

**ГЕРМЕНЕВТИЧНІ АСПЕКТИ «НІМЕЦЬКОГО РЕКВІЄМУ»
Й. БРАМСА ТА ЇХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ НАЩАДКАМИ
ХОРОВОЇ ШКОЛИ К. ПІГРОВА**

Шпак Г. С.

ВСТУП

«Шануй мудрість, а не золото», – ці слова видатного українського письменника, церковного та освітнього діяча Мелетія Смотрицького є не лише духовним заповітом, зверненим до своїх сучасників та нащадків, а й виступають своєрідним символом пізнавальної установки української духовної культури у всьому розмаїтті її релігійно-етичних, філософських та мистецьких проявів. У цьому плані пріоритетні завдання духовного розвитку людини, що, «шануючи мудрість», фактично шукає Істину, високий сенс життя, виявляються співвідносними і з сутністю герменевтики як науки та мистецтва тлумачення будь-яких текстів, а також – вчення про принципи їхньої інтерпретації.

Наукове значення герменевтики неможливо переоцінити: правильне розуміння будь-якого матеріалу, художнього тексту що вивчається, є найпершим завданням дослідника, ким би він не був: вченим, педагогом або учнем. Вже у працях філософів кінця ХІХ – початку ХХ століть, що виходять з ідей теоретичної спадщини Ф. Шлеєрмахера та В. Дільтея, можна зустріти цілком обґрунтоване уявлення про герменевтику як методологічну основу перш за все гуманітарних наук.

Проте квінтесенцією цього явища гуманітаристики та мистецтвознавства є перш за все його *духовно-концепційна якість*, що була сформована ще на рівні середньовічно-християнської екзегетики, орієнтованої на тлумачення біблійних текстів. У рамках останньої методологічна установка середньовічної герменевтики орієнтована на «анагогічну» «передбачуваність» (М. Бахтін) розуміння тексту. Надприродна, надіндивідуальна висота сенсу становила основний оцінний критерій тексту. Апріорна присутність (або міра присутності) сакрального сенсу, спрямована на духовне Преображення людської сутності, як її невід'ємна якість, пов'язувалася спочатку з релігійними текстами, а згодом і з творами

високого мистецтва, регламентуючи тим самим основу їхньої художньої глибини, що генетично сходила до культово-релігійних настанов культури¹. Оцінка будь-яких подій життя критеріями «піднесеного та земного» утворила не тільки локально-історичний, але й трансісторичний модус світознавства та культурознавства. І цей модус став стрижневим для багатьох, наступних за Середньовіччям епох.

Подібного роду розуміння сутності герменевтики в музичному мистецтві найбільш співвідносне з традиціями духовної музики, розуміння сенсу якої, на наш погляд, невіддільне (крім значущості власне авторського задуму) від її релігійно-конфесійної якості та контексту. Водночас поетика духовних хорових жанрів тісно пов'язана зі специфікою їх *інтерпретації*, а також зі сталими традиціями хорових шкіл, генеза яких сходить в тому числі й до культової співацької практики. Сказане співвідносне з традиціями Одеської хорової школи, сформованої на основі диригентсько-хорової діяльності К. Пігрова. Його новаторська методика, закарбована в тому числі й на тлі його багаторічної регентської практики, становить не лише сутєву сторінку його творчої біографії, але й узагальнює найважливіші духовно-сміслові аспекти вітчизняної хорової культури, сформованої на засадах англогласного співу.

Сказане позначилося й на репертуарних пріоритетах названої школи, основу якої складала не тільки зразки вітчизняного фольклору, але й перш за все твори духовної хорової музики – реквієми В. А. Моцарта, Дж. Верді, Висока меса Й. С. Баха, ораторії Г. Ф. Генделя, хорові концерти Д. Бортнянського тощо. Зазначені переваги зберігали актуальність і в мистецько-хоровій діяльності наступників К. Пігрова, що проявилось в тому числі й у звертанні до монументальної композиції «Німецького реквієму» Й. Брамса. Духовні настанови Одеської хорової школи у поєднанні з осмисленням культово-конфесійних підвалів хорового мистецтва в цілому «стимулюють усвідомлення іманентно-ідеальної значущості музики і відповідного розгорнення символічного й герменевтичного ракурсів мистецтвознавчого аналізу в напрямі культурологічних розробок явищ і їх зазначаючих понять символу-

¹ Див.: Татарнікова А. А. Алілуйна парадигма європейської культури і музики (від готики до сучасності): монографія. Одеса: Астропринт, 2020. С. 12-47.

традиції-звичаю»². Відповідно, метою представленої статті виступає узагальнення жанрово-стильової та духовно-сислової специфіки «Німецького реквієму» Й. Брамса та особливостей її інтерпретації в творчо-виконавській діяльності представників Одеської хорової школи.

