lo! Body And Soul», «Sing On! You Gray-Brown Bird», «Death Carol, Come, Lovely And Smoothing Death», «To The Tally Of My Soul» та «Finale, Passing The Visions». У початковому розділі «Прелюдії», відбувається стисле втілення концепції та драматургії всього твору. Кульмінація припадає на точку золотого перетину. Образ смерті, якому приділено увагу в даному творі, передається через різні образи-іпостасі: земля, екстаз, джерело людських страждань. В реквіємі наявна тема-рефрен, яка проходить через весь твір наскрізно. Для втілення основного образу важливу роль відіграє роль тембрів, які дозволяють звукообразити гул воєнних дій. Зокрема таку роль відіграє звучання контрфаготів, тремоло літавр, гра тромбонів. Надзвичайно детальна робота композитора щодо оркестрування твору сприяла тому, що кожен елемент музичної тканини є доцільним. В цьому реквіємі наявні номери, де співають солісти, хор тощо. Проте фактично відсутні розділи, де був би відсутній інструментальний компонент. Оркестрова лінія підтримує солістів, взаємодіє з хором. Музичне мислення митця спирається на новітні техніки композиції. Задум митця реалізується у творі, що триває майже годину.

Також ретельною є робота над типом фактури, що використовується у Реквіємі. В ряді частин композитор використовує поліфонічну фактуру, натомість в інших вона гомофонно-гармонійна. У випадку застосування останньої створюються передумови для того, щоб слухачі могли добре прослухати вербальний текст. Натомість у поліфонічних розділах дещо знижується можливість його сприйняти і на перший план виходить голос як певний інструмент, що має специфічне тембральне забарвлення.

Нерідко Хіндеміт прагне диференціювати голоси, адже жіночі голоси, які є більш мобільними, протиставляються статичності чоловічих. Даний твір демонструє блискуче перетворення традицій Й.С. Баха та його масштабних опусів, які були пов'язані з подібною тематикою. Саме від поліфонічності Баха походить специфіка номерів. Зокрема й архітектоніка, й використання голосів є доволі подібними. В деяких номерах на перший план виходить інструментальне начало, проте якщо потрібно підкреслити вербальний текст, то митець прагне виділити саме вокально-хорове звучання. Реквієм виступає прикладом гнучкої взаємодії вокального та інструментального начал, які надзвичайно тісно переплетені.

Свій реквієм французький композитор і органіст Моріс Дюрюфле пише у 1947 році, присвячуючи його пам'яті батька. Перша версія була розрахована виключно на вокально-хоровий склад, а вже згодом було додано оркестровий пласт. Цей реквієм для солістів, хору, оркестру та органу став твором, в якому можна було вбачати традиції інших представників французької музичної культури, попередників композитора – Сезара Франка, Габрієля Форе, Клода Дебюссі. В цьому творі митець не лише трансформує форму та виразні засоби, відходячи від стандартного трактування жанру, а й втілює їх у лірико-філософському ключі, де постулюється ідея трагічності війни. Стилістика твору наче мало пасує до змалювання страхіть воєнних подій, проте може сприйматись як той потойбічний світ, що сповнений гармонії та не містить вже жодних страждань.

Ряд чинників вказують на практику наслідування традицій, що були закладені в реквіємі Габрієля Форе, написаному на початку ХХ століття. Зокрема митець застосовує доволі незвичне розташування частин, в мелодії використовуються григоріанські хорали. Поліфонічний тип фактури поєднується з яскравою гармонією, що нагадує здобутки романтизму. Не менш витонченою є інструментовка твору, де кожний тембр має свою семантику. Так, наявний імпресіоністичний вплив до колористики інструментів. Вкрай яскраво звучить такий інструмент, як челеста, що лунає наприкінці реквієму. Відкриває реквієм вступний розділ (Introit), після якого слідує Кюріє, Domine Jesu Christe, Sanctus, Pie Jesu, Agnus Dei, Lux Aeterna, Libera me та In Paradisum.

