

РЕКВІЄМ У КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТЬ

Кучурівський Ю. С.

ВСТУП

Для жанрової традиції реквієму, що сформувалася в лоні католицької церкви і набула повноти свого музично-художнього вираження у композиторській творчості від Нового часу, особливого значення набуває вокально-хорове мистецтво останньої третини XX – початку XXI століть. У просторі багаточисленних індивідуально-композиторських інтерпретацій жанрової моделі заупокійної меси семантика канонічного тексту породжувала розмаїття музично-композиційних та виконавських рішень, і кожна авторська версія привносила щось нове в еволюцію жанрової традиції. І якщо зразки хорових реквіємів, створені композиторами XVII-XIX століть укладаються у жанрово-стильові координати свого часу і можуть розглядатися в якості певних «блоків» в еволюції жанрової традиції, то композиторські прочитання реквієму XX – початку XXI століть досить часто представляють собою унікальні явища, які перетинають межі традиції.

У значній мірі цьому сприяло переосмислення головних соціокультурних функцій «меси мертвих» у середньовічній богослужбовій практиці і приватного життя людини – в XX столітті вони розумілися відповідно до буттєвих акцентів свого часу. Вона трансформувалася в ідею *Загальності* (незалежно від конфесійної приналежності), *Загальної пам'яті про всіх*, які загинули в світових війнах або принесених в жертву державно-політичних ідей і конфліктів. Саме такий зміст виявляється в рубіжному для еволюції жанру реквієму в західноєвропейській музичній творчості «Військовому реквіємі» Б. Бріттена (1961 рік) – знаменитому творі, що поклав початок цілій низці оригінальних інтерпретацій жанрової традиції заупокійної меси представниками композиторської школи Великобританії.

Досить часте звернення композиторів до реквієму пояснюється об'єктивними факторами історичного контексту європейської музичної культури і пов'язане з морально-етичними устремліннями

музичного мистецтва сучасності. У той час, коли питання майбутнього людства стоять особливо гостро, реквієм бере на себе функцію того музичного жанру, що здатний осмислити дійсність, виявити її вузлові протиріччя, пов'язані з питаннями існування людини в сучасному світі і співіснування різних культур в «єдиному світі». Меморіальний сенс, спочатку закріплений за реквіємом як літургійною формою західної християнської Церкви, багато в чому відповідав трагічним подіям в сучасній історії європейського світу і її дегуманістичним проявам (державно-політичні, військові та конфесійні конфлікти, екологічні катастрофи тощо).

Він також виявився співзвучним все більш зростаючої в умовах глобалізації потребою людини в духовних підставах Буття, необхідністю досвіду переживання Трансцендентного, що виразилося у феномені так званої «нової сакральності» в музичному мистецтві останньої третини ХХ – перших десятиліть ХХІ століть. Це обумовлено, перш за все, генетичним ядром заупокійної меси – «позитивної ідеєю» здобуття Спокою за допомогою молитовного прохання, яка спонукає до утвердження морально-етичного ідеалу не тільки християнської культурного свідомості, а й загальнолюдської.

1. Жанрова традиція хорового реквієму у просторі творчого переосмислення

Епоха Нового часу відкриває той період історії розвитку реквієму, що відзначений його постійною присутністю у професійній композиторській творчості аж до сьгоднішніх днів. Зразки індивідуальної інтерпретації заупокійної меси представлені у творчій спадщині великої кількості європейських композиторів, які представляють найрізноманітніші національні та конфесійні традиції (Ф. Госсек, Л. Керубіні, Й. Гайдн, А. Сальєрі, В. Моцарт, Дж. Верді, Г. Берліоз, Ф. Ліст, Р. Шуман, Й. Брамс, А. Дворжак, Ф. Ліст, К. Сен-Санс, Ш. Гуно, Г. Форе, А. Брукнер, І. Стравінський, Д. Лігеті, П. Хіндеміт, К. Вайль, Ф. Ржевські, Б. Бріттен, К. Пендерецький, Б. Циммерман, М. Кагель, К. Дженкінс, Т. Такеміцу, Е. Вебер, М. Гнесін, А. Шнітке, Ю. Шамо, Є. Станкович, В. Зубицький, В. Сильвестров, В. Шух, А. Козаренко, А. Караманов, О. Щетинський, унікальний в своєму роді «Реквієм примирення» – приклад колективного творчого проекту, учасниками якого стали 14 композиторів з різних країн світу, серед яких найбільш відомі А. Шнітке, К. Пендерецький, Л. Беріо, Д. Куртаг і В. Рим. Цей список авторів можна продовжувати.

У цьому сенсі очевидним є той факт, що музичний жанр, що бере свої витoki в літургійній практиці і виступає в європейській культурній свідомості як представник католицького церковного мистецтва, виходить за межі своєї культурної традиції і знаходить дещо інший статус і призначення, ніж в період свого обрядово-ритуального побутування. На відміну від «прикладної» функції структурно-семантичного канону заупокійної меси і його музичного оформлення в умовах богослужбового дійства, в авторській композиторській творчості музика стає визначальним фактором в вираженні релігійного сенсу і текстової основи реквієму, яка з часом втрачає свою канонічну «недоторканність».