1. Релігійно-етичні і духовно-естетичні настанови творчості Й. Брамса

В одному з останніх своїх творів – вокальному циклі «Чотири серйозні пісні» – Й. Брамс цитує вірші з книги Екклезіяста: «Всі йдуть у те саме місце. Усі виникли з пороку, і в порох усі повертаються <...> І побачив я, що для людини немає нічого ліпшого, як тішитися своєю працею, адже в цьому її нагорода» (Еккл. 3: 20, 22). Ці слова можна розглядати як своєрідне Credo духовного і творчого шляху композитора, для якого високий духовний морально-етичний обов'язок, що визначає і спрямовує людське буття, усвідомлюється як його незаперечний закон.

Бібліографія, присвячена творчості Й. Брамса, досить багата та різноманітна. Вона налічує чимало робіт, починаючи з фундаментальних монографій М. Кальбека³, J. Swafford⁴, Н. Gal⁵ і закінчуючи дисертаційними дослідженнями останніх десятиліть та супутніми публікаціями, що виявляють зростаючий інтерес до творчої спадщини та особистості композитора, а також до його епохи. Серед останніх виділяємо наукові дослідження М. Зайцевої, К. Берденнікової, Л. Горелік⁶, звернені до всебічного розгляду жанрово-стильових та духовно-семантичних настанов творчої діяльності Й. Брамса. Їх доповнюють матеріали статей Н. Червінської, Н. Юрійчук⁷ та ін., що висвітлюють актуальність і затребуваність спадщини композитора в культурних реаліях ХХ–ХХІ століть, яка й нині таїть у собі чимало загадок та питань.

² Маркова О. М. Герменевтичний зріз музичної культурної соціології. *Вісник НАКККіМ*. 2019. № 1. С. 235.

³ Kalbeck M. Johannes Brahms. Jazzybee Verlag, 2012. 2603 s.

⁴ Swafford J. Johannes Brahms: A Biography. Vintage, 1999. 752 s.

⁵ Gal H. Johannes Brahms: Leben und Werke. FISCHER Taschenbuch, 2015. 285 s.

⁶ Горелік Л. М. Вокальний цикл Й. Брамса «Чотири серйозні пісні»: духовні та жанрово-стильові аспекти. *Музичне мистецтво і культура*. 2020. Вип. 30. Кн. 2. С. 6-20.

⁷ Юрійчук Н. Риси пізнього стилю Й. Брамса (на прикладі циклу органних хоральних прелюдій). *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2022. Вип. 22. С. 361-371.

В світлі зазначеної проблематики представленої статті особливий інтерес викликає дослідження О. Муравської⁸, звернене до аналітичних узагальнень щодо лютеранської траурно-погребальної традиції та її жанрового втілення в німецькій музиці. Його окремих розділ безпосередньо призначений поетиці «Німецького реквієму» Й. Брамса, що втілює не тільки духовний світ композитора, але й релігійно-етичні настанови німецького «образу світу», хоча й трактованих в річищі духовних ідей культури романтизму.

Узагальнюючи базові позиції робіт наведених вище авторів, слід зазначити, що, будучи одним із видатних представників західноєвропейського романтизму і, одночасно переднеокласицизму та необарочної традиції, Й. Брамс суттєво вирізнявся серед своїх сучасників особливою прихильністю до німецької музично-історичної традиції минулого, що стала зрештою базовою ознакою не тільки його стилю, але й творчого методу. Ідея збереження заповітів своїх великих попередників пронизує всю творчість композитора. Його мистецтво вбирає в себе і духовний аскетизм лютеранського церковного обиходу та його виконавської традиції, і природність пісенного дихання шубертівської музики, і мудрість одкровення пізнього Л. Бетховена, і бахівську дисципліну думки і почуття, і шуманівську експресію. При цьому відбувається відбір музично-виразних засобів, спрямований на поступовий відхід від загостреної психологічної індивідуалізованості, яка характеризує романтизм в цілому. Такого роду жанрово-інтонаційний синтез Й. Брамса, що увібрав в себе поетику німецької протестантської богослужбово-співацької традиції, розрахований на «вічні часи».

Зрештою німецька національна музична спадщина минулого в уяві композитора набуває цінності не лише з погляду висоти прояву композиторського професіоналізму, а й у контексті глибини його духовно-смыслового «наповнення». Саме завдяки цьому німецька духовно-музична традиція ставала також носієм сенсу, моральної опори в настільки показових для XIX століття процесах пошуків ідеалу мудрості, краси та Істини, генеза яких сходила ще до ранньохристиянської традиції. Для Німеччини середини століття подібні духовні орієнтири ставали також стимулом активізації пошуків шляхів національного об'єднання. Останнє, як відомо,

⁸ Муравська О. В. Німецька траурна погребальна музика лютеранської традиції як феномен європейської культури XVII–XX століть: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво / Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2004. 16 с.

складало також один з ідеалів життя Й. Брамса, у свідомості якого формування єдиної Німеччини та завершення видання повного зібрання творів Й. С. Баха були суголосними явищами.

