

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА  
МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ імені А. В. НЕЖДАНОВОЇ**

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**КУЧУРІВСЬКИЙ Юрій Степанович**

УДК 78.08+783.2 [783.29/781.7]

**ДИСЕРТАЦІЯ  
ЖАНРОВА ТРАДИЦІЯ РЕКВІЄМУ У ТВОРЧОСТІ  
КОМПОЗИТОРІВ ВЕЛИКОБРИТАНІЇ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХХ –  
ПОЧАТКУ ХХІ ст.**

**Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво**

Подається на здобуття наукового ступеня *кандидата мистецтвознавства*  
(доктора філософії)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

\_\_\_\_\_ *Ю. С. Кучурівський*

**Науковий керівник –  
ОВСЯННІКОВА-ТРЕЛЬ ОЛЕКСАНДРА АНДРІЇВНА,  
кандидат мистецтвознавства, доцент**

ОДЕСА – 2019

## АНОТАЦІЯ

**Кучурівський Ю. С. Жанрова традиція реквієму у творчості композиторів Великобританії останньої третини ХХ-початку ХХІ ст. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.**

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 – «Музичне мистецтво». – Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Міністерство культури України, Одеса, 2019.

Дисертація присвячена дослідженню побутування жанрової традиції реквієму в сучасній композиторській творчості Великобританії, яка показова в плані її еволюційної динаміки.

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

Звернення сучасних британських авторів до реквієму пояснюється об'єктивними факторами історичного контексту європейської музичної культури, які пов'язані з морально-етичними устремліннями музичного мистецтва сучасності, і в комплексі утворюють *соціокультурний* рівень жанрової традиції. Для епохи рубежу ХХ – ХХІ ст., коли питання майбутнього людства стоять особливо гостро, реквієм бере на себе функцію музичного жанру, здатного осмислити дійсність, виявити її вузлові протиріччя, пов'язані з питаннями існування людини в сучасному світі і співіснування різних культур в «єдиному світі».

*Музично-лексичний* рівень жанрової традиції реквієму реалізується у творчості британських композиторів за допомогою використання структурно-семантичних, мелодійних, інтонаційно-ритмічних, тембрових і фактурних показників, які закріпилися за реквіємом в якості канонічних в ході його історичної еволюції.

*Індивідуально-авторський* рівень жанрової традиції реквієму є надзвичайно суттєвим фактором її еволюції: він пов'язаний з різноманітністю творчих інтерпретацій композиторами Великобританії жанру заупокійної меси.

Зазначено, що індивідуальний стиль композиторів 1970–2000 рр. формувався в зовсім іншому національно-культурному контексті, ніж творчість їх видатного попередника Б. Бріттена. Їх творчість орієнтована на «інші» мови музичної виразності, і багато в чому – на «чисте», без академічного інтелектуалізму, відродження національних традицій, а також на актуальну з останньої третини минулого століття естетику «нової сакральності». Якщо розуміти сакральність традиційно, як атрибут спілкування людини як члена християнської спільноти з Трансцендентним, то інтерес сучасних композиторів Великобританії до літургійного жанру заупокійної меси пояснюється з точки зору магістральних стильових тенденцій музичного мистецтва останніх десятиліть. Якщо ж розглядати реквієми Б. Чілкотта, Дж. Раттера і Дж. Тавенера в контексті художньо-естетичному, а не в релігійному, то дані твори демонструють характерні риси «нової сакральності» як спеціального напрямку музичної творчості (звернення до літургійного жанру, використання в ньому канонічних літургійних текстів, орієнтація на концертне виконання).

Доведено, що у творчості композиторів Великобританії останньої третини ХХ-початку ХХІ ст. жанр реквієму представлений творами, які переважно орієнтовані на концертне виконання і є секуляризованим варіантом заупокійної меси, хоча деякі з розглянутих в аналітичному розділі дисертації реквіємів були розраховані і на церковне виконання (твори Дж. Раттера і Б. Чілкотта). Зазначене положення є істотним у плані історичної динаміки жанрової традиції і демонструє бінарний принцип «середовища існування» жанру в умовах сучасної музичної культури.

Відзначено композиторську установку на укрупнення «виконавського апарату», яка характерна для деяких зразків реквіємів британських

композиторів. Це проявляється: в розширенні виконавських сил (вокально-хорових та інструментальних); введення театрального елемента в композицію твору, який покликаний візуалізувати ритуально-обрядову ідею жанру реквієму (елементи хорового театру в «Кельтському реквіємі» Дж. Тавенера), а також введення мультимедійного елемента, який спрямований на візуалізацію художньої образності і створення особливої, містеріальної атмосфери під час виконання музичної композиції (К. Дженкінс «Меса миру»).

В структурному відношенні проаналізовані твори орієнтовані на структурно-семантичний інваріант латинського реквієму, який, в одних композиторських інтерпретаціях помітно трансформується (Дж. Тавенер «Кельтський реквієм»), в інших – модифікується в незначній мірі на рівні виключення деяких частин традиційного реквієму, їх заміни неканонічними частинами або ж включенням в композицію текстових фрагментів англіканської заупокійної служби (Дж. Раттер, Б. Чілкотт, К. Дженкінс). Унікальним випадком повної відмови від канонічної структури і канонічної текстової основи латинського реквієму при збереженні жанрового визначення в назві твору є «Реквієм Ахматової» Дж. Тавенера.

В результаті проведеного аналізу стало очевидним, що більшість з розглянутих творів дотримуються композиційної структури латинського реквієму, англіканська ж типологія заупокійної служби, зафіксована в «Книзі загальних молитов» використовується тільки на рівні стилістики англіканського хоралу і англомовних фрагментів канонічного тексту. Відповідно, можемо розглядати цей факт як ще одне проявлення бінарного принципу розвитку жанрової традиції, витоки якого обумовлені соціокультурними чинником її побутування.

Жанрова стилістика розглянутих реквіємів Б. Чілкотта, Дж. Раттера і Дж. Тавенера формується на основі поєднання різних національних жанрових традицій заупокійної служби – римо-католицької (Дж. Раттер, Дж. Тавенер, Б. Чілкотт), англіканської (Дж. Раттер і Б. Чілкотт) і православної

(Тавенер). У цьому сенсі показовими є наступні стильові риси проаналізованих творів: національна мова текстової основи реквієму (латинська, англійська, російська); використання канонічного літургійного або авторського поетичного тексту мовою оригіналу тексту (текст латинської заупокійної меси, псалми з чину поховання «Книги загальних молитов» і православної заупокійної служби, поезія А. Ахматової); склад інструментального супроводу (орган, ансамбль дерев'яних духових, дзвони); жанрова забарвленість вокально-хорового тематизму.

Доведено, що «Кельтський реквієм» Дж. Тавенера, показовий в плані творчої інтерпретації художніх принципів хорового театру як провідного напрямку в розвитку хорового мистецтва другої половини ХХ століття і сучасності. Аналіз даного твору показав, що введення театрального елемента драматичної дії виявляється вирішальним для композитора в реалізації свого творчого задуму. Ритуальна архаїка, представлена в дійстві, що розігрується дитячим хором на сцені в поєднанні з вокально-хоровим озвучуванням поетичних текстів про християнське переживання смерті породжує інтертекстуальний простір, який значно розширює сакральний сенс вихідної прикладної функції заупокійної меси. Йдеться про філософське осмислення Смерті як невід'ємної частини людського життя, як об'єктивний і позачасовий факт буття людини.

Наголошено, що принцип універсалізації жанрової функції реквієму у творчості К. Дженкінса і Дж. Тавенера складається на інтертекстуальних підставах музичної композиції: використання в якості її текстової основи текстів, що виходять за межі європейської культурної традиції (Коран, японська та суфійської поезія) або ж відносяться до її дохристиянських витоків (ірландський і шотландський дитячий фольклор); використання декількох національних мов в одному творі; опора на типологічні показники різних жанрових традицій реквієму (латинського, православної заупокійної служби, англіканського чину поховання) з відповідними маркерами музичної

виразності (григоріанський спів, англіканський спів, заклик муедзина, дзвін, басовий тембр як знак православної традиції і т. п.).

Відмова від канонічного тексту в якості сакрального компонента богослужбового жанру і заміна його авторським, становить магістральну лінію індивідуально-авторських інтерпретацій жанру реквієму в творчості композиторів Великобританії. Цей прийом формування індивідуальної концепції реквієму ми розглядаємо як найбільш радикальний фактор трансформації жанрової традиції, оскільки мова йде про принципове розширення сакрального сенсу заупокійної меси, носієм якого, в першу чергу, є її вербальний компонент. Вільна інтерпретація жанрових нормативів в даному випадку демонструє показову для сучасної хорової музики проблему авторського задуму в літургійних жанрах.

**Ключові слова:** реквієм, заупокійна меса, жанр, музичний жанр, жанрова традиція, стилістика, літургійна форма, національна специфіка, індивідуально-композиторська інтерпретація.

## ANNOTATION

**Kuchurivsky Yuriy. Genre tradition of Requiem in the work of composers in Great Britain in the last third of the 20th and beginning of the 21st centuries.** – Qualification scientific work as a manuscript.

Thesis for a Candidate of Science Degree in Art Studies (PhD) by specialty 17.00.03 – «Musical Art». – The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, the Ministry of Culture of Ukraine, Odessa, 2019.

The dissertation is devoted to the study of the existence of the requiem genre tradition in contemporary British composer creativity, which is indicative of its evolutionary dynamics.

Creative interpretations of the requiem genre by British composers of the last third of the 20th and beginning of the 21st centuries considered in the aspect of systemic interaction of various levels of manifestations of the genre tradition.

The appeal of contemporary British authors to requiem is explained by objective factors in the historical context of European musical culture, which are associated with the moral and ethical aspirations of modern musical art and in combination form the *sociocultural* level of the genre tradition. For the era of the turn of the XX-XXI centuries, when the questions of the future of humanity are especially acute, the requiem takes on the function of a musical genre that can comprehend reality, identify its key contradictions associated with the problems of human existence in the modern world and the coexistence of different cultures in a «one world»

The *musical-lexical* level of the requiem genre tradition is realized in the work of British composers through the use of structural-semantic, melodic, intonational-rhythmic, timbre and textural indicators, which were assigned to the requiem as canonical in the course of its historical evolution.

The *individually-authorial* level of the requiem genre tradition is an extremely significant factor in its evolution: it is associated with a variety of

creative interpretations by the composers of Great Britain of the genre of the memorial mass.

It is noted that the individual style of composers 1970-2000 formed in a completely different national-cultural context than the work of their outstanding predecessor B. Britten. Their work is focused on other languages of musical expression, and in many ways – on the “pure”, without academic intellectualism, revival of national traditions, as well as on the aesthetics of the “new sacredness” that has been relevant from the last third of the last century. If we understand sacredness traditionally as an attribute of a person’s communication as a member of the Christian community with the Transcendental, then the interest of modern British composers in the liturgical genre of the memorial mass is explained from the point of view of the main stylistic trends in musical art of recent decades. If we consider the requiems of B. Chilcott, J. Rutter and J. Tavener in the context of artistic and aesthetic, rather than religious, then these works demonstrate the characteristic features of the “new sacredness” as a special direction of musical creativity (appeal to the liturgical genre, use in it canonical liturgical texts, focus on concert performance).

It is proved that in the works of composers of Great Britain the last third of the XX - beginning of the XXI century the requiem genre is represented by works that are predominantly focused on concert performance and are a secularized version of the funeral mass, although some of the requiems discussed in the analytical section were also intended for church performance (works by J. Rutter and B. Chilcott). This position is significant in terms of the historical dynamics of genre tradition and demonstrates the binary principle of the "habitat" of the genre in the context of contemporary musical culture.

The composer's installation for enlargement of the "executive apparatus", which is characteristic of some samples of the requiems of British composers, is noted. This is manifested in: the expansion of performing forces (vocal and choral and instrumental); introduction of the theatrical element in the composition of the work, which is intended to visualize the ritual and ceremonial idea of the genre of



Requiem (elements of choral theater in J. Tavener's Celtic Requiem), as well as the introduction of a multimedia element aimed at visualizing artistic imagery and creating a special, mystical atmosphere performance of a musical composition (K. Jenkins "The Mass of Peace").

Structurally, the works analyzed are oriented on the structural-semantic invariant of the Latin requiem, which, in some composer interpretations, is markedly transformed (J. Tavener "Celtic Requiem"), in others - is modified to a small degree by the exclusion of some of their parts or inclusion in the composition of text fragments of the Anglican Funeral Service (J. Rutter, B. Chilcott, K. Jenkins). A unique case of complete abandonment of the canonical structure and canonical textual basis of the Latin requiem while maintaining the genre definition in the title of the work is J. Tavener's "Akhmatova Requiem".

As a result of the analysis, it became clear that most of the works considered adhere to the compositional structure of the Latin requiem, and the Anglican typology of funeral service recorded in the "Book of Common Prayer" is used only at the level of stylistic Anglican choruses and English-language fragments of the canonical text. Accordingly, we can regard this fact as another manifestation of the binary principle of the development of genre tradition, whose origins are determined by the socio-cultural factor of its existence.

The genre style of the considered requiems of B. Chilcott, J. Rutter and J. Tavener is formed on the basis of a combination of different national genre traditions of funeral service - Roman Catholic (J. Rutter, J. Tavener, B. Chilcott), Anglican (J. Rutter and B. Chilcott) and the Orthodox (Tavener). In this sense, the following stylistic features of the analyzed works are illustrative: the national language of the textual basis of the requiem (Latin, English, Russian); the use of a canonical liturgical or authorial poetic text in the original text (the text of the Latin funeral Mass, the burial order of the "Book of Common Prayer" and the Orthodox Funeral Service, the poetry of A. Akhmatova); composition of instrumental support (organ, wooden brass ensemble, bells); genre coloration of vocal-choral theme.

It is proved that J. Tavener's "Celtic Requiem" is indicative in terms of creative interpretation of the artistic principles of choral theater as a leading direction in the development of choral art in the second half of the twentieth century and the present. The analysis of this work showed that the introduction of the theatrical element of dramatic action is decisive for the composer in the realization of his creative plan. The ritual archaic represented in the action, presented by the children's choir on stage in combination with the vocal-choral voice of the poetic texts about the Christian experience of death, creates an intertextual space, which greatly expands the sacred meaning of the original applied function. It is a philosophical interpretation of Death as an integral part of human life, as an objective and timeless fact of human Being.

It is emphasized that the principle of universalisation of the genre function of the requiem in the works of K. Jenkins and J. Tavener consists of the intertextual bases of the musical composition: using as its textual basis the texts that go beyond the European cultural tradition (Quran, Japanese and Sufi poetry) or relate to its pre-Christian origins (Irish and Scottish children's folklore); using of multiple national languages in one work; reliance on typological indices of different genres of requiem genres (Latin and Orthodox funeral service, Anglican burial rank) with appropriate markers of musical expressiveness (Gregorian singing, Anglican singing, muezzin calling, bell, bass timbre as a sign of Orthodox tradition, etc.).

The abandonment of the canonical text as a sacred component of the liturgical genre and its replacement by the authorial one, constitutes the main line of individually-authorial interpretations of the genre of the requiem in the works of the composers of Great Britain. We consider this method of forming the individual concept of the Requiem as the most radical factor in the transformation of the genre tradition, since it is a matter of principally expanding the sacred meaning of the burial mass, the carrier of which is, first and foremost, its verbal component. The free interpretation of genre norms in this case demonstrates the problem of the author's conception in the liturgical genres, which is indicative of contemporary choral music.

**Keywords:** requiem, memorial mass, genre, musical genre, genre tradition, stylistics, liturgical form, national specificity, individual composer interpretation.

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:

у спеціалізованих фахових виданнях України:

1. Кучуривський Ю. С. О жанровом синтезе «Мессы мира» К. Дженкинса. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА ім. А. В. Нежданової* / гол. ред. О. В. Сокол. Одеса: Астропринт, 2014. Вип. 19. С. 342–350.
2. Кучурівський Ю. С. Хорова музика сучасних британських композиторів як об'єкт музикознавчого дослідження. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство* / за ред. О. С. Смоляка]. 2014. № 3. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2014. С.199–204.
3. Кучуривський Ю. С. Жанровая стилистика реквиемов Дж. Раттера, Б. Чилкотта и Дж. Тавенера в контексте традиций английской хоровой музыки. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА ім. А. В. Нежданової* [гол. ред. О. В. Сокол]. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 25. С. 54-66.
4. Кучурівський Ю. С. Реквієм К. Дженкінса: минуле та сьогодення жанрової традиції. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА ім. А. В. Нежданової* [гол. ред. О. В. Сокол]. Одеса: Астропринт, 2018. Вип. 26. С. 122-134.

в іноземному науковому періодичному виданні:

5. Кучуривский Ю. С. Национальный контекст развития жанра реквиема в современной британской хоровой музыке. МЕТОДИЧКА ПРАКСА. Часопис за наставу и учење Београд / главни уредник: доц. др Зорица Цветановић, Учительски факултет, Београд. Број 1. 2016, Vol. 13 година XVI. Учительски факултет у Врању и «Школска књига» ДОО у Београду, 2016. С. 15–24.

в периодичному виданні,

що включене до міжнародних наукометричних баз:

6. Кучурівський Ю. С. Національні аспекти розвитку жанру реkvієму в англійській музиці. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. Київ: Міленіум, 2018. № 3. С. 395–400.

**ЗМІСТ:**

<b>АНОТАЦІЇ</b> .....	2
<b>ВСТУП</b> .....	15
<b>РОЗДІЛ 1. ТРАДИЦІЇ ЗАУПОКІЙНОЇ МЕСИ В МУЗИЦІ ВЕЛИКОБРИТАНІЇ У СВІТЛІ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІСТОРІЇ</b>	
1.1. Вокально-хорова культура Великобританії і жанрова традиція реквієму в музикознавчих дослідженнях .....	23
1.2. Реквієм в західноєвропейській музичній культурі: особливості жанрової традиції та її поновлення в професійній композиторській практиці .....	34
1.3. Національно-культурний контекст розвитку заупокійної меси в богослужбній практиці англіканства і творчості англійських композиторів XVII-XIX ст. ....	75
<b>Висновки до розділу 1</b> .....	106
<b>РОЗДІЛ 2. КОМПОЗИТОРСЬКІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ РЕКВІЄМУ ЯК ФАКТОР ОНОВЛЕННЯ ЖАНРОВОЇ ТРАДИЦІЇ</b>	
2.1. Реквієми Дж. Раттера та Б. Чілкотта в спадкуванні традицій англіканської заупокійної служби та латинського реквієму.....	114
2.2. Універсалізація жанрової функції заупокійної меси в «Реквіємі» К. Дженкінса.....	122
2.3. Принцип реінтерпретації жанрової традиції в «Реквіємі Ахматової» Дж. Тавенера .....	139
2.4. «Кельтський реквієм» Дж. Тавенера у втіленні ідей хорového театру.....	152

2.5. Реквієм як метажанр у творчості К. Дженкінса («Меса миру»)	167
<b>Висновки до розділу 2</b>	178
<b>ВИСНОВКИ</b>	184
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b>	194
<b>ДОДАТОК А</b>	217
<b>ДОДАТОК В</b>	219

## ВСТУП

**Обґрунтування теми дослідження.** Звернення до жанру заупокійної меси утворює постійну величину в творчості видатних представників професійної британської музики сучасності – Джона Раттера, Карла Дженкінса, Джона Тавенера, Боба Чілкотта. Серед жанрового розмаїття творів цих композиторів присутність реквієму стає, з одного боку, симптоматичною в плані історичної динаміки жанрової традиції заупокійної меси, з іншого – показовою для національної специфіки сучасного хорового мистецтва Великобританії. Значимість реквієму для композиторів Великобританії останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. збігається із загальною тенденцією європейського мистецтва сучасності, яку філософи, культурологи та музикознавці пов'язують з феноменом «нової духовності» або «нової релігійності». Ця тенденція виражається в підвищеній увазі художньої сфери культури до концептуальних основ людського життя і до пошуку відповідей на вічні питання буття. Реалізується ж вона переважно за допомогою використання сакрально-жанрових алюзій. Творчі інтереси британських композиторів, пов'язані з латинською заупокійною месою, в цьому сенсі дуже репрезентативні щодо оновлення жанрової традиції реквієму.

Репертуарна затребуваність реквіємів, створених композиторами Великобританії післявоєнного покоління, в сучасному хоровому виконавстві пояснюється зазначеною вище тенденцією європейського мистецтва. Реквієми названих авторів міцно закріпилися в концертному репертуарі, деякі з них затребувані в якості навчального репертуару, все частіше хорова музика цих композиторів звучить і в Україні (в тому числі – в стінах Одеської музичної академії). Однак, попри всю очевидність затребуваності у виконавській практиці, теоретичні питання жанрових особливостей трактування жанрової традиції реквієму британськими композиторами досі не ставали предметом спеціального музикознавчого дослідження.

Актуальність обраної теми обумовлена також і особистим виконавським досвідом автора даної дисертації, який переконує в тому, що кожен із зразків британських реквіємів є показовим прикладом творчого заломлення, з одного боку, жанрових традицій заупокійної меси, з іншого – типових для сучасного музичного мислення тенденцій синтезування і універсалізації жанрових показників реквієму. З огляду на той факт, що в українському музикознавстві хорова музика Великобританії зазначеного періоду і жанр хорового реквієму, як її значна частина, є практично не дослідженими темами (за винятком проблематики, пов'язаної з творчістю Б. Бріттена та Е. Л. Веббера) – звернення до даної теми є своєчасним і практичним обґрунтовано.

Отже, **актуальність** теми дисертаційного дослідження полягає у:

- осягненні жанрової традиції реквієму як цілісного системного явища;
- дослідженні творчих інтерпретацій жанрової традиції реквієму композиторами Великобританії як актуального шару музичного мистецтва і виконавської практики сучасності;
- вивченні національної специфіки жанрової традиції реквієму, яка обумовлює жанрово-стильові особливості зразків реквієму в творчості британських композиторів.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.**

Дисертація виконана на кафедрі історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової та відповідає змісту Перспективного тематичного плану науково-дослідної роботи ОНМА ім. А. В. Нежданової на 2017–2021 роки, зокрема, до теми № 6 «Проблема стильового аналізу у музикознавстві та культурології».

**Мета** дослідження – визначити художньо-стильові принципи композиторських інтерпретацій жанру реквієму в їх співвіднесеності з традиціями заупокійної меси в європейській музичній культурі.



Формулювання мети зумовило постановку та вирішення наступних завдань:

- розглянути ступінь наукової розробленості в музикознавстві питань, пов'язаних з національно-стильовою і жанровою своєрідністю вокально-хорової музики Великобританії;

- позначити найбільш істотні особливості жанрової традиції реквієму в європейській музичній культурі в їх проекції на сучасну музичну творчість;

- виявити жанрову специфіку англіканської заупокійної служби в її співвіднесеності з національно-культурним контекстом розвитку богослужбової практики у порівнянні з латинським реквіємом;

- проаналізувати реквієми Дж. Раттера, К. Дженкінса, Дж. Тавенера, Б.Чілкотта з позицій виявлення художніх принципів композиторських трактувань жанрової традиції реквієму.

**Об'єктом** дослідження є хорова творчість композиторів Великобританії останньої третини ХХ – початку ХХІ ст.

**Предмет** дослідження – жанр реквієму у творчості британських композиторів зазначеного періоду, представлений в аспекті індивідуально-стильових інтерпретацій жанрової традиції.

**Матеріалом** дослідження є обрані твори, що репрезентують буття жанрової традиції реквієму у сучасній професійній композиторській творчості – хорові реквієми Дж. Раттера, Б. Чилкота, К. Дженкінса и Дж. Тавенера («Кельтський реквієм»), а також «Меса миру» К. Дженкінса, яка формально не має жанрового позначення заупокійної меси, але фактично є художньою реалізацією меморіальної функції реквієму, і «Реквієм Ахматової» Дж. Тавенера як приклад сольного реквієму. У якості матеріалу дослідження також залучалися богослужбові книги Католицької та Англіканської Церков, що містять текстовий і нотний матеріал канонічних форм заупокійної меси. З матеріалу дослідження виключені такі показові для британської музики зразки реквіємів як «Військовий реквієм» Б. Бріттена та «Реквієм» Е. Л. Веббера, що обумовлено, в першому випадку,

хронологічними межами заявленої теми, у другому – відносною приналежністю композитора до академічної традиції музичного мистецтва і творчою реалізацією в сфері популярної музики.

**Методи дослідження.** Для розкриття змісту заявленої теми у дисертації використано сукупність загальнонаукових та спеціальних музикознавчих підходів до явища, що вивчається. Серед них наступні методи:

- *історіографічний* – при опрацюванні наукової літератури та інших джерел для відтворення історико-культурного контексту розвитку реквієму як форми західноєвропейської богослужбової практики та музичного жанру в просторі індивідуально-композиторської творчості;
- *системний* – при розгляді жанрової традиції реквієму як системного явища;
- *аналітичний* – для жанрово-стильового аналізу музичного матеріалу, а також для дослідження принципів композиторської творчої інтерпретації жанрової традиції реквієму;
- *семіотичний* – при виявленні особливостей індивідуально-авторських інтерпретацій жанрової функції реквієму у творчості сучасних композиторів Великобританії;
- *компаративний* – для порівняльної характеристики зразків творчої інтерпретації жанру реквієму композиторами Великобританії з літургічними формами заупокійної меси;
- *культурологічний* – для дослідження соціокультурного контексту еволюції жанрової традиції реквієму;
- *біографічний* – для виявлення особливостей національно-культурного контексту, в якому формувалися творчі інтерпретації жанрової традиції реквієму сучасними британськими композиторами.

**Теоретичну базу** становлять дослідження з наступної проблематики:

- *теорії традиції як категорії культури* (С. Аверінцев, В. Авер'янов, А. Ассман та Я. Ассман, М. Вебер, М. Друскін, Е. Дюркгейм, Д. Лихачьов, Ю. Холопов, Н. Шахназарова);

- *теорії жанру в музикознавстві* (М. Арановський, Б. Асаф'єв, Л. Казанцева, А. Коробова, М. Лобанова, В. Медушевський, Є. Назайкінський, О. Самойленко, О. Соколов, А. Сохор, М. Старчеус, І. Тукова, В. Холопова, В. Цуккерман, Л. Шаповалова, С. Шип та ін.);
- *еволюції жанру реквієму в європейському музичному мистецтві* (Ю. Булавінцева, І. Вербицька-Шокот, І. Гулеско, А. Єфіменко, А. Лесовіченко, О. Лосєва, Н. Мохова, О. Муравська, В. Петров, А. Петрова, Н. Тарасевич, А. Robertson);
- *жанрово-стильових взаємодій у творах літургійної спрямованості* (Н. Александрова, Н. Гуляницька, О. Маркова, О. Самойленко, І. Тукова та ін.);
- *християнської літургійної традиції* (В. Апель, А. Баумштарк, О. Белоусов, І. Гарднер, М. Гоголін, М. Девіс, О. Зосім, М. Кунцлер, В. Мартинов, О. Муравська, С. Осадча, Е. Уїлсон-Діксон, Г. Флоровський, W. Bishop, G. Hamilton);
- *історії англіканської церкви та її літургійної традиції* (І. Андреев, В. Бучовський, В. Єрохін, М. Каретнікова, Д. Караваєва, Л. Козиренко, А. Костіна, О. Лопухін, В. Лур'є, А. Маграт, Т. Супрун, G. Cuming, J. Willis, J. Wright);
- *історії та національно-стильової специфіки англійського музичного мистецтва* (М. Іванов-Борецький, Л. Ковнацька, В. Конен, Т. Ліванова, Г. Орлов, Г. Шнеєрсон, P. Le Huray, J. Orens);
- *теорії хорового мистецтва й стильових особливостей сучасної хорової музики* (Б. Асаф'єв, І. Батюк, Е. Білявський, Г. Григор'єва, Л. Дичко, Ю. Євдокімова, В. Живов, Н. Кошкарьова, А. Лашенко, О. Приходько, Ю. Фролова, І. Шатова та ін.);
- *жанру та стилю у музичній творчості ХХ ст.* (О. Козаренко, М. Лобанова, В. Мартинов, О. Маркова, С. Павлишин, С. Савенко, М. Старчеус та ін.);

- *філософії та естетики «нової сакральності» як стильового напрямку європейського музичного мистецтва останньої третини ХХ – початку ХХІ ст.* (М. Антонович, Є. Бондар, О. Верещагіна-Білявська, Н. Гаврилова, В. Грачшов, Н. Гуляницька, С. Гутова, Ю. Рижов, В. Ценова);
- *сприйняття Смерті як універсалії людського Буття європейською культурною свідомістю* (Ф. Ар'єс, Л. Баткін, А. Нестеров, М. Уваров та ін.).

**Наукова новизна** одержаних результатів дослідження полягає у тому, що в дисертації *вперше* в українському музикознавстві:

- досліджується сучасна хорова музика Великобританії в її спадкоємності від жанрової традиції реквієму, базової для європейського музичного мистецтва в цілому і показовою в жанрово-стильовому відношенні для професійної композиторської творчості ХХ ст. і сучасності;
- систематизуються розрізнені матеріали, присвячені богослужбовій практиці англіканської церкви в їх проекції на жанрово-стильову специфіку заупокійної служби;
- розглянуті зразки реквіємів видатних сучасних композиторів Великобританії в контексті розвитку жанрових і стильових тенденцій європейського музичного мистецтва на межі ХХ – ХХІ ст.;
- виявлена жанрова стилістика творів Дж. Раттера, Дж. Тавенера, К. Дженкінса і Б. Чілокотта в аспекті успадкування традицій латинського реквієму і англіканської заупокійної служби;
- інноваційним моментом роботи виступає розробка ідеї художнього втілення в Реквіємах Дж. Тавенера ідей хорового театру (в «Кельтському реквіємі») і принципу реінтерпретації жанру, показового для творчого мислення даного композитора;
- особистим внеском автора дисертації є аналітичний розділ дослідження, в якому розглянуті найбільш значущі для сучасної

хорової музики Великобританії зразки реквіємів (від 1970-х до 2012 рр.) в аспекті еволюційної динаміки жанрової традиції.

*Удосконалено:*

- логіку і зміст мистецтвознавчої інтерпретації індивідуально-композиторської творчості як репрезентанта національної культурної традиції;
- методологічні підходи для комплексного дослідження музичного жанру як форми європейської музичної культури.

*Набули подальшого розвитку:*

- культурологічні аспекти теорії жанрової традиції в музичному мистецтві;
- музикознавчі розробки стильового напрямку «нової сакральності» в хоровій музиці сучасності.

**Практичне значення отриманих результатів** полягає в спрямованості їх на потреби викладацької та виконавської діяльності, оскільки розгляд жанрово-стильової конкретики композиторських заломлень жанрових традицій реквієму становить органічну частину педагогічного процесу і виконавської практики. Матеріали дослідження можуть бути використані в класі хорознавства, а також включені в курси теорії та історії виконавства спеціальної музичної вищої і середньої школи.

**Теоретичне значення** дисертації полягає в подальшій розробці теорії жанрової традиції реквієму в європейській музичній культурі, а також у вивченні національно-стильової специфіки реквієму в музиці Великобританії останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. в аспекті її зв'язків із жанровою традицією.

**Апробація результатів дослідження.** Окремі теоретичні та методологічні положення дисертації обговорювалися на кафедрах історії музики та музичної етнографії і теоретичної та прикладної культурології ОНМА ім. А.В. Нежданової. Основні положення дослідження були викладені в доповідях на наступних конференціях (всього 9): Міжнародна науково-

творча конференція «Трансформація музичної освіти: традиція і сучасність» (Одеса, 2014-2018), Міжнародна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та культура: Захід-Схід» (Одеса, 2014-2017).

**Публікації.** Основні положення дисертації опубліковано у 6 статтях у спеціалізованих наукових фахових виданнях, затверджених МОН України, 1 з них – в періодичному виданні, що включене до міжнародних наукометричних баз.

**Структура дисертації.** Дисертація складається зі вступу, двох розділів з підрозділами, висновків, списку використаних джерел та додатку. Загальний обсяг дисертації – 222 сторінки, з яких 180 сторінок основного тексту. Список використаних джерел містить 242 позиції (з них 33 – іноземними мовами).

## РОЗДІЛ 1

### ТРАДИЦІЇ ЗАУПОКІЙНОЇ МЕСИ В МУЗИЦІ ВЕЛИКОБРИТАНІЇ У СВІТЛІ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІСТОРІЇ

#### 1.1. Вокально-хорова культура Великобританії та жанрова традиція реквієму в музикознавчих дослідженнях

Британська хорова культура має давні витoki і дуже довгу історію. Подібна іншим європейським музичним традиціям, музична спадщина Англії, Шотландії, Ірландії та Уельсу пов'язана із самобутністю архаїчної та фольклорної музичної культури, яка існувала за давніх часів. Але ж музичний образ культурної спадщини цих країн більш відомий нам з епохи Нового часу, що обумовлено історичними обставинами їх розвитку та існування у європейському мистецькому просторі. Хорова творчість Г. Перселла та Г. Ф. Генделя стає символами англійської музичної культури свого часу, але ж хорова церковна музика не менш відомих та затребуваних у свій час композиторів XVI ст. – Дж. Тавернера, Дж. Шепарда, О. Гіббонса, Т. Морлі, В. Крофта, Р. Парсонса, Т. Талліса, Т. Томкінса, У. Бьорда та ін. залишилась в тіні не тільки для слухацької аудиторії, але й для дослідників музичного мистецтва. Йдеться, у першу чергу, про мистецький простір вітчизняної культури, для якої хорова спадщина композиторів XVI-XIX ст. довгий час залишалася невідомою за умов відсутності її у виконавській практиці.

Хорова музика британських композиторів XX століття є невід'ємною частиною сучасної європейської хорової культури: вона звучить як у концертних залах, так і в спеціальних класах музичних вузів, на фестивалях хорової культури і в кінематографі. З часів створення великого «Воєнного реквієму» Б. Бріттена англійська музика набула статусу європейської класики – як виконавської, так і як об'єкта мистецтвознавчих досліджень. Хорові твори авторів, які представляють наступне покоління композиторів

Великобританії, і які є сьогодні визнаними Майстрами и класиками академічного хорового мистецтва у загальноєвропейському масштабі (Дж. Раттер, Дж. Тавенер, К. Дженкінс) більш відомі сучасним українським виконавцям та слухачам. Хорові опуси Дж. Тавенера і К. Дженкінса, наприклад, органічно вписані у європейський культурний контекст, оскільки деякі з них («Меса миру» К. Дженкінса, наприклад) пов'язані з соціально-політичними подіями дуже далекими від Британії (військовий конфлікт в Косово 1998-2000 рр.). А постать Дж. Тавенера показова в цьому плані принциповою міжкультурною установкою – декларацією своєї духовно-культурної орієнтації на православ'я.

Подібні приклади вказують на тенденцію «виходу» британської хорової традиції в культурний простір континентального європейського світу на сучасному історичному етапі. Цей факт особливо важливий, якщо враховувати багатовікову «замкнутість» професійної британської музики, її відстороненість від культурного життя Франції, Німеччини та Австрії, слов'янських країн, яка обумовлена острівним географічним положенням. Значимість цієї тенденції пов'язана і з фактом очевидного «прийняття» і визнання європейським музичним світом британської музичної культури саме через хорові жанри: про це сама за себе говорить популярність цієї музики серед виконавців, здатних оцінити художні переваги цих творів.

Хорові твори таких авторів як Е. Л. Веббер, Дж. Раттер, Б. Чилкотт, К. Дженкінс серед професійних музикантів іноді можуть розцінюватися як «прости» і «легкі»: дійсно, проти хорових полотен композиторів-класиків ці твори можуть здатися трохи полегшеними і спрощеними. Але цьому факту є пояснення, безпосередньо пов'язане з національними традиціями хорової британської музики та її генезисом – і тут постає запитання історико-теоретичних знань щодо цієї музики, яких на сьогодні в україно- та російськомовній музикознавчій літературі надзвичайно мало.

Найбільш традиційними зразками музикознавчого осмислення історії та жанрово-стильової специфіки британської хорової культури є



фрагментарні описи історичного контексту розвитку старовинної англійської музики у вузівських підручниках з історії зарубіжної музики [110; 111; 153], в яких міститься дуже кратка інформація стосовно до видатних творчих постатей та їх окремих творів. Вартий уваги також невеликий історичний нарис М. В. Іванова-Борецького, який містить цінну інформацію щодо давніх джерел хорової традиції британської музичної культури і порушує проблематику її релігійно-духовних витоків [77].

До питань розвитку англійської хорової культури у 1970-80-ті роки зверталася професорка Санкт-Петербурзької консерваторії Л. Г. Ковнацька, яка й досі є найбільш визнаним фахівцем в області британської музичної культури: відомості про хорову музику та творчість окремих композиторів містяться в її монографії та окремих статтях [90-92]. Проте вона не звертається спеціально до окремих жанрів богослужбової музики в Англії, а реквієм Б. Бріттена, який справедливо розглядається як одна з вершин англійської музичної культури ХХ століття, обговорюється нею з позицій зв'язків з традиціями латинського реквієму, національних хорових традицій і жанрових тенденцій ХХ століття.