Початкове призначення реквієму як частини похвального обряду – заступницька молитва за померлих – у світському його жанровому варіанті значно розширюється: він стає тією формою музичної образності і виразності, яка в багато чому резонувала з духовними основами культури Нового і Новітнього часу, які, наприкінці, оформилися в феномен нової релігійності (або нової сакральності) як спеціального напрямку хорової музики від останньої третини ХХ ст.

Релігійні образи Безсмертя, Вічного Спокою і Світу як вищого Божественного Дару, що склали семантичне ядро католицької заупокійної меси, виявилися надзвичайно актуальними для європейської людини ХХ століття. Драматичний образ грішної душі, в страху очікує Великий Судний день, відображений в змісті секвенції *Dies irae*, стимулював осмислення вічної і найважливішої теми для людини – Смерть як кінцівку буття і перехід в інший світ. Змістовна сторона латинського реквієму породила величезну кількість композиторських інтерпретацій теми Смерті і Безсмертя як ключової для людського існування, в яких музика отримала принципову свободу вираження (на відміну від церковного канону) і стала звуковим еквівалентом рефлексивної свідомості, властивої авторській музиці Нового часу, і тим більше подальшого часу.

Ще в більшій мірі образність *Dies irae* набула актуальності для музичного мистецтва ХХ століття: потрясіння і катастрофи цього кризового для європейського світу часу знайшли своє музичне вираження в численних Реквіємах, створених композиторами минулого століття (особливо його першої половини). У цих творах індивідуально-приватний витік церковної заупокійної меси замінюється на об'єктивну ідею скорботи і оплакування невинних жертв недосконалого світу, в якому втрачено цінність людського життя, покладеного на вівтар світових війн і різних державно-

політичних конфліктів (Б. Бріттен, Б. Циммерман, Дж. Тавенер, Є. Станкович, О. Козаренко и др). Так меморіальна ідея реквієму, спочатку закладена і в його літургійної формі, досягає свого апогею в композиторській творчості ХХ століття і утворює магістральну лінію розвитку жанрової традиції.

У процесі секуляризації, реквієм втрачає зв'язок із власною церковно-релігійною природою: вихідною ланкою тут є факт «виходу» заупокійної меси з сакрального простору храму у ситуативний контекст концертного виконання, що зумовлює зовсім інші комунікаційні механізми. Композитор як автор музики завжди прагнув «впливати» на слухача, донести до нього ідею і сенс свого твору за допомогою музичної виразності, яка в кінцевому підсумку спрямована на активізацію почуттів і мислення слухача. Здійснювати цей вплив покликаний виконавець, який виконує центральну функцію у відомому комунікативному ланцюзі «композитор-виконавець-слухач». Зрозуміло, що в богослужбовій практиці, в якій формувалася жанрова традиція реквієму, ця функція в вищій мірі несуттєва, оскільки вона не відповідає сакральному змісту церковного обряду. Якщо ж враховувати ще й стильовий фактор, який зумовив активне проникнення в хоріві реквієми композиторів ХVIII–ХІХ ст. оперного стилю – як в вокально-виконавському плані, так і в драматургічному, – то розрив з релігійними основами жанру стає ще більш очевидним, оскільки мова йде про принциповий вплив музики на чуттєву сферу людини, яка заперечується релігійною свідомістю як «мирське». «Найважливішим способом досягнення цього мирського самоствердження стає синтез мистецтв у художній творчості, взаємодія й взаємовплив різних жанрів у пошуках нових художніх ефектів «сполучення різного». Кінцева мета цього – видовищність, що вражає уяву, багатство подання, що збуджує поведінкову активність і богоборство цивілізованої Людини», – пише стосовно цього Г. Котляр¹.

Звідси випливає й суттєвий для розуміння жанрової традиції реквієму аспект еволюції виконавського апарату, що пов'язаний з проблемою секуляризації та взаємодії зі стильовими і жанровими нормативами європейського професійного музичного мистецтва, властивими тій чи іншій епосі. Виконавські сили заупокійної меси в богослужінні принципово відмінні від виконавської практики світського реквієму: мінімальний виконавський апарат ранньо-

¹ Котляр Г. Латинський реквієм у європейському культурному процесі. *Вісник ХДАДМ*. 2011. № 1. С. 191.

християнських наспівів і григоріанської монодії (унісон чоловічого хору а *capella*) протиставлений масштабному звучанню змішаного хору і звуковому рельєфу соло голосів і хорової фактури; органний супровід, прийнятий в католицькій церкві (іноді з додаванням кількох інструментів) – потужному звучанню класичного симфонічного оркестру, іноді з виділенням соло інструменту тощо.

Образність і тематика сакральних біблійних текстів реквієму, зберігаючись в якості текстової основи авторського твору досить часто переосмислюється відповідно до індивідуально-особистого світогляду композитора або ідей свого часу. У тому чи іншому культурному контексті вічні істини Священного Писання, озвучені «священною» латиною, знаходять нові значення і смисли, актуальні для слухача і композитора. За допомогою музичного озвучування заступницьких молитов за померлих може виражатися індивідуальне ставлення того чи іншого композитора до релігійних ідей в цілому, до питань Життя і Смерті, до нагальних проблем свого життя або цілої епохи. В цьому випадку, канонічна текстова основа реквієму амбівалентна за своїм смисловим «зарядом», який продуктивно існує і в умовах богослужбової практики, і в умовах концертного виконання.