Як бачимо, позначені процеси були пов'язані не лише з художньо-естетичною діяльністю репрезентантів цієї епохи, а й з їхнім духовним світом, у якому не останнє місце посідали питання релігії та віросповідання. Нагадуємо, що романтична картина світу, її образне коло і лад багато в чому були обумовлені ідеєю відродження християнських духовних цінностей та супутньої культури.

Сказане співвідносно й з творчою особистістю Й. Брамса. Питання про духовно-релігійні переконання композитора і нині становить предмет інтенсивних пошуків його біографів. Проте більшість із них солідарні в тому, що він був вихідцем з протестантської родини, виявляв інтерес до питань лютеранського богослов'я та віросповідання, проте ніколи офіційно не декларував свою релігійну позицію. Релігійність Й. Брамса досі викликає жваві дискусії дослідників. Вихований у протестантському середовищі, творець дивовижних за красою та глибиною духовних творів, Й. Брамс, однак, не був активним прихильником будь-якої конфесії. За свідченням біографів, ніщо так не обурювало його – автора багатьох творів, пов'язаних з релігійними текстами, – як сприйняття його як композитора ортодоксальної церкви. А на запитання одного з друзів щодо його релігійних вірувань Й. Брамс дав різку відповідь: «У мене моя віра!»⁹.

Сам принцип тлумачення та структурування релігійних текстів в багатьох його творах, звернених до духовної тематики, говорить про те, що Й. Брамс не дотримується певної конфесійності, трактуючи тексти Святого Письма в найширшому, загальнолюдському плані. Проте спростуванням останнього твердження є аналіз роботи композитора з біблійними текстами (в тому числі й у «Німецькому реквіємі»), що разом із біографічними фактами дозволяє назвати саме протестантизм основою світогляду композитора.

О. Муравська наводить досить цікаву епістолярну інформацію щодо згадуваної хорової композиції. «У 1865 році під час роботи над “Німецьким реквіємом” Й. Брамс в одному з листів до Клари Шуман по суті дає жанрове визначення свого майбутнього твору: «Хорова п'єса з роду німецьких реквіємів», тим самим підкреслюючи свою солідарність із творчістю великих німецьких майстрів минулого,

⁹ Robertson A. Requiem. Music of mourning and consolation. New York, Washington: Frederik A. Praeger, 1967. P. 175.

причетних до лютеранства та ідей німецького протестантизму. Так реалізується істотна для німецької музичної культури загалом ідея наступності великих традицій, що стають внутрішньою опорою і досвідом наступних поколінь у справі духовного самотворення індивіда та людського співтовариства»¹⁰.

Такого роду духовні настанови життя та творчості певною мірою врівноважували й досить непростий статус Й. Брамса в німецькому художньому світі. Відчуваючи потребу у спілкуванні з однодумцями, він в той же час не знаходив його серед своїх співвітчизників. Його не було прийнято до табору представників «Лейпцизької школи», хоча з багатьма з них він мав спільні творчі позиції. В той же час «веймарці» з їх тяжіннями до художнього і соціо-культурного універсалізму творчої діяльності та її новаційної спрямованості були для нього неприйнятні. «Я не той, хто прагне стати на чолі будь-якої партії, оскільки повинен мирно і поодинці йти своїм шляхом, і моя дорога ніколи не перетиналася з чиеюсь ще». І водночас йому хотілося «мати людські зв'язки і набути те, без чого життя не є життя, і лякаєшся самотності. Чи можна мати в собі так мало людського, щоб не тужити за діяльністю в тісному союзі з іншими людьми і в живому спілкуванні, за сімейним щастям?»¹¹

В цих словах Й. Брамса практично проголошено той ідеал-утопію, до якого так чи інакше прагнули німецькі композитори-романтики різних поколінь. Це «Давідсбунд» Р. Шумана, Загальний союз музикантів для Ф. Ліста, «всенародний» театр Р. Вагнера і т. д. Проте така континуумність утопічних прагнень для декількох поколінь німців водночас певною мірою «сакралізувала» й показники культури, що стали «еством нації» та живилися духовно-релігійними настановами німецького світу. Зазначимо, що увесь цей спектр духовно-релігійних та етичних шукань, показовий для німецької культури ХІХ століття, знайшов яскраве відтворення й у поетиці та герменевтичних показниках «Німецького реквієму» Й. Брамса, визначивши водночас і особливості його вокально-хорового «донесення».

¹⁰ Муравська О. В. Нариси з історії зарубіжної музичної культури. Одеса: Друкарський дім, 2010. Вип. 1. С. 113.

¹¹ Там само, с. 115.

2. Герменевтика «Німецького реквієму» Й. Брамса та особливості його інтерпретації

«Німецький реквієм» Й. Брамса було створено наприкінці 50-х – на початку 60-х років XIX століття як данина пам'яті, кохання та поваги двом найближчим автору людям – Р. Шуману та матері. Жанрове найменування визначає змістовне наповнення цього твору. Життя і смерть, сенс людського буття, совість як його морально-етичний закон, праця і творення як запорука безсмертя людського духу, втішання, спокій і радість, що стануть нагородою за сльози та страждання тим, хто «трохи попрацював» та духовно реалізував себе, і, нарешті, єдність всього суцього – таким є далеко неповний перелік ідей та аспектів, порушених у «Німецькому реквіємі» Й. Брамса. Їх глибокий духовний зміст обумовлений насамперед характером першоджерела. Текстовою основою семи частин композиції «Німецького реквієму» є відібрані та скомпоновані самим Й. Брамсом фрагменти Біблії у німецькому перекладі М. Лютера.