В працях Л. Г. Ковнацької піднімається питання співвідношення понять «британська» і «англійська» музика, яка пов'язана з національно-етнічними особливостями розвитку досліджуваної музичної традиції. Вона вказує на той факт, що в звичному визначенні «англійська музика» слід враховувати значення складних культурних взаємодій різних етносів, які визначили специфіку музичного фольклору та професійної музики Британських Островів. Обидва напрямки музичної творчості природним шляхом увібрали в себе етнічну строкатість, отже говорити про «англійську» музику можна лише умовно, в збиральному сенсі. Тому визначення «британська» музика в цьому сенсі більш правомірне, оскільки відображає географічну та етнічну конкретику цієї музичної традиції.

Найбільш широко з британських композиторів другої половини ХХ століття, які зверталися до хорових жанрів, вивчено творчість Б. Бріттена

(1913-1976) – класика англійської музики, «Військовий реквієм» якого увійшов до скарбниці європейського музичного мистецтва ХХ століття. Питання взаємозв'язку композиторського стилю Б. Бріттена з національними традиціями вокально-хорового мистецтва і основні теоретичні аспекти його творчості фундаментально представлені в дослідженнях Л. Г. Ковнацької [91; 92]. Проте імена наступних за Бріттенем композиторів – нового покоління британської хорової культури – залишилися «в тіні» свого великого попередника. Що цілком зрозуміло: їх авторський стиль формувався вже в зовсім іншому національно-культурному контексті, а творчість орієнтована на інші мови музичної виразності, і багато в чому – на «чисте», без академічного інтелектуалізму, відродження національних традицій, а також на актуальну з останньої чверті минулого століття естетику «нової простоти».

І в цьому сенсі праці Л. Г. Ковнацької мають величезну цінність, оскільки в них міститься широкий спектр відомостей щодо генезису британської національної хорової традиції. Виділимо найбільш істотні для вивчення сучасної британської хорової музики моменти в історико-теоретичних розробках цієї авторки.

По-перше, Л. Г. Ковнацька ставить проблему співвідношення понять «британська» і «англійська» музика, яка пов'язана з національно-етнічними особливостями розвитку досліджуваної музичної традиції. Вона вказує на той факт, що в звичному і розхожому визначення «англійська музика» слід враховувати значення складних культурних взаємодій різних етносів, які визначили специфіку музичного фольклору Британських Островів. А професійна музика, яка природним шляхом взаємодіє з фольклором, також увібрала в себе цю етнічну строкатість, так що говорити про «англійську» музику можна умовно, у збиральному значенні; визначення «британська» музика в цьому сенсі більш правомірне, оскільки воно відображає географічну та етнічну конкретику цієї музичної традиції.

За твердженням дослідниці свідоцтва етнічних взаємозв'язків відображені в західноєвропейському музичному побуті: «... повсюдно поширена «шотландська синкопа»...; вільний метр уельської поезії прийшов з Англії; музичні метри в практиці бардів Уельсу мають ірландські назви; загальновідомий широкий вплив ірландської народної інструментальної музики; багато англійських пісень стали настільки популярними в Шотландії, що влилися в потік національних пісень. Об'єднання Англії і Шотландії 1707 р., коли Британія стала Великобританією, поселення англійських селян в Ірландії..., а шотландських та ірландських переселенців – в Англії, змішування культурних традицій всередині прикордонних районів – все це сприяло поширенню локальних музичних звичаїв по всій країні» [90, 8].

Ця позиція Л. Г. Ковнацької виявляється особливо актуальною щодо дослідження творчості сучасних британських композиторів, в якому часто в «змішаному» вигляді присутні культурні традиції різних британських етносів. В цьому сенсі важливим виявляється валлійське походження К. Дженкінса, етнічні традиції Лондона (як столиці Сполученого Королівства Британії, Шотландії і Північної Ірландії), в якому формувалися творчі індивідуальності Дж. Раттера, Дж. Тавенера, Е. Л. Веббера, а також Оксфорда (з яким пов'язана діяльність Б. Чілкотта) тощо.

Другий дуже важливий момент в розробках Л. Г. Ковнацької – це виявлення специфічних особливостей розвитку британської хорової традиції, пов'язаних з її споконвічною «спаяністю» з народно-фольклорною практикою. «Значно раніше, ніж в інших європейських країнах в Англії спостерігається тісний взаємозв'язок народної та професійної творчості, який встановився ще в епоху Ренесансу», – пише Л. Г. Ковнацька [90, 10]. Такі ж відомості, але в скороченому варіанті містяться і в Музичній енциклопедії.

Цей взаємозв'язок, на думку музикознавця, визначив специфіку англійської хорової церковної музики ранніх епох, адже народна пісня часто була її музично-тематичною основою, а прийоми розвитку музичного матеріалу спиралися на хорову манеру виконання, характерну для

фольклорних жанрів (раунд, кетч, керол тощо). Ці зв'язки виявилися суттєвими для хорових композицій професійних композиторів кінця XIX-початку XX століття, вони ж стали найважливішими стильово-утворюючими факторами хорової творчості британських композиторів другої половини XX століття і сучасності.

Ще одним наслідком зазначеного Л. Г. Ковнацькою взаємовпливу фольклорної і професійної музичної творчості з'явилася природна «вписаність» хорової музики в побутовий контекст англійського життя: «Англія – країна співу. Але співу не сольного, а хорового» [90, 42]. Це ствердження дослідниці пояснює специфічні особливості розвитку як хорової, так і в цілому музичної культури Англії від XVIII століття, пов'язані з популярністю хорового співу в побутовому середовищі: «Саме любительське русло в хоровому русі додало специфічності до цієї національної традиції», – зазначає Л. Г. Ковнацька [90, 47]. Зазначена специфіка виявляється дуже важливим моментом у визначенні стильової якості багатьох хорових творів сучасних британських авторів: ці твори можуть здатися «простими», доступними звичайному «прихильнику» музики, що не володіє спеціальними виконавськими навичками і музичною ерудицією. Однак ця уявна простота і доступність є генетичною рисою, яка актуалізується в умовах естетики «нової простоти» музичної мови на межі XX-XXI століть і часто «оголює» національні витоки музики, що звучить.

В цьому сенсі дуже цікавим і показовим є той факт, що твори сучасних британських композиторів не включаються дослідниками виконавських питань сучасної хорової музики до списків «нової хорової музики» (поряд зі складними в плані композиторської техніки творами Л. Ноно, К. Штокхаузена, Д. Лігеті, А. Шнітке та ін.) [22].

І найважливіше положення, висунуте Л. Г. Ковнацькою, яке пояснює природу фундаментального значення хорової традиції для британської професійної хорової культури – зв'язок хорової музики професійних композиторів з духовно-релігійними ідеями та усвідомлення її в такому

варіанті як культурно «своєю». Це положення дослідниця виводить з двох пунктів: перший стосується особливостей організації концертного життя в Англії в XVIII-XIX ст., орієнтованого на виконання переважно хорових творів сучасних композиторів континентальної Європи, другий – на значення творчої постаті Г. Генделя і його ораторіальної спадщини для англійської культури.

На додаток до другого пункту можна привести симптоматичне зауваження Б. Шоу, до якого апелює Л. Г. Ковнацька: «Для англійця Гендель не просто композитор, але об'єкт культу. Скажу більше – релігійного культу!» [цит. за: 90, 23]. Хорова творчість Генделя і його ораторії як вища точка розвитку британських хорових традицій стали рубіжною точкою, в якій акумулювалася багатовікова еволюція хорового мистецтва від Талліса, через Бьорда до Перселлу. Ця еволюція спиралася на традиційні жанри англійської церковної хорової практики – антеми, гімни, псалми, і кристалізувалася, відповідно в межах церковного виконання. Гендель, успадковував ці традиції, та вивів хорову композицію сакрально-релігійного змісту в умови концертного виконання і тим самим заклав основи майже закономірного звернення британських композиторів другої половини XX століття до жанрів церковно-культурної музики – меси, реквієму тощо. Особливий інтерес у цьому сенсі викликає жанр реквієму, до якого зверталися майже всі видатні британські композитори другої половини XX- початку XXI століть (Е. Л. Веббер, Б. Чілкотт, Дж. Раттер, Дж. Тавенер, К. Дженкінс).

Симптоматичне звернення сучасних британських авторів до цих жанрів можна пояснити і більш об'єктивними факторами, які пов'язані з морально-етичними прагненнями музичного мистецтва XX століття: «Показово, що для XX століття, коли питання майбутнього людства стоять особливо гостро, реквієм бере на себе функцію жанру, здатного осмислити дійсність, виявити її вузлові протиріччя. З цього погляду жанр володіє комплексом необхідних засобів – містить «позитивну ідею», спонукає до ствердження морально-етичного ідеалу, володіє здатністю його затвердити», – зазначає Н. В.

Тарасевич [178, 108]. У цьому ж сенсі розглядають розвиток реквієму в композиторській практиці О. Муравська [132] і В. Петров [146]. Однак «генетична схильність» британських авторів до стилю *Nova Musica Sacra* (в термінології Н. Гуляницької [52; 53]), в цьому разі є визначальним фактором у визначенні національної специфіки та художніх орієнтирів їх творчості.

Відомості про генезис британської хорової культури містяться у фундаментальній праці Е. Вілсон-Діксона «Історія християнської музики» [188], яка досліджується автором в широкому історико-культурному і релігійно-політичному контексті. Особливо цінними для розуміння національних традицій хорової музики є відомості, наведені дослідником стосовно таких жанрів церковної хорової музики як англіканський хорал і антем, а також особливостей англіканського богослужіння.

Сучасному етапу розвитку хорової музики Е. Вілсон-Діксон також приділяє увагу, але через те, що вперше ця книга була видана в 1992 році, в неї не могла обговорюватися хорова творчість британських композиторів на рубежі XX-XXI століть в якості сучасних композиторів, тому в дослідженні Е. Вілсона-Діксона виступають найбільші автори початку XX століття – Ральф Воан-Вільямс, Густав Холст, Чарльз Вільєрс Стенфорд, а також Майкл Тіппетт і Бенджамін Бріттен (релігійні хорові твори яких лише коротко згадані автором) [188, 368].

З композиторів «нової музики» (друга половина XX століття), що розвивається в рамках богослужбової практики англіканської церкви, Е. Вілсон-Діксон згадує У. Матіаса, Б. Келлі, К. Лейтона, Дж. Харві, а також цілу низку представників так званого «авангардного» стилю духовної музики [188, 369.]. Показово, що творчість Дж. Раттера дослідник відносить до «популярної течії» [там же, 372], а популярні твори Е. Л. Вебера до жанру християнського мюзиклу [там же, 379].

Отже, узагальнюючи напрямки музикознавчого дослідження хорової творчості сучасних британських композиторів, яка представлена в працях Л. Ковнацької, можна зробити висновок про спеціальну значущість таких з них:

взаємодія з національною хоровою традицією, взаємодія з фольклорними витоками і принципове значення етнічної «строкатості» цих витоків, значення жанрів хорової музики англіканської богослужбової практики, а також орієнтація на сакральну-релігійну ідею хорового твору в умовах концертного виконання. Кожний із зазначених напрямків може стати об'єктом спеціального дослідницького інтересу, оскільки є стильово-утворюючим фактором хорових творів британських композиторів другої половини ХХ початку ХХ ст.

Ця позиція Л. Г. Ковнацької виявляється особливо актуальною щодо дослідження творчості сучасних британських композиторів, в якому часто в «змішаному» вигляді наявні культурні традиції різних британських етносів. У цьому сенсі істотним є валлійське походження К. Дженкінса, етнічні традиції Лондона (як столиці Сполученого Королівства Британії, Шотландії та Північної Ірландії), у якому формувалися творчі індивідуальності Дж. Раттера, Дж. Тавенера, Е. Л. Веббера, а також Оксфорда (з яким пов'язана діяльність Б. Чілкотта) тощо. І цей аспект має особливе значення для раннього етапу розвитку реквієму в умовах поліетнічності англійського музичного світу. Англійські композитори Нового часу та сучасності також мали різні походження – ірландське, валлійське, шотландське. А якщо враховувати, що церковна музика в Англії з XVIII століття, в надрах якої побутовувала заупокійна музика, була у значному ступені авторською, – стає очевидним значення етнічного чинника в цьому питанні. І саме тому так часто згадується наявність тієї чи іншої фольклорної традиції в церковних творах композиторів, які писали заупокійну музику.

Що ж стосується музикознавчого вивчення хорової творчості сучасних композиторів Великобританії, то фундаментальне дослідження цієї тематики поки що відсутнє, вона представлена нечисленними публікаціями, в яких висвітлюються жанрові та стильові особливості того чи іншого твору, а також біографічні аспекти творчого шляху того чи іншого композитора. До

таких публікацій відносяться статті К. Жабинського і Е. Хадєєвої про К. Дженкінса [66; 191], С. Жилкіна і Р. Насонова про Дж. Тавенера [68; 136].

Реквієм як музичний жанр – досить широко представлена тема музикознавчих історичних і теоретичних розробок, яка неодноразово обговорювалася в дослідженнях, присвячених різним аспектам побутування заупокійної меси в музичному мистецтві. Спробуємо окреслити основне коло дослідницьких інтересів, пов'язаних з реквіємом.

Відразу відзначимо, що першість в розробці еволюції реквієму як літургійної форми належить англомовній літературі, в якій широко представлена ця проблематика. Серед іноземних авторів, які зверталися до проблеми формування літургійного канону заупокійної меси, назовемо У. Бішопа [211], Д. Хайлі [220], А. Робертсона [229] та ін. В україномовних і російськомовних дослідженнях ця сторона розвитку жанрової традиції не становить магістральної лінії наукових розробок і присутня в якості складового компонента в роботах іншої тематичної спрямованості. Серед музикознавців, які найбільш фундаментально висвітлюють теоретичні питання, пов'язані з «до-жанровою» стадією побутування реквієму в європейській музичній культурі, назовемо І. Вербицьку-Шокот [40] і О. Муравську [132; 134]. Об'єктом дослідження О. Муравської також стала протестантська традиція заупокійної музики (лютеранська), яку вона розглядає на прикладі німецького реквієму [133].

Серед напрямків мистецтвознавчих досліджень реквієму як музичного жанру необхідно виділити декілька, які в комплексі становлять пласт фундаментальних теоретичних розробок, присвячених різним аспектам побутування жанру в європейській музичній традиції.

Так, найбільш широко представлений історико-хронологічний аспект розвитку реквієму, який акцентує увагу дослідника на конкретній епосі або історичному періоді, які формують специфічну жанрову концепцію відповідно до філософських та художньо-естетичних установок свого часу. До таких досліджень відносяться дисертація Ю. Булавінцевої, в якій автор



ставить за мету визначити основні принципи реконструкції церковних традицій заупокійної меси в «романтичному реквіємі» [35], дисертація С. Студеннікової, яка присвячена побутуванню жанру реквієму в російській музичній традиції, але в якій широко розроблений матеріал за жанровим каноном реквієму XIV-XVIII ст. і епохи романтизму [172], дисертація А. Єфіменко, яка на матеріалі зразків реквієму композиторів епохи романтизму визначає взаємозв'язок релігійно-філософського світогляду епохи, пов'язаного зі сприйняттям теми Смерті, з композиторськими концепціями жанру та їх стилістичними особливостями [76]. Зразки жанру заупокійної меси в музиці XX століття розглянуті О. Лосєвою з позицій «нової історії реквієму», яка йшла шляхом відходу від церковного канону і затвердження реквієму в якості основного жанру духовної музики в XX столітті [120]. Шляхи деканонізації реквієму в сучасній композиторській творчості переконливо розглянуті в статті А. Петрова [146].

*Національно-культурний аспект.* Цей напрямок представлено розробкою національно-стильової специфіки реквієму в композиторській творчості, яка часто орієнтована на культурологічний підхід до музичного жанру. Серед досліджень такого типу назвемо вже згадану вище дисертацію С. Студеннікової, фундаментальне дисертаційне дослідження І. Вербицької-Шокот [40], в якому висвітлена широка панорама «українського реквієму» як національно-культурна інтерпретація жанрової ідеї заупокійної меси. Німецька культурна специфіка як джерело композиторських трактувань жанрового канону реквієму Р. Шуманом і Р. Шубертом склали об'єкт наукового інтересу музикознавця О. Муравської.

*Типологічний аспект.* Монографія української дослідниці І. Гулеско «Музично-художня Типологія реквієму в європейському культурному контексті» [51] звернена до проблеми типологічних показників художньої жанрової стилістики реквієму, які формувалися впродовж своєї історичної еволюції. Автор звертається до досить широкому колу композиторських версій реквієму на протязі трьох століть (XVIII-XX ст.), що представляють

різні національні традиції і склали класичні зразки музичного жанру реквієму (В. Моцарт, Д. Верді, Й. Брамса, Б. Бріттен, Д. Кабалевський, Ю. Шамо, А. Шнітке, Е. Л. Веббер). Зазначена художня типологія базується в дослідженні І. Гулеско на типових інтонаційно-семантичних, драматургічних, фактурних і композиційних характеристиках аналізованих творів.

*Текстово-вербальний аспект.* До цієї категорії досліджень можуть відноситися більшість з перерахованих праць, оскільки аналіз текстової основи реквієму становить першорядну необхідність при визначенні авторської концепції твору й виявляє приналежність до жанрового канону заупокійної меси, або її відсутність. Проте серед спеціально орієнтованих на цю проблематику виділяємо дисертацію Н. Мохової [131].

Також відзначимо дослідження філософської спрямованості, які орієнтовані на визначення етичного ядра функціонування реквієму в релігійній європейській культурі і в європейській музичній практиці [147], і музично-соціологічної, в якій визначаються комунікативні аспекти музичного жанру реквієму в умовах тієї чи іншої історичної епохи і національної культури [178].

Окремий пласт дослідницької літератури складають численні і розрізнені аналітичні жанрово-стильові описи реквіємів, що містяться в монографіях, присвячених тому чи іншому композиторові. Отже, назвемо роботи Л. Ковнацької, М. Друскіна, Д. Житомирського, А. Хохловкіної, Н. Царьової, Е. Чигарьової, Г. Чичеріна, Г. Філенка, Г. Сигітова, Л. Соловцової, Г. Галя і багатьох інших.

## **1.2. Реквієм в західноєвропейській музичній культурі: особливості жанрової традиції та її поновлення в професійній композиторській практиці**

«Антропологічне ядро культурної пам'яті становить пам'ять про померлих», – стверджує німецький культуролог А. Ассман [16, 40], чия дослідницька позиція в цьому питанні збігається з традиційним поглядом

на людську культуру класичної антропології, філософії, культурології, мистецтвознавства. У європейській музичній культурі «пам'ять про померлих» знайшла форму свого вираження в заупокійній месі, яка у західноєвропейській літургійній традиції представлена жанром реквієму, сформованому в римо-католицькій богослужбової традиції та який отримав свої національні різновиди в церковній практиці інших християнських конфесій (лютеранство, англіканство), і яка знайшла подальший розвиток в світській музичній культурі, в творчості видатних європейських композиторів. Реквієм, як відомо, має довгу історію, він сягає своїм корінням в богослужбову практику західноєвропейського Середньовіччя, активно розвивається протягом наступних епох і переживає значні зміни, що стосуються традицій побутування заупокійної меси.

Тривалий шлях переосмислення жанрової традиції реквієму у творчості композиторів Нового і Новітнього часу пов'язаний з літургійною природою цього жанру, з його початковою «зарядженістю» (в термінології А. Клімовицького [89]) онтологізмом Життя і Смерті, Смерті і Безсмертя – нагальними проблемами людини в усі часи. Цю динаміку поновлення жанрової традиції музикознавці справедливо визначають як шлях «від музики церковної – до музики духовної» [120], що відображає еволюцію усвідомлення і переживання європейською культурою Смерті як незаперечного закону людського існування.

Перш ніж безпосередньо перейти до обговорення питання про специфічні особливості розвитку жанрової традиції реквієму в європейському музичному мистецтві, коротко торкнемося деяких питань, що стосуються розуміння власне феномена жанрової традиції в музичному мистецтві.

Жанр як основна категорія музичного мистецтва є постійним об'єктом музикознавчих дискусій, спрямованих на визначення його сутності та основних функцій. При всій різниці поглядів на жанрову природу музики, існує все ж загальний момент, який визнається більшістю

істориків і теоретиків музичного мистецтва: музичний жанр спочатку пов'язаний з конкретною життєвою ситуацією, з конкретним життєвим контекстом, який визначив його функцію і призначення в житті людини, він – соціально обумовлений. Саме тому музикознавці називають жанр «життєвої віссю» музики [193, 218], «генетичною структурою», що відбиває конкретний «ситуативний комплекс» [135].

У музикознавчій жанровій теорії склалася диференціація музичних жанрів, яка спирається на змістовний і функціональний критерії – тобто на конкретний тип образності, що закріпився за тим чи іншим жанром, також його місцем і роллю в музичній практиці суспільства («генетичний код» жанру по М. Арановському [12, 7]). До того ж функціональна сторона жанру може розглядатися в якості своєрідного словника – деякого набору «лексем», які є специфічними для цього жанру і зберігаються за ним у процесі його історичної еволюції (В. Холопова [193]).

Виникнення того чи іншого музичного жанру пов'язується звичайно з конкретними потребами людини – особистісними і колективними. Є. Назайкінський підкреслює, що вони «... викликаються самим життям, соціальними законами, традиціями, звичаями» [135, 134]. І далі ми знаходимо у Є. Назайкінського дуже важливу думку, що напряду стосується жанрових витоків музичної образності, музичного змісту: «... при перенесенні повсякденної, побутової музики в концертний зал ця пам'ять – пам'ять про первинні ситуації – виявляється важливим з художньої точки зору змістовним, смисловим компонентом. Але навіть якщо таких слідів немає, музичний матеріал жанру в свідомості слухачів, виконавців, учасників комунікації вступає в міцний асоціативний зв'язок з жанровою ситуацією. І тоді, вже в інших обставинах і умовах, навіть в іншому історичному контексті, він починає виконувати функцію нагадування про ту колишню ситуацію і викликати певні, забарвлені спогадами естетичні переживання» [135, 36].

Відповідно, жанрові показники музичного твору мають стійку типовість – образно-змістовну й музично-мовну – «закріплену» в суспільній свідомості. Ця типовість зазвичай і викликає конкретні смислові асоціації, пов'язані з конкретикою музичного змісту. Звідси випливає і широко використовується поняття «жанрового стилю», який містить в собі й особливості музичної мови (структурні та художньо-виразні параметри), й образно-змістовний компонент музичного твору. Як вказує Є. Назайкінський, «жанровий стиль розпізнається за двома ознаками – власне особистісному і ситуаційному» [135, 133].

Ці міркування музикознавця неминуче наводять на думку про більш глибокі витoki типологічних показників музичного жанру, закріплених в його образно-змістовної і власне музично-мовної сторонах. Ці витoki неодноразово ставали об'єктом філософських і соціологічних рефлексій і пов'язані вони з основною формою людської культури – традицією, яку і філософи, і соціологи, а слідом за ними – і культурологи, і мистецтвознавці розглядають в якості центрального механізму існування культури і культурної діяльності. Теорія культурної (і жанрової) традиції на сьогоднішній день в області мистецтвознавства найбільше розроблена в літературознавстві [114; 115], в той час як музикознавчі розвідки в цю область не такі численні, вони до сих пір не збудовані в цілісну теоретичну концепцію. Численні інтенції, пов'язані з ідеєю спадкоємності стійких ознак того чи іншого жанру, його стійких типологічних якостей, що містяться в фундаментальних працях авторитетних музикознавців [58; 117; 135; 159; 164; 170; 171; 184; 192-194; 197; 199; 205] – так чи інакше виводять на низку закономірностей, показових для традиції як основної категорії музичної культури. Проте, поняття жанрової традиції як такої практично відсутнє в більшості наукових досліджень музичного жанру.

Відзначимо, що в соціологічних дослідженнях традиція як форма культури розуміється виключно як феномен об'єктивного порядку, що практично не взаємодіє з індивідуальним початком. Так, наприклад, для

дюркгеймовського трактування традицій культури, як і інших соціальних явищ, є характерним акцент на їх примусовий та позаіндивідуальний характер. «Життя групи, – пише Е. Дюркгейм, не є справою індивідуальних волей, але воно цілком управляється навичками, звичаями, традиціями» [61]. Саме традиції і однопорядкові з ними явища, такі як звичаї або ритуали, класик соціологічної науки нерідко використовує в якості прикладів соціальних фактів та їх характерних властивостей: примусовості і зовнішнього по відношенню до індивідів існування. У проекції на європейську музичну культуру ця думка розкриває надособистісний, не індивідуальний сенс канону в музичному мистецтві (стильового або жанрового), який «керує» творчим волевиявленням творчих індивідуальностей (композиторів), які власне і створюють це саме мистецтво. В цьому смисловому контексті можливо умовне співвідношення звичаю і жанрово-стильового канону як явищ, що забезпечують і регулюють типологічні характеристики численних зразків музичної творчості. Подібні думки знаходимо у сучасних дослідників жанру в мистецтві: «Жанр успадковує призначення ритуалу бути системою правил колективної поведінки, що відповідає змісту міфологічної події. Поступово відбувається трансформація типової життєвої ситуації в жанрову тему, в якусь задане суспільним досвідом уявлення про повторюваність найважливіших реалій людського життєустрою, а словесно-ритуальної поведінки – в жанровий стиль як риторичне виконання жанрової модальності, що виражає стійке, знову ж таки, колективне ставлення до теми» [79, 93].

Проблематика традицій у Е. Дюркгейма тісно пов'язана з темою соціальних ідеалів. Останнім він надає надзвичайно велике значення, вважаючи їх необхідною умовою існування суспільств. Власне, саме в створенні і підтримці ідеалів він бачить одну з двох головних функцій релігії, поряд з функцією формування і зміцнення соціальної солідарності. «Суспільство не може ні створюватися, ні відтворюватися без

одночасного створення ідеалу» [60, 97]. З попереднього частково стає зрозумілим погляд Е. Дюркгейма на джерела фундаментальних соціокультурних інновацій. Цими джерелами якраз є ідеали. «... Ідеали ці – не абстракція, не холодні розумові уявлення, позбавлені будь-якої дієвості. Це головним чином двигуни, бо за ними існують реальні і діючі сили», – говорить він [61]. І самі ідеали є такими силами, інноваційними за своєю природою. Вони базуються на реальності, виходять з неї, але її елементи скомбіновані в них по-новому. І ця новизна комбінацій породжує нові результати, що додаються до вже існуючих елементів соціальної реальності. Ця ідея Е. Дюркгейма співвідносна з сутністю функціонування традиції в мистецтві як складного механізму взаємодії традиційного та новаторського, класичного і аklasичного, який наприкінці й утворює еволюційну динаміку історичної, національної, стильової або жанрової традицій. Більш того, французький соціолог вказує на провідну роль релігійної культури суспільства (і породжених нею ідеалів) в формуванні «рушійних сил» традиції. В цьому контексті значущість літургійних жанрів, які репрезентують ідеали європейського релігійного світогляду і проектують їх на сферу професійної композиторської творчості, що забезпечує динаміку жанрової традиції – не викликає сумніву.

Необхідно спеціально відзначити внесок Дюркгейма у вивчення такої форми традиції як ритуал (обряд). При цьому, як і в традиціях взагалі, він не вважав суттєвими відмінності між власне релігійними ритуалами, святами, церемоніями, з одного боку, і світськими, – з іншого. Навпаки, він підкреслював їх принципову з соціологічної точки зору близькість й спільність: «Наскільки істотна відмінність між зборами християн, які святкують головні дати з життя Христа, або євреїв, які святкують або вихід з Єгипту, або прийняття Десяти заповідей, і зборами громадян, які відзначають установа нового закону (*chartemorale*) або якої-небудь великої події національного життя?» [47, 72], – риторично запитував він. Співзвучною в цьому випадку виявляється музикознавчому проблема

співвіднесення жанрових форм богослужбової практики та їх інтерпретацій в композиторській творчості, яка в контексті цієї роботи набуває особливої важливості (посилаємося тут на дисертацію І. Вербіцкої-Шокот, в якій було здійснено спробу розмежування реквієму на літургійний жанр і жанр музичний [40]).

При співвідношенні наведених вище міркувань про культурну традицію з її конкретними музичними проявами – побутуванням жанру реквієму в європейському музичному мистецтві, – ми можемо відзначити низку положень, які дозволяють розглядати його в аспекті жанрової традиції.

По-перше, за відсутності сталої музикознавчої теорії жанрової традиції, необхідний методологічний підхід до цього явища. На наш погляд, найбільш близький за своїм смисловим наповненням до змістовної сутності поняття «жанрова традиція» Е. Назайкінський, який висуває ідею «ситуативного комплексу» [135], що утворює функціональну, комунікативну і лексичну специфіку того чи іншого жанру. Під «ситуативним комплексом» музикознавець має на увазі єдність позамузичних і музичних факторів, що вплинули на формування конкретного жанрового стилю. Так, соціокультурний контекст утворюють основні позамузичні показники жанру – середовище проживання (де?) і функціональна сторона (коли і навіщо?), які формують певний тип змістовної образності і естетичного переживання. До музично-мовних показників в цьому випадку відноситься структурна сторона жанру (тип організації музичного матеріалу) і музично-лексична (тип музичної виразності). Ідея «ситуативного комплексу» багато в чому збігається з класичними визначеннями жанру як «... .виду музичних творів, який визначається перш за все тією обстановкою виконання, вимогам якої об'єктивно відповідає твір, а також якою-небудь з додаткових ознак (форма, виконання, “поетика”, практична функція) або їх сполучення» [170, 246].



Поняття «ситуативного комплексу» дозволяє виділити конкретику типологічних ознак жанру, його генетичний комплекс, який і утворює власне традицію жанру, що передається з покоління в покоління (розуміння традиції як системи «соціокультурного успадкування», прийняте в соціології та культурології [3, 350]. В цьому разі мова йде про те, що під традицією розуміється не тільки сам механізм успадкування і трансляції елементів культури, а й сам елемент культури: «Традиція – це одночасно механізм збереження культури, а також елемент культури та засіб її трансляції. Як традиції можуть виступати певні норми, цінності, ідеї, звичаї, обряди, стилі та ін.» [114, 24]. Таким чином, жанрова традиція відповідає розумінню традиції як «процесу», але як певного «порядку» і «системи існування» (у визначенні В. Авер'янова [3, 49]).

По-друге, традиційне розуміння традиції як динамічного явища, сутність якого полягає в функції передачі культурного досвіду в формі об'єктів культури з покоління в покоління, забезпечує розуміння жанрової традиції реквієму як еволюційного явища, що постійно змінюється відповідно до історичного і соціокультурного контексту. Більшість дослідників розглядають традицію як постійно величину, що постійно розвивається, яка знаходиться в постійній взаємодії з новаторськими ідеями і практиками [182; 171]. Так, наприклад, Д. Лихачов стверджував, що деякі культурні традиції (жанрові в європейській літературі, зокрема) відживши свій вік, залишають культуру. По-друге, деякі традиції, видозмінюючись, знаходять нові риси та нове життя. Розглядаючи еволюцію традицій в сфері літературної творчості, Д. С. Лихачов показує, що «форми традиційності стають в літературі більш досконалішими і поступово втрачають свою жорсткість» [115, 260]. Поряд з процесами відмирання і видозміни в культурі постійно відбувається процес формування нових традицій. Таким чином, динамічно-процесуальний фактор жанрової традиції так чи інакше заснований на нерозривній взаємодії «культурної спадщини», принципу

«успадкування» і механізму «спадкоємності» (в термінології В. Авер'янова [3, 44]).

По-третє, необхідно враховувати особистісний фактор (індивідуальність композитора), що безпосередньо впливає на особливості еволюції жанрової традиції і забезпечує специфіку її проявів на різних історичних етапах і в різних соціокультурних умовах. «Творча особистість неминуче відбивається в результатах своєї творчості», – зазначає Л. Казанцева [81, 21]. Саме з індивідуальністю Автора, як правило, в мистецтвознавстві зв'язується феномен новаторства, який є незмінним компонентом побутування традиції в мистецтві, і зокрема жанрової. У зв'язку з цим і соціологи, і музикознавці пропонують поняття «моделі» або «структурно-семантичного інваріанта», що відбиває діалектичну сутність традиційного і новаторського, об'єктивного і суб'єктивного, загального та індивідуального. Так, Т. Адорно у своїй відомій «Філософії нової музики» впроваджує поняття моделі як опосередкованої ланки в системі взаємодії традиційного та новаторського [168], а А. Сохор і М. Арановський в цьому ж смисловим контексті вбудовує теорію жанру як структурно-семантичного інваріанта [12] і жанрового стилю [170]. М. Старчеус говорить про важливість композиторського ставлення до конкретних жанрових ознак в кожному індивідуальному випадку, що утворює авторську модальність [171], яка власне і утворює безперервність жанрової традиції.

В історії європейського музичного мистецтва існує безліч прикладів того, як творча воля композитора забезпечувала динаміку розвитку жанрової традиції, її еволюційні «стрибки» або загасання. З особистістю композитора пов'язана креативна природа музичної творчості в цілому і «життєвого циклу» музичного жанру зокрема. Сучасна теорія креативності в музичному мистецтві пропонує так званий «креативний цикл», який містить креативну особистість (композитора, а також виконавця і слухача), креативний процес (твір, а також виконання і сприйняття), креативний

продукт (твір) і креативне середовище (позамузичний контекст циклу) [198]. Взаємодія зазначених компонентів в цілому утворює систему досить продуктивний, на наш погляд, методологічний підхід до проблеми авторського фактора в жанровій традиції реквієму, особливо на сучасному етапі, коли значною мірою втрачено зв'язок з літургійним жанровим канonom, а свобода проявів композиторської індивідуальності принципово не обмежена.

Д. Лихачовим концепція традиції в сфері літературної творчості розкривається також і в індивідуально-авторському аспекті – в контексті уявлень літературознавця про «свідомий» і «несвідомий» елементи в творчому акті. «Свідомі» елементи при цьому визначають індивідуальний творчий образ автора, а «несвідомі» – його приналежність до національного літературного процесу: «... до стихійних, несвідомих елементів творчості відносяться традиційні елементи, що не винаходяться заново, але якими художник користується в необхідних випадках, традиційні елементи часто включаються в нові елементи за своєю інерцією» [115, 262]. Ця думка вражаючим чином перегукується з тими критеріями, які висувуються Б. Асаф'євим щодо істинності таланту Автора музики – композиторський відбір і переробка слухових вражень [15, 190]. «У майбутніх творчо сильних музикантів», – пише він, – починає проявлятися особлива активізація слуху в несвідомому поки вилучуванні з усього чутного корисних для музичної пам'яті ... інгредієнтів» [там само].

Таким чином, вважаємо за можливе сформулювати робоче визначення жанрової традиції в музичному мистецтві, апробоване в аналітичному розділі дисертації: *жанрова традиція – це система взаємодії соціокультурного, музично-лексичного і індивідуально-авторського факторів, що забезпечує еволюційну динаміку жанру як форми музичної культури.*

Звернемося до розгляду реквієму як жанру західноєвропейського музичного мистецтва з позицій даного визначення.

Відповідно до уявлень багатьох релігій, з найдавніших часів, пам'ять про померлих є найважливішою частиною існування живих і невід'ємним елементом еволюції людської культури. Зберігання в пам'яті образу і діянь того, хто пішов з життя земного в світ інший, становить найважливішу механізм безперервності зв'язку поколінь, роду, культурних традицій в цілому. Справедливо в цьому сенсі твердження німецького історика і культуролога Я. Ассман, який вважає, що «пам'ять про померлих» комунікативна», оскільки властива всім людям, і в той же час «культурна», оскільки створює спеціальних носіїв, обряди і інститути» [17, 64]. Розмірковуючи про двох різновидах пам'яті про померлих в давніх культурах (проспективної (від лат. *Prospectus* «вид, огляд») – пам'ять на наміри і ретроспективної (від лат. *Retrospectare* «погляд назад») – пам'ять про минуле), Я. Ассам відзначає істотні відмінності між ними, в яких для нас виявляється важливим момент безпосередньої участі живих в потойбічній долі мертвих – способи і форми внесення своєї лепти в незабутність інших [17, 65]. Як бачимо, німецький дослідник виділяє дві позиції, які мають безпосереднє відношення до культуротворчої функції пам'яті про померлих (способи і форми (спогад) поминання і обряд як похідне від них явище).