Твором, що виступає реакцією на події світових війн, є «Воєнний реквієм» Бенджаміна Бріттена. Хоча даний реквієм написано вже в 1962 році, проте він в повній мірі може бути віднесений до робіт, що спрямовані на висвітлення реакції на воєнні дії. Під час другої світової війни було повністю зруйновано внаслідок бомбардувань місто Ковентрі. В 1962 році планувалось відкриття відновленого собору, який був окрасою та основною пам'яткою міста і Бріттен для цієї події пише свій реквієм. Треба відзначити, що важливу роль відіграє кожен компонент даного твору. Вербальний текст, який використав композитор, це поезія з «Поєми мертвих» англійського митця Вілфріда Овена (1893–1918), який брав участь у Першій світовій війні. Перебування на Західному фронті стало поштовхом для появи вели-



кої кількості поезії, що втілювала потребу протестувати проти війни, як феномену, що несе страждання та загибель. Побачивши на власні очі жахи війни, митець зазначав, що не пише про країну чи героїв, а також силу чи велич воїнів. Він детально описує саму війну без прикрас, адже вона має викликати співчуття, а не опоетизовуватись чи подаватись у романтичному ключі. Окрім поезії Овена композитор використовує також традиційні тексти заупокійної меси. Твір є доволі масштабним та триває півтори години.

В своєму творі Бріттен не лише спирається на традиції мес, що створювались митцями минулого, а й практикою творів, написаних композиторами XIX–XX століть. Серед них можна згадати й опус Фредеріка Делюса, написаний на основі уривків з творів Фрідріха Ніцше та Реквієм Пауля Хіндеміта. Бенджамін Бріттен присвятив свій реквієм пам'яті своїх друзів, що загинули на фронтах: Роджера Бурнея, молодшого лейтенанта добровольчого резерву Королівського військово-морського флоту, Пірса Данкерлея, капітана Королівської морської піхоти, Девіда Джилла, рядового матроса Королівського військово-морського новозеландського військово-морського флоту.

Для композитора цей реквієм став своєрідною даниною тим, хто загинув на війні. У першому номері «Requiem aeternam» у хоровій партії превалує принцип рецитації з мінімальним розспівуванням. Проте після появи соліста-тенора відбувається зміна типу матеріалу. Замість рецитації виникає вокалізація – виразні стрибки, що дозволяють передати ліричні наспівні інтонації. У другому номері «Dies irae» використовується весь потенціал виконавського складу, адже чергуються соло, хоровий спів, дуети солістів. Епізоди змінюють один одного і виникає можливість створити повноцінну картину розвитку сюжету.

Композитор завдяки використанню канонічного та індивідуального тексту Овена формується картина військових подій та реакції на них. Взаємодія суб'єктивного та більш об'єктивованого тексту дозволяє створити цілісне бачення історії. Бріттен планував передати ідею єднання народів внаслідок війни і на рівні національності виконавців. Він хотів надати партії солістів (сопрано, тенора і баритона) Галині Вишневській, англійцю Пітеру Пірсу та німцю Дітріху Фішер-Діскау. Водночас задум не було реалізовано на прем'єрному виконанні, а лише у записі.

Фактично у творі наявні три плани, що реалізуються на рівні змісту та виконавського складу. На першому з них наявна оповідь про військові події та людські страждання від лиця двох солдат, партії яких виконують солісти. Їх мова спирається на поезію Овена. Супровід виконується камерним інструментальним складом. Другий шар музичного матеріалу пов'язаний із застосуванням ритуалізованих форм, де на перший план виходить матеріал, що характерний для меси. Він викладається солісткою-сопрано, змішаним хором та симфонічним оркестром. Натомість третій образно-смысловий рівень виконується хором хлопчиків та органом. Якщо казати про жанрові витoki твору, то можна віднайти риси псалмодії, фанфар, остинатних побудов, що характерні для барокового мистецтва.