Головна ідея 1 ч. сконцентрована в словах однієї із «Заповідей блаженств»: «Блаженні, що плачуть, бо вони втішаться». II ч. оповідає про неминучість смерті, марність земної слави («Бо всяка плоть – як трава...») і водночас про надію на Спасіння для тих, хто вірний «Слову Господньому». IV та V чч. утворюють ліричний центр усього Реквієму, бо вони є головними носіями образів втішання, спокою, які стануть нагородою праведним і водночас донесуть до них сутність високого духовного шляху, відкритого перед кожною людиною подібно серцю матері («Як втішає когось мати, так втішу Я вас...»). VI ч. апелює до теми Другого Пришестя Христа. Проте біблійний текст (I Послання до коринтян апостола Павла) оповідає не про жахи Апокаліпсису (як «Dies irae» у католицькому реквіємі), а про перемогу над смертю як такою («...Коли ж тлінне це зодягнеться в нетління і смертне це зодягнеться в безсмертя, тоді збудеться слово написане: Поглинута смерть перемогою...»). Нарешті, VII ч. символізує царство спокою, що стає підсумком діяльного людського життя, високий сенс якого осяяний виконанням свого Божественного призначення (Beruf) в працях («Блаженні вмираючі в Господі <...> вони заспокоюються від праць своїх, і справи їх йдуть слідом за ними»). Таким чином, гуманістична ідея втішання, заспокоєння через усвідомлення безсмертя людських справ, спокійний, мудрий погляд

на неминучість смерті, що є початком нового життя, – такою є головна думка «Німецького реквієму» Й. Брамса¹².

Виникає закономірне питання про взаємозв'язок цього твору з традиціями траурної християнської заупокійної музики та її конфесійних різновидів. Зазначена проблематика стала предметом активного дослідницького інтересу та узагальнень в цитованій вище дисертації та супутніх публікаціях О. Муравської. Згідно з її основними положеннями, історія західноєвропейської музичної культури останніх 4-х століть відзначена існуванням принаймні двох традицій християнської заупокійної музики. Перша з них пов'язана з латинським католицьким реквіємом, який у ритуально-обрядовій формі на рівні «жанру-спокути» втілював християнську ідею смерті як переходу від кінцевого до вічного.

Водночас, у західноєвропейській християнській культовій та музичній практиці XVII–XIX століть відома інша традиція – німецька протестантська. Вона втілена в «Заупокійних піснеспівах» Г. Шютца, в траурних кантатах Й. С. Баха (№ № 60, 82, 106, 161 та ін), в «Німецьких реквіємах» Хенкеля, Морольта, в «Реквіємі за Міньоною» Р. Шумана і, нарешті, у творі Й. Брамса. Латинський реквієм характеризується наявністю стійкого кола текстів, їх чітко визначеною послідовністю, що є складовими величезного заупокійного католицького обряду, в той час як у протестантській традиції такого роду ритуаліка відсутня, оскільки цей конфесійний напрям християнства категорично не приймає молитву за померлих. Позначені вище твори є скоріше втіленням вільної інтерпретації заупокійної меси, «останнім даром» померлому, «освяченням» цивільного обряду. При цьому композитору надавалася повна свобода у відборі та компонуванні текстів, запозичених найчастіше із лютерівської Біблії.

На відміну від латинського католицького реквієму, що у більшості своїх зразків, створених у Новий час, тяжіє до театральності, антитез індивіда і Надособистісного, в траурній протестантській музиці домінують ідея єдності свідомості індивіда і громади, в якій він становить невід'ємну і духовно рівну частину. Така спрямованість на корпоративність, «вирівняність» емоційного тону всіх розділів зазначених вище творів даного

¹² Див. про це детальніше: Муравська О. В. Німецька траурна погребальна музика лютеранської традиції як феномен європейської культури XVII–XX століть: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво / Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2004. С. 9–10.

жанру (у тому числі і «Німецького реквієму» Й. Брамса), сприйняття смерті не як особистої трагедії, а як закономірного підсумку діяльного духовного життя людини – все це у сукупності обумовлює типологічні ознаки німецької протестантської траурної музики, музично-виразна мова якої завжди живилася інтонаціями протестантського хоралу.

«Німецький реквієм» Й. Брамса демонструє очевидний взаємозв'язок із розглянутою вище традицією німецької культової музики, що є досить органічним для всієї творчої спадщини композитора, який відчував великий пієтет по відношенню до своїх великих попередників та релігійно-духовних настанов їх творчості. Притаманний твору «дух єднання», розчинення особистого у вселюдському, вселенському реалізується композитором не тільки на рівні текстових біблійних уподобань, але й власне музичними засобами, що нерідко приходять у протиріччя з «персоналізмом» текстового викладення, в якому сукупно ототожнюються «я» та «ми».