Як відомо, молитви про померлого і пов'язані з ними обрядово-ритуальні дії становили найважливішу частину людської культури з найдавніших часів і були спрямовані на безпосередню участь живих в подальшому житті душі людини, яка пішла до іншого світу, забезпечити їй потойбічне благополуччя або ж поліпшити її посмертну долю. У християнстві подібні практичні дії природним чином впливають із постулатів віри й моралі: ключова для християнського світогляду заповідь любові до ближнього розповсюджується не тільки на світ живих, але й на їх взаємини з померлими. Безпосередня ж турбота живих про покійного повинна проявлятися в гідному похованні тіла і постійних молитвах про дарування порятунку й миру його душі в житті вічному. «Смерть і

поховання не припиняють відносин християнської любові, які пов'язували живих з померлими під час земного життя останніх. Продовження цих відносин виражається і здійснюється за допомогою молитовного поминання покійних [148, 364]. Для християн обов'язковість поминання покійних обумовлена вірою в містичну єдність Церкви як спілкування святих, про який йдеться в Апостольському символі віри. «Визнаючи насамперед спілкування, що існує всередині всього містичного Тіла Ісуса Христа, з перших часів християнства Церква мандрівних по землі оточила великим благоговінням пам'ять покійних, підносячи за них свої молитви; бо «свята і цілюща думка молитися за померлих, да позбудуться гріха (2 посл. Макк 12,45)». Наша молитва за них може не тільки їм допомогти, але і зробити успішним їх заступництво за нас» [139].

Історики християнства вважають, що найдавніші молитви християн за покійних побратимів представляли собою короткі виголошення, зразки яких відображені в ранньохристиянській надгробній епіграфіці: «Pax (tibi, vobis, spiritui tuo, in aeternum, tibi cum angelis, cum Sanctis)» - «Мир ( тобі, вам, духові твоєму, навіки, тобі з ангелами, зі святими) »; «Spiritus tuus in bono (sit, vivat, quiescat)» - «Дух твій в щасті (нехай перебуває, живе, покоїться)»; «Aeterna lux tibi (lu-ceat)» - «Вічне світло тобі (нехай світить)» та ін. [219, 205]. У стародавній християнській церкві найбільш частим і важливим способом поминання покійних було введенням його в літургію. Наприклад, у відомих апокрифічних Діяннях Іоанна 2-ї половини II століття є згадка про поминання померлих у річницю їх смерті через здійснення Євхаристії, а ранньохристиянський апологет Тертуліан в своїх трактатах описує практику приватних молитов за покійних. Про важливість і значущість для християнської етики молитовної пам'яті про померлих свідчать також багато християнських богословів IV-V століть - Єпіфаній Кіпрський, Кирило Єрусалимський, Євсевій Кесарійський, Амвросій Медіоланський, Августин, Іоанн Златоуст та ін. За свідченням Міхаеля

Кунцлера «... Чин поховання в VII -VIII ст. – це єдине богослужіння, що переважно відправлялося в монастирських громадах» [104, 226].

Поминання померлих присутнє у всіх християнських літургійних традиціях як обов'язкова частина Євхаристичної молитви – *Intercessio* (заступницькі молитви), у формі спеціального богослужіння (панахида в православної церкви, реквієм в католицтві, траурна служба у протестантів), а також у формі індивідуального або загального поминання.

До VIII століття в християнській церкві найбільш частим і важливим способом поминання покійних було введення його до літургії – читання так званих диптихів. Зачитування «загальним списком» імен живих і покійних осіб вищої церковної ієрархії (папи і єпископів), священників і дияконів, мучеників і сповідників, а також знатних і простих мирян виражало сакральну ідею євхаристичного єднання всіх членів Церкви.

Пізніше, в IX ст., обов'язкове поминання померлих зумовило істотні зміни в структуру римської літургії: замість читання «загальних» довгих диптихів окремо вимовлялися імена померлих та імена живих (молитва *Memento*). Історики церкви вважають, що з цього моменту поминання покійних в християнській церкві набуло заступницька характер, оскільки «...мова йшла тепер уже не про всіх віруючих, про яких церква зберігає молитовну пам'ять, але лише про одного або двох померлих, чиї імена передавалися священнику, який служив месу. Сенс, надаваний молитвам за мертвих в римській літургії, перетворював будь-яку месу в заупокійну, чого не було за часів читання диптихів. Тому-то в Римі спочатку молитва *Memento* на недільних і святкових богослужіннях не лунала» [13, 367].

Поховальна церемонія, яка до XI ст. стала відбуватися виключно в церкві, значно розширила свою обрядову сторону в результаті свого «переміщення» в сакральний простір храму. «Старі голосіння над тілом замінила заупокійна меса. Пильнування над померлим стало церковної церемонією, що починалася в будинку покійного та іноді тривала в церкві», – пише Ф. Ар'єс [там само].

Практика спільного поминання померлих в християнстві вже в ранньому Середньовіччі оформилася в певні звичаї та ритуали, які здійснювалися в так звані поминальні дні. Серед цих спеціальних днів церковного календаря особливо виділяються перші числа листопада, в які практично у всіх західноєвропейських церквах поминали померлих. До XIV століття 2 листопада набуло в літургійному календарі Римської Церкви статус основного поминального дня і отримало назву «*Commemoratio omnium fidelium defunctorum*» («Поминання всіх померлих вірних»). А 1 листопада відзначається День всіх святих – найбільш велике свято в католицькому церковному календарі, так званий «обов'язковий день», в який обов'язково відвідування меси віруючими. У ці дні спільного поминання спеціальні служби відбувалися не тільки в церквах, але і на кладовищах біля місць поховання.

Згідно з ученням Католицької Церкви, поминання покійних має за основну мету допомогу душі померлого, яка за допомогою посмертних випробувань очищується від недозволених гріхів в чистилище. Заступництво живих перед Богом в даному випадку є турботою про ближнього, яка була заповідана євангельським вченням. Спеціальною ж формою втілення цієї етичної ідеї в католицькій духовній культурі став реквієм – заупокійна меса латинського обряду (*Missa pro defunctis*).

Історики і музикознавці, що досліджують еволюцію реквієму в західноєвропейській культурі, одноголосно відзначають два істотні моменти, показові для цього літургійного жанру: по-перше, це надзвичайно динамічна історія становлення його як канонічної форми богослужбової практики, пов'язана з численними трансформаціями його структури відповідно до реформаційних процесів католицької церкви і постановами церковних соборів, а по-друге – принципова бінарність «середовища існування», пов'язана з його активізацією як музичного жанру в авторській музиці композиторів Нового і Новітнього часу [35; 40; 65; 120; 131; 132; 221]. Це дозволяє дослідникам розглядати історію реквієму як процес

становлення і формування двох типологічних явищ – літургії і власне музичного жанру [40], жанру повсякденного і жанру концертного [132].

Щодо еволюції реквієму як форми богослужіння знаходимо вичерпну інформацію в роботах зарубіжних авторів – дослідників історії реквієму в західній церкві, і дисертаційних дослідженнях україномовних і російськомовних музикознавців, які були наведені у підрозділі 1.1.

Детальні описи процесу еволюції заупокійної меси, представлені в зазначених джерелах, дозволяють виділити деякі моменти, які істотні для розуміння жанрової традиції реквієму.

Так, основна сакральна ідея заупокійної меси, яка визначила її функціональне призначення в християнській богослужбовій практиці, пов'язана з посередництвом Церкви між Богом і людиною, яке здійснюється в молитовному акті: «Церква ставить собі за мету допомогти душі померлого [229, 3]. Поховальний обряд, що відноситься в католицтві до так званих сакраменталій, які, на відміну від сакраментів (таїнств), здійснюються виключно «*ex opere operantis Ecclesia*» («через дію Церкви, що здійснює») – тобто набувають свою дієвість завдяки молитві від імені Церкви. Ця ідея зумовила обрядову специфіку реквієму, яка пройшла досить довгий шлях свого становлення, і в результаті знайшла семантично стійку структуру. Вона містить розділи католицької меси *ordinarium* (постійно присутні в месі): *Kyrie* (Господи помилуй), *Sanctus* (Свят), *Benedictus* (Благословен), *Agnus Dei* (Агнець Божий), а також розділи *proprium* (змінюються відповідно до церковного календарю і призначенням служби) – *Requiem aeternam* (Спокій вічний), *Absolve Domine* (Борони, Боже, душі всіх померлих вірних), *Dies irae* (День гніву), *Tuba mirum* (Труба передвічна), *Domine Jesu Christe* (Господи Ісусе Христе), *Lacrimosa* (Слізна), *Lux aeternam* (Вічне світло). Змістовна сторона канонічних латинських текстів *proprium*, спеціальних для заупокійної меси, фіксує різноманітні аспекти християнського розуміння смерті і молитовної турботи живих про мертвих:



*Requiem aeternam* - молитва про звільнення душі віруючого християнина з чистилища;

*Absolve Domine* - молитва про заступництво перед від імені живих, прохання про дарування можливості unikнути Великого Суду;

*Dies irae* - експресивний опис Судного дня, усвідомлення своєї гріховності, страх і трепет перед майбутнім судом, молитва про заступництво перед Богом-Суддею від імені померлого;

*Tuba mirum* (фрагмент секвенції *Dies irae*) - великий заклик всіх душ на Великий суд;

*Domine Jesu Christe* - молитовне прохання про дарування душам померлих безсмертя, прохання про прийняття молитов живих про мертвих в якості жертви;

*Lacrimosa* (заклучний фрагмент секвенції *Dies irae*) - молитва про помилування грішної душі під час Судного дня;

*Lux aeternam* - молитва про дарування вічного спокою душі померлого.

Порядок слідування перерахованих розділів і їх обов'язкова наявність в латинській заупокійній меси формувався довгий час, модифікація її структури відбувалася в залежності від тих чи інших подій в житті католицької церкви і постанов її соборів протягом 12 століть (Дамаский Собор в Римі в 380-382 рр., П'ятий Латеранський Собор 1512-1517 рр., відомий Тридентський Собор 1570 р зіграв ключову роль в канонізації структурного інваріанта католицької меси, і зокрема заупокійної). І. Вербицька-Шокот зазначає, що «канонізація реквієму охоплює період з Тридентського собору по II Ватиканський Собор: саме тоді реквієм не зазнає змін в церковному побутуванні» [40]. Другий Ватиканський собор (1962-1965 рр.) скасував обов'язкове використання латини в літургії, а також виключив зі структури реквієму *Dies irae*.

У римському міссалі 1570 року один з розділів повністю присвячений заупокійній месі, в ньому міститься чотири її варіанти: в пам'ять всіх

вірних покійних, в день смерті або поховання покійного, в річне поминання покійних, і щоденні меси про померлого, і ще кілька особливих молитов про покійних на випадок потреби [26]. Отже, виходячи зі свого функціонального призначення, реквієм використовувався при індивідуальному похованні та поминанні в спеціальні встановлені поминальні дні, а також в основні дні церковного календаря (2 листопада – День пам'яті всіх померлих вірних душ, 1 листопада – День всіх святих), присвячені колективному поминанню покійних, а також «на вимогу».

Установка Тридентського собору на закріплення канонічних типів церковної служби в умовах «протистояння» розпаду західної церкви на окремі конфесії, спровоковані Реформацією, визначила канонізацію структурно-семантичного інваріанта заупокійної католицької меси, яка, за постановою Собору, існувала в чотирьох варіантах свого позначення: *Missa pro Defunctis*, *Missa Defunctoris*, *Missa da Requiem* і *Requiem*. В цей інваріант включені наступні розділи заупокійної меси:

*Introitus Requiem aeternam*

*Kyrie*

*Gradual Requiem aeternam*

*Dies irae Absolve Domine*

*Domine Jusu Christe*

*Sanctus Benedictus*

*Agnus Dei Lux aeternam*

Саме ця структура реквієму увійшла в історію католицької церкви як канонічна, яка залишалася незмінною до середини ХХ століття і склала структурно-семантичний фундамент різноманітних творчих інтерпретацій літургійного жанру в професійній композиторській творчості Західної Європи від ХVІ століття аж до сьогодення.

Другий Ватиканський Собор в 60-і роки ХХ століття з'явився рубіжним моментом в історії латинського реквієму, оскільки реформаторські позиції католицької церкви, спрямовані на адаптацію

католицизму до умов сучасного світу і її відкритість світовій спільноті, мали безпосереднє відображення у вжитих літургійних реформах. Так, серед інших цілей Собору була позначена і така, як «пристосування церковної дисципліни до потреб і звичаїв нашого часу» [82, 301]. Прийнята на Соборі «Декларація про релігійну свободу» («*Dignitatis humanae*»), яка стала підсумком обговорення відношення Ватикану до проблеми екуменізму і діалогу з протестантськими і православними церквами багато в чому стимулювала радикальні поновлення літургійного канону. Ці поновлення зафіксовані в «Конституції про Священну Літургію» («*Sacrosanctum Concilium*», 1963 г.), яка проголошувала допустимість національних мов в богослужбову практику, при цьому пріоритетним для римського обряду все ж визнавалася латинь. Відмова від латинської допустима «... перш за все в читаннях і повчаннях, в деяких молитвах і співах» [там само]. Результатом проголошених Собором свобод став парадоксальний факт: в Міссалі 1970 року практично були відсутні розділи меси, які мали б відбуватися офіційною мовою католицької церкви. Також була проголошена можливість адаптації римського обряду до територіальних звичаїв [56].

Більш того, було кардинально переглянуто питання про євхаристичне спілкуванні з представниками інших конфесій, в результаті чого допускалася спільна участь в таїнствах Покаяння, Євхаристії та Єлеопомазання. Серед основних позицій, які визначили перегляд літургійної традиції римського обряду – необхідність активного залучення пастви до процесу богослужіння, його адаптація до інших національно-конфесійних звичаїв, а також установка на принципове спрощення зовнішньої сторони богослужіння (одягу служителів культу, набір предметів, задіяних в церковній службі тощо). Залучення присутніх до літургії в першу чергу здійснено за допомогою спільного співу канонічних текстомузичних форм, які складають месу, але також дозволено і включення інших музичних елементів в богослужбовий ужиток.

«Григоріанський хорал оголошується властивим римської літургії, вказується на необхідність приділяти йому першорядне місце, але в той же час не виключаються й інші види священної музики. Орган іменується «традиційним музичним інструментом», інші ж інструменти можуть бути дозволені до використання в богослужінні за рішенням повноважної церковної територіальної влади» – наголошується в постанові Собору з цього питання [89, 300].

Переробки сформованих традицій торкнулися і заупокійної меси як канонічної форми римського літургійного обряду і похоронної служби в цілому, через що реквієм трансформувався в адаптовану месу.

Згідно з рішеннями II Ватиканського Собору, обряд поховання зазнав значних переробок, які були обумовлені, в першу чергу, установкою на адаптацію католицького похоронного ритуалу і заупокійної меси в тому числі, на «... умови і традиції окремих країн» [56]. Тим самим релігійні свободи, проголошені Собором, спричинили безпосередні зміни в літургійному каноні, який, з одного боку, звільнявся від обрядової уніфікації, з іншого ж – неминуче відновлював відкинуті в ході історичної «романізації» літургійної практики національно-територіальні відмінності католицького Заходу. Крім того, Собором враховувалися і традиції Східних церков, що також відповідало екуменістичному настрою Ватикану середини ХХ століття. Підсумком став опублікований в 1969 році «Ordo exsequiarum» («Чин поховання»), який був призначений стати новим канонем похвального обряду і припускав варіативність своєї форми і можливість здійснення на різних мовах з урахуванням традицій і звичаїв пастви.

Другий істотний момент у реформуванні заупокійної меси пов'язаний з вимогою Собору більш конкретного вираження в ній християнського розуміння Смерті як переходу до життя Вічного, «... ясного виявлення, згідно Соборному дорученню, (...) пасхального сенсу християнської кончини як в текстах, так і в ритуальних елементах» [56]. Власне, ця

вимога і стала стимулом для визнання мовної свободи, про яку говорилося вище, оскільки вона давала можливість пастви більш ясного і глибокого розуміння змісту і сенсу канонічного тексту і текстомузичних форм меси. Ця сторона оновленого чинопослідування також апелює до історичного минулого західної релігійної історії, пов'язаної з реформаторськими новаціями протестантських церков в католицтві, які викликали потужну відсіч з боку ортодоксального католицизму і були сприйняті як замах на непорушність папської влади і загроза єдності Церкви. В умовах екуменістичного діалогу, ідея якого багато в чому визначила реформаційні процеси, проголошені II Ватиканським Собором, це переосмислення історичного минулого західної церкви було направлено на вибудовування конструктивного діалогу католицизму з християнським світом в цілому.

Відносно пасхальної ідеї заупокійної меси, яка акцентувалася Собором, необхідно спеціально зазначити безпосередні зміни, пов'язані з її структурною організацією: як невідповідні загальному змісту літургійного обряду були вилучені частини *Libera* і *Dies irae*. При цьому класична канонічна структура реквієму була доповнена ранньосередньовічними антифонами *Subvenite Sancti Dei* («Допоможіть, Святі Божі, зустріти ангелів Господніх»), *In paradisum* («В раю») і *Chorus angelorum* («Ангельські хори», фрагмент *In paradisum*). Цим обумовлений і той факт, що в молитвах за покійного в оновленому поховальному обряді майже не згадується про Страшний суд і відсутній момент визволення від гріхів покійного (так звана абсолюція) [104, 277]. Тим самим істотно перетворюється утверджена після Тридентського собору модель реквієму як літургійного жанру, в якій відбилися показові для релігійного світогляду ренесансної епохи аспекти сприйняття Смерті. У своєму нарисі історії католицького реквієму в контексті європейського історико-культурного процесу О. Муравська зазначає, що реквієм «... акцентував увагу, з одного боку, на образах Вічного Спокою та Світла як Божественної Істини, з

іншого – на людських стражданнях, страху перед невідворотністю Суду» [132, 53].

М. Кунцлер зазначає, що результатом реформування похоронного обряду і заупокійної меси в 1960-х рр. став вельми специфічний варіант літургійного канону: «оновлений Требник взагалі не дає єдиного обряду, але в ньому містяться (заради кращого обліку місцевих особливостей) три основних зразки, що розрізняються по ситуацій» [104, 279]. Безпосередньо заупокійна меса, як структурний компонент похоронної служби, передбачалася лише в першому з них (переважно в типологічному сенсі). Більш того, в заключній частині оновленого обряду звучать тексти (так звана «похоронна формула», чи «похоронні речення»), запозичені з англіканського похоронного обряду [там само].

Ще одним показовим моментом для своєрідності жанрової традиції реквієму є обставина, що в епоху раннього християнства служби в храмах велися на національних мовах з використанням текстомузичного матеріалу, що відповідає цій національній культурі, і ритуально-обрядова сторона їх різних типів відрізнялася одна від одної. Залежно від територіального розташування церкви склалися певні структурні варіанти літургії і її зовнішнього оформлення, що знайшло відображення в основних різновидах обрядів католицької церкви – амвросіанський, іспано-мосарбський, галліканський і кельтський. Так було до кінця VIII - початку IX ст., коли була здійснена уніфікація літургійного обряду в західній церкві відповідно до римського канону. Ще раніше (380 р.) була здійснена спроба канонізації латині в богослужбовій практиці Заходу: римський архієпископ Дамас (папа Дамасій I) замінив грецьку мову в церковній службі на латинську і доручив переклад Біблії на латинську мову Святому Ієронімові, який згодом був затверджений Тридентським Собором як канонічний текст Святого Письма (Вульгата). В цей же час була прийнята також і письмова фіксація вербальних текстів, склавши в результаті звід канонічних текстів латинського обряду католицької церкви.

Так, амвросіанський обряд (що існував в древній Медіоланській церкві на території Італії), який розглядається деякими істориками християнської церкви як романізована форма галліканської традиції, а більшістю дослідників пов'язується зі спадщиною візантійської церковно-обрядової практики і взагалі з споконвічними традиціями давньої Церкви [211; 239]. Остання версія дозволяє вченим стверджувати, що за допомогою амвросіанського обряду елементи обрядової традиції східної літургії проникали в Галлію, а також до Британії. Амвросіанський обряд протягом своєї історії (відомий з V ст.) неодноразово піддавався спробам римської уніфікації, однак зберіг свою самобутність аж до XX століття, коли на II Ватиканському соборі була зроблена радикальна спроба його вилучення з католицької церкви. Компромісним рішенням стало суттєве оновлення обряду і видання нових амвросіанських літургійного календаря і Міссала в 1970-і роки.

Іспано-мосарабський обряд, який був поширений переважно на території Піренейського півострова, на думку більшості дослідників християнської літургії сформувався в процесі прикордонних впливів провідних ранньохристиянських богослужбових традицій – галліканської, римської, амвросіанської, візантійської. Подібно до амвросіанського обряду неодноразово зазнавав впливу римського літургійного канону протягом своєї еволюції (від V ст.), проте зберіг особливості своєї богослужбової традиції, а також офіційно визнаний католицькою церквою.

Як відомо, галліканський обряд (поширений на території древньої Галії – сучасної Франції), на думку багатьох дослідників мав східне походження, перестав існувати як жива літургійна традиція в IX ст. в процесі романізації канонічних форм богослужіння. Серед «місцевих» підвидів галліканського обряду відомий так званий Кельтський обряд, який був поширений в Ірландії, Шотландії, Уельсі, а також в регіонах Франції і Іспанії – Бретані і Галісії в межах V-XI ст. до прийняття англо-римського обряду в Ірландії в 1172 р. Кельтський обряд також поділяють на два

різновиди: ірландський та британський [119], другий з яких становить значні труднощі для вивчення з огляду на письмові джерела [119; 179; 211; 238; 242]. Оскільки територіально він має пряме відношення до предмету дослідження цієї дисертації (особливо його другий різновид), коротко зупинимося на основних моментах, пов'язаних з проблемою самотності цього типу обрядово-літургійної традиції західної церкви.

Перше, що необхідно відзначити – це відсутність достовірних джерел (богослужбових книг), що дозволяють визначити ступінь оригінальності кельтського обряду в порівнянні з поширеними в епоху раннього середньовіччя в континентальній Європі літургійними обрядами. Цю обставину відзначають більшість дослідників, і наслідком цієї фактичної обмеженості є наукова оцінка цього типу обрядової практики як якоїсь умовної традиції, властивої певному географічному простору, ніж типологічно стійкого і уніфікованого явища. «Головною перешкодою у вивченні стародавньої богослужбової традиції Ірландії є стан джерел. Лише невелика кількість рукописів походить з самої Ірландії, решта були виявлені в бібліотеках інших європейських країн. Більшість з них – фрагменти і палімпсести (рукописний пергамент, що був у вжитку – Ю. К.) ... У багатьох випадках неможливо точно встановити ані місце написання рукопису, ані навіть приналежність його до ірландської, галліканської або англосаксонської традиції» [179]. А. Лопухін в «Богословському енциклопедичному словнику» пише: «Відомості щодо цього обряду досить мізерні і уривчасті, і багато з того, що зазвичай пишеться про нього, в значній мірі є плід здогадок, побудованих на досить несуттєвих підставах» [119]. Різні версії походження кельтського обряду сходяться в одному: він генетично був пов'язаний з літургійною традицією стародавньої християнської Церкви і успадковував її обрядові форми, які так чи інакше проникали на острівну територію з римськими місіонерами в перебігу VII-X ст. Його можлива спадкоємність від галліканського обряду, яка відзначається більшістю істориків церкви [211; 119; 179] істотно не



впливає на розуміння його як якогось стійкого типу богослужбової практики, яка охоплює територію його розповсюдження. Це пояснюється тим, що в джерелах, які дозволяють судити про специфічні особливості форм богослужіння кельтського обряду часто присутні зразки церковних служб за римським зразком.

Так, Ф. Бішоп і А. Лопухін наводять як приклад літургійні джерела, що виникли в Уельсі, Корнуоллі, Шотландії та Ірландії й датуються VII-X ст., в яких виявляється сильний вплив римського літургійного канону того часу, типи меси і інших форм богослужіння, характерні для галліканської, амвросіанської і іспано-мосарабської та візантійської обрядовості [211; 119]. Більш того, спеціально зазначається, що в ірландських і шотландських Міссалах тієї епохи повсякденні меси в більшості своїй позначені як «римські», в структурному плані вони явно «романізовані», при цьому в них присутні деякі «місцеві особливості» [119] – все це дає підстави стверджувати, що «... римські прибавки і заміни і визнавалися такими [там само].»

Що стосується гімнографії кельтського обряду, яка безпосередньо пов'язана з музичним компонентом богослужбової практики, то це питання також важко піддається освітленню через відсутність збережених писемних джерел. Текстова основа стародавніх ірландських гімнів, які застосовувались в богослужінні, представлена в так званому Бангорському антифонарії (кінець VII - поч. VIII ст.) і була систематизована австрійським гімнологом К. Блуме (*Hymnodia Hiberno-celtica*, 1908), який зазначає галліканське, амвросіанське та англо-саксонське походження цих джерел. Латинський рукопис Бангорського антифонарія містить прозові та віршовані тексти, серед яких присутній рідкісний зразок древньоірландської літургії – анонімний гімн «*Sancti vtnite, Christi corpus sumite*», а також великодній гімн «*Precamur patrem*», авторство якого приписується ірландському ченцеві VI-поч.VII ст. Колумбану. Цікавий і той факт, що деякі поетичні твори Колумбана, що був видатним церковним

поетом свого часу, вважаються прообразом середньовічної тематики Судного дня, в тому числі – секвенції Фоми Челанського «Dies irae», що зіграла знакову роль у долі реквієму як жанру європейської професійної музики (див. про це [224]). Музична нотація в гімнах або будь-які вказівки на манеру їх виконання в Бангорському антифонарії зі зрозумілих причин відсутні.

Наведені вище загальні описи типів західних літургійних обрядів мають безпосереднє відношення до генезису реквієму як літургійного жанру. У самих ранніх зразках богослужбових і повсякденних книг зазначених обрядів (Міссали, Ритуали, Сакраментарії та Градуали і Гімнарії) постійно присутні меси за померлих, які протягом історичного розвитку Західної Церкви багаторазово змінювалися у текстовому і структурному відношенні. Ці зміни відображали еволюцію християнського ставлення до Смерті і проблеми пам'яті про покійних (див. дослідження Ф. Арьєса [13]), а також процеси римської уніфікації літургійного обряду, яка завершилася в результаті Тридентського собору твердженням єдиного канону католицької заупокійної меси. Різноманітність літургійних традицій католицького світу на ранньому етапі розвитку християнської Церкви не знайшло безпосереднього відображення в побутуванні заупокійної меси в різних латинських обрядах. За свідченнями істориків-медієвістів і літургістів, структурні нормативи похоронних мес, представлених в богослужбових книгах, подібні між собою, а «місцеві звичаї» виражаються в більшості своїй у варіюванні текстових розділів служби і фрагментарного використання рідної національної мови, і таких нюансів чинопослідування як колір одягу священнослужителя або пози під час проголошення молитви, а також календарного графіка проведення заупокійної меси [211]. Це дозволяє говорити про єдине онтологічне джерело жанрової традиції реквієму, що корениться в лоні ранньої християнської Церкви. Джерело це зазнає в ході своєї історичної еволюції смислові трансформації, обумовлені державним, політичними і богословськими конфліктами, які стимулювали

виникнення відмінних від реквієму форм літургійного заступництва за мертвих в основних християнських конфесіях.

Відзначимо також, що в процесі «перебудови» богослужбової практики на різних територіях Римської імперії відповідно до римського літургійного канону, який виконував функцію репрезентації західної Церкви, мовна сторона еволюції католицької меси грала дуже істотну роль. Саме вона була тією ознакою, тим типологічним маркером, який вказував на приналежність літургійного обряду до Риму як центру західного християнства. Латинь стає «офіційною мовою» богослужінь і заупокійної меси, як невід'ємного компоненту католицьких літургійних книг, – в тому числі, і визначає мовну специфіку літургійного жанру, в якій персоніфікована християнська ідея Смерті і Безсмертя в західній культурі.

Найважливішою стороною жанрової традиції реквієму виступає власне музична сторона, яка визначає музично-лексичний фактор його своєрідності як літургійного жанру. Істотним в даному питанні виявляється історичний період розвитку католицької церкви, пов'язаний з літургійними реформами Григорія Великого, понтифікат якого в період з 590 по 604 рр. з'явився рубіжної віхою в еволюції меси, і відповідно заупокійної також. Серед інших оновлень чину меси особливого значення набуває уніфікація церковних наспівів на підставі спеціального відбору церковних піснеспівів з «місцевих» літургійних обрядів, про які йшла мова вище, і переробки цих співів відповідно до «релігійної естетики обряду» [220, 134]. В результаті цієї реформи виник так званий григоріанський хорал, який став канонізованою формою музичного компонента католицького богослужіння і визначив специфіку його церковно-співочого стилю (григоріанський спів).

Як відомо, процес канонізації григоріанського хоралу відбувався протягом VII століття, письмова фіксація його текстової основи, здебільшого запозиченої з Біблії, відома з кінця VIII століття, а власне нотні зразки доступні тільки з IX століття. У католицькій церковно-

співочій практиці Середньовіччя були дуже поширені так звані тонарії – ужиткові і навчальні книги для співочих, в яких були зібрані тексти і ноти григоріанських хоралів, класифіковані за принципом приналежності до восьми церковних ладів. На початкових етапах нотації григоріанські хорали фіксувалися в тонаріях тільки початковими мелодійними зворотами (мелодичні інципіти), які співочі «розпізнавали» серед інших і налаштовувалися на відповідне виконання. Пізніше так звані формульні мелодії хоралів записувалися невмами і квадратною лінійною нотацією. Тонарії як основні богослужбні співочі книги практикувалися аж до XV століття.

Дослідники відзначають, що григоріанський хорал узагальнив широкий спектр співочих традицій ранньої християнської Церкви, і синтезував у своєму музичному стилі «найдавніші інтонаційні формули східно-середземноморських музичних культур, елементи візантійського, галліканського, амвросіанського співу, фольклор німецьких і кельтських племен» [220, 132]. Реформаторська діяльність Григорія Великого в цьому сенсі спиралася на ідею безперервності церковної традиції і створення універсального типу церковного співу як репрезентанта величі і могутності католицької Церкви.

Церковно-співоча практика Середньовіччя сформувала певну стилістику григоріанського співу, основу якої складають: латинська мова текстової основи, унісон чоловічого хору (монодія), антифонний чи респонсорний спів, переважна ритмічна рівномірність мелодії, наступної за вербальним текстом. Ритмічна специфіка григоріанської монодії, яка була обумовлена ритмікою тексту того чи іншого мотиву, зводилася до «вільного» ритму (який не нотувався), наступного за молитвослів'ям. Цей принцип відображений в автентичній назві григоріанського співу, що закріпилася за ним і в наступні епохи – *cantus planus* («плавний спів», англ. *Plain chant*). Основні прийоми мелодизації текстів Святого Письма, сформовані в епоху Середньовіччя, визначили три основних типи

григоріанських хоралів: силабічні (один склад тексту озвучений одним звуком), невматичні (один склад тексту озвучений двома або трьома звуками) і мелізматичні (кілька звуків озвучують один склад тексту).

У дослідженнях по григоріаніці і західній літургії знаходимо відомості, що до XII-XIII ст. григоріанський спів був поширений як музичний канон церковної служби від Британських островів до таких країн західнослов'янського регіону як Чехія і Польща. Відповідно, в цьому контексті мова може йти й про музично-лексичну специфіку заупокійної меси як невід'ємної форми літургійної обрядовості католицької церкви. Стилїстика григоріанського співу розглядається нами як ті музично-лексичні ознаки реквієму, «... які сформувалися в його дожанрову епоху» [40].

Надалі, як відомо, григоріанський хорал зіграв основну роль у формуванні західноєвропейського багатоголосся і професійної хорової музики. Він виступив як тематична і конструктивна основа (*cantus firmus*) численних мес та інших жанрів церковної музики, створених такими видатними Майстрами поліфонії строгого стилю як Г. Дюфаї, Й. Окегем, О. Лассо, Палестрина. Зазначені композитори стали творцями перших зразків авторських реквіємів (реквієм Г. Дюфаї загублений), які в більшості своїй були призначені для виконання в церкві а *capella*. Подальший розвиток музичного боку католицької заупокійної меси пов'язаний з історією розвитку реквієму як музичного жанру, який відчував на собі вплив епохальних стильових змін, а також особливостей індивідуального стилю того чи іншого композитора (видатний приклад – Реквієм Д. Габріелі для хору і оркестру, 1607 р ). Ці впливи, які вступали в оригінальні взаємодії з церковно-канонічним виглядом музичного оформлення заупокійної меси, активно почали проявлятися з XVIII століття, коли реквієм міцно утвердився в композиторському творчості як один з провідних жанрів хорової музики. При цьому він залишався літургійним жанром католицької Церкви, продовжуючи функціонувати виключно в культовому середовищі

за канонічними законами богослужбової практики. Така розбіжність «сфер впливу» була обумовлено позицією католицької Церкви щодо реквієму, про яку спеціально пише в своїй дисертації І. Вербицька-Шокот [40]: вона відзначає особливу роль П'ятого Латеранського Собору (1512-17 рр.) В еволюції реквієму в плані видового поділу заупокійної меси на літургію і власне музичний жанр, його вихід в простір композиторської творчості, прикладного до церковного обряду.

Дозволимо собі кілька узагальнень, які, на наш погляд, істотні для жанрової традиції реквієму.

По-перше, епоха Нового часу відкриває той період історії реквієму, який відзначений його постійною присутністю в професійній композиторській творчості аж до сьогоднішніх днів. Зразки індивідуальної інтерпретації заупокійної меси представлені в творчій спадщині дуже 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. Аркуш, К. Сен-Санс, Ш. Гуно, Г. Форе, А. Брукнер, І. Стравінський, Д. Лігеті, П. Хіндеміт, К. Вайль, Ф. Ржевські, К. Пендерецький, Б. Циммерман, М. Кагель, К. Дженкінс, Т. Такеміцу, Е. Вебер, М. Гнесін, А. Шнітке, Е. Денисов, В. Мартинов, С. Слонімський, Ю. Шамо, Є. Станкович, В. Зубицький, Д. Кабалевський, 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 репрезентанта 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 – в 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 європейського музичного мистецтва 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 «фаустівської душі» [207] європейської людини, бентежною в пошуках Істини. 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 [200]. 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, Д. Кабалевский, 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.

По-друге, в процесі своєї секуляризації, реквієм втрачає зв'язок з церковно-релігійною природою своєї жанрової ідеї і свого існування в цілому. Вихідною ланкою, в цьому випадку, є факт «виходу» заупокійної меси з сакрального простору храму в смисловий контекст концертного виконання, що має на увазі 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 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. Котляр [99, 191].

Звідси випливає й істотний для розуміння жанрової традиції реквієму аспект еволюції «виконавського апарату», який напряду 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 ранньохристиянських 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.

По-третє, 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, які відзначені в типологіях Н. Мохової і І. Гулєско: реквієм на канонічний текст, реквієм на вірші лютеранської церкви, реквієм на вільній поетичній основі, реквієм синтетичного типу [131; 51]. Поєднання авторського тексту з канонічною латиною в подібних творах створюють особливу серйозність та етичну ідею художнього вираження, оскільки пафос індивідуального висловлювання Поета підтримується об'єктивністю і надособистісним виміром біблійного тексту.

По-четверте, розвиток реквієму як музичного жанру в композиторській творчості неминуче 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 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. Пендерецький 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 музикознавці [99, 91]. 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 («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» [99, 191].

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 ХХ столітті – вона виявилася надзвичайно співзвучною. Не випадково ця частина реквієму дуже часто стає драматичним центром, центральною кульмінацією в творах композиторів не тільки ХХ 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», – зазначає В. Петрова [147, 289]. 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 [40] 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 каноном слід розуміти католицьку заупокійну месу, що призначена для супроводу заупокійної служби; версія – світське виконання літургійного варіанту, інверсія – вільне втілення літургійних рис реквієму та їх метаморфози у жанрі [40].

В центрі уваги цього дослідження знаходиться хорový 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-Шокот [40]) форми заупокійної меси, є основним для композиторської творчості як минулих епох, так і сучасності.

Різні варіанти «виконавського апарату», які 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, багатоголосий [40]. 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-симфонію [там само]. 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 музичному мистецтві, варіант *виконавського складу*, який обирається композитором відповідно до свого авторського задуму.

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-смысловий показник заупокійної меси, який «... у ритуально-обрядовій формі став втіленням християнського уявлення про смерть як перехід від тимчасового, страху, скорботи, каяття, тривоги до Спокою, Світла, Надії на Спасіння як справжнім цілям духовного життя християнина» [132, 53].

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 сформувало 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 XVII-XIX 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.

Зазначена «особливість» обумовлена загальним контекстом художньої творчості ХХ і, тим більше ХХІ століть, про який пише Н. Шахназарова в своїй статті «Традиція як сучасність»: «... 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» [203, 97]. І далі, посилаючись на висловлювання М. Бахтіна, Н. Шахназарова говорить про музичну традицію як об'єкт інтерпретації: «... Відзначаючи, що «твір сягає своїм корінням в далеке минуле», М. Бахтін бачить його і як об'єкт тривалого процесу дозрівання: в момент створення «знімаються тільки зрілі плоди тривалого й складного процесу дозрівання ... В процесі свого посмертного життя воно (твір – Н. Ш.) 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» [там само]. 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 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. Бріттена (1961), «Берлінський реквієм» К. Вайля (1928), 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 Мандели, Мартіна Лютера Кінга, Анни Франк, Махатми Ганді і Матері Терези, а також Біблії і Корану (2012). Останній з перерахованих 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 змінилося» [221, 48].