Однак усталена серед композиторів з ХХ століття практика введення неканонічного, авторського тексту в реквіємі зумовила більш радикальний розрив з його церковно-релігійними витоками та виникнення нових видів музичного жанру: реквієм на канонічний текст, реквієм на вірші лютеранської церкви, реквієм на вільній поетичній основі, реквієм синтетичного типу². Поєднання авторського тексту з канонічною латиною в подібних творах створюють особливу серйозність та етичну ідею художнього вираження, оскільки пафос індивідуального поетичного висловлювання підтримується об'єктивністю і надособистісним виміром біблійного тексту.

Розвиток реквієму як хорового жанру у композиторській творчості неминує зазнає впливу індивідуально-авторського розуміння Смерті і Безсмертя, а також інтерпретації жанрової ідеї заупокійної меси як такої. Різноманітність цього розуміння та інтерпретацій породжує варіативність структурного канону реквієму при збереженні його семантичних властивостей і загальної ідеї меморіального жанру. Ця варіативність виражається в вільних

² Гулеско І. Музично-художня типологія реквієму в європейському культурному контексті. Монографія. Харків. держ. акад. культури. Харків, 2003. 175 с.

перестановках частин канонічного тексту або його окремих фрагментів, а також у виключенні деяких обов'язкових для реквієму частин (Дж. Верді, Г. Берліоз, Р. Форі, Б. Бріттен, К. Пендеревський та ін.). Головну роль для подібних творів «... грає скоріше конкретно авторська позиція й точка зору соціуму даної історичної епохи щодо змістовно-значимої специфіки реквієму», – відзначають музикознавці³. Особливий інтерес в цьому плані являє *Dies irae*, з яким пов'язані найбільш явні вільні трактування структури реквієму: як відомо, в таких класичних зразках жанру як Реквієми Дж. Верді, Г. Берліоз та Б. Бріттен ця частина «подвоюється» композиторами, вони мають у своєму розпорядженні її також і в якості фіналу своїх творів, а Г. Форі виключає її із загальної композиції свого Реквієму.

Власне, з феноменом секвенції *Dies irae* і пов'язаний наступний момент, показовий для еволюції реквієму з точки зору його атрибутивних показників як музичного жанру. Авторське походження тексту секвенції, що описує трепетний жах грішної душі перед прийдешнім Судним днем і страхітливі картини самого Великого Суду, природним чином відбилося на історичну долю цієї частини заупокійної меси. Як зазначалося вище, канонізована після Тридентського Собору вона проіснувала в якості незмінного структурного компонента реквієму до II Ватиканського Собору, в ході якого була скасована відповідно до оновлення літургійного канону. Однак у своїй світській історії – в музичному мистецтві Нового і Новітнього часів – *Dies irae* набуває статусу чи не «канонічного елементу» жанру, який персоніфікував жанрову ідею реквієму в професійній композиторській творчості. Підвищена експресія музичного вираження в *Dies irae*, яка характерна для найвидатніших зразків жанру реквієму в творчості композиторів VIII-XX ст., відображає драматизм взаємовідношень людини і Бога, Земного і Небесного, Життя і Смерті – в остаточному рахунку, який завжди був одним з центральних об'єктів рефлексії людини західної культури і, відповідно, європейського музичного мистецтва. Дослідники відзначають, що для еволюції жанру реквієму в надзвичайній мірі істотні зміни, що відбувалися в світогляді західноєвропейської людини. І ці зміни відбивалися на еволюції індивідуально-композиторської інтерпретації образної змістовності *Dies irae*: «Одним з показників світосприймання Нового часу можна також вважати його граничну емоційну загостреність

³ Котляр Г. Латинський реквієм у європейському культурному процесі. *Вісник ХДАДМ*. 2011. № 1. С. 191.

(«заглибленість у страсті»), що знаходить висвітлення, насамперед, у мистецтві й, зокрема, у стилістиці бароко, класицизму, пізніше сентименталізму й романтизму. Характерною рисою стає культивування «сильної особистості», здатної «захопити», «переконати», в остаточному підсумку, придушити волю іншого. Звідси звертання до сюжетів, що акцентують смерть, страждання, опір заради самоствердження Особистості»⁴.

Як «занадто людська» секвенція Фоми Челанського неодноразово вилучалася з повсякденних книг католицької церкви, але для гуманістичної ідеї музичного мистецтва, яка склалася в епоху Нового часу і досягла свого найвищого вираження в XX столітті – вона виявилася надзвичайно співзвучною. Не випадково ця частина реквієму дуже часто стає драматичним центром, центральною кульмінацією в творах композиторів не тільки XX століття, а й раніше. «... Розділ «Dies irae», де говориться про день Страшного Суду, виконує (або, вірніше, починає виконувати) у заупокійній месі ту ж роль, що й «Credo», що затверджує догмат віри у звичайній месі. Саме на цю частину реквієму лягає основне навантаження в розкритті ідейного змісту, виявленні основної концептуальної установки заупокійної меси. В «Gradual» Бог і людина зведені воедино»⁵. Саме тому, на наш погляд, Dies irae аж до сьогодні виконує функцію не тільки класичного музичного символу, а й своєрідного жанрового маркера, який вказує на жанрову ідею реквієму як музичного жанру.