Крім того, «Німецький реквієм», створений в середині XIX століття, явно виділяється серед аналогічних творів цієї епохи своїм підкреслено неоперним характером, що проявляється у відсутності яскравих драматичних та темпово-динамічних контрастів. Емоційний тонус твору, при суттєвій ролі повільних темпів, приглушеної динаміки, численних органних пунктів, скоріше тяжіє до молитовної споглядальності, медитативності. Сказане підтверджується тим фактом, що інтонаційною основою твору став протестантський хорал «*Wer nur den lieben Gott last walten*», що пронизує практично всі його частини¹³.

Проте, «у композитора спостерігається не механічне відтворення відомих прийомів, а скоріше їх творчий відбір та відповідне подання, які К. Царьова узагальнено визначає як “широко трактована хоральність” <...> В це поняття входять особливості змішаного поліфонічно-гармонічного складу, з епізодичним виявленням “полюсів”-фуг та лірико-пісенних епізодів. Сюди входять і загальні закономірності будови мелодичної лінії – особливо в вокальних партіях, темах фуг, що засновані на послідовності терції та секунди»¹⁴, які, додамо, власне й складають інтонаційне тло

¹³ Robertson A. Requiem. Music of mourning and consolation. New York, Washington: Freder, як ік А. Praeger, 1967.

¹⁴ Муравська О. В. Нариси з історії зарубіжної музичної культури. Одеса: Друкарський дім, 2010. С. 111-112.

значеного вище хоралу. Все це в сукупності й визначає лірико-епічний тонус «Німецького реквієму» як втілення ідеї про «Смерть-Підсумок», «Смерть-Утішення», в якій підкреслено духовну цінність людських справ, високий сенс земного шляху як Богом даного та орієнтованого на сакральні духовні авторитети.

Зазначимо, що ця духовно-сміслова специфіка «Німецького реквієму» та принципи її інтонаційного втілення, будучи складовою духовної особистості Й. Брамса та його творчого методу, мала вплив і на інші опуси композитора, в тому числі й на згадуваний вище камерно-вокальний цикл «Чотири серйозні пісні» ор. 121 (1896), в основу якого також покладено біблійні тексти. Їх змістовно-композиційне компонування також нагадає концепцію «Німецького реквієму». Його доповнює також ідея Присвяти цього циклу М. Клінгера, що, на думку Л. Горелік, «обумовлене не тільки особистими стосунками обох митців, але й певними тематичними аналогіями їх творчості, в тому числі суттєвим інтересом до теми смерті, яким позначені багато творів Й. Брамса, в тому числі й “Німецький реквієм” та аналізований вокальний цикл ор. 121, а також останні серії офортів М. Клінгера “Про смерть”. Єднає названих авторів і відношення до фіналу людського буття, який обидва митці сприймають не стільки як трагедію, скільки як закономірний підсумок життєвого шляху. Для Й. Брамса – це смерть-“утішення” та ствердження домінуючої ролі любові, для М. Клінгера – втілення спокою, “урочистого примирення”, “краси, що перемагає смерть”».

Простежуючи деталі таких тематичних перетинів творчості названих митців, цитований автор також зазначає, що у третій пісні вокального циклу, що є своєрідним камерним «Німецьким реквіємом» для баса і фортепіано, «Й. Брамс звертається до початкових інтонацій старовинного лютеранського хоралу “Mein Jesu, der du mich” (“Мій Ісус волає до мене”), котрі раніше були озвучені в головній партії першої частини його IV симфонії, а також склали тематичну основу першої з одинадцяти хоральних органних прелюдій композитора ор. 122»¹⁵.

Зазначені духовно-релігійні та етичні «домінанти» «Німецького реквієму» Й. Брамса та дотичних до нього за тематикою творів фактично виявляють широкий спектр «герменевтичних кіл» не тільки творчості композитора, але й німецької духовно-музичної

¹⁵ Горелік Л. М. Вокальний цикл Й. Брамса «Чотири серйозні пісні»: духовні та жанрово-стильові аспекти. Музичне мистецтво і культура. 2020. Вип. 30. Кн. 2. С. 14, 16.

традиції в цілому. Крім того, акцентування ідеї «смерті-втішання», «смерті-підсумку», показового для німецького протестантизму, одночасно дає можливість, на наш погляд, розкриття сутності ще одного, більш широкого змістовного рівня його тлумачення, що дозволяє співвіднести його з візантійською традицією, пов'язаною зі східним християнством. За його догматами, смерть розглядалася не так на рівні «заперечення буття», скільки як «народження у вічність». Згідно з матеріалами монографії О. Муравської, на Заході домінувала ідея Суду, що доповнювалася теорією про Чистилище, у той час як у візантійській традиції домінувала «не стільки скорбота за померлим, скільки <...> утішання. Надія на нове життя, – “вічне світло” – займає центральне місце»¹⁶. Сказане виявилось й у богослужбовій практиці Візантії, у якій весь комплекс християнського чину поховання був справді спрямований на втішання, натхнення і повчання оточуючим.