І навіть якщо в авторській назві реквієму присутня конкретизація національної або конфесійної «ознаки» свого твору («Каддіш-Реквієм» («Бабин Яр») Є. Станковича, «Берлінський реквієм» К. Вайля, «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 композиторській практиці переважають твори, створені для виконання в концертному залі – тобто в такому типі музичної комунікації, який має на увазі велику слухацьку 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. Пендерецький 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 «актуально для епохи» (на думку Н. Шахназарової). 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 лунаючу 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 епоху [230].

Як текстову основу свого твору Б. А. Циммерман обирає поезію С. Єсеніна, В. Маяковського та К. Байера (всіх трьох поетів об'єднує трагічна доля самогубців), а також канонічні тексти, що входять до складу реквієму, фрагменти з Біблії, трагедій Есхіла, і вельми різноманітні тексти ХХ 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 ХХІІІ 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.

Оновлення також зачіпає й інструментальну частину реквієму, яка набуває в опусах композиторів ХХ-ХХІ 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 Е. Денисова і 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.

### **1.3. Національно-культурний контекст розвитку заупокійної меси в богослужбовій практиці англіканства і творчості англійських композиторів XVII-XIX ст.**

Еволюція жанрової традиції реквієму в богослужбовій практиці і музичному мистецтві Великобританії пов'язана з суперечливим історичним

контекстом розвитку цієї національної культури. Розрив з католицьким світом в XVI столітті кардинально змінив політичну історію Англії, її соціальні та культурні підвалини, і як наслідок – багатовікові традиції Церкви як державного інституту і ядра релігійної свідомості нації. Суб'єктивно-особистісний витік Реформації в Англії, пов'язаний з ім'ям короля Генріха VIII, сімейні негаразди якого стали формальним приводом до конфлікту і розриву з папою Климентом VII в 1532 році, спричинив більш ніж об'єктивні процеси перетворення сформованих за століття відносин Церкви і держави, національної релігійної свідомості, форм організації церковного життя, а також канонічних нормативів її богослужбової практики. Всі ці зміни відбилися і на долі заупокійної меси як канонічної форми християнської літургійної традиції, яка виявилася в центрі богословсько-догматичних і обрядово-ритуальних протиріч, викликаних ідеєю освіти англіканської Церкви та її протиставлення католицизму.

Звернемося до того історичного і культурного контексту, в якому взаємодіяли багатовікові традиції літургійного поминання покійних Західної християнської Церкви і протестантські погляди на їх різні аспекти і підвалини християнського богослужіння в цілому. Мова йде, в першу чергу, про основні тенденції розвитку англіканської церкви в період її становлення від епохи Реформації до перших десятиліть XX століття – історичного періоду, протягом якого догматичні основи англіканства зазнавали значні «коливання», що безпосередньо відбивалося і на ритуально-обрядовій стороні богослужбової практики.

На думку істориків Реформація в Англії спочатку носила більшою мірою політичний характер, ніж релігійний, що пов'язано з історичним минулим острівної держави, в якому королівська влада і прерогативи державно-національного права неодноразово вступали в протиріччя з претензіями папства. Це минуле відзначається одним з видатніших дослідників англійської церковної музики Е. Дікінсона, а також більшістю істориків [217; 213; 240; 222; 223; 94; 84-45; 64]. Гуманістичні ідеї,

проголошені провідними діячами європейського інтелектуального відродження XIV-XV ст., і подальшій Реформації (Е. Ротердамський, М. Лютер, Ж. Кальвін, Ж. Моро та ін.), знайшли відгук серед верхівки англійського суспільства, для якої завжди був характерний «старий німецький дух свободи і індивідуальної рішучості, особливо сильний в Англії» [217, 379]. Антиклерикальні погляди професора Оксфордського університету і теолога Дж. Вікліфа (1320-1384) з'явилися джерелом самих ранніх проявів реформаційних процесів в Англії, які увійшли в історію під ім'ям руху лолардів, що безпосередньо передбачив Реформацію в Англії.

Зміни в релігійному житті країни і в церковному житті, що прийшли в Англію з Реформацією, настали далеко не відразу і носили дуже поступовий характер, чому сприяли і релігійні уподобання царюючого монарха – Генріх VIII був відомий як ревний католик, державні інтереси якого не були пов'язані з ідеями реформування англійської церкви. Більш того, відомі факти, що церковні реформи в дусі протестантизму, пропоновані Томасом Кранмером – архієпископом Кентерберійським, якого часто називають батьком англійської Реформації – не завжди були підтримані королем, в результаті чого діяльність Кранмера не увінчалася остаточною реорганізацією церкви в Англії [226]. Більш того, початкова стадія англійської Реформації носила цілком мирний і законний характер, що відрізняло її від кривавих конфліктів між католиками і протестантами в континентальній Європі. Однак подальша доля Реформації була пов'язана з жорстокими переслідуваннями її ватажків (спалення «оксфордських мучеників» архієпископа Т. Кранмера і єпископів Н. Рідлі, Х. Латімера і Дж. Хупера) при Марії I (1553-1558) – відомої як затята прибічниця католицизму і яка увійшла в історію під прізвиськом «Марії Кривавої». За часи її правління були відновлені форми старої релігії, реформи Церкви були скасовані. При Єлизаветі (1558-1603), під впливом європейських політичних умов і внутрішньодержавних інтересів були знову визнані реформи, здійснені Генріхом VIII і англійська Реформація була завершена. Було переглянуто вчення Англіканської Церкви і відновлено

реформоване богослужіння. Надалі протестантство в Англії розкололося на англікан (прихильників єпископальної церкви) і пуритан (її супротивників).

В історії англійської Реформації діяльність Т. Кранмера з'явилася основоположною і має безпосередній вплив на долю заупокійної меси в англіканському богослужінні. Архієпископ Кентерберійський вніс значні зміни в літургійну практику нової церкви Англії під впливом радикальних поглядів протестантизму на християнське богослов'я і, відповідно, богослужіння. Були опубліковані два видання «Книга загальних молитов» (The Book of Common Prayer, 1549, 1552 pp.) – богослужбової книги, в якій було зафіксовано новий порядок церковних служб реформованої англійської церкви відповідно до так званих «Актах про одноманітність» («An Act for the Uniformity of Publick Prayers; and Administration of Sacraments, and other Rites and Ceremonies: And for the establishing the Form of Making, Ordaining, and Consecrating Bishops, Priests, and Deacons in the Church of Englan» - «Акт про одноманітність громадських молитов, здійснення таїнств, інших обрядів і церемоній, а також про встановлення форми посвяти єпископів, священників і дяконів в Англіканській церкві»). Під такою назвою вийшли чотири законодавчі акти, затверджені англійським парламентом в 1549, 1552, 1559 і 1662 pp., які встановили «Книгу загальних молитов» як єдиний канонічний текст та інструмент богослужіння встановленої Англіканської Церкви. Роки затвердження актів, відповідають новим редакціям цього джерела, який з рядом змін діє в Англіканській Церкві до цього дня.

Згідно цій книзі, скасовувалися поминання покійних і служби святим, визнавалися тільки два таїнства – Хрещення і Євхаристія, були відкинуті вчення про чистилище і індульгенції, заборонено покликання Святих, шанування ікон і реліквій, що суттєво відрізняло її від католицького віровчення. Також істотно був змінений лад євхаристійного богослужіння (літургії) та порядок проведення різних служб. Перше видання «Книги загальних молитов» було розроблено на основі римо-католицьких Міссалів, Понтіфікалів і Бreviаріїв, що зумовило збереження в ній латинських

літургійних форм. Але при подальшому розвитку реформаційного руху зміни в ній йшли шляхом вилучення латинського елемента і заміни його протестантським типом богослужіння. Так, видання 1553 року «42 статей про віровчення», складених Томасом Кранмером, заклали основи англіканського вчення про Церкву відповідно до протестантського богослов'я і прямим впливом радикальної гілки протестантизму – кальвінізму. Пізніше, в 1563 році були сформульовані відомі «39 статей про віровчення», які містилися в «Книзі загальних молитов» як віроповчальна доктрина англіканської Церкви.

Історики відзначають, що «Книга загальних молитов» і «39 статей» не завжди узгоджуються між собою в своєму віроповчальному сенсі і можна відзначити традиційність в наслідуванні католицизму «Книги загальних молитов» і протестантський радикалізм «39 статей». Е. Дікінсон стосовно цього пише: «У англійських реформаторів не було думки про створення національної Церкви за абсолютно новою теорією. Вони твердо дотримувалися концепції історичного християнства; єпископська спадкоємність, що походить від ранніх століть Церкви, не була порушена, управління таїнствами ніколи не припинялося .... Англіканство містило в собі продовження традиції ...; це був законний спадкоємець того, що було самим благородним і чистим в католицизмі. Ця концепція разюче проявляється в літургії англіканської церкви, яка частково складена з матеріалів, представлених в службових книжках Стародавньої Церкви, і спочатку пов'язана з музикою, яку ніяк не можна відрізнити по стилю від католицької» [217, 368].

Зазначена «серединність» і граничність «39 статей» виражається в поєднанні догматичних принципів і доктринальних аспектів, властивих різним християнським релігіям. «У англіканстві змішалися різні віровчення: щось дісталось від католиків, щось від стародавньої неподіленої Церкви, щось носить виразний протестантський характер. На відміну від всіх інших протестантів англікани хоча і не визнавали священство таїнством, але все ж

до останнього часу зберігали єпископальний лад і апостольське спадкоємство ієрархії», – пише Т. Соловійова [166].

Так, в документі стверджується протестантська теза «Sola Scriptura» («Тільки Писання») положенням про винятковість Святого Письма в християнському віровченні. Також абсолютизується лютеранська доктрина про порятунок через Віру і кальвіністська тезу про призначення і обрання. Разом з тим, в «39 статтях» збережене католицьке розуміння авторитету Церкви, але в обмеженому варіанті. І «39 статей», і «Книга загальних молитов» проповідують необхідність і рятівну дію причащення Святих Таїнств, при цьому відкидають католицьку доктрину про соприсутність. В обох документах відсутнє будь-яке згадування імені Богородиці, вживаним є її визначення як Our Lady (як буквальний переклад католицького іменування Мадонни), а також успадковане з католицької традиції вчення про філіокве (сходження Святого Духа від Бога-Отця і Отця і сина – догмат про Трійцю). При цьому наголошується цілком православне віровчення з цього догматичного питання відповідно до віроповчальними доктринами Вселенських Соборів. Визнаючи тільки два Таїнства (Хрещення і Євхаристію), «Книга загальних молитов», проте, зберігає чини конфірмації, одруження, посвячення в єпископи, священники і диякони, які, відповідно, є обов'язковими в Англійській Церкві.

Еклектичний характер основних доктринальних документів англійства відображає невизначеність догматичних положень, які успадковують традиції католицької, православної та лютеранської традицій. На думку істориків, богословів і літургістів, це обумовлено ідеєю компромісу, яка супроводжує англійську Церкву протягом всієї історії і відбивається на її богослужбових реформах. Професор А. І. Осипов «39 статей» назвав «... шедевром богословської творчості, вони сформульовані настільки невизначено і розлого, що трактувати їх можна абсолютно по-різному, завдяки чому вони могли бути прийнятні і для християн-протестантів, і для тих англійців, хто вірив в «Святу, Соборну і Апостольську



Церкву». Деякі англіканські богослови стверджують, що церкви Англії, яка зберегла апостольське спадкоємство, вдалося стати на середній шлях «золотої середини» - *via media* - між католицизмом і реформаторством» [222, 58]. Ідея компромісу як установка англіканства в стосунках з іншими конфесіями пізніше, в ХІХ столітті, знайде своє вираження у відомому Оксфордському русі, пов'язаному зі спробою об'єднання англіканства з католицизмом і православ'ям [64; 86; 166-167; 173-175].

Зазначені протиріччя англіканського віровчення мають смислові паралелі з тією неоднорідністю релігійно-догматичних і обрядово-ритуальних орієнтирів, які були характерні для Англіканської Церкви. Як відомо, в англіканському середовищі чітко виділяються два напрямки – *Висока* (англ. High church) і *Низька* (Low church) церкви – які принципово відмінні між собою у відношенні до стародавньої християнської традиції. Так, Висока церква завжди орієнтувалася на католицизм і православ'я як носіїв цієї традиції і, відповідно, на дореформаційний тип богослужіння, а Низька церква сповідувала протестантську доктрину християнства і стояла на позиції мінімізації ритуального боку богослужбової практики. Поняття Низької та Високої церков використовуються в історичній літературі і дослідженнями з літургіки з ХVІІ століття. Так само існує ще й *Широка церква* (англ. Broad church), яка стоїть на позиціях нейтральності до Високої і Низької і толерантності щодо літургійних практик християнських конфесій в цілому.

Джерела цього розподілу зазвичай пов'язують з релігійним розколом ХVІ століття, результатом якого нонконформістський рух пуритан декларував категоричну відмову від будь-яких елементів католицизму в англіканському богослужінні, єпископства і влади монарха в Церкві. Виниклий на основі вчення Ж. Кальвіна, цей рух набув поширення в Англії і Шотландії, і менш за всього зачепив Уельс і Ірландію. Пуритани зайняли досить жорстку позицію щодо спрощення обрядовості богослужіння і принципів церковного управління, що відбилося в постійних конфліктах між

англіканством, яке сповідувало спадкоємність від християнських традицій, і пресвітеріанством (подальша форма існування пуританізму). Це протистояння особливо загострилося в епоху правління Єлизавети і було придушене королівською владою, але посилилося пізніше при королях Джеймсі I і Карлі I і тимчасово перемогло в ході Англійської революції 1640-1649 рр. Показово, що протистояння пуритан і англікан брало досить радикальні форми, що суперечать догматичним підставам англіканської церкви. Так, з волі Карла I, короля Англії, Шотландії та Ірландії (1625-1649) архієпископ Кентерберійський і прихильник Високої церкви У. Лод ввів в англіканство вчення про чистилище і молитви за померлих і деякі інші елементи, які зближують його з римо-католицькою традицією. Цей фрагмент в історії Англіканської Церкви знову демонструє принцип компромісу, який на початку XIX ст., в період її кризи та занепаду, проявиться з особливою силою.

Питання про можливість відносин з Православною Церквою і відновленням діалогу з католицизмом в англіканстві був актуальний з першої третини XIX ст., коли постало питання про те, що «... в "новий час" релігійні погляди не повинні піддаватися яким-небудь обмеженням, і єпископальна церква Англії не має права претендувати на виняткове становище в суспільстві» [167], і що « ... англійське християнство не було однорідним і стійким. Англійці, в національному масштабі, не змогли «заспокоїтися» в протестантизмі, подібно до інших німецьких народів, оскільки занадто велика і значуща була духовна спадщина древньої англійської православ'я» [175].

Реакцією на подібні заяви стала активна діяльність богословів Оксфордського університету (Дж. Ньюман, Е. П'юз, Дж. Кібл), який в усі часи був оплотом Високої церкви. Основна тема, яку розробляли лідери Оксфордського руху, була пов'язана з апостольською спадкоємністю християнської Церкви як єдиною необхідною умовою її істинності. Через це основний акцент робився на богословському доказі спадкоємності

Англiканської Церкви вiд вчення Єдиної Церкви. Оксфордські богослови розробили знамениту «теорiю трьох гiлок» (The Branch Theory), вiдповiдно до якої три гiлки християнства – католицизм, англiканство i православ'я – являють собою Єдину Соборну Апостольську Церкву, але кожна має свою самобутнiсть. В рамках цiєї теорiї визрiвала установка на вiдтворення єдностi цих трьох церков, втраченої у процесi iсторiї. Протестантським церквам в цьому союзi, на думку оксфордського богослов'я, немає мiсця, поки вони не зречуться своїх помилок.

Цим пояснюється досить позитивне ставлення тракторiанцiв до католицизму i пошук можливостей продуктивного дiалогу з ним, i той факт, що вони визначали себе як англокатоликiв, i, то, що Оксфордський рух увiйшов в iсторiю Англiї як епоха «католицького ренесансу». I цим же пояснюється iнтерес до православ'я, який склав магiстральну лiнiю релiгiйно-просвiтницької дiяльностi тракторiанцiв. Протягом 1870-х рр. представниками англiканства, старокатолицтва i православ'я були органiзованi так званi Боннські конференцiї, на яких обговорювалися шляхи протистояння папського Риму i внутрiшнього устрою спiвтовариства англiканських церков.

Головною метою створених в Англiї Англiкано-схiдно-православного Союзу (1864) та Асоцiацiї Схiдних Церков (1906) був розвиток англiкано-православних зв'язкiв. Цi органiзацiї не тiльки активно вивчали православ'я в рiзних його аспектах, а й ставили своїм завданням поширення елементiв його культури в англiканському середовищi.

У релiгiйнiй iсторiї Англiї Оксфордський рух був одним з найзначнiших подiй пiсля Реформацiї, який визначив долю Англiканської Церкви в ХХ ст. i позначив шляхи її розвитку в сучасному християнському свiтi.

«Реформацiя в Англiї поставила пiд сумнiв традицiї та цим самим обумовила усвiдомлення мiж сучаснiстю та i минулим ... Пiсля такого зламу стало неможливим спиратися на минуле як на *нормативну* давнину (курсив –

Ю. К.), в якій укорінені спадщина та свідчення сучасності» [16, 58]. Це зауваження німецького культуролога А. Ассман щодо загальної культурної обстановки в Англії відповідного історичного періоду акцентує увагу на принциповому розриві національної свідомості на новому етапі розвитку національної історії зі своїми сформованими традиціями і головне – на їх нормативних якостях. У подальших міркуваннях А. Ассман йдеться про релігійний, громадянський і особистісно-індивідуальний світогляд англійців, їх поведінкових проявах, а також літературну творчість, які помітно трансформувалися в результаті реформаційних процесів. Поняття «нормативності» в даному випадку виступає основною точкою відліку для оцінки різних проявів англійської церковної культури від XVI століття. Для нас же істотними виявляються типові жанрові властивості заупокійної меси, які зазнали деяких змін в порівнянні з римо-католицькими нормативами.

Як свідчить історія, територія сучасної Великобританії стала одним з найперших географічних регіонів, на якому поширилося християнство (за різними даними – III-IV ст). Свідчення самотності літургійної практики острівної Британії знаходимо у католицького історика-медієвіста Д. Ноулса, який вказав на ту обставину, що римський Міссал 1570 року, ухвалений на Тридентському соборі, «... в усьому, що стосується ординарія, канону, пропрію і багато іншого... відбувався від звичаїв Григорія Великого та його наступників VII століття і відповідав основній течії середньовічної європейської літургії, що включає Англію з усіма її обрядами» [59]. З таких обрядів найбільш відомий кельтський обряд (Celtic Rite), який був поширений на острівній території і відрізнявся від літургійних християнських обрядів на континенті. У VI ст. була зроблена перша спроба уніфікації місцевих обрядів за латинським зразком (місіонерська діяльність Августина Кентерберійського – «апостола англійців»), в результаті якої римський обряд був прийнятий як канонічний в Англії в 664 р, в Ірландії і Шотландії в XI ст. Тоді ж, в VI ст., до місцевих типи богослужіння проникла

і суворо регламентована форма музичного обіходу за римським канонем: унісонний спів без регулярного метра (plain song).

Достовірні літургійні дані про специфіку кельтського обряду пов'язані, в основному, з особливостями чинопослідування меси, яке відрізнялося від латинського зразка структурними елементами і діями священнослужителів [219; 242]. Що ж до музичного компонента кельтського обряду, то дослідники відзначають, що в ньому розвинувся особливий тип кельтського поспів'я, але судити про його специфічні особливості не здається можливим, оскільки не збереглися письмові джерела [219]. Але дослідники-літургісти вказують єдине джерело, за яким частково можна судити про стилістику кельтського церковного співу – на літургію, яка використовувалася в єпархії Солсбері і отримала назву сарумського обряду. Роберт Райт, найвидатніший фахівець в області західної літургіки, визначає сарумську літургію як «... найкращий місцевий вираз Західного або Римського обряду в Англії аж до Реформації» [242]. Його походження пов'язують з давніми місцевими звичаями острівних церков і відносять до різновиду галліканського обряду, а також існує версія про його східне походження [59]. Останнє підтверджується визнанням сарумського обряду з його пишністю ритуалу і особливим типом чинопослідування, багато в чому відмінного від римської літургії, Православною Церквою [там же]. Відмінними рисами сарумського обряду були: церковний календар, колірна символіка одягу священнослужителів відповідно до церковного календаря, послідовність дій священнослужителів під час євхаристійної служби [242].

Музичний компонент сарумського обряду складають гімни, які містяться в Сарумському Градуалі XII в. і які були включені в «Книгу загальних молитов» 1549 році разом з їх мелодіями відповідно до розділів церковного календаря, добового кола богослужінь і пастирських служб.

Історики свідчать, що сарумський обряд використовувався на більшій частині острівної території (в Англії, Уельсі, Ірландії та Шотландії) з XIII в. до тих пір, поки не була введена «Книга загальної молитви» в 1549 р. І хоча

він став основою англiканської лiтургiї, представленої в «Книзi загальної молитви», вiн не затвердився в англiканствi як лiтургiйний канон: сарумський обряд був скасований Генрiхом VIII, вiдновлений Марiєю Католичкою, знову скасований Єлизаветою I. Спроби його вiдродження були й у англокатоликiв в XIX ст., але iдея використання обряду в Вестмiнстерському Соборi Лондона була вiдхилена кардиналом в 1903 р.

Англiканська церква з часiв Реформацiї була офiцiйною державною церквою в Англiї, i догматичнi основи цiєї гiлки протестантизму визначили обрядовi особливостi її богослужебної практики. У центрi нашої уваги – музична складова цiєї практики, яка безпосередньо вiдбилася i в музичному канонi заупокiйної служби.

Дослiдники Англiканської Церкви вiдзначають: «Англiканська церква зберегла уявлення католикiв про те, що богослужiння – це музичне служiння, що молитви, а також псалми, пiснi i гiмни повиннi вимовлятися не в манерi звичайнiй мовi, а в музичному тонi» [217, 372]. Характерною особливістю англiканської церковної служби було те, що вона не вiдразу виробила чiткi нормативи музичного оформлення богослужiння. На перших етапах свого розвитку, лiтургiйна музика була мiцно пов'язана з католицькими традицiями: вона виконувалася професiйними співаками (чоловiчий склад i дискант) i спиралася на григорiанську монодiю на латинській мовi. Англiйський переклад бiблiйних текстiв (псалмiв) з одноголосними мелодiями був вперше виданий в 1549 р. Дж. Марбеком – професiйним музикантом i прихильником реформацiйних iдей. Практика переробки цих псалмiв за зразком лютеранських хорових гiмнiв, призначених для виконання парафiянами, з'явилася пiзніше.

Замiна латинської мови на англiйську в англiканському богослужiннi i його модифiкацiї вiдповiдно до вiроповчальних постулатiв практично не торкнулися системи i загальних принципiв його музичного оформлення на початковому етапi церковних реформ. Про це свiдчить найперший варіант «Книги загальних молитов», виданий Т. Кранмером в 1544 р., яка мiстила

григоріанські хорали як літургійні наспіви, які довгий час зберігалися в великих соборах Англії та інших острівних держав (див. про це [217; 242]). Поступово вони гармонізувалися, що започаткувало англіканський спів як специфічну форму літургійної музики. Е. Дікінсон, розмірковуючи про джерела англіканської церковної музики, наводить наступний аргумент: «Модифікації, які відрізняють нове від старого, можна легко побачити, порівнявши сучасну англійську книгу гімнів зі службовою книгою католицької церкви. Замість ритмічної свободи григоріанського хоралу, з його частими забарвленими уривками на одному складі, ми знаходимо в англіканському гімні набагато більшу простоту і точність, а також, треба визнати, набагато більшу мелодійну монотонність і сухість. Англійське поспів'я майже повністю складове, навіть два звуку на один склад рідкісні, немає нічого, що віддалено відповідає мелізмам католицької літургійної пісні» [217, 387]. Протестантські погляди на сутність літургійного співу, пов'язані з ідеєю громадського співу, знайшли своє втілення в Псалтирі (1560 р.), в якому канонічні григоріанські наспіви були гармонізовані видатними композиторами того часу – Т. Таліссом, Дж. Шепардом, та Т. Морлі та ін.

В англіканській церковній музиці чітко розділяють три напрямки, які склалися в ході її еволюції і джерела яких лежать в практичному боці справи реформованого богослужіння в XVI ст. Оскільки виконавські сили великих соборів і парафіяльних церков суттєво різнилися, історики англійської церковної музики говорять про хоровий (чи соборний), парафіяльний і змішаний стилі [210; 213; 217; 223; 240]. Хоровий стиль богослужіння використовується в соборах, королівських і колезьких каплицях, а також в деяких парафіяльних церквах, чиї ресурси дозволяють застосовувати його. У цьому стилі всі частини служби окрім проповіді відтворюються в музичній формі – від псалмодії священика до фігураційної хорової фактури антемів і гімнів. Парафіяльний стиль богослужіння пов'язаний з мінімалізацією музичного компонента богослужіння, в зв'язку з чим практично всі частини служби проговорюються священиком, окрім метричних (віршованих) версій

псалмів, які можуть виконуватися непрофесійними хористами – прихожанами (про них йтиметься далі). У змішаному стилі в більшій мірі використовувалася хор, але основна частина служби озвучувалася усним мовленням. І парафіяльній, і змішаний стилі були необов'язковими і застосовувалися «для зручності» в тих чи інших умовах проведення служби. Таким чином, мова йде про варіативність літургійного канону, яка не має аналогів в католицькому богослужінні і пов'язана з ідеєю його адаптації до всіх верств (і «високих», і «низьких») національної церкви.

Основними музичними жанрами, які існували в англіканському богослужінні як канонічні, були гімн і антем, які дуже часто синонімізуються в англomовній літературі, хоча між ними існують принципові відмінності. Ці відмінності виявляються на трьох рівнях – текстовому вербальному, музично-фактурному і виконавському.

Гімн – основна форма колективного співу в богослужінні, текстова основа якого не завжди була прописана в «Книзі загальних молитов»: замість цього була вказівка, що в певних місцях служби повинен бути заспіваний гімн. Вибір гімну лежав на регенті, і звісно ж передбачалося, що слова його мали бути запозичені з Біблії (найчастіше – англійські переклади псалмів) або «Книги загальних молитов» (проте ця установка часто порушувалася на користь метричних псалмів). Обмеження текстів гімнів фрагментами з Біблії або літургії було призначене для виключення слів і понять, незнайомих і незрозумілих для пастви, в дусі Протестантських ідей про виняткову роль Святого Письма для молитовного служіння.

Антем, який вважають спадкоємцем давньохристиянських традицій антифонного співу, прийняв в Англії особливу і своєрідну форму. Згідно з його походженням (англ. Anthem від саксонського слова antefn і від давньогрец. ἀντίφωνα) – це жанр хорової музики з сольними вокальними фрагментами та інструментальним супроводом. Текстова основа антему спиралася переважно на віршовані англійські переклади біблійних псалмів і канонічні тексти «Книги загальних молитов». На відміну від силабічного



принципу співвідношення тексту і мелодії, простої чотириголосої вертикалі і моноритмічного принципу, властивих англіканському гімну, музична фактура антему є більш вишуканою і складнішою, оскільки авторами антемів переважно були професійні англійські композитори XVI-XVII ст., які досконало володіють поліфонічною технікою і тонкощами вокального стилю свого часу (Г. Перселл, Г. Ф. Гендель та ін.). Спочатку антеми були переробками латинських мотетів.

У плані виконавської форми антем зазвичай класифікують у такий спосіб: повний, в якому весь колектив співаків (хор) є задіяним від початку до кінця композиції, без інструментального супроводу (іноді можливий акомпанемент органу); віршований, в якому хорові епізоди чергуються з сольними, з інструментальним супроводом органу або струнного ансамблю, або ансамблю духових інструментів (джерела цього різновиду – в традиції співу дискантів в великих соборах і так званій консортній пісні). У процесі свого розвитку від XVI до XVIII ст. антем як жанр церковної музики все більше ускладнювався в фактурному відношенні та йшов шляхом драматизації своєї текстової основи, у наслідок чого часто наближався за своєю стилістикою до кантати та оперних сцен (як антеми Г. Перселла, наприклад). Тобто, можна відзначити, що завдяки віршованого антему літургійний жанр виходив за межі естетичних норм церковної музики і представляв лінію того типу музикальної виразності, яка апелювала до чуттєвого сприйняття вербального тексту та його емоційного переживання, що співвідносно зі світським музичним мистецтвом.

За свідченнями дослідників англіканської церковної музики, з кінця XVI століття в Англії і Шотландії була звичайною практика підтекстовки відомої всім мелодії кожен раз новим текстом у відповідності з її метричними особливостями і загальним характером. Адже простота і доступність мелодії для непрофесійного виконавця була найважливішим критерієм для численних редакторів збірок церковних гімнів, які ставили собі за мету максимально наблизити сенс і зміст біблійного тексту до сприйняття

прихожан і забезпечити участь громади в службі: вони «... повинні були не мати музичних вимог, які заважали би розумінню і засвоєнню ідей тексту» [217, 369]. Ці установки за джерело мають реформаторські погляди М. Лютера і Ж. Кальвіна щодо літургійної музики, яка мала би «... обмежуватися мовою Біблії, адаптованою до мінімального ступеню, необхідного для спільного співу [там само]. Так, в «Псалтирі», виданої Кальвіном в 1562 році в Женеві міститься 150 гімнів, які мали виконуватися тільки в унісон, без інструментального супроводу і без гармонізації. Діапазон мелодії не мав перевищувати октаву, була відсутня будь-яка мелізматика, рівномірне чергування інтервалів, відсутність стрибків у мелодії. Прагнення до доступності та ясності стало альтернативою професійній виконавській традиції, що склалася в Католицькій Церкві, за якої громадський спів григоріанських наспівів був функцією священнослужителів, ченців або професійних хорів. «Вперше в історії християнської церкви, у всякому разі, вперше в помітних або великих масштабах ми знаходимо групу релігійних діячів, які відмовляються з міркувань совісті від будь-якого використання мистецтва в церквах. Починаючи з неминучою і добродійною реакції на надмірний розвиток чуттєвого і формального, ворожість до всього, що може збудити дух до спонтанної радості в прекрасній формі, кольорі й звуці, звеличувалась в принцип, що універсально зобов'язував» [217, 363].

З такого розуміння релігійного поклоніння зросла традиція спільного хорового співу псалмів, яка займає найважливіше місце в англіканському богослужінні та пов'язана з розвитком англіканського церковного гімну. Ідейний витік цього – у вказівці Ж. Кальвіна на те, що «псалми – це анатомія людського серця» [240, 115] і пуританська заборона всіх гімнів, окрім римованих перефразувань псалмів.

Ідеологи реформаторських церков, зокрема й англіканської, часто будучи поетами і музикантами, створювали або свої власні гімни, або адаптовані версії григоріанської монодії, в яких враховувалися метричні особливості тої чи іншої національної мови, на яку були переведені біблійні

тексти. Власне, і саме поняття гімну в протестантському богослужінні спочатку (до появи авторських поетичних текстів і їх музичного оформлення) пов'язано з перекладами на різні національні мови текстів біблійних псалмів. Такими стали «Деякі християнські співи і псалми» М. Лютера (1524), Женевська Псалтир, яка неодноразово редагована і перевидавалася (1539, 1542, 1543, 1551, 1562, 1587 pp.), Шотландська Псалтир (1564), Псалтир Роберта Кроулі в Англії (1549) і Майлза Ковердейла, що були призначені в якості доповнення до «Книги спільної молитви» і зберігаються в ній досі. Музичне оформлення псалмів у виданні Кроулі відповідає вказівкам архієпископа Т. Кранмера щодо реформаторської літургії: фонетичний принцип і відсутність якого-небудь мелодійного орнаменту в цьому випадку відповідали установкам на простоту і ясність біблійного тексту.

Збірка Псалмів 1547-1549 pp., автором якої був фаворит Генріха VIII Джон Стернхорд, була також видана з музикою, велика частина якої запозичена з Женевської Псалтирі. Пуританські ідеали Стернхорда і авторитет його збірки в усіх пуританських конгрегаціях. Практика громадського співу гімнів, на відміну від літургійної хорової музики – так звана «виняткова псалмодія» (*exclusive psalmody*), яка розглядає спільний спів виключно псалмів, як єдино можливий варіант поклоніння Богові (поширене в кальвіністській традиції і пуританському русі). Дослідники англійської церковної музики говорять про особливий сенс, що стояв за громадським співом псалмів: «Метричні псалми були протестантськими за своїм походженням, і в своєму використанні вони були прикладом протестантського принципу, що дозволяє кожному віруючому розуміти і брати участь в богослужінні ... Вони були літургією для тих, хто відкидав літургію» [217, 376]. Це зауваження є абсолютно справедливим, оскільки в католицькій церковній традиції спів псалмів був завжди найважливішим компонентом літургії: псалми читалися або співалися за встановленими мелодійним формулами. З введенням римського обряду в західні церкви спів псалмів пішов з практики громадського співу, оскільки латинську мову знали

не всі, і тоді це стало прерогативою священнослужителів. Перевидання цього джерела літургійної музики англікан в 1621 році містить зразки церковної хорової музики, створені провідними композиторами тієї епохи (Т. Морлі, Т. Талліс, Т. Томкінс, Д. Доуленд та ін.). Псалми з цієї книги використовувалися в більшості версій Книги загальних молитов і англіканському богослужінні до кінця XVIII століття.

Альтернативу «сухому і прагматичному, позбавленому натхненності» [223, 383] стилю метричних псалмів, що склали основу англіканського парафіяльного співу, склало авторське гімнотворення, широко представлене в методистському середовищі XVIII ст., насамперед, іменами Дж. Уеслі та І. Воттса – видатних релігійних діячів, теологів і проповідників, устремління яких були пов'язані з «пожвавленням» містичного духу Англіканської Церкви, а не її реформуванням. Їх часто називають «батьками англійського гімну», оскільки їх поетична творчість стало безпосереднім відображенням релігійної доктрини методизму, яка стала невід'ємною частиною англіканства й по сьогодні. Творче переосмислення ідеї колективного співу гімнів як вихваляння і служіння Богу склалося у них під впливом пієтизму, який проник на Британські Острови з Моравії, і який проповідував трансцендентне переживання релігійного почуття і його індивідуальний характер. Дж. Уеслі багато в чому вплинув на розвиток англіканського гімну як «популярної релігійної пісні» [217]. У своїх міркуваннях щодо колективного співу в церкві, Дж. Уеслі акцентував увагу на сердечності, невибагливості, однастайності і духовності з метою догодити Богові, а не собі. «Ніяка інша нація, навіть німецька, не може показати ніякої паралелі зі скарбами, закладеними в англійській та американській популярній релігійній поезії», – пише Е. Дікінсон [217, 388]. Поряд з розширенням гімнічного репертуару Англіканської Церкви, творчість Дж. Уеслі стимулювала трансформацію їх образно-змістовного наповнення та музичної виразності. «Гімни стали більш суб'єктивними, мелодії і гармонії стали більш вишуканими і привабливими; тон став менш суворим і войовничим; ідеї

більш універсальні і ніжні, менш механічний і точні; вони закликали більше до чутливості, ніж до інтелекту. Якщо розглядати їх в історичній послідовності, можна спостерігати зростаючу значимість містичних і суб'єктивних елементів, зникнення ранньої любові до схоластичного визначення. Лірична поезія за своєю природою містична і інтуїтивна, і гімн майбутнього, дотримуючись теперішньої тенденції в богослов'ї направити думку до особистого, історичного Христа [там само, 389].

У 1906 році були видані «Англійські гімни», які з'явилися оновленим варіантом великого музичного матеріалу, що використовувався в церквах Англії, Шотландії, Уельсу. Редакторами цієї повсякденної книги англіканської церкви з'явилися видатні фахівці в області західної церковної музики священник і літургіст Персі Дірмер і композитор Ральф Воан-Вільямс. Саме з їх іменами, поряд з М. Шоу, пов'язують відродження й поширення в парафіяльних церквах Англії традиційних середньовічних англійських музичних форм. Поряд з роботою над «Англійськими гімнами», П. Дірмер пізніше брав активну участь у виданні «Оксфордський книги гімнів» (1928) і збірнику гімнів «Пісні вихваляння» (1925), останній з яких набув широкого поширення в навчальних закладах Англії як повсякденний хоровий церковний репертуар англіканської церкви. Книга «Англійських гімнів» була офіційно визнана збіркою музичного матеріалу, «що обслуговує англіканський церемоніал» [213, 38]. Однак після видання вона була тимчасово заборонена архієпископом Кентерберійським, як така, що «підриває єдність Церкви Англії» [там же], внаслідок явно виражених англокатолицьких настроїв її авторів, характерних для так званої Високої Церкви в англіканстві. Саме тому «Англійські гімни» широко використовувалися в середовищі Високої і екуменістично налаштованої Широкої Церкви, в той час як Низька Церква, що стояла на позиціях радикального протестантизму, користувалася виключно традиційним Гімнарієм до Книги спільної Молитви. При цьому «Англійські гімни» все ж використовувалися в різних церквах і не викликали принципових

розбіжностей в парафіяльному середовищі. Пізніше, в 1933 році, була здійснена редакція цієї книги, яка полягала в оновленні представленою в ній репертуару: старі гімни були замінені на нові, в деяких з них на старий текст була запропонована нова музика, а старі зразки нового матеріалу були винесені в додаток. У 1986 році був виданий «Новий англійський гімнарій», який вийшов під печаткою Кентерберійської преси – так оновлений варіант був офіційно прийнятий Церквою як канонічний богослужбовий збірник.