І, нарешті, самий очевидний факт еволюції жанрової традиції реквієму, пов'язаний з його типолічною різноманітністю, яка породжена індивідуальними концепціями композиторської творчості. Ця різноманітність не раз відзначалася дослідниками-музикознавцями, серед яких спеціально виділяємо І. Вербицьку-Шокот, яка в своїй дисертації зазначає «поліфонічний» характер існування реквієму на сучасному етапі свого розвитку та пропонує кілька типологій реквієму на підставі декількох критеріїв оцінки цього жанру. Генеральна, підсумкова класифікація, яку пропонує дослідниця, спирається на принцип жанрової канонічності. Відповідно, спеціально виділяються три типи реквієму: канон, версія та інверсія. «Під канонам слід розуміти католицьку заупокійну месу,

⁴ Котляр Г. Латинський реквієм у європейському культурному процесі. *Вісник ХДАДМ*. 2011. № 1. С. 191.

⁵ Swain J. Historical dictionary of sacred music. United States of America: Scarecrow Press, Inc., 2006. p. 84.

що призначена для супроводу заупокійної служби; версія – світське виконання літургійного варіанту, інверсія – вільне втілення літургійних рис реквієму та їх метаморфози у жанрі»⁶.

В центрі уваги цього дослідження знаходиться хоровий реквієм кантатно-ораторіального типу, який становить основу масу і магістральну лінію розвитку заупокійної меси в композиторській практиці від XVII століття. Цей тип реквієму, який безпосередньо виростає в ході своєї еволюції з літургійної, «до-жанрової» (в термінології І. Вербицької-Шокот⁷) форми заупокійної меси, є основним для композиторської творчості як минулих епох, так і сучасності.

Різні варіанти виконавського складу, що обиралися тим чи іншим композитором, породжували різні види реквієму, в залежності від більш камерного або більш концертного тлумачення його жанрової ідеї. Так, до першого виду можна віднести реквієми, написані для хору а capella, до другого – хорові партитури з інструментальним супроводженням різного типу і додаванням додаткових виконавських елементів (читець, сценічна дія, візуальний ряд і т. п.). Такий поділ по виконавчому складу представлено в дисертації І. Вербицької-Шокот, яка, серед інших класифікацій реквієму як музичного жанру, пропонує наступну типологію: реквієм а capella, реквієм з інструментальним супроводом, який включає в себе такі різновиди як інструментальний, хоровий, сольний, монодичний, багатоголосий⁸. Принципи камерності і концертності, які на нашу думку, мають істотне значення для диференціації виконавських сил, які здійснюють авторську трактовку реквієму, також відображені в класифікаціях української дослідниці: вона виділяє реквієм-мініатюру і реквієм-симфонію⁹. Так чи інакше, сьогодні можна говорити про масштабні композиції різних хорових складів з оркестром та різними інструментальними складами, а також про протилежний варіант концертної подачі реквієму, в якому задіяне мінімум виконавських сил, аж до сольного реквієму.

Таким чином, ми виділяємо як основний критерій, що визначає різноманітність типологічних проявів реквієму в професійному

⁶ Вербицька-Шокот І. Жанр реквієму в хоровій творчості українських композиторів порубіжжя тисячоліть: автореф. дис. ...канд. мистецтв.: 17.00.03. Харків, 2007. С. 8.

⁷ Вербицька-Шокот І. Жанр реквієму в хоровій творчості українських композиторів порубіжжя тисячоліть: автореф. дис. ...канд. мистецтв.: 17.00.03. Харків, 2007. 17 с.

⁸ Там само.

⁹ Там само.

музичному мистецтві, тип виконавського складу, який обирається композитором відповідно до свого авторського задуму.

2. Композиторська концепція як чинник оновлення жанрової традиції

Жанрово-стильові особливості хорових реквіємів композиторів останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. обумовлені загальним контекстом художньої творчості цього часу, про що пише Дж. Свейн: «...ХХ століття слідує всій культурі минулого, тому момент інтерпретації тут превалує. Істотним для характеристики стильових процесів протягом майже цілого століття стає те, як і з якою метою той чи інший стиль включає в себе відібраний з минулого досвід. Але ще більше значимі форми, методи його інтерпретації. Саме інтерпретація виявляє закладені в традиції можливості, її здатність жити в новому естетичному контексті»¹⁰. І далі, американський музикознавець говорить про музичну традицію як об'єкт інтерпретації: «...твір сягає своїм корінням в далеке минуле, він знаходиться у тривалому процесі дозрівання: в момент створення знімаються тільки зрілі плоди тривалого й складного процесу дозрівання ... в процесі свого посмертного життя твір збагачується новими значеннями, новими смислами». Так і традиція, в рамках якої він створювався. Кожна епоха акцентує ті смисли, які їй в даний період необхідні. Музика – особливо вдячний матеріал для процесу ви членування нових смислів завдяки укладеній в ній смислової – в певних межах – емоційної неоднозначності»¹¹. У цій розгорнутій цитаті міститься пояснення глибинного смислу індивідуально-авторських перетворень реквієму, який опинився в якості одного з провідних жанрів музичного мистецтва ХХ і початкових десятиліть ХХІ ст.