Попри розмаїтість індивідуальних стилів, митці нерідко використовують подібні жанри, художні принципи тощо. Це обумовлено й тематикою творів, й наявною традицією. «Усі ці музичні творіння не є абстрактними фантазіями композиторів на теми якихось уявних жахів, навпаки, всі вони просякнуті пам'яттю про страждання та випробування реальних живих людей, кожна краплина сліз яких потребувала катартичного втілення в звуках, мелодіях та гармоніях. Творчі пошуки композиторів різних поколінь та різних національних шкіл перебувають не тільки у руслі поширення конкретної інформації про гострі життєві колізії, але й забезпечують найважливішу функцію поминання, що є складовою частиною культурної пам'яті людства» [6, с. 530].

Польський композитор Кшиштоф Пендерецький, як вже зазначалось, втілює меморіальну тематику не лише у інструментальних творах, а у масштабних вокально-інструментальних жанрах (ораторія, реквієм). Подібно до А. Шенберга, К. Пендерецький звертається до теми висвітлення пам'яті людей, замучених в Освенцимі. Він пише з нагоди відкриття меморіалу загиблим у Освенцимі ораторію «Dies irae» (1967), де використано канонічний текст першого письма апостола Павла до Коринфян. Окрім нього митець звертається до більш сучасної поезії П. Валері, Т. Ружеви́ча, Л. Арагона, В. Броневського. Такий симбіоз текстів є тотожним тому принципу, який було використано в роботі Бенджаміна Бріттена. Можна відзначити, що й сама назва твору «Dies irae» корелює з позначенням розділу симфонії А. Онеггера та іншими зверненнями сучасних митців до цієї секвенції з католицької

меси. Цей григоріанський розспів набув надзвичайно великої популярності в історії музичної культури, адже використання «Dies irae» в заупокійній месі та змістовне навантаження, що пов'язане з картиною Страшного суду стало фактично синонімом смерті, страждання. Отже, формується своєрідне символічне коло стійких тем-образів, які асоціюються з переосмисленням людських вчинків та їх наслідків. Вербальний текст григоріанського наспіву якнайкраще передає основне смислове ядро твору: «День гніву – день цей, день скорботи й тісноти, день спустошення та розорення, день темряви та мороку, день хмари та імли, день труби та лайливого крику проти укріплених міст та високих башт».

Даний твір є більш масштабним, порівняно з «Плачем за жертвами Хіросіми». В ньому митець використовує різні композиційні техніки, серед яких можна віднайти не лише сонористику, в якій на перший план виходять кластерні утворення, а й більш виразне мелодичне начало. Голоси часом трактуються подібно до інструментів, які мають передати найвищий ступінь експресії. Хоча тексти були взяті з різних літературних джерел, які пов'язані з різними національними та часовими традиціями, проте спільним для них є експресіоністська атмосфера. Доволі неоднозначним є виконавський склад, адже на відміну від «Плачу за жертвами Хіросіми», де були наявні одні струнні, в «Dies irae» вони відсутні, проте розширено склад перкусії. Друга частина ораторії виступає центром загострення конфлікту. В даному розділі композитор використовує не лише музичні інструменти та вокал, а й тривожну сирену, яка заглушає всі інші шари тканини. В словах Поля Валері «Вітер встає, спробуємо жити», які використано в творі, зазначається, що подібні події накладають відбиток на тих, хто вижив і щоб продовжувати існування, люди мають докладати особливих зусиль.