Розглянутий нами історико-культурний контекст розвитку богослужбової практики в Англійській Церкві має пряме відношення до специфіки англійського ставлення до заупокійної меси та її переосмислення в умовах реформованих християнських традицій. Як відомо, догматичними підставами християнської богослужбової музики, зокрема заупокійної служби, були «... віра в безсмертя Душі, у зв'язок та взаємодію світу земного и потойбічного, а також переконаність у надзвичайно важливій посередницькій ролі церкви у цьому процесі ...» [133, 4]. Ці постулати стали етичним фундаментом заупокійної обрядовості у католицизмі и православ'ї. «Їх головну мету можна визначити як прагнення допомогти душі покійного перейти у "світ інший" і позбутися гріхів», – відмічає О. Муравська [там само].

У XVI столітті Едуардом VI були скасовані всі церкви і монастирі, які підтримували «... шкідливі думки про чистилище і меси ... які потрібно служити за тих, хто пішов» [122, 91]. Тому в англійстві була скасована практика молитовного заступництва за померлих, і відповідно – в церковній богослужбовій практиці була відсутня заупокійна меса. «У протестантських храмах заупокійне чинопослідування призначене насамперед для рідних і близьких покійного та являє собою проголошення Євангелія, оскільки протестанти з великим скепсисом ставилися до молитов-прохань за покійного», – зазначає літургіст М. Кунцлер [104, 98].

Таке ставлення до головних питань людського життя пов'язані із запереченням функцій церкви як головного посередника між Богом і людьми

та відмовою від ритуальної сторони цієї ідеї, якщо йдеться про посередницьку функцію церкви та священника в справі прощення гріхів. Таке розуміння співвідношення життя і смерті людини витікає з так званого принципу «виправдання вірою», який пов'язаний виключно із земним життям, з реальністю існування людини в людському світі. Але, звісно, смерть як факт людського життя усвідомлювалася протестантизмом як важлива подія, яка заслуговує уваги, хоча б і не такої як у католицтві та православ'ї. Ця подія людського буття здобула в богослужбовій англіканській практиці інше втілення, яке обумовило існування досить широкого жанрового розуміння заупокійної музики – меса, антем, гімн. О. Муравська зауважує, що ці жанрові моделі «...функціонують не стільки як обрядово-містичні, скільки як метафоричні протинаправлені паралелі з католицькою традицією заупокійної музики, що склалася значно раніше» [133, 6]. Структура цих жанрів значно простіша, ніж у католицькому варіанті: вони могли складатися з виконання громадою гімну та проповіді священника. «На відміну від латинського реквієму, цей тип служби не можна представити як закінчений канонізований обряд. Його призначення можна скоріше визначити як останній дар тим, хто пішов із життя, і перш за все як "memento mori", утішання для живих» [там само].

Англіканська «Книга загальних молитов», яка довгий час була основною збіркою молитов в Англії, Уельсі та Ірландії, не містить заупокійної меси, але замість цього в ній є так званий «Орден на поховання мертвих» в розділі «Пастирських служб», який виконує функцію чину поховання померлих.

У названому «Ордені» є кілька текстів, взятих з Біблії, які вимовляються чи співаються священником чи іншими служителями. Деякі з цих текстів знаходяться на початку служби, а решта – під час фактичного поховання тіла в могилу. Ці тексти складають сім фрагментів з канонічного тексту і вони відомі серед парафіян як «похоронні речення». Наводимо їх повний текст з «Книги загальних молитов» 1662 р.:

1. I am the resurrection and the life, saith the Lord: he that believeth in me, though he were dead, yet shall he live; and whosoever liveth and believeth in me, shall never die (Ісус сказав: Я воскресіння й життя; Хто вірує в Мене, хоч і вмере, буде жити. І всякий живе та хто вірує в Мене не помре повік. Євангеліє від Іоанна);
2. I know that my Redeemer liveth, and that he shall stand at the latter day upon the earth. And though after my skin worms destroy this body, yet in my flesh shall I see God: whom I shall see for myself, and mine eyes shall behold, and not another (Та знаю я що мій Визволитель живий, і останнього дня Він підійме із пороху цю шкіру мою, яка розпадається, і я у плоті своїй побачу Бога. Я побачу Його, самі мої очі побачать, а не очі чужі. Книга Іова);
3. We brought nothing into this world, and it is certain we can carry nothing out. The Lord gave, and the Lord hath taken away; blessed be the Name of the Lord (Бо ми не принесли в світ нічого, то нічого не можемо й винести з нього. Господь дав, і Господь відняв; буде Ім'я Господа благословенно (1 Послання до Тимофія, Книга Іова);
4. Man, that is born of a woman, hath but a short time to live, and is full of misery. He cometh up, and is cut down, like a flower; he fleeth as it were a shadow, and never continueth in one stay (Людина, що від жінки народжена, короткоденна та повна печалями: вона виходить, як квітка й зів'яне, і втікає, мов тінь, і не зостається. Книга Іова);
5. In the midst of life we are in death: of whom may we seek for succour, but of thee, O Lord, who for our sins art justly displeased? Yet, O Lord God most holy, O Lord most mighty, O holy and most merciful Saviour, deliver us not into the bitter pains of eternal death (У розпал життя ми перебуваємо в смерті, про кого ми можемо шукати допомогу, але ж про тебе, Господи, хто за наші гріхи невітніше? Але, Господи Боже, святіший, о, Господь наймогутніший, святий и милосердний Спаситель, який врятує нас у гіркій болі вічної смерті. Англійський переклад версії латинського тексту «Media vita in morte sumus» григоріанського хоралу);



6. Thou knowest, Lord, the secrets of our hearts; shut not thy merciful ears to our prayer; but spare us, Lord most holy, O God most mighty, O holy and merciful Saviour; thou most worthy Judge eternal, suffer us not, at our last hour, for any pains of death, to fall from thee (Бо Він знає таємності серця. Але за тебе вбивають нас увесь день, вважають нас за овець, приречених на заколення. Повстань, що спиш, Господи! Прокинься, не відкинь назавжди. Для чого обличчя Своє Ти ховаєш, забуваєш скорботу нашу і утиск наш? бо душа наша принижена до пороху, а утроба наша припала до землі. Повстань на допомогу нам і визволи нас через милість Свою. Псалом 43);

7. I heard a voice from heaven, saying unto me, Write, From henceforth blessed are the dead who die in the Lord: even so saith the Spirit; for they rest from their labours (І я почув з небес голос: Блаженні ті, хто вмирає з вірою в Господа. Так, – каже Дух, – тепер вони відпочинуть від своїх праць, і їх справи йдуть за ними. Одкровення Іоанна).

У чині поховання присутні також декілька додаткових молитов, які на розсуд священика можуть бути прочитані між третім і четвертим «речення». Наведені тексти чергуються з співом антемів або гімнів священиком, які озвучують конкретні канонічні тексти (Псалми 39 і 90).

З часів літургійного реформаторського руху в погребальній службі було зроблено значний відхід від структури латинського реквієму який відображав суттєві відмінності протестантського розуміння молитов за померлих. Серед таких – виключення розділу *Gradual*, який містить секвенцію *Dies irae* і тракт *Absolve Domine*, тобто ті частини служби, що акцентують увагу парафіян на індивідуальному сприйнятті Смерті та особистісному його вираженні. Особливо це стосувалося вокалізованому стилю тракту. Подібні тенденції відмічалися і в історії католицького реквієму, в якій *Gradual* іноді виключався з структури заупокійної меси; але ж протестантизм та англіканство від цих фрагментів відмовляються категорично.

Музична складова цього обряду спирається на стилістику так званого англіканського співу, яка склалася у наслідок переосмислення традицій християнської музичної традиції протестантськими богословами.

Вперше в Англії це питання було піднято богословом з Оксфорда Джоном Вікліфом ще в XIV столітті, передбачаючи подальші тривалі дискусії між католиками та протестантами (а також і всередині самого протестантизму) щодо обрядового боку літургії. Він стверджував, що музика католицького богослужіння, пишна і витончена у своїй поліфонічній техніці – «пихата і розкладаюча» [188, 73], в ній – «розвага і гордість» [там само, 74], вона відволікає звичайних прихожан від справжнього змісту тексту молитви, і навіть затьмарює собою цей текст. Подібні погляди на стилістику богослужбової музики, на наш погляд, можуть впливати з особливостей національного духу англійців, для якого, на думку А. Ассман, характерні «...скромність, ворожість до риторики й народництва...» [16, 91].

«Зауваження Вікліфа про те, що музика настільки складна, що слова перестають бути зрозумілими, виражає саму сутність музичної дилеми, тієї проблеми, яку він вважав частиною більш широкого питання, пов'язаного із збоченням християнської проповіді», – зазначає Е. Вілсон-Діксон [188, 74]. Багато в чому звинувачення Вікліфом католицької богослужбової музики у відволіканні парафіян, які моляться від справжнього занурення в молитовний стан багато в чому визначило найважливіше значення в англіканській церкві релігійного руху пієтизму, в центрі якого – особисті взаємини віруючого з Ісусом Христом і емоційні переживання, особисте спасіння і самопізнання перед обличчям Бога, а також екстатика виразу релігійного почуття. Спочатку виниклий в лютеранському середовищі, пієтизм виявився досить актуальним і для англіканства, яке активно виступало за чистоту особистого спілкування з Богом. Показово, що особливу роль в поширенні пієтизму в англіканстві зіграла орієнтована на православ'я Моравія: моравське братство, яке діяло і на Британських Островах, видавало безліч гімнів і пісень пієтистського спрямування (які за традицією Моравської Церкви могли

виконуватися із супроводом духових чи струнних інструментів, на відміну від органного супроводу монодичного співу римо-католицького богослужіння [210]). Англійський переклад цих текстів належить протестантському проповіднику і засновнику методизму Джону Веслі.

Рекомендації королівської влади в XVI столітті зі зміни стилю церковної музики були спрямовані, перш за все, на ясність і доступність англійського тексту звичайному парафіянину: було скасовано спів латинських антифонів, супровід органу і значно зменшений склад хору. І головне – хор повинен співати так, «... щоб кожному складу відповідала ясна і чітка нота ...» [188, 93]. Питання щодо використання органу в англіканських церквах вельми суперечливе, бо воно було постійним під час декількох реформ англіканського богослужіння за часів правління королеви Єлизавети (1558-1603). Однак, сама ж королева виступала за збереження органу в церковному богослужінні: це зберігало традицію за римо-католицьким зразком і сприяло збереженню прихильників католицизму в англіканських церквах.

Результатом цих реформ стала мінімізація музичної частини богослужіння у звичайних приходських англіканських церквах: унісонний спів псалмів став єдиною музикою служби, яка ґрунтувалася на читанні і тлумаченні Біблії. Перелічені особливості формування специфіки англіканського богослужіння в цю історичну епоху природним чином перетинаються і з особливостями англійського «меморіального стилю», про який пише А. Ассман: «Англійський меморіальний стиль ... відзначається народною невимушеністю і святкуванням у вузькому колі родини ... Пишнота римсько-католицького церемоніалу ... , являє собою повний контраст до інтимного обряду з шанування пам'яті англійців, які демонструють своїм дітям рубці й розповідають про власні подвиги, відкидаючи ідолопоклонництво на користь спорудження пірамід лише у серцях патріотів» [16, 91].

По-іншому йшли справи в знаменитій Королівській капелі, що існувала в статусі найважливішої музичної установи Англії з XIII століття, яка завжди спеціалізувалася на високопрофесійному виконанні «вишуканої» і «витонченої» дореформеної музики. За описами Е. Вілсон-Діксона «... вона існує і зараз, забезпечуючи, як і в колишні часи, верховну особу всім, що необхідно для богослужіння – вбранням, начинням, богослужбовими книгами, і зокрема, музикою. Коли це було потрібно, капела переміщалася з місця на місце, прикрашаючи богослужіння багатим візерунком музики. Крім восьми хлопчиків, в ті часи в капелі було двадцять чотири капелани і клірики, які мали бути доброчесними, добре співати, виразно читати, неабияк грати на органі...» [188, 97]. Хлопчиків спеціально навчали співу, вони досконало володіли технікою виконання складних поліфонічних творів і англіканського хоралу. Свій розквіт Капела пережила в роки елизаветинського правління.

Як виняток, хору Королівської капели якийсь час було дозволено співати багатоголосся, і композитори, які створювали новий стиль богослужбової музики в гімнах на біблійні тексти, на підставі цього створювали так званий «англіканський хорал», або англіканської спів. Типовими ознаками англіканського співу є чотириголосна хорова фактура, часта зміна гармонії на кожен склад і відсутність сольного заспіву і хорового приспіву [210]. В основі його – фонетична акордова вертикаль, що виконується чоловічими голосами, а *sarpella* або в супроводі органу та інших інструментів (часто духових), іноді з ефектом антифону (хор ділився на дві частини – декані (*decani*) і канторіс (*cantoris*), які співали по черзі псалмодійні вірші за зразком римської традиції). Після псалма могла звучати сольна органна музика (ця традиція була скасована тільки в XIX столітті).

У XVIII столітті традиційний наспів англіканського хоралу та його текстова основа поступово стали авторськими. Рубіжним в цьому відношенні, звичайно ж, стало гімнотворення І. Вотса і Дж. Веслі – в поетичній спадщині кожного з них знаходиться величезна кількість гімнів (у

Вотса понад 700!), які були введені в канонічний ужиток Англiканської Церкви і зберігаються в ньому досі. Авторська музика, про що говорилося раніше, допускалася в богослужіння з самих ранніх етапів становлення англiканства, і склала основну силу розвитку богослужбового репертуару. Загальновідомі духовні твори Г. Перселла і Г. Ф. Генделя – псалми, гімни, антеми (зокрема траурні), а також жанрові уподобання найвідоміших композиторів Великої Британії від XVI в: в творчій спадщині буквально кожного з них присутні зразки церковної музики, які тоді використовувалися в богослужінні.

Професійні композитори Великобританії відіграли значну (якщо не головну) роль в еволюції музики Англiканської Церкви: їх церковна музика в кожний історичний період склала основу богослужбових повсякденних книг. Так, Т. Талліс, найвидатніший з кола композиторів XVI ст., повністю присвятив свої таланти церковній музиці, бувши хористом у Королівській капелі в Лондоні і в Кентерберійському кафедральному Соборі, а також органістом в різних монастирях. Незважаючи на ту обставину, що після реформування церкви він не змінив стилю католицької літургійної музики (вокальна поліфонія мес, магніфікатів, ламентаций тощо), його звернення до англiканської стилістики в антемах було дуже затребуване в свій час і популярно сьогодні. «Тому Талліс повинен розглядатися як родоначальник гармонізованого співу англійською мовою», – зазначає Е. Дікінсон [217, 388]. Його мелодії, підготовлені для псалтиря Дня, дають йому почесне місце і в історії англійської псалмодії.

Учень Т. Талліса В. Берд – найкрупніша фігура елизаветинської Англії, член Королівської капели і органіст Кафедрального Собору в Лінкольні, відомий яскравою еволюцією своєї церковної музики, обумовленої релігійними і політичними симпатіями композитора. Що починав як протестантський композитор, В. Берд поступово затвердився як автор «латинського» стилю в своїх численних месгах, градуалах, мотетах (які також допускалися в соборну практику богослужіння, але в певний період боротьби

з католицизмом були заборонені до виконання в Англії). При цьому його «консортні пісні» в стилістиці антему і англіканські гімни становлять значну частину богослужбових книг.

Творчість Р. Парсонса зіграла першорядну роль в становленні музики англіканського богослужіння, оскільки він як церковний і придворний композитор був покликаний здійснити реформування церковної музики відповідно до протестантських реформ Т. Кранмера: саме він в період 1549-1550 рр. активно займався написанням музики для різних служб «Книги спільної молитви», зокрема і поховальної. Його спадщина – це англіканські гімни, антеми, а також богослужбова музика в католицьких традиціях.

Якщо ж говорити про творчість професійних музикантів в епоху правління Єлизавети I в цілому – то «... вони були покликані продемонструвати, що новий протестантизм не менше чудовий, ніж стара католицька релігія» [217, 386].

На рубежі XIX-XX ст. істотний внесок у відродження та розвиток англіканської церковної музики вніс ірландський композитор Чарльз Стенфорд (1852-1924): саме завдяки йому хорова музика англіканських церковних служб «знайшла своє місце як гідний об'єкт художнього винаходу» [231, 114]. Стенфорд з'явився автором цілої низки духовних творів, в тому числі *Стабат Матер* і *Реквієму*, а також трьох мес (1880, 1889, 1909 рр.), які стали найбільш важливими і стійкими доповненнями до богослужбової музики в репертуарі англіканської церкви.

Мартін Шоу (1875-1958) – учень Ч. В. Стенфорда, автор великої кількості гімнів і керол, англіканських мес, церковний органіст, видатний літургіст і автор знаменитої «Оксфордської книги гімнів» (1928). Показовим є той факт, що, вивчаючи і систематизуючи англійські церковні гімни М. Шоу виділяв в особливий клас зразки галльських літургійних наспівів, але в свою «Оксфордську книгу» їх не включив [231].

Гарольд Дарк (1888-1976) – церковний органіст і автор трьох служб Причастя.

Герберт Норман Хауеллс (1892-1983) – учень видатних імен англійської професійної музики Ч. В. Стенфорда, Х. Перрі і Ч. Вуда, органіст і автор великої кількості англіканської церковної музики

Наведені відомості про специфічні особливості музичної складової англіканської богослужбової практики прямим чином пов'язані з музикою заупокійної служби. І ця музика складалася у творчості композиторів не одного покоління, аж до сьогоднішніх днів. Композитори, які стояли біля самих витоків музики англіканської заупокійної служби – це відомі митці свого часу, які увійшли в історію британської музики як її класики. Перерахуємо деяких з них:

Роберт Парсонс (1535-1572) – видатний композитор, який був першим автором музичного оформлення заупокійної служби в «Книзі загальних молитов» (1549);

Томас Морлі (1557-1602) – органіст, автор численних мадригалів, а також духовних творів, серед яких значне місце займає музика до заупокійної служби;

Томас Томкінс (1572-1656) – композитор і органіст валлійського походження, творчість якого зазвичай пов'язують з мистецтвом англійських вірджиналістів, а також з церковною англіканською музикою. Він є автором великої кількості антемів і псалмів, у тому числі для «Поховальних речень».

Орландо Гіббонс (1583-1625) – органіст і композитор, відомий за життя більш як церковний композитор, який створював музичні зразки англіканського богослужіння, але сьогодні виконуються в більшості своїй його світські твори, написані для вірджиналу, а також мотети і мадригали;

Генрі Перселл (1659-1695), який написав Антем і Дві елегії для похорону королеви Марії II в 1694 році;

Вільям Крофт (1678-1727) був англійським композитором і органістом Вестмінстерського абатства, автором музики для церемонії поховання королеви Анни (1714). Однак найвідоміша і важлива для нас робота в його спадщині – музика для «Поховальних речень» з «Книги загальних молитов».

Існує думка, що одне з цих речень («Thou knowest, Lord, the secrets of our hearts») створено не Крофтом, а Г. Перселлом як частина музики для похорону Королеви Марії. Похоронна музика У. Крофта супроводжує будь-які британські державні похорони, починаючи з її публікації в 1724 році як частини збірника «Musica Sacra». Саме вона звучала на похоронах Діани, Принцеси Уельсу в 1997 році, Королеви Єлизавети в 2002 році і баронеси Тетчер в 2012 році.

У музикознавчих дослідженнях англійської музичної культури завжди відзначається значення хорового мистецтва. Природу фундаментального значення хорової традиції для англійської професійної музики пояснює споконвічний зв'язок хорової музики професійних композиторів з духовно-релігійними ідеями та власне церковним існуванням багатьох хорових жанрів (меси, антеми, гімни, псалми). Показовою є в цьому плані фігура Г. Генделя, який, успадкувавши ці традиції, вивів хорову композицію сакрально-релігійного змісту в умови концертного виконання і тим самим заклав основи закономірного звернення британських композиторів другої половини ХХ століття до жанрів церковної музики – меси, реквієму, псалму та ін.

Отже, підвищений інтерес сучасних композиторів до реквієму можна розцінювати як певну реабілітацію «неіснуючого» жанру, який в складних і суперечливих умовах історичної еволюції англійської церкви був викреслений із композиторської практики. Про це вельми наочно свідчать списки творів англійських композиторів у всіляких каталогах від 16 до 19 століть: реквієм знаходимо лише в 1897 році у Чарльза Стенфорда, далі – унікальний «Реквієм Миру» Сиріла Скотта для вокалу і фортепіано, а потім – нескінченна низка реквіємів авторів 20 століття і сучасності.

Додамо також, що очевидною є орієнтація деяких композиторів ХХ століття на національні традиції виконавської практики, яка веде свої витoki від діяльності знаменитої Королівської капели (наприклад, у «Реквіємі» Е. Л. Веббера та «Кельтському реквіємі» Дж. Тавенера, де використовуються дитячі голоси у різних стильових проявах).



Наприкінці відзначимо, що в сучасній богослужбовій практиці англіканської церкви присутнє дуже вільне ставлення до структури заупокійної служби та особливо – її музичного матеріалу, що, мабуть, пов'язано з принциповою установкою протестантською релігійною етикою на індивідуальність християнина, на його особистий духовний досвід (така само практика має місце і в сучасному католицизмі). Дослідники відмічають все більше можливостей для змішаного підходу до вибору пісень и музики в сучасній англіканській погребальній службі [235]. Традиційні компоненти англіканської заупокійної служби – проголошення молитов, спів гімнів, проповідь і читання фрагментів «Книги загальних молитов» – можуть варіюватися в структурному і масштабному планах. Як правило, священник головуватиме над службою і очолюватиме в молитві. Це дає змогу дослідникам виділяти принципову відмінність між заупокійними службами східних і західних християнських конфесій – православ'я і католицизму-протестантизму: «...православна заупокійна служба – це не *приватна треба* (курсив – Ю. К.), що має відношення до особистих потреб окремо взятого християнина, але *духовна практика*, у якій реалізується один з найважливіших постулатів християнства. Відношення до заупокійно-поминальних молитов як до обов'язкової частини православного богослужіння обумовило розчинення даних молитов у всіх православних чинопослідовностях», – відмічає С. Осадча [142, 6].

Так, наприклад, допускається заміна або доповнення традиційних псалмів або гімнів музичними творами або їх фрагментами, які були особливо улюблені покійним [209; 235]. Пісні, що мають значення для сім'ї або їхньої коханої людини, можуть бути відтворені на прохання сім'ї, якщо священник вважає, що вони придатні для поклоніння. Це можуть бути улюблені світські читання або музика, яку дуже любили померлі або їхні сім'ї. Причому ці заміни і доповнення можуть являти собою як музичну класику, так і популярну музику. Також практикується вільний вибір музики родичами померлого, який, з рештою, спрямований на *індивідуально-*

*особистісне* переживання смерті як найбільшої події людського життя і її сакральної сутності, що затвердилися в християнському релігійному світогляді.

### **Висновки до розділу 1**

- реквієм як музичний жанр у творчості західноєвропейських композиторів – досить поширений об'єкт музикознавчих досліджень, представлений роботами самих різних напрямків. Так, виділимо історико-хронологічний критерій оцінки цього феномена, який основним об'єктом наукового інтересу ставить жанрову стилістику зразків композиторської творчості, що представляють конкретну епоху; національно-культурну специфіку інтерпретації жанру реквієму представниками тієї чи іншої національної композиторської школи; філософські аспекти побутування жанру; текстового компонента реквієму як музичного жанру, музично-художньої специфіки реквієму в композиторському творчості, яка представлена в монографічних дослідженнях, різні теоретичні аспекти побутування жанру заупокійної меси в сучасному композиторському творчості ) соціальні, комунікативні, проблема деканонізації і т.п.);
- в результаті обговорення основних положень музикознавчої жанрової теорії, культурологічних і соціологічних розробок традиції як основної категорії культури, пропонується робоче визначення жанрової традиції в музичному мистецтві: це система взаємодії соціокультурного, музично-лексичного і індивідуально-авторського факторів, що забезпечує еволюційну динаміку жанру як форми музичної культури. Це визначення в методологічному плані дозволяє розглядати музичний жанр як системне явище, в якому окремі компоненти знаходяться у взаємозалежності;
- так, соціокультурний фактор зумовив вихідну функціональність заупокійної меси в європейській культурі, яка визначила особливості еволюції жанрової традиції латинського реквієму. Збереження пам'яті про померлих і згадування про них як найважливіша умова безперервності історичного

зв'язку поколінь і культурної традиції визначило соціально-культурні функції реквієму. Цей принцип існування людської культури породив певну обрядово-ритуальну традицію, яка в християнському світі була обумовлена основними позиціями віровчення та етики: любов до ближнього здійснюється не тільки в світі живих, а й у взаєминах живих з померлими за допомогою молитовного заступництва. Відзначаємо також принципову бінарність «середовища існування» реквієму (богослужбова практика і професійна композиторська творчість), яка породила його типологічну диференціацію (літургійна форма і музичний жанр). І в тому, і в другому випадках, соціокультурний фактор надавав визначальний вплив на еволюцію жанрової традиції: в першому випадку вона була безпосередньо пов'язана з трансформаціями його структурно-семантичного інваріанта відповідно до реформаційних процесів Католицької Церкви та постановами церковних соборів, по-другому – з впливом актуальних культурних смислів та ідей тієї чи іншої епохи на композиторські трактування жанрової ідеї заупокійної меси;

- формування стійких типологічних показників музичної виразності реквієму пов'язано з музично-лексичним рівнем жанрової традиції. До них відносимо такі: канонічну латинську мову в якості основного сакрального елемента, в якому персоніфіковане християнське розуміння Смерті і Безсмертя в західній культурі; григоріанський хорал, який став канонізованою формою музичного компонента католицького богослужіння і визначив специфіку його церковно-співочого стилю; структурно-семантичний інваріант, що затвердився як канонічний після Тридентського Собору 1570 року і визначив образно-змістовну і композиційну специфіку подальшого побутування реквієму в богослужбовій практиці Католицької Церкви і композиторській творчості;
- індивідуально-авторський фактор став вирішальним для еволюції жанрової традиції реквієму в середовищі композиторської творчості. На відміну від «прикладної» функції структурно-семантичного канону заупокійної меси і його музичного оформлення в умовах богослужбового дійства, в авторській

композиторській творчості музика стає визначальною ланкою в художній інтерпретації образно-змістовного сенсу релігійної тематики. Авторська композиторська концепція теми Смерті і Безсмертя в кожному окремому випадку породжує індивідуальне жанрове рішення, яке збагачує новими смислами вже існуючу традицію. Серед найбільш поширених в композиторській творчості принципів трансформації жанрової традиції реквієму назвемо: створення заупокійних мес для виконання в концертному залі, а не в сакральному храмовому просторі; відмову від канонічного латинського тексту і заміна його авторським поетичним або прозаїчним (повністю або фрагментарно); варіативність по відношенню до структури (скорочення частин, виключення деяких з музичної композиції або заміна їх неканонічним матеріалом); експериментаторство з виконавчим складом, яке породжує безліч типологічних різновидів реквієму на сучасному етапі його розвитку в композиторській практиці; значне розширення «географії» використовуваних як текстова основа поетичних джерел, що пов'язано зі зверненням до неєвропейської культурної традиції; а також концептуальна трансформація етичної ідеї заупокійної меси, яка заміщає індивідуально-приватний функціональний витік молитовного поминання на пафос надоб'єктивного сенсу Загальної Пам'яті про трагічні події історії людства;

- вокально-хорова культура Великобританії, що представляє собою видатне і самобутнє явище в європейському музично-професійному просторі, досить скромно представлена українськими і російськомовними музикознавчими розробками. Досі найбільш фундаментальними дослідженнями англійської музичної культури є праці Л. Ковнацької, які розробляють історичні, національно-стильові і індивідуально-композиторські аспекти розвитку англійської професійної музичної традиції. Відзначимо дисертаційне дослідження О. Муравської, в якому фрагментарно обговорюються питання, пов'язані з національно-культурним контекстом розвитку літургійної практики на території Британських Островів відповідно до давніх християнських традицій. Окремі публікації, пов'язані з проблематикою

англійської хорової музики останньої третини ХХ-поч. ХХІ ст., є нечисленними (за винятком творчої постаті Е. Л. Веббера). Того більше, спеціально не досліджувана англіканська заупокійна служба в якості стильового витоку жанру реквієму, широко представленого в творчості композиторів зазначеного історичного періоду;

- особливості побутування заупокійної тематики і її ритуально-обрядового еквіваленту в англійській богослужбовій практиці формувалася в прямій залежності від соціокультурного чинника: вони склалися під впливом складного державно-релігійного протистояння католицизму і англіканства, яке визначило специфіку трактування теми Життя та Смерті і функцій церкви в посередництві між ними в англіканській церкві. Ця специфіка висловилася в запереченні посередницької ролі Церкви між живими та мертвими і відповідно – доцільності молитов за померлих. Завдяки цими догматичними позиціями заупокійна служба в Англіканській Церкві значно спрощена в порівнянні з католицькою заупокійною месою в структурному плані. Чин поховання, зафіксований в основному канонічному джерелі англіканства («Книзі загальних молитов») не може претендувати на статус обрядової форми в порівнянні з латинським реквіємом через відсутність стійкої структури (канонічного інваріанту);

- соціокультурний фактор зумовив принципову *бінарність* стильових орієнтирів британських професійних композиторів, ХVI-ХVII ст. в якій визначається «латинський» і «протестантський» комплекси, що активізуються або затухають у процесі суперечливої історії Англіканської Церкви. Таку бінарність пояснюємо зазначеною нами в підрозділі 1.3. неоднорідністю англіканства як національно-релігійної спільності та його компромісною установкою щодо інших християнських конфесій, що спочатку визначила його віроповчальні підстави і реформістські «биття» богослужбової практики;

- водночас англіканська заупокійна служба має яскраво виражену стильову специфіку свого музичного боку, який утворює музично-лексичний рівень

жанрової традиції. Цю специфіку становили: англomовні переклади біблійних текстів, використання жанрів гімну і антему як канонічних (моноритмічна і фонетична хорова чотириголосна фактура, орієнтована на громадський спів і непрофесійне виконання в англіканському гімні і більш складна в антемі, розрахована на професійний виконавський апарат); диференціація типів богослужіння в залежності від умов його проведення і задіяних виконавських сил (соборний, парафіяльний, змішаний); використання органу як акомпануючого інструменту, а також струнного або духового ансамблів в залежності від зазначених типів богослужіння; провідна роль авторського начала в еволюції англіканських гімну і антему, що було закладено літературно-поетичної і композиторською діяльністю перших англійських реформаторів і зведено в принцип професійної музичної діяльності наступних поколінь композиторів Великобританії протягом XVI-XX ст;

- прагнення до компромісу, характерне для англіканства в його релігійно-державних установах (готовність до діалогу з католицизмом, що зумовили при всіх жорсткості церковних реформ лояльне ставлення правлячого монарха в особі королеви Єлизавети I до використання органу і традицій католицької музики в богослужінні у великих соборах, але не в парафіяльних церквах; з пієтизмом в особі Джона Веслі, який здобув істинність віри в безпосередніх контактах з Моравськими братами; зі східним християнством за допомогою феномена Оксфордського руху) – багато в чому позначилося на професійному;

- індивідуально-авторський фактор в еволюції англіканської поховальної служби виявився вирішальним, оскільки з самого початку формування її літургійного канону професійні композитори були активно задіяні в процесі створення музики для гімнів і антемів як основних жанрів англіканського богослужіння. Ця традиція була продовжена і в XX столітті – як в середовищі професійних композиторів, так і серед богословів, проповідників і священнослужителів. Також в цьому контексті важливим стало вельми велике гімнотворення ідеологів англійської Реформації і різних релігійних

рухів, що виникли в англiканському середовищі, яке отримало статус канонiчних текстiв в англiканських богослужбових книгах. Тим паче зазначений фактор еволюції жанрової традиції актуалізувалося в композиторському творчості на рубежі ХХ-ХХІ ст., коли iндивiдуально-авторські iнтерпретації британських композиторiв жанру заупокiйної меси i національних лiтургiйних традицій викликали до життя цілу низку видатних зразкiв духовної музики.

## РОЗДІЛ 2. КОМПОЗИТОРСЬКІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ РЕКВІЄМУ ЯК ФАКТОР ОНОВЛЕННЯ ЖАНРОВОЇ ТРАДИЦІЇ

Серед композиторів Великобританії ХХ століття, які у своїй творчості зверталися до хорових літургійних жанрів, найбільш повно вивчено постать Б. Бріттена (1913-1976) – класика англійської музики, чий «Військовий реквієм» увійшов до скарбниці європейського музичного мистецтва. Цей твір став рубіжним для розвитку жанру реквієму не тільки для професійної композиторської творчості Великобританії, але й для загальноєвропейського мистецького досвіду в цілому. В його авторській концепції була закладена установка, з одного боку, на збереження жанрових традицій заупокійної меси, з іншого – на свободу їх інтерпретації. Перше пов'язано з використанням канонічного структурно-семантичного інваріанта реквієму, який сформувався в ході його історичної еволюції, друге – з вільним ставленням композитора до текстової основи реквієму, в результаті чого канонічний текст втратив свою недоторканність, а введення поряд з ним в музичну композицію авторських поетичних або прозових текстів значною мірою розширило смисловий простір заупокійної меси. Будучи представником післявоєнного композиторського покоління, Б. Бріттен органічно пов'язаний з естетичними нормами музичного авангарду, стилістика його творів складалася в контексті пошуків нових форм музичного мистецтва і «нової виразності». Це в значній мірі відрізняє і «віддаляє» його від подальшого покоління композиторів Великобританії, творча індивідуальність яких дозріла до останні десятиліть ХХ століття і творчий метод яких орієнтувався на інші концепції музичної творчості, які продукували світоглядні ідеали постмодернізму.

Однак основне відкриття Б. Бріттена, яке мало вирішальне значення для наступних поколінь композиторів пов'язане з укрупненням етичного



посилу заупокійної меси, який в умовах соціально-культурного контексту ХХ століття, виявився вирішальним для життєздатності жанрової традиції реквієму. Тема Війни як великого зла людства і Миру як вищого блага звучала у Бріттена з особливою силою і пафосом, визначивши подальшу концептуальну спрямованість реквієму у творчості професіональних композиторів. Цьому, звичайно ж, сприяло введення в канонічну структуру реквієму авторського тексту У. Оуена, який «розсунув» горизонти етичного сенсу заупокійної меси, направивши його в русло не так релігійного, сілкий громадянського пафосу.

Ще одним зразком реквієму у британській музиці, який постійно викликає інтерес музикознавців, є «Реквієм» Е. Л. Веббера (1984), що дуже затребуваний в сучасній виконавській практиці і демонструє принцип постмодерністського суміщення різних типів музичної виразності і жанрових показників: в творі Веббера присутній і стилістика академічної музики, і жанрові традиції заупокійної служби англіканства, і виконавських традицій Англіканської Церкви, і стильові ознаки популярної музики, яка склала область провідних інтересів композитора як загальноновизнаного Майстра мюзиклу. У відношенні наслідування традицій церковного виконавського мистецтва «Реквієм» дуже показовий: в ньому партії солістів доручені сопрано, тенору і дисканту, який уособлює ангельський спів. Вокальна партія дисканта значно простіше, ніж партія сопрано або тенора, але, тим не менш, в ній присутній певний рівень технічної складності, який має на увазі професійний навик виконавця, що не можна порівняти зі звичайним дитячим співом. І це є цілком в традиціях Королівської капели, яка до 1684 року мала правом відбирати з усієї Англії кращих хлопчиків для професійного вокального навчання та була найпрестижнішим закладом для музично-виконавської кар'єри. Примітно, що на світовій прем'єрі Реквієму в 1985 році партію дисканта виконав Пол Майлз-Кінгстон – вихованець Кафедрального хору Вінчестера.

Такий синтез різних жанрово-стильових форм був викликаний чіткої установкою Веббера на те, що музика повинна бути зрозуміла «...якомога більшій кількості людей, навіть якщо вони не володіють латиною» [75, 268], і це відповідає провідній тенденції універсалізації жанрової ідеї і музичної лексики реквієму в його розвитку від останньої третини ХХ століття. Саме це і привернуло увагу і слухачів, і музикознавців, що зумовило часте звертання до даного опусу британського композитора та залишило в тіні не менш цікаві зразки реквієму, представлені у творчості сучасників Веббера.