Мова йде про те, що «смисли, які необхідні епосі» регулюють відбір тих чи інших елементів жанрової традиції і обумовлюють ступінь її трансформації, рівні її поновлення в конкретному творі. Так, наприклад, сакральна ідея молитовного поминання всіх членів Церкви (і живих, і мертвих), яка стояла біля витоків заупокійної меси і персоніфікована в ритуальному читанні диптихів (див. про це вище), а також її індивідуально-приватна природа, яка визначила

¹⁰ Swain J. Historical dictionary of sacred music. United States of America: Scarecrow Press, Inc., 2006. P. 176.

¹¹ Swain J. Historical dictionary of sacred music. United States of America: Scarecrow Press, Inc., 2006. P. 177.

основні функції «меси мертвих» в середньовічній богослужбовій практиці і приватного життя людини цієї епохи – в ХХ столітті були переосмислені відповідно до акцентів свого часу. Вони трансформувалися в ідею Загальності (незалежно від конфесійної приналежності), Загальної пам'яті про всіх, що загинули в світових війнах або були принесені в жертву державно-політичним ідеям і конфліктам. Саме такий зміст виявляється в таких рубіжних для еволюції жанру реквієму творах як відомий «Військовий реквієм» Б. Брітена (1961), унікальний в своєму роді «Реквієм примирення» пам'яті жертв Другої світової війни, 14 частин якого створені композиторами, які представляють різні європейські країни, що брали участь в цій страшній катастрофі ХХ століття (1990-ті рр.), масштабний твір К. Дженкінса «Миротворці» на тексти видатних представників культури ХХ століття, проповідників гуманізму та прав людини – Нельсона Манделі, Мартіна Лютера Кінга, Анни Франк, Махатми Ганді і Матері Терези, а також Біблії і Корану (2012). Останній з цих творів формально не належить до жанру реквієму, але ідея, яка спонукала валлійського композитора до його створення безпосередньо пов'язана з меморіальним змістом заупокійної меси: «Миротворці» присвячені пам'яті всіх тих, хто загинув під час збройних конфліктів: як правило, гинуть невинні громадяни. Я створював «Озброєну людину» до міленіуму в надії зустріти століття миру. Сумно, але мало, що змінилось»¹².

І навіть якщо в авторській назві реквієму присутня конкретизація національної або конфесійної «ознаки» свого твору («Каддіш-Реквієм» («Бабин Яр») Є. Станковича, «Український реквієм» О. Козаренка) – ця вказівка на смислову змістовність твору має на увазі розкриття заявленої теми в «світовому масштабі», як це було зроблено К. Дженкінсом у своїй відомій «Месі миру», формальним приводом написання якої став військовий конфлікт в Косово в кінці 1990-х років.

Загальність тематики та ідейного наповнення подібних інтерпретацій реквієму виявила універсальний смисл жанрової ідеї заупокійної меси, яка була «відібрана» композиторами ХХ століття як основна. Масштабність авторських задумів природним чином викликала потребу в донесенні серйозного і високого смислу творів «до всіх», «до всього Світу». Це зумовило той факт, що в

¹² Iațeșen V. Requiem by Karl Jenkins. An analytical approach to the interweaving of various traditions in music. *Review of Artistic Education*. № 13, 2017. George Enescu National University of Arts Iașipp. p. 48.

композиторській практиці переважають твори, створені для виконання в концертному залі – тобто в такому типі музичної комунікації, який має на увазі велику слухачську аудиторію.

Оновлення та трансформація жанрової традиції жанрових ознак реквієму простежується в більшості на рівні індивідуально-авторської інтерпретації текстової основи заупокійної меси, яка піддається радикальним оновленням в творчості композиторів ХІХ–ХХ ст. Більшість композиторів зберігають латинський канонічний текст, виокремлюючи його з жанрової традиції як основний сакральний елемент (І. Стравінський, А. Шнітке, К. Пендерезький та і). Однак, від ХІХ століття латинь може замінюватися національним перекладом біблійних текстів («Німецький реквієм» Й. Брамса) або авторським поетичним текстом («Реквієм Міньйони» на вірші І. Гете Р. Шумана). В кожному окремому випадку авторський поетичний текст персоніфікував те, що є актуальним для епохи. Цей смисловий потенціал текстової основи реквієму свого часу виявився завдяки феномену *Dies irae* – першому авторському тексті в складі заупокійної меси, який «зафіксував» на вербальному рівні актуальні сторони релігійної свідомості свого часу (які не завжди відповідали церковним догматичним нормам). Розширення текстових кордонів у реквіємах ХХ століття значно збільшується і часом вражає. Так, ціла низка композиторів звертається в своїх творах до європейської поезії різних епох, поєднує її з канонічним латинським текстом заупокійної, що наповнює музику новим змістом. Віршований текст, який обирається композиторами, набуває функцію актуалізації смислу, який є значущим для композитора як людини своєї епохи.

У деяких зразках реквієму вербальний текст бере на себе основну виразну функцію, перекриває власне музичний компонент твору і залишає його «за дужками». Приклад такої інтерпретації жанру знаходимо у Б. А. Циммермана в його «Реквіємі молодому поетові» (1969) для оповідача, сопрано, баритона, трьох хорів, магнітофона, оркестру, джазового ансамблю та органу. Сам композитор розцінював свій твір як звіт про сучасну йому епоху¹³.