У подібному уявленні смерть як ключовий і підсумковий момент людського буття становить один з найважливіших аспектів не тільки власне візантійського «образу світу» та його релігійної складової, але й типу культури, що виник у східнохристиянському середовищі, який О. Муравська визначає як «патріархально-ортодоксальний». Його базис склали ідеї «Господнього Домобудівництва», теозису, Гармонії-Симфонії Божественного і людського начал, що позначають всі сфери буття. Це культура, що базується на ідеях соборності, добротолюб'я, синергії, націлених на духовне Преображення людського ества, здійснюваного в статичній соціальній стабільності, в строгій рівновазі горизонтально-лінійно організованої буттєвості і сталості духовної вертикалі ієрархії існуючого. Ідея мімезиса-наслідування, пріоритетна роль поняття про Порядок-евтаксію в сукупності зумовили такі базові якості даної культури, як традиціоналізм, канонічність, консерватизм, літургійність при домінуючій ролі архетипів Дому, Сім'ї, Отця, Матері та ін.»¹⁷.

Від початку властива їй гармонійність світосприйняття, що сусидить тут з толерантним ставленням (на ранньому етапі) до інших релігійних концепцій, утворюючи тим самим оригінальний симбіоз ідей східного християнства, античності та язичницьких місцевих вірувань (кельтських, галльських, німецьких та ін.), що нівелюють у

¹⁶ Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII–XX століть: монографія. Одеса: Астропринт, 2017. С. 196.

¹⁷ Муравська О. В. Вплив східнохристиянської культури на європейське музичне мистецтво XIX–XX століть: автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства: 26.00.01 – теорія та історія культури / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. С. 30.

кінцевому підсумку. розмежування соціуму. На новому рівні ця ідея набуває актуальності і в культурі XIX ст., у тому числі й музичної, націленої на своєрідний ренесанс саме через культуру духовно-патріархальних традицій, спадкоємних від раннього середньовіччя та співвідносних з ідеями східного християнства. Музичними «знаками» подібного роду культури стає опора на типове, загальнозначуще, що веде до нівелювання власне авторської індивідуальної стильової якості, навмисного «спрощення» музичної мови, що нерідко співвідноситься з практикою домашнього музикування або з церковно-співацьким обиходом як зразком «простого серйозного співу».

Зв'язок зазначеного типу культури з духовно-смысловими та стильовими параметрами «Німецького реквієму» Й. Брамса має різноманітні форми прояву. Один із аспектів подібної взаємодії, поперше, так чи інакше запрограмований багатоміжовими контактами протестантів-лютеран із православними ієрархами. Саме в роки завершення «Німецького реквієму» Й. Брамса розгортається діяльність німецького католицького священика Юліуса Йозефа Овербека, який перейшов у православ'я у 1865 р. і створив грандіозний проект під назвою «Західна Православна Церква». Лише кілька років відокремлюють створення «Німецького реквієму» від руху німецьких «старокатоликів», які також активно прагнули возз'єднання з православ'ям (щоправда, на правах спеціально обумовленої богослужбової автономії). Не забуваємо також, що аналогічного роду процеси, починаючи з 1830-х рр., мали місце й у Англії («Оксфордський рух»), і навіть у Франції («Літургичний рух»). Діяльність названих «рухів» мала дуже резонансний характер і не могла не бути відомою Й. Брамсу.

По-друге, контактність з патріархально-ортодоксальною традицією в «Німецькому реквіємі» відчутна і на рівні очевидного тяжіння до гармонійності світосприйняття та значущої ролі в ньому патріархальної якості, в акцентуванні в тексті «сімейної лексики», що виділяє не тільки значущу духовну роль Батька, а й Матері як символу втішання (V ч.).

По-третє, музична мова «Німецького реквієму» Й. Брамса демонструє, як зазначалося раніше, принципову неоперність. Згадувана «широко трактована хоральність» фактично нівелює прояв власне авторської якості. Опора на типове, загальнозначуще тут безперечно домінує. Ще одним стильовим «знаком» «Німецького реквієму», який явно відрізняє його від динамічних драматичних музичних композицій романтиків, виступає активне використання

«медитативних» тонічних органних пунктів, причому не тільки в кодово-завершальних розділах частин, а й у експозиційних. Найбільш показовою у цьому плані виступає fuga III ч., повністю вибудована на тонічному органному пункті в озвучуванні тексту з «Книги Премудрості Соломона»: «Душі праведних у Божій руці, і мука не торкнеться їх». Цей прийом явно викликає як стильові, а й духовно-риторичні асоціації з візантійським ісоном як символом «Єдиного Бога – Трійці».