Ще один твір Кшиштофа Пендерецького має відсилку до подій другої світової війни – це «Польський реквієм». Частини даного твору композитор писав у доволі значний часовий проміжок від 1980 до 2005 року. Основний зміст пов'язаний з різними подіями, які були надзвичайно болючими для польського народу. Є частина, що присвячена Леху Валенські, є ті, що оспівували внесок кардинала Стефана Вишинського та Папи Іоанна Павла II, натомість «Recordare, Jesu pie» пов'язана з постаттю польського священика Максиміліано Кольбе, який

добровільно пішов на смертну кару замість іншого в'язня у Освенцимі. Цей твір демонструє певний відхід митця від сонористики та широке використання поліфонічної техніки письма.

На прикладі творів західноєвропейських композиторів можна прослідкувати використання специфічних мовних наборів, які дозволяють передати слухові образи. Причому подібну роль відіграє тематизм, вербальний текст тощо. «Слуховий образ (передчуття смислу) та породжувані ним значеннєві коннекції продукують мовний вибір, визначають специфіку знакових форм, зумовлюють те, яким чином реалізуються смислові завдання свідомості» [4, с. 452]. Розвиток культури пов'язаний з модифікацією мови мистецтва, яке детерміноване нею. Способи мистецької виразності пов'язані зі способами буття людини, її культурною самосвідомістю. Відповідно, кожна нова епоха представляє собою новий музичний життєсвіт.

#### 4. Висновки

Композитори, звертаючись у своїх творах до воєнної тематики, найчастіше прагнуть робити свої композиції зрозумілими публіці. Адже їх дітища набувають ролі своєрідних мистецьких маніфестів, результатом власних суб'єктивних переживань воєнних подій, або здійснення рефлексії щодо них на правах спостерігачів. Намагання зробити їх максимально доступними для слухацької аудиторії сприяє вибору принципу програмності, якщо мова йде про інструментальні опуси. Композитори дають своїм творам яскраві назви, які дозволяють провести аналогію з воєнними подіями, додають поетичні епіграфи тощо. Якщо ж композитори звертаються до вокально-інструментальних творів, то вони обирають ті вербальні тексти, що відтворюють потрібний художньо-образний зміст. Найбільш часто митці обирають такі жанри, як реквієм, плач, ораторія. Нерідко композиторська рефлексія включає опору на тексти ординарія, католицької меси тощо, які виступають стійкими носіями значення, мають власну символічну цінність та є зрозумілими внаслідок своєї циркуляції в музичній культурі.

Твори західноєвропейських композиторів ХХ століття М. Равеля, К. Дебюссі стали реакцією на події першої світової війни. Опуси А. Шенберга, А. Онеггера, Б. Бріттена, К. Пендерещького були ініційовані початком другої світової війни. Наразі ХХІ століття є часом,

коли виникають війни, які виступають потужним емоційним потрясінням для людей загалом та композиторів зокрема, які у мистецькій формі намагаються зафіксувати цей травматичний досвід. Проте свою місію вони вбачають не лише у відтворенні подій у художній формі, а й у створенні своєрідних застережень для нащадків щодо неможливості рухатись шляхом війн, які приносять лише біль та страждання, стаючи причиною смерті людських особистостей. Мистецькі маніфести композиторів виступають прямою реакцією на змінований світ, потрясіння, що бентежать людей, навіть якщо вони не приймали у них безпосередньо участь. Перспективним напрямком для подальших досліджень є висвітлення специфіки творів українських композиторів, пов'язаних з воєнною тематикою.