## **2.1. Реквієми Дж. Раттера та Б. Чілкотта в спадкуванні традицій англіканської заупокійної служби та латинського реквієму**

Імена наступних за Бріттенем композиторів – представників нового покоління композиторської школи Великобританії, творчі інтереси яких були також звернені до жанру реквієму – до сих пір залишаються в тіні свого великого попередника. І це цілком можна пояснити загальноновизнаним статусом класики ХХ століття, що закріпився за реквіємом Б. Бріттена та не зовсім повним уявленням сучасних українських виконавців про твори таких авторів як Дж. Раттер (нар. 1945) і Б. Чілкотт (нар. 1955), які в західноєвропейському музичному світі завоювали визнання і статус найбільших Майстрів хорового мистецтва.

Звернення до заупокійної меси британських композиторів-сучасників здебільшого було пов'язане саме з суб'єктивним фактором, але кожен із зразків цього жанру став високохудожнім втіленням проблеми Життя і Смерті, актуальною для всіх історичних епох. У кожному з них представлена індивідуальна трактування жанрової традиції реквієму, що склалася в християнській богослужбовій традиції, і виявляються у зв'язку з національними витоками жанрової стилістики твору.

Так, наприклад, Боб Чілкотт (рід. 1955), що представляє середнє покоління сучасних композиторів Великобританії, в своєму Реквіємі (2010)

узагальнює багатовікові традиції англійської хорової музики та римокатолицької богослужбової музики, йдучи по шляху з'єднання структури класичного латинського реквієму із стилістикою англіканського співу. Творча індивідуальність Б. Чілкотта (композитор, диригент, співак) складалася в середовищі виконавської хорової традиції: він довгий час був тенором в хорі Королівського коледжу, а також протягом 12 років був у складі «King's Singers» (британський вокальний ансамбль а cappella, заснований в 1968 році шістьма співочими хором Королівського коледжу і названий на його честь). У Великобританії їх популярність досягла свого піку в 1970-х і початку 1980-х років.

Виконавський склад Реквієму Б. Чілкотта явно успадковує традиції виконання богослужбової музики в Королівській капелі ще з часів Реформації: це стосується використання органу і ансамблю дерев'яних духових інструментів (див. про це у Е. Вілсон-Діксона [188]), а також пріоритету тенора в сольній партії. Написаний для хору, сопрано, тенора і оркестру, цей твір також існує і у версії з камерним ансамблем духових, але обов'язково з участю органу, що надає можливості виконання у церкві по задуму композитора.

У своєму творі сам композитор відзначає вплив Реквієму Г. Форе, який в певній мірі надихнув його на створення цієї роботи і був головним орієнтиром в його індивідуальному підході до трактування заупокійної меси. Це вплив більшість критиків пов'язують, перш за все, з мелодійним стилем твору англійського автора: як хорові, так і сольні фрагменти Реквієму відрізняються мелодійною красою і навіть деякою вишуканістю, але, при цьому, прості і доступні для сприйняття. Простота і ясність мелодій – у цьому також сходяться автори більшості рецензій на цей твір.

Струнка композиція Реквієму Б. Чілкотта (сім частин, які організовано за подобою Реквієму Г. Форе, утворюють структуру, в якій традиційні частини латинського реквієму співаються на латинській мові). Так само, як і в Реквіємі Г. Форе, головною особливістю у Б. Чілкотта є відсутність «Dies

iraе» – тієї частини латинського реквієму, яка стала своєрідним жанровим «маркером» в музиці XIX-XX століть, що вказує на сенс художнього втілення (гранично драматичного) теми смерті в європейській музичній традиції. Як відомо, саме образи Страшного суду викликали до життя яскраві та експресивні фрагменти класичних реквіємів зазначеного історичного періоду – драматургічних центрів і кульмінацій масштабних і складних творів. У Б. Чілкотта збережений тільки розділ «Pie Jesus», зміст якого пов'язано з молитвою про дарування спокою покійним і позбавлене усіляких «пристрастей»: ця частина Реквієму є центром композиції слідом за відомим дуже молитовним соло сопрано в творі Г. Форе.

Єдина частина Реквієму Б. Чілкотта (№ 6) виконується тільки хором і англійською мовою, відтворюючи образ англіканського обряду поховання: це одна з молитов з «Книги загальних молитов» («похоронне речення»: «Бо Він знає таємності серця. Але за тебе вбивають нас увесь день, вважають нас за овець, приречених на заколення. Повстань, що спиш, Господи! прокинься, не відкинь назавжди. Для чого обличчя Своє Ти ховаєш, забуваєш скорботу нашу і утиск наш? бо душа наша принижена до пороху, а живіт наша припала до землі. Повстань на допомога нам і визволи нас через милість Свою; Псалом 43). Цей номер виступає яскравим контрастом до латинських частин меси і може також розцінюватися як кульмінаційний у плані вираження релігійного розуміння Життя і Смерті.

Виключення «Dies irae» із загальної структури заупокійної меси в даному випадку можна пояснити, з одного боку, як «наслідування» авторської концепції Г. Форе, з іншого ж – таке образно-змістовне коригування відповідає більш стриманому і прагматичному відношенню до смерті в англіканстві, що зумовило відмову від таїнства смерті і поховання і більш ніж скромну його обрядову сторону. В успадкування традицій англіканського богослужіння використовується і текст Псалма 43.

Реквієм Дж. Раттера (1985) – видатної фігури в світі сучасної хорової музики Великобританії – є одним з найвідоміших і виконуваних у світі, в

тому числі і хором Одеської музичної академії. Це твір, присвячений пам'яті батька композитора, багато хто вважає кращим твором британського композитора. Примітно, що Реквієм дуже популярний серед аматорських груп молодих співаків, і його партитури користуються великим попитом у Великобританії і США. Раттер є не тільки композитором, але хоровим диригентом, редактором, аранжувальником і продюсером звукозапису, він має свій власний лейбл («Collegium Records»), який спеціалізується виключно на церковній музиці. Його педагогічна діяльність пов'язана з Клерколеджу в Кембриджі, де він керував також і хором. Протягом багатьох років він є беззмінним керівником хорового колективу «Кембриджські співаки» (який був заснован в 1981 р.). Дж. Раттер також є почесним членом Вестмінстерського хорового коледжу і членом Гільдії церковних Музикантів.

В його Реквіємі органічно переплітаються різні вокально-хорові традиції: і ті, що йдуть від католицької *Missa pro defunctis*, і ті, що склалися в протестантському типі богослужінь Англіканської Церкви (хорові гімни, псалми та антеми, вельми простий стиль хорового співу та вишуканість вокального стилю антему). В цьому контексті примітний той факт, що Дж. Раттер в основному працює в жанрах церковної традиції: різдвяні пісні та гімни є найбільш показовими для англійської хорової традиції жанри, тому їх часто визначають як основну «спеціалізацію» композитора. Спадкування своїх національних традицій хорового мистецтва і адаптація їх до сучасних умов побутування церковної музики – ось центральна творча і професійна установка композитора, що здобув славу видатного Майстра в міжнародному хоровому співтоваристві.

Реквієм написаний для сопрано соло, мішаного хору та камерного оркестру, також автором передбачена версія цього твору з більш «церковним колоритом» (з органом і інструментальним ансамблем, в якому переважають духові інструменти, що успадковує традиції інструментального супроводу богослужіння в англійських соборах з часів правління Едуарда VI і Єлизавети). Також в інструментальному составі твору використана арфа, яка

дуже часто була присутня у професійній британській музиці, а витoki використання цього інструменту сягають давньої музичної традиції Британських Островів.

Реквієм складається з 7 частин: «Requiem aeternam» («Вічний спокій»), «Out of the deep» («З глибини», псалм 130), «Pie Jesu» («Милостивий Господи»), «Sanctus» («Свят»), «Agnus Dei» («Агнець Божий»), «Lord is my shepherd» («Господь мій пастир», псалм 23), «Lux aeternam» («Світло вічне»). Чергування номерів у Реквіємі будується за принципом відносного контрасту, що включає музично-лексичні, текстові та образно-змістовні рівні: використання соло сопрано (III і VII ч.) і соло інструментів (віолончель в II ч., гобой в VI ч.), звучання канонічного латинського (I, III, IV ч.) та англійської текстів (II ч.: Пс. 130, VI ч.: Пс. 23), а також поєднує їх всередині однієї частини (V, VII ч.). Дж. Раттер відходить від традиційного структурного інваріанта реквієму, використовуючи в своєму творі канонічний латинський текст і тексти англійською мовою, які були перекладені самим композитором. Також композитор впроваджує в структуру латинського реквієму фрагмент тексту з «похоронних речень» англіканської заупокійної служби з «Книги загальних молитов» – «Man that is born of a woman» («Людина, що від жінки народжена»).

Так само, як і в Реквіємі Б. Чілкотта тут відсутня частина «Dies irae», замість якої композитором узятий тільки фрагмент з неї – «Pie Jesu». На відміну від Б. Чілкотта, Дж. Раттер озвучує тексти псалмів не тільки хоровою фактурою, а «розцвічуючи» їх тембрально. Так, «З глибини взиваючи...» (II ч.), звучить у хорі в контрапункті з виразною декламаційною мелодією віолончелі на тлі гармонійної педалі оркестру, яка змінюється мелодійними вкраплення гобоя. Виділення тембрів гобоя і віолончелі, що сприймаються в смислового контексті вірша псалма як голоси «низу» і «верху» (людини і Бога) надають аскетичному звучанню хору емоційні відтінки, повідомляють йому ліричний тон висловлювання. У шостій частині («Господь пастир мій») текст псалма, на який традиційно в англіканстві писався гімн, доручений

соло сопрано у супроводі органу чи фортепіано, а у вступі до цієї частини звучить виразний монолог гобоя з арфовими переливами (ансамблеве звучання органу, гобоя і арфи – вельми специфічне явище, яке спеціально обмовляється Е. Вілсоном-Діксоном в зв'язку з інструментальною складовою англійської богослужбової музики [188]).

Як бачимо, англіканська спадщина літургійної хорової практики зумовила специфіку інструментального мислення композитора, і це в значній мірі визначило стильовий вигляд даного твору. І незважаючи на ту обставину, що сам Дж. Раттер не вважає себе релігійною людиною в звичному розумінні, його високий професіоналізм дозволив творчо реалізувати свою приналежність до культурної традиції, що так чи інакше вплинула на індивідуальне композиторське уявлення про жанрову традицію заупокійної меси.

В основі більшості частин Реквієму Дж. Раттера лежать риси жанрів національної британської музики: перш за все, балад і пісень (I, III, VI, VII ч.), а також риси жанру спірічуелс (II ч.), який виник в тісному переплетенні африканської і англійської культур [188]. В емоційно-образному плані твір поєднує дві сфери: покаєння і вихваляння. Перша з них широко представлена в першій половині Реквієму (I, II, III і частково V ч.), друга – в IV, V ч., VI і VII ч. Драматургія твору будується за принципом руху до емоційного і смислового центру-кульмінації – V ч. «Agnus Dei», яка має особливе смислове навантаження: її зміст стає квінтесенцією християнської моделі світу, а назва перетворюється для композитора в ємний символ. Агнець Божий – «символічне ім'я, дане Господу Ісусу Христу Святому Письму та Переданню, яке вказує в Ньому невинну жертву за гріхи всього світу. В особі Ісуса Христа Сам Бог приніс Себе в жертву і цим уподібнився жертві старозавітній» [230].

Музична мова Реквієму Дж. Раттера спирається на поєднання діатоники і хроматики, гомофонно-гармонійного і поліфонічного складу (у вигляді простих і канонічних імітацій, стретних накладень тем). Звертає на

себе увагу поєднання активного мелодійного розвитку з інтенсивним оновленням ритмічного малюнка (тріолі, синкопи, поліритмія), пошук нових тембрових фарб.

Завдяки розгалуженій жанровій основі музичного тематизму окремих частин і твору в цілому, виникає поліжанрова модифікація реквієму як музичного жанру, що звернений до роздумів людини про кінцівку людського існування. Дж. Раттер вирішує це питання не в трагічному, а ліричному ключі, яка притаманна сучасному світогляду епохи «кінця смерті» [221] та має свої витoki в англіканському віровченні. Поєднання текстів на двох мовах являє собою приклад поєднання двох релігійних традицій: католицької і англіканської. Для останньої властиво звернення в заупокійних молитвах більш до світу живих, ніж мертвих. Можливо, що саме це і стає вирішальним аргументом на користь відмови від традиційних для Реквієму частин «Tuba mirum», «Lacrimosa» і «Dies irae».

Принцип об'єднання різних традицій (конфесійних, жанрових, музично-стильових) до якого звертається Дж. Раттер, органічно вписується в загальні тенденції сучасної хорової творчості та її ведучого напрямку «нової сакральності». Друга половина ХХ століття та початок ХХІ відмічаються стильовою та жанровою множинністю, тяжінням до трансформації усталених жанрів, до експериментів із структурною побудовою, до перегляду образно-змістовного наповнення твору, різноманітності форм «діалогу». Саме хорова музика стає одним з провідних напрямків в сучасній музиці за матеріалом, художньо-інтонаційними можливостями та досягненнями в цій сфері. Багатовекторністю відрізняються сфери розвитку хорового мистецтва в напрямках народної музики (реконструкція, обробка, синтезування нових фольклорних жанрів), сценічної (світської) хорової музики (відтворення, театралізація, дієвість, синтез). Одним з головних напрямків хорової творчості, де простежуються процеси глибокого суттєвого оновлення та перетворення стала духовна музика.



Відповідно до класифікації, що запропонував Ю. Паїсов хорові твори в напрямку духовної музики можна умовно поділити на три групи: а) створені в межах традиції православної церкви і спрямовані на виконання в церкві; б) концертні твори релігійного змісту, котрі на підкоряються гімнографічному канону і надають можливість самовираження автору; в) «універсальна» музика, що може виконуватись і в храмі, і в концерті [144, 150]. та третього напрямку. Насамперед йдеться про відповідь на наступні питання: як пошук нових засобів інтонаційно-художньої виразності, тяжіння до видовищності, текстової та інтонаційної поліфонії, політекстовості поєднуються із зверненням до старовинних форм організації музичного твору, канонічних зразків давнього співацького мистецтва (текстів, наспівів, інтонаційних символів); яким чином складається нова жанрова інтрепретація. Окремий напрямок становлять також композиції, в яких простежується конфесіональний синтез, котрий має своє вираження не лише в стильових та мовних особливостях творів, але у взаємодії різних жанрових форм та видів. Щодо усталеної послідовності номерів, відповідно до жанрового та структурного канону основних творів кантатно-ораторіальної форми латинської (латиномовної) традиції, то ще з початку ХХ століття з'явилась та все більше набуває поширення тенденція до вільного трактування послідовності номерів, як вираження авторського концепту. Так, у І. Стравінського зустрічаємо «Заупокійні піснеспіви» (1966), які вражають не тільки незвичайним складом оркестру, але і наявністю частин, котрі мають назву Прелюдія і Постлюдія. У творчості Д. Лігеті зустрічаємо Реквієм (1965) без Ofertorium і наступних розділів; А. Шнітке включає в Реквієм (1975) «Credo», надаючи Символу віри значення прелюдії та постлюдії; у Реквіємі «Lux aeterna» М.Шуха обрано старовинну форму реквієму – з «Credo» і без «Dies irae»; О. Щетинський у своєму творі «Фрагменти з латинської літургії» (1991) для мішаного хору та органу звертається до середньовічної моделі - жанру *missa brevis*, обирає форму реквієму без «Credo» і «Dies irae».

Таким чином, «Реквієм» Дж. Раттера є яскравим прикладом нетрадиційного втілення класичної жанрової моделі на основі синтезу канонічного і неканонічного текстів, що значно розширює змістовність музичної концепції заупокійної меси. Творча інтерпретація композитором теми Смерті і Безсмертя відрізняється ліричним трактуванням трагічної події людського життя і зосередженням уваги на християнських цінностях: покайні, вихвалянні, необхідності жертвовного шляху в ім'я Вічного спасіння.

## **2.2. Універсалізація жанрової функції заупокійної меси в «Реквіємі» К. Дженкінса**

Ім'я К. Дженкінса (рід. 1944) – музиканта і композитора валлійського походження – сьогодні широко відомо як в академічному музичному середовищі, так і в популярній сфері музичного мистецтва сучасності, його творча постать викликає досить суперечливі оцінки, іноді жорстку критику, а іноді захоплені відгуки. Пов'язано це, на наш погляд, з принциповою синтетичністю творчого мислення композитора, в якому в нерозривній єдності присутні елементи серйозної музичної класики і неакадемічного стилю музичного мислення, а також фольклорної традиції. Ця особливість органічно вписується в художню парадигму сучасного музичного мистецтва, для якого характерно «стирання» усіляких кордонів між виробленими класичною традицією стилістичними і жанровими нормативами і канонами і іншими сферами музичного мистецтва.

Творчий досвід К. Дженкінса органічно вписується в подібну концепцію. Він виріс в сім'ї органіста і хормейстера, він починав як академічний музикант (гобоїст в Національному молодіжному оркестрі Уельсу) і отримав цілком спеціальну освіту в Кардіфському університеті та аспірантурі Лондонської Королівської музичної академії. Однак завоював популярність спочатку як джазовий інструменталіст (в його виконавському арсеналі – саксофон, клавішні і гобой), а пізніше і як рок-музикант (в 1972

році він увійшов до складу групи «Soft Machine», яка залишила вельми помітний слід в британському році минулого століття). Заслуговують на увагу також його досліди в галузі музики для реклами, які пізніше були використані ним в інших своїх творах, і які були відзначені спеціальними нагородами та призами.

Як композитор К. Дженкінс став відомий після появи в європейських чартах альбомів його проекту «The Adiemus» в 1990-х роках, стилістика яких витримана в дусі World music (етнічна музика, музика народів світу), що складає окремий напрямок композиторської практики і яке з 1980-х років вивело фольклорні музичні традиції народів світу в музичну індустрію «масового споживання». Примітно, що саме в цій області своєї творчості композитор вперше був визнаний в якості представника *класичної* музики, і тільки потім він почав освоювати форми європейської професійної традиції. Він є автором масштабних творів, які успадковують традиції кантатно-ораторіальних жанрів («Меса миру», «Реквієм», «Stabat Mater», «Барди Уельсу», «Миротворці» і ін.), інструментального концерту (Концерти для марімби і скрипки, для двох арф, для флейти, фортепіано і ударних з оркестром). У цих та інших зразках його творчості представлений оригінальний творчий метод композитора, в основу якого покладено постмодерністський принцип «універсального синтезу» [241] – жанрового, стильового, мовного взагалі.

Необхідно відзначити, що, незважаючи на інтерес дослідників до проблеми жанру в музиці ХХ століття в цілому та до явища жанрового синтезу зокрема, окремою роботи, де б конкретно вивчався принцип його дії, не існує. Феномен жанрового синтезу згадується виключно як само собою зрозуміле явище у сфері музичного мистецтва. Так, серед музикознавців, які зважали на дане явище, можна назвати імена Г. Калошиної, В. Клина, М. Лобанової, Л. Мазеля, О. Ручьєвської та Н. Кузьміної, А. Сохора та В. Холопової. В їх роботах розглядається процес виникнення творів, які суміщають в собі одночасно ознаки кількох жанрів.

Необхідно звернути увагу на той факт, що об'єднання кількох жанрових інваріантів в одному творі отримало велику кількість визначень, серед яких виділимо: «жанрова взаємодія» (А. Сохор), «жанровий мікст» (Г. Калошина), «синтез жанрів», «жанрова мутація» (В. Холопова, А. Цукер), «змішаний жанр», жанровий експеримент, антижанр, трансформація жанру (М. Лобанова) та ін. Під цими назвами мається на увазі таке з'єднання декількох жанрів в рамках одного твору, при якому специфіка кожного з них втрачає свою силу, що, в свою чергу, викликає появу якогось нового жанрового типу, що сполучає в собі характеристики декількох жанрів.

Увага до проблеми жанру в музичному мистецтві ХХ століття приділяється в роботі М. Лобанової «Музичний стиль і жанр: історія і сучасність» [117]. Для визначення явища «жанрового синтезу» дослідниуча оперує різноманітними термінами, називаючи його «змішаним жанром», «анти-жанром», «*in mixto genere*», «жанровим експериментом», «твором жанрів», «сверхжанром», «трансформацією жанру» і ін. [117, 162-163]. Можна припустити, що така безліч термінів, що характеризують явище жанрового синтезу, використовується М. Лобанової як метафора, що розширює розуміння самої суті процесу, що підкреслює його багатогранність: «У ХХ столітті музичний жанр стає підвладним діалогу, котрий володіє універсальними властивостями в сучасній культурі. Втрачається типологічна стійкість жанру-роду, його непроникність. Жанровий гібрид, замістивший цілісні, нормовані, розмежовані структури, зведені в закон класичної естетикою, такі властивості жанру, як диффузність, відкритість, загострюють всі прояви діалогу. Жанр стає своєрідним полем, де співіснують, борються різні точки зору, де зустрічаються кілька ідей, які оскаржують першість» [117, 161-162].

Описуючи зміни в жанровій системі ХХ століття, М. Лобанова визначає «змішаний жанр» наступним чином: «Змішаний жанр» – основна тенденція жанроутворювання в ХХ ст., іноді доповнюється орієнтацією на «чистий», замкнутий жанр. «Змішаний жанр» – явище вкрай динамічне,

тому тип з'єднань, можливість включення тих чи інших жанрових молекул може дуже сильно відрізнятися – в залежності від художньої концепції, індивідуального стилю» [117, 154-155].

Один з провідних теоретиків музичного мистецтва ХХ століття і найвідоміших представників музичного мінімалізму М. Найман стверджує, що одним із проявів постмодернізму у К. Дженкінса стає установка «... проти інтелектуальної складності в звуковому мистецтві» [241], на його думку, відмова від модерністських раціоналізованих концепцій музичної творчості «... повертає всілякі зв'язки між класичною, традиційною і розважальною музикою з європейського і позаєвропейського простору» [там само]. Органіка старого і нового, професійного і популярного, академічного і етнічного утворює самобутність музики К. Дженкінса, яка в повній мірі відображає магістральні процеси сучасного музичного мистецтва з його явно вираженими тенденціями з'єднання різних культурних традицій. Тому його часто називають «універсалістським музикантом» [221], а стиль його мінімалізму пов'язують більше з постмінімалістськими технологіями в дусі *new simplicity* («нової простоти»), вельми відмінної від американського витоку даного напрямку в музиці ХХ століття і багато в чому пов'язаного зі стилістикою поп-музики [221]. До цієї стилістики відносяться «нав'язливі» ритмічні структури, повернення до тональності, використання природних резонансних ефектів, мажоро-мінорних акордів і досить простих мелодійних формул. Сьогодні К. Дженкінс є визнаним майстром і титулованим музикантом у Великобританії, а також найбільш відомим і популярним композитором сучасності (за версією радіостанції Classic FM в 2008 році) [241].

Реквієм, написаний композитором у 2005 році як данина пам'яті свого батька, є яскравим зразком композиторського стилю К. Дженкінса, який вибудовується в опорі на вельми вільне трактування заупокійної меси і помітне «спрощення» тієї жанрової традиції, яка склалася в європейській професійній музиці Нового часу. Ця спрощеність стосується музичної мови

в першу чергу, що пов'язано з мінімалістським принципом організації музичного матеріалу і природним зниженням фактурної щільності твору і його тематичної наповненості. У порівнянні з класичними зразками хорових реквіємів XVIII-XX століть звуковий образ «останньої з постмодерністських мес» К. Дженкінса [221] 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» [241].

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» [241], або ж про цілковите прийняття смерті як невід'ємну частину людського буття в умовах сучасних наукових підходів до проблем функціонування людської свідомості і безсмертя. Як зазначає В. Петров, 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» [146]. 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 експресія, яка відрізняє великі класичні твори В. Моцарта, Дж. Верді, Г. Форе, 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*.

Зазначена вище спрощеність музики твору К. Дженкінса пов'язана також з мінімалістською технікою, яка переважає в ньому, поряд з традиційною поліфонічною технікою європейської хорової музики. Зокрема – ізоритмією, технологічна ідея якої багато в чому збігається з репетитивною технікою, характерною для мінімалістських музичних композицій. У так званому ізометричному мотеті, що був створений в XIV столітті Ф. де Вітрі і широко представлений у творчості Г. де Машо, ритм звучить в тенорі літургійного мотиву, який виконував функцію «остинатної» формули (*talea*), яка постійно «оновлювалася» на рівні регістрів співочих голосів, утворюючи повторювані звуковисотні формули (*color*).

Хорова фактура Реквієму відрізняється ясністю і прозорістю, в ній практично відсутня поліфонія, розвиток інтонаційного і ритмічного малюнків кожного з голосів підпорядковані принципу багаторазового повторення, що утворює тематичну статику і легкість сприйняття. Єдиним винятком у плані складності є середні розділи другої частини «*Dies irae*»,

де хорова фактура вибудовується в поліритмії дрібних тривалостей, характерною для джазової ритміки.

Загальна композиція Реквієму утворює досить масштабну структуру з 13 коротких частин, що включає традиційні розділи латинської заупокійної меси (Introit, Dies irae, Rex tremendae, Confutatis, Lacrimosa, Benedictus, Lux aeterna, Agnus Dei), та додані композитором частини Pie Jesu і In Paradisum, а також номери, що озвучують ліричні японські тексти, пов'язані з темою смерті в формі хайку – традиційним для японської культури поетичним жанром, мінімалістським за своєю суттю. Хайку – це вірш з фіксованою структурою (17 складів, розподілених за трьома симетричним фразам з 5, 7 і 5 складів), концентрований в смисловому плані текст, який передбачає множинність інтерпретацій і несе яскраво виражену філософську ідею [57]. Хайку, які композитор включає в свій твір, належать видатним представникам японської культури XVII-XVIII століть: Гозан Кошигайя (поет), Ісса Косуги (найбільший представник поетичної школи Басьо), Хokusай Кацушіка (знаменитий художник), Каган-Тійо (відома поетеса, яка прийняла чернецтво) і Банзан (політичний філософ, перший проповідник ідей неоконфуціанства в Японії). Всі ці автори є найвідомішими представниками золотого століття японської поезії періоду Едо. Транслітеровані Японські тексти об'єднує образ води, який композитор розуміє як вишукану поетичну метафору до життя. Наводимо тексти хайку:

Сніг вчора  
що впав, як вишневі цвітіння  
є вода ще раз.  
(Гозан Кошигайя, III ч.)

З глибини душі  
як красиві



снігові хмари на заході.

(Ісса Косугі, VI ч.)

Тепер як дух

Я блукаю

літні поля.

(Кацушика Хокусай, VIII ч.)

Бачу місяць

навіть я вихоплюю це життя

з благословенням.

(Кагано-Тійо, X ч.)

Прощай

Я проходжу, як все робить

як роса на траві.

(Банзан, XII ч.)

У деяких частинах Реквієму японські і латинські тексти об'єднані в єдиному звучанні, їх контрапункт утворює оригінальний звуковий простір (X і XII частини), змістовний сенс якого – в об'єднанні західного і східного погляду на смерть, змішання їх в єдиному для людської культури переживанні, в прагненні універсалізації музичного вираження вічних питань людського буття. Однак, К. Дженкіс протиставляє тембрально японський і латинський тексти: перший з них озвучений жіночими голосами, які «підзвучені» колоритним тембром флейти сякохуті, другий – чоловічими (виключно чоловічі голоси використані в X і XII частинах, в інших же бере участь змішаний склад хору) . Для кожної з цих образних сфер характерні і темпово-динамічні особливості, які контрастні один до одного, що утворює смислову опозицію «Схід-Захід» в сприйнятті теми смерті: для інтонування хайку обрано естетика тиші і статичності, що створює

образ споглядання і занурення в поетичні образи тексту, для латинського тексту – широка динамічна амплітуда темпів і гучності, яка співвідноситься з уявленнями про «дієвість» західної людини, її особистісно-активному ставленні до свого буття.

Звернення до авторських текстових джерел в рамках літургійного жанру (для якого вербальний текст є основним сакральним компонентом) стало поширеною практикою серед композиторів ХХ століття і особливо сучасності. К. Дженкіс в даному випадку йде по шляху своїх великих європейських опередників, які включали до своїх творів поетичні чи прозові тексти відомих авторів. Сучасні дослідники відзначають, що реквієм в ХХ столітті «... може також стати плавильним котлом колективної пам'яті, який також включає в себе художні розширення (огляд стилів, колажі цитат із значущих етапів в історії музики або в еволюції культурних епох)» [146]. Показовим прикладом подібної постмодерністської інтерпретації жанру є відомий «Реквієм по юному поетові» Б. А. Циммермана, відомого своєю колажною технікою музичної композиції. У його творі використані вірші відомих поетів ХХ століття, що наклали на себе руки, фрагменти різних відомих творів з академічної класики та популярної музики. Подібний підхід до розуміння художньої ідеї сучасного реквієму виявляється і в «Missa pro defunctis» американця В. Томсона (1960): цей опус є сумішшю інтонацій і ритмів, характерних для американської музики, джазу, бугі-вугі, вальсу, танго, різних гімнів, негритянських духовних співів і т. п. Реквієм Е. Л. Веббера є частиною тієї ж комбінації джерел: композитор синтезує традиційний стиль латинського реквієму з елементами, характерними для англіканської богослужбової традиції.

К. Дженкіс, використовуючи цей же принцип, значно розширює діапазон використовуваних елементів синтезу за рахунок виходу за межі європейської культури, звертаючись до «чужої» культурної традиції і опиняючись співзвучним ідеям мультикультуралізму, що є актуальним в

умовах глобалізації сучасного світу. Культурний діалог Сходу і Заходу ще з кінця XIX століття став магістральною лінією розвитку музичного мистецтва в Європі, в значній мірі перетворивши його жанровий і стильовий вигляд і збагативши його новими художніми ідеями. Валлійський композитор у своєму творі пропонує оригінальне музичне втілення одного з найважливіших аспектів будь-якої з культурних традицій – сприйняття і переживання смерті.

Східний колорит в Реквіемі створюється композитором не тільки за рахунок введення японських поетичних текстів, але і за допомогою використання автентичного тембрального атрибуту азійського Сходу. Він вводить в оркестр флейту сякохуті, яка виконує основну роль в створенні відчуття споглядальної статичності, характерної для «японських» частин твору. Подібна звукова екзотика здійснюється К. Дженкінсом цілком в дусі етнічної музики (World music), проте за даним інструментом історично закріплений особливий сенс, який надає тембральній ідеї композитора серйозність і навіть концептуальність. Сякохуті – це інструмент, який використовували в медитативній чернечій практиці суйдзен («духовий дзен»), що була різновидом медитативної практики японських дзен-буддійських ченців-комусо, послідовників школи Фуке [158]. Традиційно вважалося, що за допомогою гри на флейті сякохуті монах може досягти самореалізації; причому, чим вище була майстерність гри, тим більшою мірою він може досягти. У цій практиці ченці використовували сякохуті для виконання сутр і молитов. З огляду ж на використання такого роду інструментального тембру в літургійному жанрі, очевидним стає глибинний сенс композиторського задуму втілення теми смерті: зіставити різні релігійні традиції в їх відношенні до найголовнішої події людського життя, показати два різних погляди на одну проблему.

Також композитор використовує інші екзотичні інструменти, в тому числі традиційні і для азійської східної музики: китайський бамбук

(куайбань), а також деякі етнічні барабани (наприклад, арабська драббука, японський дайко, рамкові барабани).

Особливий інтерес представляють «східні» частини Реквієму, що протиставлені традиційним частинам латинського реквієму.

Так, у «Вчорашньому снігу» (III ч.), натхненний делікатним текстом японського хайку, композитор створює тонку музику граничної простоти. Він використовує мінімалістську техніку, азіатські інструменти (сякухаті, ударні з китайського бамбука), а також антифонний принцип організації вокально-хорової фактури (діалог сопрано/хору та інструментального ансамблю), вдаючись до ізохронних та ізоритмічних структур, щоб досягти ефекту статичності і медитативності. В основі музичного тематизму лежить пентатоніка, інтонації якої чергуються на тональному рівні e-moll і f-moll. Споглядальна образність створюється і за рахунок статичної динаміки, інструментального акомпанементу з характерними фрагментами арпеджіо, які підсилюють враження легкості. Прозорість хорової фактури і гранична простота інструментального супроводу, мінімалістська за своєю суттю, дозволяє інтерпретувати «Вчорашній сніг» як музичний вираз вічного прагнення людини до трансцендентного сенсу природи, святості якої зберігається недоторканою незалежно від перепетій людського життя. Композитор пропонує сучасному слухачеві альтернативне бачення цінностей людського життя, і зокрема, релігійних ідеалів, і воно виникає з узагальнено-символічного образу Сходу. На його думку, «азіатський регіон випромінює чистоту, яку західноєвропейські країни, на жаль, втратили в своєму розвитку» [241].

«З глибини мого серця» (VI ч.) також витримана в манері східного колориту: пентатоніка як основа ладогармонічної організації, медитативність, притаманна тембру флейти сякухаті, який доповнюється жіночими голосами (сопрано, меццо-сопрано, альт), співаючими в унісон та дубльованими звучанням струнних інструментів. Доповнюється цей комплекс остинатним проведенням основного тематизму – низхідної

мелодії від п'ятої до першого ступеня *e-moll*, яка залишає відчуттів застиглому образу, зупиненого часу.

Особливого колориту музиці надають вокальні ефекти, які композитор створює за рахунок поділу партії сопрано на контрастні лінії. Так, в третьому проведенні основної теми головний тематизм «орнаментується» підголосками: одна частина голосів співає окремі склади на стаккато з вірша хайку з фортепіано в контрапункті, а друга жіноча група повторює той же текст у вихідному варіанті початкового тематизму. Вся частина підпорядкована принципу загасаючої динаміки (*p-pp*) і відсутності тематичного розвитку. Так композитор зобразив своє переконання в культурних цінностях східного світу, для яких характерна естетика споглядання.

«Тепер як дух» (VIII ч.). Сопрано, чергуючись з альтами, співають прості пентатонічні, диатонічні або хроматичні мелодичні формули в рухомому темпі в супроводі арфи, перкусії та сякухаті. Такий звуковий ефект робить чітке посилення на азійський культурний простір, а також метафоричний образ «ширяючого духу», що символізує духовні підстави людського життя. Прозора фактура, проста мелодійна лінія вокальної партії, унісон – все це створює звуковий образ гімнічного прославлення.

«Побачивши місяць» (X ч.). У цій частині композитор поєднує в одночасному звучанні Схід і Захід. Західний світ персоніфікований канонічним текстом «Sanctus Benedictus», який звучить у чоловічого хору в стилізації григоріанського співу. Аскетичний і суворий виклад цього тематизма підкреслюється мірними акордами акомпанементу, який асоціюється з дзвоновими ударами. Цей звуковий образ протиставлений жіночому хору, який інтонує короткі мелодичні формули, відповідні рядках з японського хайку. Ці формули звучать з невеликими змінами і чергуються з короткими григоріанськими мелодіями чоловічого хору. Атмосфера далекого азійського світу підкреслюється сякухаті, якому доручено також короткі мелодії. Таким чином, композитор накладає не

тільки тексти різних культур, а й музичні структури, що символізують різні культури, які, як не дивно, чудово поєднуються один з одним. Як зазначає румунська дослідниця творчості К. Дженкінса В. Ятезен «священний простір стає прагненням для всіх громад, незалежно від віросповідання, етнічної приналежності, культури або традицій» [221, 56]. У цьому сенсі присутність в творі Дженкінса естетики «світової музики» не випадково: поєднання інтонаційних і тембрових показників різних культур є, з одного боку способом досягнення стилістичної індивідуальності в світі постмодерну, з іншого – прийомом, що забезпечує звукове вираження етичної концепції Реквієму.

«Прощання» (XII ч.). Відповідність між рядками з хайку Базана досягається за допомогою статичного характеру звучання різних хорових груп, які озвучують тексти різних хайку і латинського реквієму: рядки з григоріанського співу (*Agnus dei qui tollis peccata mundi*) в унісон співає чоловічий хор, над яким відтворюється пентатонічна мелодійна формула, транспонована на різні звуковисотні рівні у сопрано. Між ними звучить мелодійне сякухаті.

Латинські частини Реквієму К. Дженкінса протиставлені звуковій статиці і тембральному колориту музичної виразності, яку композитор обирає для хайку.

У «Introit» композитор синтезує оригінальний літургійний текст з розділів «Requiem aeternam», «Kyrie eleison» і «Graduale», які складають традиційну структуру латинського реквієму. Початкова частина Реквієму починається з діатонічного мотиву, який підпорядковується простому гармонійному акомпанементу струнних і тихій динаміці. Цей вихідний мотив розвивається за допомогою мелодійного секвенцування і вставки хроматизму. В середньому розділі першої частини з'являється поліфонічний виклад музичного тематизму у хорі («Kyrie eleison»). Його підвищений драматизм зумовлений загостренням ритму початкового мотиву і контрапунтичним співвідношенням хорових голосів.