Звичайно, Й. Брамс не був візантиністом і навряд чи чув візантійські піснеспіви. Але він, подібно до багатьох своїх сучасників, виявляв величезний інтерес до питань духовного оновлення людської спільноти, яка апелювала при цьому до цінностей ранньосередньовічного християнства епохи «Нерозділеної церкви». Звідси або пряме, або опосередковане (як у Й. Брамса) апелювання до духовних істин, артефактів і символіки стародавньої Вселенської церкви як запоруки духовної єдності людства або, принаймні, німецького світу.

Такого роду аналогії, що суттєво поглиблюють духовний сенс «Німецького реквієму» Й. Брамса, підіймають також питання щодо специфіки його вокально-хорової інтерпретації. Показовою в цьому плані вважаємо стає виконавська версія цього твору, озвучена представниками Одеської хорової школи (90-ті роки XX століття), що генетично була пов'язана, як зазначалося раніше, з хоровим спадком К. Пігрова.

Його диригентсько-хорова діяльність, новаторська методика, яка стала базисом хорової школи Одеси, становить не лише суттєву сторінку його творчої біографії, але й узагальнює найважливіші духовно-сміслові аспекти вітчизняної хорової культури, сформованої на засадах багатотіктової церковно-співацької практики та духовно-етичних настанов *ангелогласного співу*. Концепція останнього поєднувала в собі не тільки власне співацьку діяльність, скеровану Сакральною Досконалістю ангельського співу Небесного світу, але й найважливіші завдання духовного життя людини, покликаної до духовного сходження та преображення.

Провідні риси цього сакрального мистецтва, спроектовані у духовно-співацьку практику, сконцентровані на певному ряді типологічних ознак хорового мистецтва, що виявляють його генетичні духовні підвалини. Серед таких виділяється значна роль вербального початку, тобто *Слова*, репрезентованого в інтонаційному забарвленні; *домінування повільних темпів та приглушеної динаміки*, орієнтованих на медитативність та молитовне

начало. Принципи ангелогласного співу виявляються також у домінуванні *аканпельності*, в межах якої найбільш повно виявляється сутність Слова та його вокально-хорового темброво-інтонаційного подання засобами саме людського голосу як найбільш досконалого інструменту.

Ті високі вимоги до граничної чистоти інтонації, строю, хорового ансамблю та дикції, ясного промовляння слова, які завжди висував К. Пігров в своїй роботі з хоровим колективом, фактично сходили саме до *високого канонічного мистецтва*, похідного перш за все з церковно-співацької практики, до якої К. Пігров був безпосередньо причетний протягом багатьох років. А всім відома його пристрась до повільних темпів (особливо очевидних у Реквіємі В. А. Моцарта, у фрагментах Високої меси Й. С. Баха тощо), уникання яскравої динаміки і форсованого звуку на тлі формування особливої «культури звуку» виявлялася генетично сполученою з молитовно-медитативним тонуєм саме церковно-співацької практики, що втілювала пограниччя між земним часом та спогляданням Вічності.

Успадкування зазначених традицій учнями К. Пігрова та його послідовниками позначилося не тільки у збереженні виконавської інтерпретації творів з репертуару великого хормейстера-регента, але й у його граничному розширенні. Кульмінаційною подією в цьому плані можна вважати підготовку повної виконавської версії «Німецького реквієму» Й. Брамса представниками Одеської хорової школи, що увібрала в себе її найбільш показові риси та методики її видатних репрезентантів. В інтерпретації цього твору, з урахуванням його позначених вище герменевтичних аспектів, що розкривають глибинний духовний задум автора, фактично простежується не тільки специфіка німецької духовно-хорової традиції, але й її генетична спорідненість з ранньохристиянською традицією епохи «Неподіленої церкви». Сказане й обумовлює переконливість виконавської версії твору Й. Брамса, в якій органічно поєдналися його духовно-етичні настанови, закарбовані на тлі ідей німецького протестантизму та його апелювання до ранньохристиянської традиції, та провідних принципів Одеської хорової школи та спадщини К. Пігрова, сформованих на основі традицій українського православ'я, ангелогласся та дотичної до нього художньо-мистецької практики.

ВИСНОВКИ

Й. Брамс – один з найвидатніших представників культури німецького романтизму і, водночас, преднеокласицизму, що суттєво