Як текстову основу свого твору Б. А. Циммерман обирає поезію С. Єсеніна, В. Маяковського та К. Байєра (всіх трьох поетів об'єднує трагічна доля самогубців), а також канонічні тексти, що входять до

¹³ Senn F. Requiem. Encyclopedia of Christianity Online. Editors: Erwin Fahlbusch, Jan Milič Lochman, John Mbiti, Jaroslav Pelikan and Lukas Vischer. URL: <https://referenceworks.brillonline.com/browse/encyclopedia-of-christianity>

складу реквієму, фрагменти з Біблії, трагедій Есхіла, і вельми різноманітні тексти XX століття – філософські та художні (Л. Вітгенштейн, Дж. Джойс, Е. Паунд, А. Камю, Ш. Вереш, Х. Янн, К. Швіттерс). До цього додані зразки документальної літератури (звернення Папи Іоанна XXIII до Другого Ватиканського собору, галас масових демонстрацій і виступи відомих політичних діячів – У. Черчилля, Н. Чемберлена, А. Гітлера, П. Геббельса, Й. Сталіна, І. Надя, Г. Папандреу, А. Дубчека, Мао Цзе Дуна). Зрозуміло, що мова йде про особливе значення вербального компонента музичного твору, який претендує на принциповий універсалізм. Тексти «Реквієму» звучать восьми мовами: латинською, грецькою, англійською, німецькою, французькою, угорською, чеською та російською. Саме тому композитор на титульному аркуші «Реквієму» позначає його як «п'єсу для мови», і така авторська концепція багато в чому співзвучна літургійної формі заупокійної меси, в якій Слово, як головний носій сакрального сенсу богослужбового обряду, мало першорядне значення в літургійній практиці.

У «Реквіємі» К. Дженкінса (2005 р.) у цілому збережено жанрову ідею заупокійної меси, але в значній мірі розширено її стилістичні горизонти в дусі постмодерністських художніх пошуків музичного універсалізму. Це виражається в поєднанні традиційних канонічних латинських текстів заупокійної меси і поетичними японськими джерелами XVII–XVIII ст. Таке поєднання породжує контрастне зіставлення двох типів музичної виразності – динамічної «європейської» і статичної, споглядальної «східної». Так реалізується головна ідея твору – втілення західного і східного погляду на життя і смерть.

При цьому композитор використовує характерну для азійського Сходу жанрову і тембрально атрибутику (поетичний жанр хайку, флейта сякухаті і різновиди перкусії), а також музичну стилістику західноєвропейської літургійної хорової музики. Поєднуючи в такий спосіб далекі культурні традиції під знаком актуальною для будь-якої культури теми смерті, валлійський композитор йде по шляху універсалізації жанрової ідеї реквієму в умовах сучасних світоглядних установок щодо сприйняття смерті і безсмертя. І в цьому

сенсі його Реквієм стає своєрідною «медитацією на великі конфронтації людства, орієнтуючи його на екуменізм»¹⁴.

У порівнянні з класичними зразками хорових реквіємів XVIII–XX століть звуковий образ «останньої з постмодерністських мес» К. Дженкінса¹⁵ досить примітивний: у ньому відсутні музично-тематичне розмаїття, інтенсивність інтонаційного розвитку, реєстровий контраст, і як наслідок – фактурна об'ємність і просторова глибина. Зазначена нами спрощеність музичної мови викликала свого часу досить однозначні критичні оцінки, що звинувачують автора в банальності і примітивності: «...Він складається з елементарних послідовностей акордів і фраз, первинних кольорів за допомогою бризок екзотики та голосових ліній, які добре підходять для дітей та любителів, це банальна маніпуляція, якою користується автор»¹⁶.

Однак подібний варіант звучання заупокійної меси, яка в композиторській практиці попередніх епох була тим жанром, в якому втілювалися весь драматизм і гострота усвідомлення Смерті і багата палітра емоційних станів людини – є закономірним щодо релігійного і етичного досвіду людини Новітнього часу. Про це часто говорять в контексті пост-постмодерністської філософії як про «посткатарсичний стан»: «коли сльози вже виплакані, а трагедії зіграні»¹⁷, або ж про цілковите прийнятті смерті як невід'ємну частину людського буття в умовах сучасних наукових підходів до проблем функціонування людської свідомості і безсмертя; багато дослідників сучасної культури говорять про те, що сьогодні «смерть померла», про те, «що мова йде навіть не про відчуття кінцівки, а про принципово кінцеве мислення, що виявляє сенс як життя, так і смерті»¹⁸. Відповідно, в даному світоглядному контексті «знімається» гострота переживання смерті як найважливішої події в житті людини і продукується принципово відстронена позиція в сприйнятті найбільшої з таємниць людського буття.

Музична виразність Реквієму К. Дженкінса в цьому плані є дуже показовою: вона емоційно «згладжена», в ній відсутня та інтонаційна

¹⁴ Iațeșen V. Requiem by Karl Jenkins. An analytical approach to the interweaving of various traditions in music. *Review of Artistic Education*. No. 13, 2017. George Enescu National University of Arts Iasi. p. 47.

¹⁵ Там само.