«Dies Irae» втілює образи Страшного Суду, повні замішання і страху. У постмодерністській інтерпретації композитора ця образна змістовність представлена в екстремальному динамізмі, який забезпечує ритм хіп-хопу, що утворює остинато низьких струнних. Скрипки безперервно відтворюють один і той же пунктирний ритм і одні і ті ж звуки. Гучна динаміка і рухливий темп визначають напруженість хорової фактури, яка дуже проста в своїй вертикальній визначеності. Структура цієї частини може сприйматися як рондо, в якому можна виділити три основні мотиви у хорі: перший синкопований, що призводить до двох акцентованих ритмічних імпульсів, після чого слідує пауза, в якій повторюються різні звуки, а потім вони подвоюються октавою. Другий мотив відтворюється у скрипок (остинато на одному звуці), підкреслюючи перший склад хорового тексту. Третій мотив (у хорі «Tuba mirum») містить набір збільшених і потім зменшених інтервалів, причому попередня мелодія поновлюється в техніці остинато. Слова «Dies» «Irae» відповідають повторюваному звуку, який подвоюється октавою та іншими інтервалами і повторюється хором в репетитивній техніці, з безперервним прискоренням до кінця цього розділу. Модуляції збільшують напругу перед тим, як прийти до завершення часимни.

У «Rex tremendae» композитор застосовує ізоритмічну техніку хорового письма в поєднанні зі строгим пунктирним супроводом перкусії. Таким чином досягається створення музичної образності, яка гранично контрастна другій частині Реквієму (позбавлення від страху і тривоги). Проста і ясна фактура григоріанського хоралу зі зменшеними інтервалами і трьохдольним метром, характерним для середньовічних світських пісень. Повторення симетричних ритмічних і мелодійних структур нагадує нам про подібну музичну стилістику, що присутня в поліфонічній пісні XIII-XIV ст. Відзначаємо, що Дженкінс прагне максимально спростити фактуру свого твору, що позначається на мелодійній і ритмічній її стороні і відповідає стильовим установкам «світової музики» і «нової простоти», які

спрямовані на максимально доступний прояв ідеї музичного твору. В контексті жанрової еволюції реквієму, ми виявляємо, що бачення постмодерністського композитора етичної та жанрової ідеї заупокійної меси полягає в тому, щоб запропонувати нам нове розуміння і переживання сакрального через концентрацію і спрощення, через повторення як символ вічності. Результатом цієї пропозиції є конструювання музичної композиції на основі поезії і звуку, яка позбавлена будь-якого пафосу великих ідей, характерних для класичного і романтістського музичного мистецтва, представленого реквієму композиторів-класиків.

«Confutatis». Строфа латинського тексту *Confutatis maledectis, Flammis acrisbis addictis; Voca me cum benedictis* (Коли нечестивці збентежені, приречені на безмежне полум'я, поклич мене в оточенні своїх святих) виступають образним джерелом спокійного і врівноваженого хорового звучання, яке неквапливо розвивається на тлі орнаментального звучання флейти та арфи, а також перкусії. Цікаво, що Дженкінс запозичує з однойменного твору Моцарта тільки варіативні фрагменти, на яких він будує все музичне розвиток, виключаючи напруга пунктирних ритмічних і мелодійних структур, тим самим максимально спрощуючи оркестровку. У той час як вся риторика партитури Моцарта розвивається завдяки контрасту вираження і всіма параметрами музичної мови по висхідній лінії, до кульмінації, К. Дженкінс вирівнює, спрощує музичний вираз, залишаючи лише суттєве.

«Lacrimosa» є найбільш відомою частиною Реквієму валлійського композитора, яка дуже часто звучить в якості самостійного концертного номера. Це лірична кульмінація всього твору і вона відрізняється відносною складністю в порівнянні з іншими. Згадана вище В. Ятезен вважає, що композитор пропонує в цій частині свого твору «благородну варіацію моделі Моцарта» [221, 57]. Це позначається в загальному характері музики, мелодійному контурі основного тематизму, інструментальному колориті. Після короткого вступу, яке призначене для



створення колоритної тембральної атмосфери, в якій використовуються західні і азійські інструменти (арфи, дарбука і струнні), створюється образ старовинної музики, а компактна милозвучність асоціюється з тембром лютні. Ця частина Реквієму співається в унісон усім хором з емоційним наростанням динаміки. Композитор створює звукову різноманітність завдяки рухливості гам, мажоро-мінорних коливань, контрасту між тональністю і модальністю, що представляє дві різні музичні культури. В цілому, відзначимо, що дана частина Реквієму відрізняється в його музичній партитурі застосуванням контрастних зіставлень, що забезпечує динаміку розвитку. Композитор вдається до гармонійної різноманітності, до розвиненої динаміки, щоб підкреслити зміст тексту «Pie Jesus Domine, dona eis реквієм» («Благочестивий Господь Ісус, дай їм спокій»). Все це поєднується з висхідними мелодійними оборотами вокально-хорової фактури і гармонійним її колоритом (особливо на слові «амінь», коли голос сопрано бере на себе мелодію, а решта голосів виконують функцію супроводу).

«Pie Jesu Domine» в чистому неоромантичному стилі надзвичайно натхненно звучить. Композитор поєднує літургійний текст «Agnus Dei» з тембром двох валторн, арфи і соло скрипки, які вступають в діалог з усім складом, в якому спеціально виділяється соло тенора і сопрано, які виспівують латинський текст по черзі і підтримуються мелодійним тематизмом скрипки.

«Lux aeterna». Оригінальне поєднання різних інструментальних тембрів (дві валторни, дарбука, бубон, трикутник і струнні) створює дуже виразний ефект, який спрямований на екзотичне звучання. Крім того, цьому ефекту сприяє пентахордова мелодійна формула, яка транспонується в різні модальні центри і яка виконує функцію лейтмотива протягом усієї частини, викликаючи асоціації зі східною музикою і зміцнюючи зв'язок з основною ідеєю твору композитора про єдність різних культур перед обличчям сакральної сутності Життя і Смерті. Крім того, це

синтезування різних стильових елементів в межах музичного жанру, що представляє європейську літургійну традицію, забезпечує зв'язок з «різними музичними творами з неакадемічного поля, що більш ніж вітається в цьому гармонійному, тембральному і мелодійному контексті» [221, 56].

Таким чином, у своєму творі К. Дженкінс зберігає жанрову ідею реквієму, але в значній мірі розширює 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 азіатського 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» [221, 47].

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 вертікаль хорової фактури, яка притамана партітурі Реквієму, безумовно наслідує 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.

### **2.3. Принцип реінтерпретації жанрової традиції в «Реквіємі Ахматової» Дж. Тавенера**

Якщо стилістика творів Дж. Раттера і Б. Чілкотта складається в результаті синтезу традицій римо-католицької і англіканської заупокійної служби, то у випадку Дж. Тавенера (1944-2013) реквієм як класичний західноєвропейський літургійний жанр переживає значні трансформації. Це стосується, у першу чергу, його двох творів – «Кельтського реквієму», який було написано у ранній період творчості (1968), та «Реквієму Ахматової» (1980), який формально не належить до реквієму як музичного жанру, але

який можна розглядати з позицій радикального переосмислення традиційних жанрових нормативів і який можна трактувати як приклад художньої реінтерпретації жанрової традиції заупокійної меси.

Творча фігура Дж. Тавенера займає особливе місце в історії британської музики. Це пов'язано з унікальним випадком культурної переорієнтації через звернення до іншої релігійної традиції: Дж. Тавенер прийняв православ'я у 1977 році (його хрестив митрополит Антоній Сурожський) і ця подія його життя назавжди змінила його творче мислення.

Музична спадщина Дж. Тавенера більшою мірою присвячено духовній тематиці. Композитор згадував: «З дитинства я відчував метафізичний, духовний сенс реальності. Але так і не приєднався до жодної із західних різновидів християнства» [228]. Духовні пошуки привели його, народженого в сім'ї пресвітеріанців, до православ'я. Серйозність цієї події підтверджував сам композитор: «Можливо, що той факт, що я прийняв православ'я, надзвичайно важливий, як і те, що моя музика натхненна православ'ям. З його допомогою я можу чіпати серця англійців способом, про який вони не думали і з яким ніколи не стикалися» [там само]. Саме з цього часу починається особливий, найбільш плідний і значимий період в творчості Тавенера. З плином часу композитор все глибше осягав православну культуру і навіть придбав свого духовного наставника та «консультанта» в написанні релігійних творів (їм була черниця Текла, яка народилася в Росії, але все життя прожила в Великобританії). Прихильність до православ'я сприяла отриманню Тавенером художньої опори в старовинному знаменному розспіві, який склав стильовий фундамент давньоруського церковного співу і зумовив стильову специфіку авторського стилю композитора.

Фігура Дж. Тавенера показова у плані принципової декларації своєї міжкультурної творчої позиції щодо духовно-культурної орієнтації на православ'я. І цьому можна дати цілком логічне пояснення, виходячи з історичних шляхів розвитку англійської культури в цілому: витоки інтересу Дж. Тавенера, вихованого в пресвітеріанській вірі до православ'я та ідей

російської культури XIX і XX століть можна знайти у відомій сторінці історії Англії. Мова йде про Оксфордський рух, який до середини XIX століття помітно актуалізував інтерес англіканства до східної церкви. Така принципова міжкультурна установка – декларація своєї духовно-культурної орієнтації на православ'я і традиції російської культури – зумовила і специфіку стилістичного вигляду його «російських» творів, в основу яких покладені теми і образи російської культури – релігійної та художньої. Ці твори в творчій спадщині займають значне місце. У числі них «Пісні для Афіни» (Songs for Athene, 1993) для змішаного хору а cappella (цей твір звучав на похоронах леді Діани, принцеси Уельської), і часто виконується в Великій Британії і, ймовірно, найвідоміший його духовний твір «Покров Пресвятої Богородиці» для віолончелі та струнного оркестру (The Protecting Veil, 1989), «Шість російських народних пісень» для голосу і інструментального ансамблю (1978), монооперу «Лягідна» за оповіданням Ф. Достоєвського (A Gentle Spirit, 1977), «Пісні Ахматової» для сопрано та віолончелі (Akhmatova Songs, 1993) і монодраму «Смерть Івана Ілліча» за повістю Л. Толстого (The Death of Ivan Iyich, 2012) та ін.

Звернення до духовної тематики та релігійних витоків музичної творчості об'єднує Дж. Тавенера з творчими устремліннями композиторів, які належать до напрямку «нової сакральності», що став магістральним у європейському музичному мистецтві останньої третини XX-початку XXI ст. і визначив окрему сферу музичної образності та жанрово-стильових пошуків у композиторській практиці. Так, цілий ряд композиторів (А. Пярт, В. Мартинов, В. Сильвестров, Г. Уствольська, С. Губайдуліна, А. Кнайфель та ін.) в своїй творчості демонструють авторську установку на серйозність образного змісту музики і музичної виразності, часто зверненої до літургійних традицій (жанрів церковної музики, сакральним текстам і т. п.) та на релігійні підстави музичного мистецтва взагалі. Слідом за композиторськими практиками дослідники визначили цю тенденцію як *Nova musica sacra* (термін Н. Гуляницької [52]), яку вони визначають як твори,

орієнтовані на священні тексти (канонічні і поетичні) [52-54; 103; 109; 155-156; 196].

По відношенню до Дж. Тавенера дослідники одноставно сходяться на думці про його приналежність до «нової сакральності»: «Дж. Тавенер створює музику на стику світської і духовної музики. Він використовує ідею синтезу Східної і Західної шкіл богослужбової музики. Він запозичує архаїчний лад західного церковного співу і перетворює його закономірності з позицій православ'я» [228]. Такі характеристики творчого методу британського композитора говорять про значимість для нього традицій православних традицій, які стають фундаментальними для його музичного мислення, не виключаючи інших стильових та жанрових орієнтирів своєї творчості.

Одним з яскравих і показових для стилю Дж. Тавенера є «Реквієм Ахматової» (1980) – твір, який пропонує оригінальну інтерпретацію поезії А. Ахматової, а також реінтерпретації жанрової концепції реквієму, яка реалізована в контексті іншої, відмінної від західної релігійної свідомості, православної культури. Застосовуючи поняття реінтерпретації, ми спираємося на літературознавчі теорії перекладу, які висувують проблему відповідності першоджерела тексту до відмінного від нього перекладу на іншу мову. Принциповим для нас є те, що теорія реінтерпретації розрізняє «переклад як наслідування, орієнтоване на схожість, і наслідування, орієнтоване на відмінність» [42, 208]. На відміну від інтерпретації, яка встановлює якусь подобу між оригіналом і перекладом, реінтерпретація цю подобу відкидає, актуалізуючи новий погляд на старі істини. Все це дозволяє зробити наступний висновок: реінтерпретація художнього тексту не стільки погоджує протиріччя, скільки гранично загострює різницю точок зору на предмет мовлення, демонструючи досвід переосмислення наявних інтерпретацій.

В основу твору Дж. Тавенера покладено оригінальний текст великої російської поетеси (поема «Реквієм»), який композитор залишає практично

недоторканим. Також у творі присутні текстові фрагменти з православних служб (панахиди та ірмосу 9-ої пісні канону на Велику суботу, автором якого є Козьма Єрусалимський – видатний візантійський церковний поет VIII ст. який увійшов в історію християнства як видатний автор гімнів), а також євангельський текст «Почто Ты, Боже, оставил меня?» (слова Ісуса Христа, вимовлені на хресті, Мф. 27:46), який вживається у православній службі на Страсну П'ятницю.

Свій твір композитор назвав одним з головних досягнень свого життя. Іван Муді, британський композитор і православний священник, який навчався у Тавенера в 1980-х роках говорив, що Реквієм знаменує собою апофеоз відносин Тавенера з російським православ'ям. «Хоча це не літургійний твір, підхід Тавенера до поезії був духовним, і з цієї причини до вірша Ахматової «Розп'яття» він додав дві літургійні молитви слов'янською мовою. Використання глибокого басового голосу і дзвінких дзвінків додає до цього спогаду Руської Церкви» [228].

Відомий зміст поеми А. Ахматової, пов'язаний з особистою трагедією поетеси і з трагічним періодом в історії Росії (сталінські репресії) безумовно відповідає жанровій ідеї реквієму. Однак, використовуючи текст Ахматової в якості основи свого твору, композитор «урізає» наявність літургійного тексту, який є невід'ємним компонентом сакральності [74]. Дж. Тавенер розглядає текст Ахматової і саму його ідею як «... медитацію на смерть у глибоко російській якості, що розділяються традицією...» [136, 80].

З точки зору формальних жанрових показників цей твір не може бути розцінений як реквієм: в ньому відсутні структура латинської заупокійної меси, канонічний латинський текст і хоч якісь вербальні елементи, що відсилають слухача до реквієму. Однак істотним виявляється той факт, що А. Ахматова все ж називає свій твір реквіємом: це говорить про важливість або особливе значення цієї назви як носія основного змістовного сенсу поеми. Очевидно, що для поетеси реквієм з'явився символом скорботи за померлими і пам'яті про них – цей образно-семантичний комплекс міцно закріпився за

жанром реквієму в європейській культурній свідомості і виявляється істотним для творчого бачення російської поетеси. Образ католицької заупокійної меси став для неї тим художнім символом, який, мав можливість відобразити і особисту трагедію (що мала місце в біографії А. Ахматової і була пов'язана з трагічною долею її чоловіка і синів), і трагедію цілого народу (сталінські репресії). При цьому поетеса ніяк не пов'язує назву своєї поеми з жанровими формами православної літургійної традиції (що було б цілком зрозуміло в силу приналежності до цієї традиції). Можемо припустити, що виключення православної заупокійної служби з поля творчої уваги А. Ахматової може бути пов'язано з неможливістю «включення» до неї суб'єктивно-індивідуального поетичного вираження, яке становить основу змістовного сенсу її твору. Ця неможливість обумовлена об'єктивним, надіндивідуальним змістом заупокійної служби, який пояснюється сакральною сутністю літургійної традиції.

Заупокійна служба Католицької Церкви, як форма літургійної практики, має такі ж характеристики щодо свого об'єктивного і сакрального сенсу. Однак, як показує історія її розвитку, в образно-смісловий змістовності її канонічної текстової основи міститься більш виражені індивідуально-особистісні елементи, які не раз вилучалися з структурно-семантичного інваріанта реквієму як форми богослужіння. Мова йде про тракт «Absolve Domine» і севенцію «Dies irae», які іноді розглядалися Католицькою Церквою як виразники «зайвого» особистого початку в текстомузичних формах богослужіння (див. про це в підрозділі 1.2.). Колоритні опису Судного Дня, які жахають душу грішника, що містяться в тексті знаменитої секвенції, були пов'язані з відображенням емоцій і переживань. А прохання про звільнення душ померлих від їх гріхів в змісті тракту музично були оформлені в сольному чи ансамблевому виконанні і мелізматичному стилі, який був надзвичайно виразним. У цьому ж ключі можна розглядати і «Lacrimosa», слізна змістовність якої так само може «провокувати» на емоційний відгук віруючого.



Ці роздуми наводять на думку про те, що реквієм міг розцінюватися А. Ахматовою як більш «вільний» жанр в порівнянні з ортодоксальним православним каноном. Це лише припущення, засноване на фактах історичної еволюції реквієму, але в музичній інтерпретації Дж. Тавенера виявляються деякі семантичні перетини із зазначеними структурними елементами реквієму. Музична образність, якої досягає композитор в своєму творі, викликає певні алюзії на сформовані типи музичної виразності, пов'язані з реквіємом у творчості європейських композиторів Нового і Новітнього часу. Зокрема – драматизм і підвищена експресія «Dies irae» та просвітлена печаль і лірика «Lacrimosa», а також спокій та заглиблення у молитовний стан вступного «Requiem aeternam».

У цьому ж плані показовим є і виконавський склад, для якого написаний «Реквієм Ахматової»: сопрано, бас і оркестр (в складі якого три валторни, три труби, три басових тромбона, литаври і група перкусії, челеста і струнні). Як бачимо, в музичному творі, який зветься як «реквієм» (композитор не змінює назви поеми), відсутній хор. В даному випадку мова йде про радикальне переосмислення жанрового образу реквієму, який склався в європейській музичній свідомості: це хоровий жанр, витоки якого кореняться в західноєвропейській церковній музиці, традиції якої незмінно пов'язані з вокально-хоровим мистецтвом. Така композиторська позиція цілком зрозуміла: гранично суб'єктивний «заряд» поезії Ахматової, в якій з вражаючою глибиною описані страждання людської душі, жінки і матері, налаштує на такий же суб'єктивний тон музичної виразності. Особиста трагедія, відображена в поетичній формі, перекриває по своїй експресії трагедію народну, але в той же час і персоніфікує її, виступає її символом. І хорове звучання як вираз «колективної душі» (за Б. Асаф'євим [14]), в концепції Дж. Тавенера, виявляється недоречним. В цій концепції закладено, з одного боку, яскравий виразний ефект, з іншого – жанрова невизначеність, яка дозволяє відносити даний твір і до моноопери, і до сольного реквієму. Перший варіант не зовсім обґрунтований, оскільки значення баса в загальній

драматургії твору надзвичайно велике і пов'язане з його релігійною семантикою. Другий варіант видається більш логічним, оскільки в ньому різні за своїми масштабами вокальні партії сопрано і баса зрівнюються в своєму смислового наповненні: розгорнута партія сопрано представляє особистісний аспект переживання Смерті, в той час як гранично коротка і лаконічна партія баса персоніфікує об'єктивно-релігійний контекст особистої трагедії, яка «вписана» в трагедію цілого народу. Будучи «носієм» канонічного тексту православних богослужінь безпосередньо пов'язаних з темою Смерті, бас як би «поміщає» текст Ахматової і музику Тавенера в надіндивідуальний простір – літургійний, сакральний. І тоді смислові горизонти «Реквієму Ахматової» набувають характеру не тільки суб'єктивно-індивідуального, але звернені і до більш глибокої ідеї авторського задуму: музична інтерпретація поетичного тексту Ахматової є оплакуванням і поминанням невинних жертв цілої епохи, і бас в цьому випадку уособлює образ Загальної панахиди. Власне, ця ідея закладена в тексті поетеси, особливо в його заключному розділі:

Хотелось бы всех поимённо назвать,  
 Да отняли список, и негде узнать.  
 Для них соткала я широкий покров  
 Из бедных, у них же подслушанных слов.  
 О них вспоминаю всегда и везде,  
 О них не забуду и в новой беде,  
 И если зажмут мой измученный рот,  
 Которым кричит стомильонный народ,  
 Пусть также они поминают меня  
 В канун моего поминального дня.

Якщо розглядати загальну структурну організацію 17-ти розділів «Реквієму Ахматової» (кількість розділів символізує 17 років поневірян Ахматової в чергах перед тюремними воротами в очікуванні можливості

передачі ув'язненим родичам), то в ній чітко вимальовується трьохчастинна композиція, вододілами якої стає басовий спів, який озвучує канонічний текст православної заупокійної служби у відповідному стилі церковного співу. Ці тексти доручені басу, що відповідає тембровим перевагам православної співочої традиції; ахматовський текст звучить у сопрано дуже експресивно і максимально наближений до російської музичної інтонації за рахунок жанрової визначеності тематизму (протяжна пісня, причет), а також псалмодія, яку британський композитор позначає ремаркою «Russian Orthodox Style» (VII розділ). У вокальній партії сопрано, яке постійно знаходиться в діалозі зі струнними, духовими і перкусією (а в кульмінаційні моменти композиції виписана без супроводу) присутній мелодизм російської пісні, інтонації причету і плачу, медитативна мірність колискової і т. п. Цей інтонаційний «набір» протиставлений аскетичним і коротким фразам сакральних текстів баса (молитви за померлих), які обрамлені символічним звучанням дзвонів і перкусії (похоронний дзвін). Таким чином досягається дуже виразний ефект «мерехтіння» особистісно забарвленого музичного тематизму і надіндивідуального контексту, в якому цей тематизм розгортається. Такий прийом викликає асоціації з образом, який Дж. Тавенер застосував до своєї музики, називаючи її «іконами в звуці» [228], маючи на увазі сакральний сенс ікони як образу осередку видимого і невидимого світів, буквального і символічного сенсу. В «Реквіємі Ахматової» це мерехтіння смислів досить відчутно.

Крім меморіальної ідеї, яка є властивою реквієму і яка була закладена у «Реквіємі» А. Ахматової і озвучена Дж. Тавенером у своєму творі за допомогою православної церковної співу, у «Реквіємі Ахматової» присутні і деякі інші смислові алюзії, які дозволяють розцінювати цю музичну композицію як приклад реінтерпретації жанрової традиції.

Перш за все ці алюзії пов'язані із загальним типом музичної виразності, які притаманні певним фрагментам твору Тавенера, з тими асоціаціями, які виникають при сприйнятті деяких розділів «Реквієму Ахматової». Велика

частина музичного матеріалу твору являє собою дуже експресивний тематизм, і вокальний і інструментальний, який спрямований на створення драматичної образності, що передає жахи подій, які описані в тексті Ахматової. У масштабному відношенні такий характер властивий основній, центральній, частині твору (розділи 2-9). Тут виникають дуже прямі асоціації зі звуковою образністю «Dies irae» яка дуже яскраво представлена в європейській музичній класиці. Це в повній мірі відповідає образному змісту поезії Ахматової, яка описує широку палитру негативних почуттів і емоцій, що відчуває героїня. Основними звуковими маркерами цієї музичної образності виступають: гучна динаміка духових в низькому тембрі, мірний і навіть механістичний ритм, дуже різка мелодика і експресивність музичної інтонації.

Протилежним образно-тематичним комплексом в «Реквіємі Ахматової» виступає врівноваженість, що переходить в статику і навіть медитативність. Такий тип музичної виразності притаманний крайнім розділах твору (1 і 10-17). Особливо це відчутно у вступному розділі, який виконує функцію, подібну до «Requiem aeternam» (introitus – вхідний спів, вступ) і запам'ятовує образи «вічного спокою». Атрибутами цієї образної сфери становляться: співаючий тембр струнних, співуча мелодика вокальної пратії з медитативною репетитивністю і приглушена динаміка. Причому останні розділи твору сприймаються як спокій «постфактум», як спокій душі, яка прийняла горе і трагедію.

Також відзначимо і «слізну» музичну образність, подібну виразності «Lacrimosa», яка становить найбільш ліричні фрагменти твору (розділ 11, наприклад та ін).

Ці спостереження не значать, що структурно зазначені розділи є аналогами розділів реквієму, мова лише йде про подібність їх функцій до структурних елементів латинської заупокійної меси, які не могли не усвідомлюватися Дж. Тавенером. Також, слід зазначити, що у визначених

образно-тематичних «блоках» постійно присутнє «мерехтіння» спокою та збентеження.

Змістовна сторона канонічного тексту, що був взятий Дж. Тавенером з православного богослужіння (відспівування і панахиди) є аналогічною «Requiem aeternam» в латинському реквіємі:

*Со святыми упокой, Христе, душу раба Твоего, идеже несть болезнь, ни печаль, ни воздыхание, но жизнь бесконечная.*

*Вічне спочивання даруй їм (йому, їй), Господи,*

*і світло віковичне нехай їм (йому, їй) світить.*

*Нехай спочивають (спочиває) у мирі.*

*Амінь.*

І цю змістовну ідею Дж. Тавенер обирає в якості структурного елемента, який розмежовує загальну музичну композицію на три фази, які відповідають образному змісту поезії Ахматової. Басовий спів на тлі дзвонів сприймається як певний підсумок, резюме розгорнутого медитативного монологу сопрано в 1-му розділі («Присвята») і низки його експресивних висловлювань в розділах 2-8. Надалі, у третій фазі твору (розділи 10-15) цей текст не звучить, але з'являється текст з канону Великої Суботи (розділ 13, «Розп'яття»), який викладається басом на тлі дзвонів в канонічній манері псалмодии. Характерно, що Тавенер «розділяє» текст ирмоса канону коротким, але дуже яскравим інструментальним розділом (14), який може розцінюватися як урочисте проголошення майбутнього Воскресіння («голоси» мідних духових інструментів на тлі тремоло струнних, ударів дзвонів і там-таму та урочистий спів сопрано і баса на тлі дзвонів і гонгу). Після цього звучать слова Ісуса на Хресті, звернені до Бога-Отця («Пощо мене залишив!»), які композитор розподіляє поміж сопрано і басом, переводячи образ Страждання в площину сакральну: страждаюча жінка в поезії Ахматової переплітається з образом Христа, який зазнає хресні муки.

Це ще один прийом «мерехтіння» смислів, який так притаманний творчому мисленню композитора.

Кульмінацією твору стає розділ 13 («Розп'яття»), в якому проголошується ідея Безсмертя і переводиться образ героїні поеми в площину скаральну: вона символізує страждання Марії, що оплакує Ісуса. Канонічний текст служби Великої Суботи в даному випадку виконує основну функції в розкритті авторського задуму: «Не рыдай Мене, Мати, зрящи во гробе, Его же во чреве без семене зачала еси Сына: востану бо и прославлюся, и вознесу со славою непрестанно, яко Бог, Верою и любовию Тя величающия». Протиставлення Ісуса в Славі своїй і Ісуса що страждає, ототожнення героїні поеми Ахматової, яка оплакує свого сина з образом Марії, матері Христа, остаточно вирішується проголошенням Воскресіння в дуеті сопрано і баса (розділ 15), що стверджує основну, об'єктивно-сакральну концепцію «Реквієму Ахматової».

Розділи 16-17, що виконують функцію епілогу, повертають до початку твору з його медитативною статикою вокальної партії сопрано, яка підсилюється псалмодією, «заключною крапкою», яку ставить басове проведення «Со святыми упокой...» у розділі 16, та загасаючою динамікою розділа 17.

Узагальнюючи всі ці міркування, представляється можливим висловити припущення про наявність в «Реквіємі Ахматової» двох прийомів, які дозволяють говорити про наявність ознак реквієму в «російському творі» Дж. Тавенера. Перший, який виявляється на поверхні, пов'язаний з використанням канонічного тексту православного відспівування і панахиди, аналогічного в змістовному плані з текстом вступного інтроїта латинського реквієму в якості смислового маркера композиторської концепції музичного твору, що явно апелює і до назви поеми Ахматової, і до жанрової ідеї заупокійної меси. Другий пов'язаний з семантичною визначеністю музичного матеріалу твору, яка в образно-змістовному контексті поезії Ахматової набуває смислового конкретику своєї виразності. Дві образно-тематичні сфери

чітко вимальовуються в музиці Реквієму: медитативний стан скорботи та експресія переживання трагедії Смерті. Перше співвідносно з семантикою «Requiem aeternam», друге з семантикою «Dies irae». В даному випадку, з одного боку можна говорити про своєрідний принципі «перекладу» жанрової ідеї реквієму в «неадекватні умови». До ці умов належить, перш за все, сама назва твору, яка дублюючи заголовок поеми Ахматової, не фіксує жанрового визначення музичної композиції, але натякає на нього («мерехтіння» смислів, по Дж. Тавенеру); іншій національно-культурний контекст, не сумісний із середовищем існування латинського реквієму; відсутність хорového компонента музичної композиції, який є визначальним для жанрової традиції латинського реквієму; відсутність структурного компонента, що співвідноситься з латинським реквіємом. При цьому чітко визначається меморіальна функція даного твору, що відповідає вихідній функції латинського реквієму як літургійної форми і музичного жанру.

Цей «переклад», здійснений композитором під впливом російської культури, максимально віддалив формальні жанрові прояви реквієму від свого оригіналу. Це стосується відсутності канонічного латинського тексту і використання в цій якості канонічного тексту православної заупокійної служби, виключення структурно-семантичного інваріанта, гіпертрофії індивідуально-особистісного вираження в протигагу об'єктивності сакрального сенсу заупокійної меси. Проте, загальний зміст цього перекладу залишається збереженим, оскільки християнське розуміння Смерті як набуття життя Вічної присутній у творі Дж. Тавенера. Правда з деяким коректуванням: Вічне життя знаходиться в Пам'яті про Смерті як найвищу трагедію, у вічному спогаді про пережите і вічної пам'яті про невинні жертви.

Принцип реінтерпретації принцип реінтерпретации в творі британського композитора реалізується в перекладі жанрової концепції реквієму в інший контекст (культурний і жанровий), який видозмінює і самі жанрові ознаки, але зберігає вихідний сенс. Як зазначалося вище,

реінтерпретацію має на увазі максимальне віддалення від смислового наповнення оригіналу, аж до заперечення його. Цей принцип виявляється в «Реквіємі Ахматової», який не співвідноситься за своїми жанровими ознаками з реквіємом як традиційним жанром європейського музичного мистецтва, і може бути віднесений до жанру моноопери.

Таким чином, творча індивідуальність Дж. Тавенера під впливом російської релігійної культури зуміла по-новому розкрити смисловий потенціал реквієму, актуалізувати його жанрову ідею на ґрунті російської культури в особі поетичного доробку А. Ахматової.

#### **2.4. Кельтський реквієм» Дж. Тавенера у втіленні ідей хорового театру**

Тематика «Кельтського реквієму», написаного в 1968 році, пов'язана із стародавніми звичаями Ірландії і Шотландії, що пов'язані з темою смерті і знайшли своє втілення в похоронній обрядовості й ритуальності. Назва цього хорового твору відображає ідею музичного втілення релігійних уявлень про смерть, властивих давній кельтській культурі. Звернення Дж. Тавенера до архаїчних витоків ірландської та шотландської культур органічно вписується в коло творчих інтересів мистецькому житті Західної Європи, пов'язаних з так званим «кельтським ренесансом» або «кельтською хвилею» в середині минулого століття (див. про це у О. Маркової [124]).

Лібрето «Кельтського реквієму» було складено самим композитором, і його інтерпретація текстової основи жанру реквієму є вельми показовим в плані творчої свободи у відношенні до канонічного інваріанту і новаторського принципу використання авторського поетичного тексту. Так, текст реквієму складається із наступних текстових фрагментів: латинського реквієму, вірша «Марії та її сину» легендарного короля і поета Ірландії Блатмака (VII ст.), вірша «Вони зникають у світі світла» видатного поета Уельсу Генрі Воена (XVII ст.), гімну кардинала Дж. Ньюмана «Веди, добре Сяйво» (1833) – видатного діяча Оксфордського руху, а також декілька



фрагментів ірландського та шотландського дитячого фольклору (ігри та пісні). Текст старовинної пісні «Зелений гравій», яка звучить у дитячого хору, є найвідомішим зразком шотландського ігрового фольклору: він належить круговій грі, в якій беруть участь тільки дівчини і яка є розігруванням траурної теми (образ «зеленого гравію» був поетичною метафорою «зеленої могили») [214; 215]. Таким чином, текстовий компонент «Кельтського реквієму» у повній мірі репрезентує кельтський витік своєї культурної традиції, що пов'язаний з автентикою дохристиянських уявлень про смерть, які в романізованій Британії зазнали значних змін (див. ДОДАТОК В).

Наводимо повний текст вірша Г. Воена «Вони зникають у світі світла»:

Вони зникають у світі світла!  
Тут – тільки я насамоті;  
І пам'ять їх яскрава, чиста,  
Думки мої пусті.

Сяють та блищать в похмурій душі,  
Як зірки крізь шатер дерев,  
Чи як останній сонця промінь,  
Коли скінчився день.

Я бачу їх у сяйві слави,  
Чий світ розтопче мої дні:  
Найкращі, та тьмяні та хрипки;  
Нічого не залишивши мені.

Свята Надія, висока Покірність,  
Висока, як в Небі Господь!  
Це ваша хода, проявіть мені,  
Як розпалити мою холодну любов.

Мила, прекрасна Смерть! Закону алмаз,  
У темряві сяєш ти та і ніде;  
Твою таємницю ховає від нас  
попіл. Не може людина знати про те.  
Той, хто знайшов пташине гніздо,  
Може зрозуміти – зникнув птах.  
Але куди зник він, того ніхто  
Не може знати ніяк.

Та коли янголи в солодших снах  
Кличуть душу людини, що спить:  
То дивні думки приходять із  
натхненням у славну мить.

Як зірку заперти в труну,  
Її могила знищить світло.  
Та коли звільниш їй путь,  
Осяє увесь світ.

О, Батько вічного життя, та все  
Створено в славі під Тобою!  
Поверне дух ваш з світу рабства  
У світ самих свобод.  
Розвий морок із хмар переді мною,  
Коли мій погляд вкриває імла,  
Чи відведи на пагорб той,  
Де не потрібно скла.

І гімну Г. Дж. Ньюмана, який міститься в англіканських гімнаріях у якості богослужбового репертуару і покладений на музику. Він є одним з найбільш використовуваних в середовищі англіканської Високої церкви:

Веди, добре Сяйво, крізь морок ночі.  
Боже, веди мене! Боже, веди мене!  
Крізь ніч! На Твоє сяйво!  
Веди, добре Сяйво!  
Веди, добре Сяйво, добре Сяйво!

Ніч темна та далеко від дому я,  
Спрямуй мою ходу; не прошу про  
Далеку ціль; одного кроку досить мені.  
Тож веди мене далі, Боже, почуй мольбу мою.

Не завжди так, було – тебе шукав,  
Любив я обирати шлях свій сам.  
Та попре страх, гордість волей володіла,  
Та не минуле пам'ятай, веди мене, веди.

Здавна сила Твоя осяяла мене,  
Та досі веде крізь пагорби, бурю та ніч!  
Та зі світанком посміхаються янголи ті,  
Яких я здавна полюбив, хоча, було, втрачав.

(переклади М. Решетньова)

Як бачимо, змістовне наповнення даних поетичних текстів пов'язане з образами релігійного переживання смерті, височиною і одухотвореністю поетичних метафор, характерних для християнського містицизму. Гімн Дж. Г. Ньюмана є класичним зразком католицької релігійної поезії, в якому відбилося «все найкраще, що було породжене духовним життям католицизму» [138, 25], його поетична образність передає містичне переживання життя і пафос релігійного почуття.

Фігура Генрі Воена в історії британської поезії займає особливе місце: видатний поет, перекладач і лікар з'явився автором безлічі віршів і поем, які представляють так званий «метафізичний» напрям в західноєвропейській літературно-поетичній творчості і є її визнаною вершиною. Переживання і осмислення подій свого життя (особливо хвороби, яка супроводжувала поета протягом довгих років) втілилися в християнському розумінні життя і смерті, яке відображене в одному із рядків його поезії: «вмираючи, я знаходжу нове життя» [98, 63]. Провідні теми його поезії – «скорбота по недосконалому світу», любов до природи і тонке переживання «фізичного і духовного світу і неясних відносин між ними» [212, 132]. Примітно, що поет часто писав під псевдонімом «Силур» (від назви стародавнього кельтського племені силурів, які були в Уельсі в доримський період історії британських островів). Таким чином він підкреслював зв'язок своєї творчості з традиціями своєї культури, що через кілька століть виявилось актуальним для музичного мистецтва ХХ століття в особі Дж. Тавенера.