виділявся серед своїх сучасників своєю глибокою прихильністю до німецьких музичних традицій минулого. Сказане позначилося на поетиці його хорових композицій і, перш за все «Німецького реквієму». Створений як данина пам'яті Р. Шуману та матері, цей твір за своїми типологічними та герменевтичними показниками фактично сходить до традицій «німецької траурної погребальної музики», сформованої на тлі лютеранського віросповідання, що апелює до ідеї єдності свідомості індивіда і громади. Показовою є також спрямованість такого роду творів (в тому числі й «Німецького реквієму» Й. Брамса) на сприйняття смерті не як особистої трагедії, а як закономірного підсумку діяльного духовного життя людини. Все це у сукупності обумовлює типологічні ознаки німецької протестантської траурної музики, музично-виразна мова якої завжди живилася інтонаціями протестантського хоралу. Водночас зазначені характеристики поетики «Німецького реквієму», сконцентровані навколо акцентування ідеї «смерті-втішання», «смерті-підсумку», дають підстави для розкриття сутності ще одного «герменевтичного кола» його тлумачення, що дозволяє співвіднести його з візантійською традицією. Такого роду аналогії, що суттєво поглиблюють духовний сенс «Німецького реквієму» Й. Брамса, підіймають також питання щодо специфіки його вокально-хорової інтерпретації, зокрема, представниками Одеської хорової школи (90-ті роки ХХ століття), що генетично була пов'язана з хоровим спадком К. Пігрова. В інтерпретації цього твору фактично простежується не тільки специфіка німецької духовно-хорової традиції, але й її генетична спорідненість з ранньохристиянською традицією епохи «Неподіленої церкви». Сказане й обумовлює переконливість виконавської версії твору Й. Брамса, в якій органічно поєдналися його духовно-етичні настанови, закарбовані на тлі ідей німецького протестантизму та його апелювання до ранньохристиянської традиції, та провідних принципів Одеської хорової школи та спадщини К. Пігрова, сформованих на основі традицій українського православ'я, ангелогласся та дотичної до нього художньо-мистецької практики.

АНОТАЦІЯ

Статтю присвячено виявленню герменевтичних аспектів «Німецького реквієму» Й. Брамса та їх відтворенню представниками Одеської хорової школи, що генетично сходить до хорової спадщини К. Пігрова. Їх духовні настанови у поєднанні з осмисленням культурно-конфесійних підвалин хорового мистецтва в цілому

стимулюють усвідомлення іманентно-ідеальної значущості музики і відповідного розгорнення символічного й герменевтичного ракурсів мистецтвознавчого аналізу, що є актуальними як для історичного, так і для виконавського музикознавства та хорознавства. На основі значного тезауруса джерел і відповідних досліджень сформовано уявлення про причетність «Німецького реквієму» Й. Брамса до «німецької траурної погребальної музики лютеранської традиції». Систематизовано її типологічні ознаки, що тяжіють до втілення ідеї про «смерть-підсумок», «смерть-втішання» через апелювання до інтонаційної мови протестантського хоралу. Водночас, виявлено перетин зазначеної типології не тільки з німецькою протестантською традицією, але й з більш глибинними її витокami, що сходять до візантійської духовної практики. Обґрунтовано переконливість виконавської версії твору Й. Брамса, в якій органічно поєдналися його духовно-етичні настанови, закарбовані на тлі ідей німецького протестантизму, його апелювання до ранньохристиянської традиції, та провідних принципів Одеської хорової школи і спадщини К. Пігрова, сформованих на основі традицій українського православ'я, ангелогласся та дотичної до нього художньо-мистецької практики.

Література

1. Горелік Л. М. Вокальний цикл Й. Брамса «Чотири серйозні пісні»: духовні та жанрово-стильові аспекти. *Музичне мистецтво і культура*. 2020. Вип. 30. Кн. 2. С. 6-20.
2. Маркова О. М. Герменевтичний зріз музичної культурної соціології. *Вісник НАКККиМ*. 2019. № 1. С. 235-241.
3. Муравська О. В. Вплив східнохристиянської культури на європейське музичне мистецтво XIX–XX століть: автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства: 26.00.01 – теорія та історія культури / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв України. Київ, 2018. 43 с.
4. Муравська О. В. Нариси з історії зарубіжної музичної культури. Одеса: Друкарський дім, 2010. Вип. 1. 214 с.
5. Муравська О. В. Німецька траурна погребальна музика лютеранської традиції як феномен європейської культури XVII–XX століть: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво / Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2004. 16 с.

6. Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII–XX століть: монографія. Одеса: Астропринт, 2017. 564 с.

7. Татарнікова А. А. Алілуйна парадигма європейської культури і музики (від готики до сучасності): монографія. Одеса: Астропринт, 2020. 344 с.

8. Юрійчук Н. Риси пізнього стилю Й. Брамса (на прикладі циклу органних хоральних прелюдій). *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2022. Вип. 22. С. 361-371.

9. Gal H. Johannes Brahms: Leben und Werke. FISCHER Taschenbuch, 2015. 285 s.

10. Kalbeck M. Johannes Brahms. Jazzybee Verlag, 2012. 2603 s.

11. Robertson A. Requiem. Music of mourning and consolation. New York, Vashington: Frederik A. Praeger, 1967. 300 p.

12. Swafford J. Johannes Brahms: A. Biography. Vintage, 1999. 752 s.

Information about the author:

Shpak Halyna Serhiivna,

Candidate of Art History, Laureate of International and Ukrainian Competitions, Laureate of the Mykola Lysenko Prize, Head of the Association of the All-Ukrainian Choral Society named after Mykola Leontovych of the Odesa Regional Branch of the All-Ukrainian National Composers Union, Leader and Conductor of the Student Choir

Professor at the Department of Choral Conducting
The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music,
63, Novoselskogo st., Odesa, Ukraine