¹⁶ World music. Politics and Social Change. Papers from the International Association for the Study of Popular Music / ed. S. Frith. Manchester: Manchester University Press. P. 201.

¹⁷ Там само.

¹⁸ Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті / Пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. Київ: Ніка-Центр, 2012. С. 414.

експресія, яка відрізняє великі класичні твори В. Моцарта, Дж. Верді, Г. Форте, Б. Бріттена та інших авторів попереднього часу. У музиці валлійського композитора панує спокійне прийняття вже доконаного факту і впевненість в благополуччі подальшого існування Душі (що зумовлює введення заключної частина композиції «In Paradisum», яка не є канонічною для структури заупокійної меси). І навіть динамічний і дуже яскравий в своїй виразності механістичності жорсткої ритміки «Dies irae» (яка дуже схожа зі знаменитою остинатною «O, Fortuna» К. Орфа) не сприймається як страхітливий образ Страшного суду: тут в більшій мірі можна говорити про умовність втілення образного наповнення музики, прийнятого в традиції жанру реквієму, це як би зліпок з драматичних і експресивних класичних хорових Dies irae.

У стильовому відношенні як латинські, так і японські розділи Реквієму К. Дженкінса ближчі традиціям англіканських гімнів, ніж традиційному стилю католицької богослужбової хорової музики (переважає моноритмічна хорова фактура, майже повністю відсутня імітаційна поліфонія). Це, в свою чергу, пов'язано і з мінімалістським мисленням композитора, яке синтезує як його американські стильові витоки, так і основні елементи таких музичних напрямів сучасності як «World music» та «нова простота». В цьому сенсі можна говорити про принцип універсального синтезу, який у творі Дженкінса спрямований на концептуалізм сучасного музичного мислення в умовах його кроскультурних тенденцій. Проста вертикаль хорової фактури, яка притамана партитурі Реквієму, безумовно наслідок англіканські традиції колективного співу, який розцінювався ідеологами Реформації як єдиний спосіб істинного наслідування віровчення. Але в умовах «світової музики» та «нової простоти» ця стильова ознака твору Дженкінса набуває розширеного значення: цей спів призначений для всіх, для кожної людини в єдиному світі, яка прагне досягнути Вічного спокою у своїй душі. І тоді конфесіональна ознака втрачає своє значення, розчиняючись у людському прагненні світової гармонії.

В цілому, в інтерпретації К. Дженкінса Реквієм міцно пов'язаний зі своєю жанровою традицією. І незалежно від варіативності умов його виконання (храмовий простір або концертний зал), лінгвістичної різноманітності його текстових джерел (сакральних або авторських) і стилістики музичної мови – змістовний «заряд» заупокійний меси залишається тим смисловим полем, яке надзвичайно актуально для духовних пошуків і рефлексій сучасної людини.

Зазначений ідейний зміст названих творів суттєво впливають на трансформацію образно-семантичного інваріанта заупокійної меси: мова йде про принципове розширення змістовно-сміслових меж «меси мертвих», у яких композитор об'єднує культурні традиції Заходу і Сходу за допомогою використання синтезу літературно-поетичних текстів – тим самим образно-семантичний комплекс реквієму «переводиться» у більш об'єктивний план, пов'язаний з музично-художнім втіленням універсальних категорій людського життя, актуальних для людського буття взагалі.

Оновлення також зачіпає й інструментальну частину реквієму, яка набуває в опусах композиторів XX–XXI століть воістину грандіозний розмах, що знаменує собою докорінно змінену функцію музичного компонента заупокійної меси, що здобув свободу авторського вираження. Так, до складу оркестру долучаються інструменти, які раніше не були пов'язані з академічною музичною традицією і належать стилю популярної музики (синтезатор і електрогітара у А. Шнітке, джазовий ансамбль у Б. А. Циммермана тощо), звернення до інструментарію східних традицій, який виправданий ідеєю загальності і зафіксований у вербальному тексті творів («Реквієм» і «Миротворці» К. Дженкінса, в яких задіяна група етнічних інструментів) тощо.

Усі зазначені новаторські інтерпретації жанру реквієму говорять про індивідуально-композиторський фактор як найважливіший механізми побутування заупокійної меси в історії музичної культури, як про такий істотний елемент жанрової традиції, який формує її нові смисли і тим самим забезпечує її життєздатність.

ВИСНОВКИ

З огляду на вищевикладений матеріал, можна зробити висновок про те, що для жанрової традиції реквієму, що сформувалася в лоні католицької церкви і що є провідним репрезентантом релігійної свідомості та церковної культури західного християнства, показовими є такі моменти, пов'язані з різними рівнями її прояви. Так, соціокультурний рівень зумовив еволюцію структури та функціонального призначення структурних елементів реквієму, обумовлену історичною динамікою розвитку католицької церкви як соціального інституту, форми догматичного вчення і літургійної практики. В цьому разі мова йде про сформований в ході історичної еволюції змістовно-смісловий показник заупокійної меси, який «... у ритуально-обрядовій формі став втіленням християнського уявлення про смерть як перехід від тимчасового, страху, скорботи, каюття,

тривоги до Спокою, Світла, Надії на Спасіння як справжнім цілям духовного життя християнина»¹⁹.