### Список літератури:

1. Жаркова В. Б. Музыка Клода Дебюссі і Моріса Равеля: сучасний погляд на проблему стильової ідентифікації. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2021. № 130. С. 24–51.
2. Лебідь Ю. Вплив Арнольда Шенберга на музичну стилістику XX–XXI століття. *Імідж сучасного педагога*. 2021. № 4(199). С. 91–94.
3. Рябоконева М. О. Музичний неокласицизм як феномен сучасної західноєвропейської культури : дис. канд. мистецтвознавства : 26.00.01 – теорія та історія культури (мистецтвознавство). Київ, 2016. 197 с.
4. Самойленко О. І., Осадча С. В. Музична семіологія як актуальний напрям теорії мовної свідомості. *Modern culture studies and art history: an experience of Ukraine and EU: Collective monograph*. Riga : Izdevniecība “Baltija Publishing”, 2020. P. 436–458.
5. Шломін В. Феномен творчості Арнольда Шенберга в руслі музичного мистецтва XX сторіччя. *Час мистецької освіти «Теорія і методика виховання художньо обдарованої особистості у закладах мистецької освіти»* : зб. статей VII Всеукр. наук.-практ. конф. 17-18 жовтня 2019 року / заг. ред. В.В. Фомін. Харків : ХНПУ ім. Г. С. Сковороди, 2019. Ч. II. С. 87–90.
6. Щербакова О. К., Щербаков Ю. В. Музичні рефлексії на трагічні події XX–XXI століть у творчості європейських та українських композиторів. *Modern culture studies and art history: an experience of Ukraine and EU. Collective monograph*. Riga : Izdevniecība “Baltija Publishing”. 2020. P. 513–532.
7. Danto A. C. *What art is*. Yale University Press, 2013. 174 p.

### References:

1. Zharkova V. B. (2021) Muzyka Kloda Debiussii i Morisa Ravelia: suchasnyi pohliad na problemu stylovoi identyfikatsii [Music of Claude Debussy and Maurice Ravel: a modern view of the problem of stylistic identification]. *Naukovyi visnyk*

*Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I. Chaikovskoho*, no. 130, pp. 24–51. (in Ukrainian)

2. Lebid Yu. (2021) Vplyv Arnolda Shenberha na muzychnu stylistyku XX–XXI stolittia [The influence of Arnold Schoenberg on the musical style of the XX–XXI century]. *Imidzh suchasnoho pedahoha*, no. 4(199), pp. 91–94. (in Ukrainian)

3. Riabokonieva M. O. (2016) Muzychnyi neoklasytsyzm yak fenomen suchasnoi zakhidnoievropeiskoi kultury [Musical neoclassicism as a phenomenon of modern Western European culture]: Dys. kand. mystetstvoznavstva: 26.00.01 – teoriia ta istoriia kultury (mystetstvoznavstvo). Kyiv. (in Ukrainian)

4. Samoilenko O. I., Osadcha S. V. (2020) Muzychna semiolohiia yak aktualnyi napriam teorii movnoi svidomosti [Musical semiology as an actual direction of the theory of linguistic consciousness]. *Modern culture studies and art history: an experience of Ukraine and EU: Collective monograph*. Riga: Izdevniecība “Baltija Publishing”, pp. 436–458. (in Ukrainian)

5. Shlomin V. (2019) Fenomen tvorchosti Arnolda Shenberha v rusli muzychnoho mystetstva XX storichchia [The phenomenon of Arnold Schoenberg’s work in line with the musical art of the twentieth century]. *Chas mystetskoï osvity «Teoriia i metodyka vykhovannia khudozhno obdarovanoi osobystosti u zakladakh mystetskoï osvity»: zb. statei VII Vseukr. nauk.-prakt. konf. 17-18 zhovtnia 2019 roku* / zah. red. V.V. Fomin. Kharkiv: KhNPU im. H. S. Skovorody, p. II, pp. 87–90. (in Ukrainian)

6. Shcherbakova O. K., Shcherbakov Yu. V. (2020) Muzychni refleksii na trachichni podii XX–XXI stolit u tvorchosti yevropeiskykh ta ukrainskykh kompozytoriv [Musical reflections on the tragic events of XX–XXI centuries in the works of European and Ukrainian composers]. *Modern culture studies and art history: an experience of Ukraine and EU. Collective monograph*. Riga: Izdevniecība “Baltija Publishing”, pp. 513–532. (in Ukrainian)

7. Danto A. C. (2013) *What art is*. Yale University Press, 174 p.