Музично-лексичний рівень пов'язаний із взаємодією канонічного тексту, покладеного в основу основних частин (структурних елементів) й його музичним оформленням. Відповідно, мова йде про семантичну функціональність текстової основи реквієму, яка в умовах богослужбової практики не була тим фактором, який продукував образно-семантичну спрямованість вокально-хорового звучання – що обумовлено уніфікованим стилем церковної монодії або хоровий поліфонії (прикладних, «функціональних» за своєю сутністю). У контексті ж Індивідуальної композиторської творчості, семантика канонічного тексту породжує особливу виразність музичної мови того чи іншого композитора, спрямовану на озвучування образного змісту і змістовного наповнення текстової основи, на створення її звукового еквівалента, що в свою чергу, так само сформуло семантично стійкі типи музичної лексики реквієму.

Індивідуально-авторський рівень, в першу чергу показовий для побутування реквієму в середовищі професійної авторської музичної творчості, оскільки індивідуальна композиторська художня реалізація жанрової ідеї заупокійної меси буквально в кожному окремому випадку привносить щось нове в її еволюцію. Особливе значення в цьому сенсі належить композиторам ХХ століття та сучасності, які не обмежені магістральними стильовими і жанровими нормативами, властивими попереднім епохам музичного мистецтва. І якщо реквієми, створені композиторами кінця ХVІІ-ХІХ ст. «укладаються» в жанрово-стильові рамки свого часу і можуть розглядатися в якості певних «блоків» в еволюції жанрової традиції, то композиторські прочитання реквієму ХХ – початку ХХІ ст. досить часто представляють собою «особливий випадок» в розвитку жанру. Це пояснюється еволюційними процесами європейського музичного мистецтва в цілому, яке від етапу епохальних стилів перейшло до епохи індивідуальних стилів, коли творчість кожного окремо взятого композитора є індивідуальною стильовою системою.

¹⁹ Муравська О. Історія латинського (католицького) реквієму у руслі європейського історико-культурного процесу. Нариси з історії зарубіжної музичної культури. Вип.1. Одеса : Друкарський дім, 2010. С. 53.

АНОТАЦІЯ

Творчі інтерпретації жанру реквієму композиторами останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. розглядаються в аспекті системної взаємодії різних рівнів проявів жанрової традиції.

Звернення сучасних композиторів до реквієму пояснюється об'єктивними факторами історичного контексту європейської музичної культури, які пов'язані з морально-етичними устремліннями музичного мистецтва сучасності. Доведено, що у творчості композиторів останньої третини ХХ-початку ХХІ ст. жанр реквієму представлений творами, які переважно орієнтовані на концертне виконання і є секуляризованим варіантом заупокійної меси. Відзначено композиторську установку на укрупнення виконавського складу, а також орієнтацію на структурно-семантичний інваріант латинського реквієму, що модифікується у відповідності до композиторської концепції.

Наголошено, що принцип універсалізації жанрової функції реквієму у творчості сучасних композиторів складається на інтертекстуальних засадах музичного мислення: використання в якості її текстової основи текстів, що виходять за межі європейської культурної традиції; декількох національних мов в одному творі. Відмова від канонічного тексту в якості сакрального компонента богослужбового жанру і заміна його авторським, становить магістральну лінію індивідуально-авторських інтерпретацій жанру хорового реквієму. Вільна інтерпретація жанрових нормативів в даному випадку демонструє показову для сучасної хорової музики проблему авторського задуму в літургійних жанрах.

Література

1. Котляр Г. Латинський реквієм у європейському культурному процесі. *Вісник ХДАДМ*. 2011. № 1. С. 189–192.
2. Гулеско І. Музично-художня типологія реквієму в європейському культурному контексті. Монографія. Харків. держ. акад. культури. Харків, 2003. 175 с.
3. Swain J. Historical dictionary of sacred music. United States of America: Scarecrow Press, Inc., 2006. 299 p.
4. Вербицька-Шокот І. Жанр реквієму в хоровій творчості українських композиторів порубіжжя тисячоліть: автореф. дис. ...канд. мистецтв.: 17.00.03. Харків, 2007. 17 с.
5. Iașeșen V. Requiem by Karl Jenkins. An analytical approach to the interweaving of various traditions in music. *Review of Artistic Education*. № 13, 2017. George Enescu National University of Arts Iasi. Pp. 43–59.

6. Senn F. Requiem. Encyclopedia of Christianity Online. Editors: Erwin Fahlbusch, Jan Milič Lochman, John Mbiti, Jaroslav Pelikan and Lukas Vischer. URL: <https://referenceworks.brillonline.com/browse/encyclopedia-of-christianity>

7. World music. Politics and Social Change. Papers from the International Association for the Study of Popular Music / ed. S. Frith. Manchester: Manchester University Press, 1989. 216 p.

8. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті / Пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. Київ: Ніка-Центр, 2012. 440 с.

9. Муравська О. Історія латинського (католицького) реквієму у руслі європейського історико-культурного процесу. Нариси з історії зарубіжної музичної культури. Вип.1. Одеса: Друкарський дім, 2010. С. 49–63.

**Information about the author:
Kuchurivsky Yriy Stepanovych,**

Ph.D. in History of Arts,
Associate Professor at the Department of the Choral Conducting
The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
63, Novoselsky str., Odessa, 65023, Ukraine