Час створення «Кельтського реквієму» збігається з періодом захоплення композитора католицьким містицизмом, який дуже часто був звернений до «особистого Христа» кожного віруючого [212, 139]. Індивідуально-особистісні переживання християнина, зафіксовані в поезії кардинала Дж. Г. Ньюмана і Г. Воена, в смисловому плані перетинається з об'єктивною образністю канонічного тексту латинського реквієму, який відображає християнське ставлення до смерті і безсмертя.

Що ж до ігор, лічилок, та пісень, які співають та говорять діти, то вони у більшості своїй пов'язані із тематикою Смерті, оскільки дитячий хор розігрує обряд похорон та оплакування дівчинки, яка була обрана у якості жертви у грі, а потім ожила та перетворилася на привід. У кінці цієї «вистави» обирається нова жертва і обрядові дії повторюються з початку.

Сам композитор згадував про те, що ідея твору була стимульована його перебуванням в Ірландії: «...я дуже хотів відновити ранні ірландські поезії. Але після завершення я виявив, що він став театральним твором для дітей, з фоном ірландських і латинських слів, і оригінальна назва («Кельтський реквієм» – *Ю. К.*) здавалася менш значною. Проте, я притримувався цього титулу, тому що мені це подобається, і я зобов'язаний Ірландії за генезис духу музики» [136, 80].

Фольклорний колорит відчувається у «Кельтському реквіємі», перш за все, на рівні мелодико-інтонаційному та вокально-тембральному: тематизм дитячого хору, складається виключно з простих моноритмічних поспівок у дусі фольклорної архаїки. До того ж, по балансу загального звучання тембр дитячих голосів на протязі усього твору значно переважає, тому що дитячий хор, який розігрує в дитячій ігровій формі похорон, знаходиться на передній частині сцени. Звернення композитора до текстів дитячого фольклору (лічилки, ігри, танцювальні пісні та «безглузді рими», як їх визначає Дж. Тавенер у поясненні до партитури) надає музично-тематичному комплексу дитячих голосів гіпертрофованої виразності, що утворює звуковий простір давнього уявлення про Людину, Життя та Смерть. Примітно, що присутня в інструментальному складі Реквієму ірландська волинка, яка у тембральному відношенні звичайно ж є репрезентантом кельтського фольклорного колориту, у даному випадку залишається «за кадром»: її звучання ніяк не виділяється із загальної фактури, до того ж саме її використання у творі зазначено автором як «вільне». Тобто дух кельтської давнини має значення для Дж. Тавенера виключно у вокально-хоровому проявленні дитячих голосів.

В Реквіємі використано великий виконавчий склад, який надає Дж. Тавенеру дуже великі можливості музично-художньої виразності. Так, у творі задіяні три хори, солісти і дитячий хор, які утворюють розвинену вокально-хорову фактуру для якої характерним є поліпластовий принцип організації та динамічний і темповий контрасти, а також рельєф сонористичної щільності звучання. В інструментальному складі «Кельтського реквієму» – кларнет, басовий тромбон, труба пікколо, великий орган, фортепіано, електрогітара, струнні, група перкусії та ірландська волинка. Такий специфічний у тембровому відношенні інструментальний ансамбль, притаманний авангардистським пошукам західноєвропейського музичного мистецтва середини ХХ ст., надає твору Дж. Тавенера дуже яскравого архаїчно-ритуального колориту.

*Розподіл текстових фрагментів поміж вокальних тембрів і фактурна диференціація.* Дж. Тавенер пояснював, що текст латинської заупокійної меси завжди відводиться тому, хто «несе канти» [136, 81]. Ключові тексти латинського реквієму співаються трьома дорослими хорами у поєднанні з поезією Г. Воена, яка майже завжди звучить у високого сопрано. Гімн Дж. Г. Ньюмана та вірш Блатмака також звучить у хорі, ігрові пісні та «безглузді рими» завжди озвучені дитячими голосами. Дуже часто перелічені текстові фрагменти звучать одночасно у різних виконавських груп, що утворює багат шаровий змістовний та смисловий простір, а також специфічне хорове звучання. Такий спосіб організації вербального матеріалу Реквієму є зразком інтертекстуальності як «художнього прийому» та «поетики сучасного мистецтва» [100, 68]. На думку музикознавців інтертекстуальність завжди надає можливості «...формування змісту твору, вибудовуючи його нелінійну смислову структуру і включає в безмір інших текстів, а також забезпечує можливість його різнорівневого прочитання – на перетині смислових полів композитора, виконавця і слухача» (за визначенням І. Коханик [100, 68-69]). В даному випадку подібне структурування музичного тексту досягає високого

художнього результату: композитору вдається створити широке смислове поле щодо християнського розуміння Смерті та Безсмертя.

Авангардистська складність музичної мови реквієму зумовила такі особливості вокально-хорової фактури як різноманітність її звукової щільності, сонористичні ефекти (шепіт, говір та ін.), фонетичні «напливи» тексту, хорова педаль, дуже рухливий динамічний рельєф, звукозображальні прийоми. Всі ці тонкощі хорового звучання зафіксовані у партитурі за допомогою нотної графіки, яка притаманна класичним зразкам музичного авангарду середини ХХ ст. і яка рясніє вказівками на тривалість часових відрізків, в яких звучить повторюваний музичний тематизм та авторськими ремарками щодо характеру виконання. При цьому наголошуємо на головному ефекті, якого досягає композитор завдяки усім цим прийомам хорового звучання: власне сам вербальний текст, який звучить у хорі, *втрачається* в загальній звуковій масі, від нього часто залишаються тільки сонористичні відгомони. Зміст тексту, який озвучує хор, не завжди можна вловити, тоді як текст, який доручено дитячому хорі на протязі *усієї* композиції звучить чітко і ясно, вриваючись в пам'ять слухачеві. Цей ефект досягається безумовно за допомогою максимального контрасту тематизму дорослих хорів та солістів (складного у мелодико-інтонаційному відношенні) та дитячого хору (вкрай примітивного та одноманітного). І цей принцип домінування «простого» над «складним» утворює музичне вираження змістовної концепції твору, яка затверджує Смерть як «просту» істину життя, яка повторюється одвічно – від людини до людини, від покоління до покоління, та не вимагає людських рефлексій щодо її етичної оцінки. Відмічений звуковий ефект вражає. Завдяки йому складається відчуття містеріального дійства що розгортається за межами особистісних почуттів і думок, у просторі Сакрального буття.

Для дослідження творчості Дж. Тавенера особливо важливо розуміти змістовний сенс понять «сакральне» і «медитативне», які практично завжди присутні в характеристиці музики, що представляє стилістичну лінію «нової сакральності» і до якої належить творчість британського композитора.

Дослідники-музикознавці, розглядаючи твори композиторів, які належать до цього напрямку сучасного музичного мистецтва, часто об'єднують ці два поняття в сенсі духовного їх витоку: і те, і інше має на меті «занурити» людини в відмінну від буденності реальність, наблизити його до переживання Божественного. Традиційно під сакральним, або сакральністю розуміють світоглядну категорію, «...яка ставить об'єкт в положення виняткової ваги, невиліковним цінності і на цій підставі вимагає побожного до нього відношення. Уявлення про сакральний з найбільшою повнотою виражені в релігійному світогляді, де сакральне – предикат тих сутностей, які є об'єктом поклоніння. Переконавання в існуванні сакрального і бажання бути йому причетним складають суть релігії. У розвиненому релігійній свідомості сакральне – найвища цінність високої гідності: наживання святості виступає неодмінною умовою і метою порятунку» [103, 215]. «Між цими поняттями можна виділити ряд загальних властивостей. А саме: установка на універсалізм культурно-генетичних витоків, звернення до семантичних кодів, актуалізація інтересу до архаїчних або старих ритуальних форма, інтерес до онтології, і нужда в глибинному переживанні церковної музики. Вони сходяться в інтересі до священного, потаємного. Обидва ці поняття бачать собі за мету залучення до витоків буття, і прагнуть наблизити людину до катарсису як найвищій точці духовності. Ці поняття надіндивідуальні, вони прагнуть до універсалізації, до того, що знаходиться за межами. Для них обох важлива наявність якоїсь надвищої ідеї» [там же].

*Структура* Реквієму складається з трьох частин – «Requiem aeternam» («Вічний спокій даруй їм»), «Dies Irae» («День гніву») і «Requiescat in pace» («Хай почине з миром»), які відповідають основним структурним розділам латинського реквієму (назва останнього є фрагментом тексту Requiem aeternam, яка загально відома у якості траурної аббревіатури R.I.P.). Вони складають струнку композицію твору, яка скріплена двома компонентами – тонально-гармонічним рівнем Es-dur та тембром дитячих голосів.

Перший з цих компонентів утримує слухацьке сприйняття складної поліпластового сонористичного звукового простору вокально-хорової та інструментальної фактури. Його звучання у струнних інструментів та хору (чи органу) на початку твору, яке нібито вводить слухача у дійство, викликає безумовні алюзії на оркестровий вступ «Золота Рейну» Р. Вагнера, в якому розкладена гармонія акорду Es-dur символізує рух водної стихії та центральний для філософської концепції німецького композитора образ великого Рейну. Цей центральний елемент трьохчастинної композиції Реквієму «прикрашається» трьома різними мелодичними формулами і трьома ритмічними групами. Ці мелодичні формули складають поспівки дитячих голосів, надто експресивні у своїй інтонаційній виразності фрази сопрано та мовні інтонації чоловічого голосу. Ритмічні формули звучать у маракасів, ксилофону та тамбурина.

Другий компонент утворює ефект безперервності ритуального дійства, яке розгортається в надіндивідуальному, сакральному просторі та «скріплює» своєю інтонаційно-ритмічною одноманітністю дуже «строкату» у тембральному та мелодійному плані вокально-інструментальну фактуру. Важливим елементом цього компоненту стає перкусія, яка надає архаїчний колорит дитячим пісням та іграм.

Але всі ці композиційні компоненти, на думку самого Дж. Тавенера, є «дорослими прикрасами» для дитячих ігор про Смерть: «Я вірю в дуже сильний зв'язок між смертю і дітьми; і що їхня реалізація таємничого "обряду смерті" в вуличних іграх дуже рухлива» [136, 81]. Як бачимо, ці ігри є найважливішим у творі, вони відображають або коментують те, що співають «дорослі». Крім того, вони завжди звучать в головній тональності твору Es-dur, при цьому залишаються недоторканими у відношенні тексту та музичної складової. Основна ідея їх використання композитором – в наданні нового смислу дитячому «примітивному» погляду на світ в контексті серйозної дорослої змістовності розділів заупокійної меси та поезіях Дж. Г. Ньюмана та Г. Воена.



Перша частина «Кельтського реквієму» одразу ж вводить слухача до театрального дійства, яке доручено дитячому хору. У задній частині сцени розміщується дорослий хор у трьох групах, а діти входять поміж до залу (чути їх шепіт) і стають на коліна перед гойдалкою на сцені. Поступово шепіт змінюється на скандування, яке стає все гучнішим. Початковий акорд Es-dur звучить у струнних в низькому регістрі дуже тихо (*pppppp*), створюючи спокійний «ефірний звук». Але цей спокій недовгий, оскільки маракаси вступають незабаром після цього, надаючи негайне відчуття початку дійства. До цього додається відчуття загрози, створене поступовим нарощуванням динаміки звучання дитячих голосів, які скандують на текст лічилки:

«Ene, mena, bora mi: Kisca, laga, mora di

«Яйця, масло, сир, хліб: паличка, запас, кісточка мертва»

У грі з римуванням діти вибирають «жертву» Дженні Джонс для участі у обряді похорону, який згодом розгорнеться в ігровій формі. Коли їхні крики досягають найвищого піку звучання, до них приєднуються ксилофони, які поділяють той самий ритм і створюють ефект зловісної пляски.

На відміну від вступного розділу, подальший музичний матеріал має більш статичний характер, і хоча хорова та інструментальна фактура стає все більш складною, є два елементи, які чітко виділяються: довготривалий акорд Es-dur та експресивне соло сопрано. Звучання акорду збільшується додаванням трьох хорів, які співають те, що Тавенер відмічає в партитурі як «твердий звук дзвоника – донг». Ці «донги» мають досить суворий характер (як дзвін у дзвони), який є настирливим і наполегливим, створюючи страхітливий ефект. Цей звуковий континуум залишається статичним у першій частині Реквієму і періодично повторюється протягом усього твору в різних образах як стабілізуючий елемент в атональному звучанні загальної фактури. У надзвичайно виразній мелодії соло сопрано, звучить вірш Блатмака, у якому говориться про скорботу й біль, що відчуває герой поезії, який оплакує смерть Христа разом із Марією. Партія сопрано будується на коротких фразах інструментального характеру, що надає вокалу інтонаційну

насиченість та інструментальний колорит, який стає головним виразним елементом статичного звучання хорів та струнних інструментів. Оплакування Христа стає фоном, на якому розгортається безмовна дія дитячого хору, який вже вибрав жертву, і вона крадеться між дітьми до своєї «матері» (умовної фігури, яка перетинається за змістом з образом Матері Ісуса, Марії, персоніфікованої тембром сопрано і присутньої в поезії Блатмака). Після цього діти сповіщають, що «Дженні Джонс вмирає, Ви не побачити її зараз». А коли у тенорів солістів проходить латинський текст «Kyrie eleison», дитячий хор весело повідомляє, що вони прийшли на похорон Дженні Джонс, яка в цей час падає, імітуючи свою смерть. Після цього – сцена оплакування Дженні Джонс, яка відповідає розділу «Lacrimosa» в латинському реквіємі та партитурі Тавенера і виконує функцію заключної побудови першої частини. Повільний темп, тиха динаміка, прозора фактура, в якій задіяний тільки інструментальний склад, на тлі якого звучать нібито «загальмовані» фрази дитячого хору, що плаче в носові хустки. Такий динамічний, темповий і фактурний спад максимально відтіняє музичний матеріал другій частині Реквієму – драматичного «Dies irae».

Друга частина «Кельтського реквієму» являє собою яскравий приклад авангардистського стилю раннього періоду творчості Тавенера, який повідомляє партитурі надзвичайну музично-тематичну багатшаровість: вона складається з окремих тематичних блоків, які накладаючись один на одного, утворюють сонористичний звуковий простір з різних тембрів, ритмів, мелодійних утворень. Щільність фактури утворюється переважно за рахунок хорового звучання (всі три хори), в якому застосований прийом скандування дрібними нотами без слів («bombarde» в позначенні Тавенера). Цей пласт поєднується з гострим ритмом тромбона, різкими акордами струнних інструментів, «колючих» розкиданих звуків у труби, і остинатним звучанням перкусії. Всі ці тематичні лінії утворюють в комплексі звуковий ефект хаосу, який втілює картину Судного дня. І контрастом до цієї «музичної картини»

виступає дитяча гра, яка у символічній формі представляє шлях душі до чистилища.

У сюжеті, якій розіграє дитячий хор у «Dies irae», діти «...привласнюють пантомімою випадкову природу волі богів, які обирають жертву для обряду смерті» [136, 82]. Тут існує центральний персонаж – Дженні Джонс, маленька дівчинка, яка з самого початку вибрана іншими дітьми як жертва, що повинна пройти обряд смерті. Саме через труп Дженні Джонс діти танцюють в розділі «Confutatis maledictis» у другій частині Реквієма, закручуючи рога биків, щоб відлякати злих духів. Цей зміст, хоча і передається дітьми, має своє походження в давньому похоронному обряді в низинах Шотландії [214]. Гра в класики, яка має місце в діях дитячого хору на початку «Dies irae», символізує шлях через життя до смерті, а точніше – до чистилища. Діти грають спочатку дуже повільно, з чітким ритмом, а потім поєднують це з розмахуючими іграми, щоб випустити душу з чистилища, намагаючись зірвати щось з передньої частини гойдалки (відомо, що священики в Болівії колись гойдалися на гігантських гойдалках протягом дванадцяти годин на День всіх святих з тією ж метою [214]). Діти розгойдуються до безглуздох рим, таких як: «Померти кицькою, закрити своє маленьке око, коли збудишся, знайдеш торт, помреш кицьку». Ця особлива рима змінюється, коли гойдалка «вмирає» наприкінці розділу «Recordare». Покірне воскресіння Дженні Джонса, що відбувається після «Confutatis maledictis», служить виходом із атмосфери смерті і трауру. Дженні Джонс вискакує і переслідує інших дітей, коли вони кричать «Привид!».

Дії дітей в даному випадку представляють дуже яскравий контраст до образності «Dies irae», закладеної в тексті старовинної секвенції, яка у другій частині Реквієму Тавенера не представлена вербальним текстом: композитор заміщає канонічний текст виключно музичною виразністю, що стає новаторським прийомом. Безтурботні дії дітей на цьому фоні досягають

драматичного ефекту «зниження» почуття жаху, який переживає грішна душа християнина в передчутті Страшного Суду.

Відгомоном «Lacrymosa» закінчується перший розділ «Dies Irae»: у сопрано соло звучить поетичний текст Блатмака («Бідна Марія, за що ти плачеш у яскравий літній день?») на тлі прозорої фактури струнних, фортепіано, тромбона і труби. Однак цей скорботний плач знову «коригується» дитячим хором, який обговорює колір одягу, в якому потрібно йти на похорон Дженні Джонс. У цьому фрагменті ущільнюється і фактура дитячого хору, який розподіляється на дві групи: одна з них співає, друга говорить в позначеному ритмі. В подальшому розділі «Recordare» Тавенер застосовує ще більш контрастне зіставлення різних пластів вокально-хорової фактури: скандування дитячого хору та передача примітивної мелодії від однієї дитини до іншої поєднується з мадригальним звучанням солістів, які виспівують латинський текст «в старовинному стилі». Поліфонічна вокальна фактура додатково відтіняється пунктирним ритмом ксилофона, який в буквальному сенсі «розбиває» піднесений стиль старовинної музики, переводячи увагу слухача на дитячий хор. У дітей звучить примітивний текст дитячої гри: "Вінги, вонги, Дні довгі, Зозуля і горобець; Маленька собачка втратила хвіст, І його повісять завтра». Поступово темп прискорюється, перетворюючись в божевільну пляску і раптово обривається витриманою паузою.

У наступному невеликому розділі «Lacrimosa» – вишукане звучання латинського тексту у дорослого хору (кожен склад тексту, розділений паузами, звучить у різних хорових груп) в повільному темпі і тихій динаміці. На цьому просвітленому тлі у дитячого хору звучить мелодія старовинної ігрової пісні «Зелений гравій», яка символізує траур за померлими; під час співу діти водять хоровод. А потім, вже без співу дорослого хору, на тлі імітації дзвону дитячими тембрами, починають розгойдувати гойдалки, імітуючи обряд відлякування злих духів (про який було сказано вище). Наступний за цим заключний розділ повторює тематизм початкового

фрагмента «Dies irae», тільки в гіпертрофованому звучанні – це кульмінація другої частини, в якій образи Страшного суду постають у всій своїй могутності. Композитор тут використовує оригінальний прийом музичної виразності: у дитячого хору з'являється ритм свінгу, доповнений електрогітарою з характерним «крокуючим» тематизмом бас-гітари. Цей ритм проникає в усі партії солістів, в той час як дорослий хор повертається до прийому скандування. Діти ж в цей час співають і вигукують «Топчи зелену траву! ...».

Далі – ритуальний танець дітей навколо тіла Дженні Джонс, що відлякує злих духів, при якому діти плещуть у долоні і дзижчать:

«Ді-на, ді-на,  
ді-на Зелена сивина  
Ти можеш в чорному прийти,  
Ось як одягнися ти.  
Чорний – для жалоби,  
Одягнемо ж чорне ми.  
Попіл – до попелу, зола – до золи,  
Якщо Бог не прийме, Диявол забере!  
«Дух!»...»

Цей текст накладається на латинський текст «Confutatis maledictus» («Коли нечестивці збентежені...»), який проводиться у трьох дорослих хорів в унісон, і раптово обривається в момент, коли діти починають кидати землю на «могілу».

Раптово Дженні Джонс оживає, біжить за дітьми, вигукуючи «Привид!» на тлі початкової мелодії дитячого хору й окремих звуків-складів «Lacrimosa», виконання яких композитор помічає ремаркою «далеке відлуння».

Третя частина «Кельтського реквієму» є «тихою кульмінацією» твору, не дивлячись на її скромні масштаби у зіставленні з іншими двома частинами. Тут розкривається основна ідея дитячих ігор та водночас, у якості

філософського резюме подано гімн кардинала Ньюмана, який затверджує християнську віру у безсмертя душі і Вічний спокій. Цей текст звучить у хоральному викладенні, «у церковному стилі» і дуже тихо наприкінці Реквієму, що утворює далекі алузії до заключного хору «Пікової дами» П. І. Чайковського.

Під час цього останнього розділу діти співають свою пародію на «Марія мала маленького ягняти ... її батько застрелив його мертвим», і вони починають розчленовувати іграшковий ягня, тоді як Марія сидить плачучи в центрі хороводу. Дух Дженні Джонс знову з'являється, торкається Мері, яка «плаче за кохання», і гра починається знову з дівчиною, яка була раніше Мері, а відтепер стала Дженні: гра в Смерть буде вічною, вона є частина Життя.

Сюжет дійства, який розігрується дитячим хором, озвучений контрастними у смисловому плані вербальними текстами і музичним матеріалом. Так, текст поезії Блатмака, в якому відображений образ скорботної Марії, що оплакує свого сина, проходить у хорі у вільному ритмі по типу григоріанського хоралу; текст гімну Ньюмана «Веди, добре Сяйво» звучить також у дорослого хору в характерному пунктирному ритмі, який додає музиці характер траурної ходи. На цьому тлі у вільному ритмі у сопрано соло проходить текст Г. Воєна «Вони зникають у світі світла», який виділяється тембрально над основною маси хорового звучання. Доповнює цей образ пафосного виразу релігійного розуміння Смерті як переходу до життя Вічного і тембр органу, який супроводжує хоровий спів, але раптово переходить на кластери, і обривається в момент коли зал занурюється в повний морок. Хор на тихій динаміці доспіває текст, до якого поступово підключається перкусія, і на першому плані знову виступають діти, які починають заново розігрувати похорон нової Дженні Джонс. Хорове звучання поступово убуває за допомогою виключення голосів, і тільки дитячі голоси закінчують Реквієм, поступово відходячи із залу.

Таким чином, «Кельтському реквієму» притаманна театральність, яка надає твору ритуальних рис і значно ускладнює його філософську ідею, закладену в заупокійній службі і яка зумовлює присутність в ньому стилістики хорového театру. У цьому плані твір Дж. Тавенера став яскравим зразком творчої інтерпретації принципів театралізації хорového мистецтва – тенденції, що з'явилася магістральною для хорových жанрів ХХ ст. Тобто йдеться про підвищений інтерес композиторів до першоджерел хоровой музики та її жанрових типів. «Звертаючись до фольклору, з його обрядовістю, персоніфікацією, сюжетністю, композитори створюють яскраво зримі, дієві хорові вистави (К. Орф «Карміна Бурана», І. Стравінський «Весіллячко», В. Салманов «Дванадцять», твори композиторів другої фольклорної хвилі: Р. Щедрін хорова сюїта з опери «Не тільки любов», В. Гаврилін «Передзвони» і ін.). У сферу камерної хоровой музики, ключовою особливістю якої є ліричний вислів, також проникає театральність. Цей процес пов'язаний з впровадженням сонористичних прийомів, експериментуванням з новими акустичними ефектами, помітно оновлюється звуковий простір, розширенням образно-змістовної сфери музики», – відмічає Н. Овчиннікова [140, 13].

Наприкінці ХХ ст. зазначені тенденції оформилися у напрямок композиторської творчості, який увійшов в музичне мистецтво під назвою хорového театру і суттєво змінив традиції хорového виконання. Ці зміни, насамперед, торкнулися принципів статичного виконання хорového твору, при якому хоровий колектив виконує функцію виключно виконання музичного тексту. Тому, як підкреслюють дослідники, хоровий театр може існувати як виконавська інтерпретація (у разі виконання твору що не створювався композитором як той, що передбачає театральне втілення) та авторська (композиторська) концепція, яка спочатку була орієнтована на театралізацію хорového виконання (за Н. Овчинніковою [140]).

## 2.5. Реквієм як метажанр у творчості К. Дженкінса («Меса миру»)

«Меса миру» К. Дженкінса стало тим твором в творчій спадщині валлійського композитора, яке зуміло втілити на високому художньому рівні найактуальніші соціально-етичні проблеми сучасної культури і суспільства, пов'язані з питаннями Життя і Смерті, Добра і Зла, війни і миру, взаємної відкритості різних світових культур.

Як говорилося в першому розділі даного дослідження, звернення композиторів ХХ століття до жанрів духовної музики в більшості випадків було пов'язано з прагненням втілити в музиці об'єктивні морально-етичні ідеї, які прямим чином витікали з соціально-історичної обстановки свого часу: «... ХХ століття увійде в історію людства як століття трагедій і потрясінь, століття воєн і есхатологічних настроїв. Найяскравішим показником духовного Ренесансу стало звернення композиторів до релігійної тематики, що супроводжувалося постановкою складних світоглядних питань. Тяга до релігії вже в повній мірі позначила гостроту суспільної кризи свідомості, яка змусила в християнському віровченні шукати загублену життєву опору» [152, 22].

Прагнення композитора до такого універсального змісту свого твору зумовила принцип жанрово-стильового синтезування різнорідних в культурному відношенні елементів, який є загальним для музичного мистецтва ХХ століття, особливо його другої половини. Зазначений принцип відображає такі ознаки професійної композиторської творчості як зміна естетичної парадигми, переосмислення образно-змістовних, структурних, виразних основ мистецтва відповідно до світоглядних і естетичних позицій постмодернізму. Істотним для зазначених позицій є, за висловом О. Козаренка, «гіперреальність» постмодерну з притаманною йому стильовою «всеядністю» [93, 10] – саме ця властивість творчого мислення композиторів другої половини ХХ століття породжує магістральну для європейського музичного мистецтва тенденцію до переосмислення класичних жанрово-



стильових канонів і нормативів. У цих умовах індивідуально-авторських інтерпретацій традиції формується новий погляд і на комунікативну функцію музичного твору, заснований на ідеї «універсального» синтезу [232, 34] як способу організації музичної композиції.

«Меса миру» К. Дженкінса (повна версія назви твору «The Armed Man: a Mass for Peace») була замовлена композиторові у 1999 році Королівською збройовою палатою Великобританії і спочатку була присвячена війні в Косово. Як відомо, «Меса миру» увійшла в програму святкування Міленіуму в Альберт-холі в квітні 2000 року, і транслювалася радіостанцією Classic FM3. На думку замовника, твір К. Дженкінса мав залучити широку громадськість і особливо молодь до проблем війни в сучасному світі (цим і пояснюється скорочена назва, що закріпилася за твором).

Повна назва твору також апелює до теми війни і миру: образ озброєної людини («The Armed Man») як символ небезпеки і смерті був відомий з найраніших часів і неодноразово використовувався композиторами в своїх творах (найвідоміше використання – в месі Ж. Дебре, в якій мелодія пісні «L'homme armé», що виникла ще в Середньовіччі, використовується в якості *cantus firmus*). На думку дослідників, символіка образу озброєної людини має вельми широке смислове поле: маючи на увазі якийсь ідеалізований образ справжнього християнина, повсталого проти супротивників своєї віри, його могли представляти і в образі Архангела Михайла, і в образі самого Христа. Музикознавча інтерпретація цього основного смислового елемента «Меси миру» К. Дженкінса представлена матеріалами публікації К. Жабінського, який розглядає твір валлійського композитора в історико-культурному контексті ХХ-ХХІ ст. [66].

Прагнення композитора до універсального втілення свого задуму зумовила багаторівневі прояви художнього синтезу у творі К. Дженкінса. Принцип синтезування різнорідних елементів виявився у «Месі миру» на декількох рівнях: текстової основи, семантики літургійного жанру, стильовому рівні музичної мови, а також на рівні взаємодії різних видів

мистецтв. Останнє зумовило той факт, що при виконанні меси, за бажанням автора, для посилення виразного ефекту використовується відеоінсталяція з кадрами військової хроніки фашистської Німеччини, Італії, Японії, Близького Сходу, Африки, а також кадри бомбардування Хіросіми). Звернення композитора до мультимедійних технологій органічно вписується в загальну тенденцію сучасного мистецтва, яка демонструє вплив технічної культури на художню творчість і їх щільні взаємодії в процесі створення нового типу художньої комунікації і нових форм та засобів виразності. Основний принцип цих взаємодій визначається дослідниками як аудіовізуальна єдність, яка формує новий естетичний ідеал відповідно до комунікативних особливостей сучасного мистецтва. На думку мистецтвознавців, музичній культурі в цих процесах належить провідне місце: «І тепер все частіше академічні музиканти в своїх проектах звертаються до мультимедіа (екрани, світлові ефекти), поєднуючи їх з іншими візуальними компонентами (одяг, пластика, поведінка виконавців, їх мова)» [232, 40].

У західноєвропейській традиції основою жанрового канону меси на вербальному рівні служить принцип мономовної текстової основи, зумовлений використанням латинської мови, або будь-якої іншої мови (німецької, іспанської, французької, чеської), в залежності від країни, де функціонує даний жанр. У ХХ столітті композитори все частіше виявляють творчу свободу щодо мови тексту, що лежить в основі літургійного жанру, і Меса К. Дженкінса органічно вписується в цю тенденцію вільної інтерпретації жанрової традиції: композитор звертається не тільки до різножанрових (світських і духовних) текстів, а й до чотирьох різних мов (латинська, англійська, французька, арабська) об'єднуючи таким чином в музично-смысловому просторі свого твору різні національні культури.

К. Дженкінс використовує поряд з канонічними латинськими текстами ординарія меси (Kyrie eleison, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei) текстові фрагменти англіканської «Книги загальних молитов» (Псалми і Одкровення, № 4) і слова заклику муедзина до молитви (азан), які символізують

мусульманство (№ 2). Світські тексти представлені фрагментами прозових і поетичних творів з різних національних культур, вони перекладені на англійську мову: з індійського епосу «Махабхарата» (№ 9), японської поезії (№ 8), фрагмент оди Дж. Свіфта (№ 7). Також композитор звертається до фрагментів текстів Р. Кіплінга (№ 6), Д. Драйдена (№ 7), Г. Вілсона (№ 11), Т. Мелорі (№ 13), А. Теннісона (№ 13). Мовою оригіналу відтворюється старовинна французька пісня «L'homme armé», яка є тематичним і семантичним ядром даного твору.

Меса являє собою композицію, утворену з 13 номерів, логічним центром якої є № 7 «Charge» («До атаки») – це кульмінаційний центр твору, що втілює картину Битви як символ війни і агресії. Єдиним смисловим стрижнем, що об'єднує всі частини меси стає тема протесту проти війни, а також благання вищих сил про допомогу, яка об'єднує весь світ і різні релігійні конфесії.

Звернення до музичних і вербальних текстів, що належать до різних стилів, історичних епох, обумовлює полістилістичний характер музики Меси. На рівні музичної мови принцип синтезу у творі К. Дженкінса реалізується в моделюванні музично-стилістичних знаків, що відносяться до епохи Середньовіччя і барокової музики, що взаємодіють з «новою простотою» сучасного музичного мистецтва. Так, стилістика середньовічної музики в «Месі миру» пов'язана, перш за все, з цитуванням теми «L'homme armé», яка викладається в першій частині, одночасно виконуючи функцію вступу і конкретизації основної ідеї. Композитор, звертаючись до старовинної теми, відтворює характерну для оригіналу строфічну форму з унісоном і октавним викладом в першій строфі, що поступово переходить в органум з типовим для нього рухом паралельними секстами.

У Месі присутня стилістика григоріанського хоралу (№ 4), яка співвідноситься композитором з біблійними текстами псалмів. Жанрово-інтонаційною основою цієї частини стає григоріанський хорал мелізматичного типу (з необмеженою кількістю тонів на склад тексту), з

характерною для нього нерегулярною акцентною ритмікою. Однак, на відміну від середньовічних григоріанських хоралів на латинській мові, К. Дженкінс використовував англійський еквівалент псалмів Давида (скомбіновані рядки з псалмів 56:11 і 59:2), а для більшої виразності в хорал вводяться ударні інструменти.

Музичними знаками, які репрезентують різні релігійні конфесії, стають музично-стилістичні елементи, типові для кожної з них. Так, в канонічних частинах реквієму особливу роль відіграє відтворення стилістики І. С. Баха, що викликає асоціації з Високою месою *h-moll*. Алюзії на бахівський стиль складаються за рахунок особливостей фактурного і композиційного рішення, інтонаційної специфіки музичної тканини, тембрової сторони вокально-хорового та інструментального звучання (наприклад, соло сопрано в нижньому регістрі з хором у «Kyrie»). Крім цього бароковими музично-стилістичними знаками в Месі виявляються юбіляції та ламентозні інтонації з вкрапленнями інтонаційних елементів риторичної фігури *catabasis*, а також хоральна лексика (№ 5 «Sanctus»).

Сучасні дослідники, аналізуючи різні композиторські трактування жанрів хорової духовної музики, пропонують розглядати їх з точки зору методу реконструкції та застосування різного роду ретропріємів, спрямованих на відтворення стилістичного і жанрового вигляду вихідної моделі [35, 3]). Наведені приклади відтворення музичної стилістики, характерною для барокової музики, і конкретно для стилю І. С. Баха, можуть розцінюватися і в цьому аспекті як приклад реконструкції старовинного стилю. Але, на наш погляд, такий підхід К. Дженкінса до музичного тематизму свого твору обумовлений інший концепцією композиторської творчості: в результаті прийому стилізації відтворюються певні звукові образи, які пов'язані у європейського слухача з певними музичними стилями і виступають в якості своєрідних символів різних історичних епох і національних культур. Поєднуючи ці звукові образи в межах однієї музичної

композиції, композитор досягає виразного ефекту «зв'язку часів», і таким чином втілює ідею єдності світу перед обличчям війни.

В цьому відношенні відзначимо, що в Месі К. Дженкінса присутні також і смислові алюзії на жанрову ідею реквієму, яка органічно існує в межах структурного і текстового канону латинської меси. Виявленню цих жанрових перетинів сприяє, в першу чергу, драматургічна концепція твору: кульмінаційним центром виявляється епізод битви (№ 7), який зіставляється з подальшою картиною емоційного спустошення і розгубленості в № 8 «Angry Flames» («Злий вогонь»). Музична стилістика образу атаки, зображеного К. Дженкінсом парадоксальна, оскільки поєднує в собі алюзії на знаменитий хор К. Орфа «О, Фортуна» з кантати «Карміна Бурана» і популярну сучасну музику (танцювальний стиль хіп-хоп). «Примітивна» архаїка остинатних мелодійних і ритмічних формул хорової фактури поєднується з гострим і впізнаваним ритмом вуличного танцю: ефект приголомшливої виразної сили покликаний втілити динаміку і натиск військової атаки і її руйнівну силу. Мінімалістська по суті техніка, застосовувана композитором, ставить своїм художнім завданням створення звукового образу поля битви, яке в буквальному сенсі змітає людські життя. На цьому тлі жіночі голоси славлять загиблих на полі бою, уособлюючи материнський голос: «Блажен, хто вмирає за свою країну!». Але в загальному драматургічному контексті, ці слова не сприймаються в прямому сенсі, за ними стоїть інший зміст: мова йде про невинні жертви – і синів, і матерів ...

Подібний парадокс можна відзначити і на рівні komponування вербальних текстів. Тут звучить текст Г. Вілсона в поєднанні з фрагментами «Оди на день святої Цецилії» Дж. Драйдена і «Оди Горація» Дж. Свіфта, знаменитого автора подорожей Гуллівера, який використовував стародавній поетичний жанр як сатиричний. Останні два тексти мають одну спільну рису: людина, до якого вони звертаються – граф Оксфордський, Роберт Харлі, який був відомим політичним діячем в Англії і учасником переговорів про мир між Великобританією, Священною Римською імперією, Голландською

республікою і Португалією в 1711-1715 рр. (так званий «Утрехтський мирний договір»). Перший текст оповідає про гармонію музики, другий – про недосяжність мирної згоди в ході політичних переговорів, які часто бувають представлені політиками як спроба знаходження гармонії. Таким чином, композитор проводить ідею про парадокс державно-політичної ідеології, яка завжди зацікавлена у військових конфліктах. Показовим моментом є і поєднання текстів за конфесійною ознакою (католик Драйден і Свіфт-протестант): це лише підкреслює універсальний погляд К. Дженкінса на жанрові можливості реквієму, який в ХХ столітті стає «...медитацією на великі конфронтації людства і закликом різних конфесій до екуменізму» [221, 50].

Серед інших номерів масштабної композиції Меси № 7 виявляється самим войовничим і «страхотливим», що співвідносить його з семантичною функцією *Dies irae* у реквіємі. І цьому багато в чому сприяє авторська інтерпретація К. Дженкінсом мелодії пісні «*L'homme armé*»: якщо в XV-XVI ст. образ головного героя популярної пісні зв'язувався з Ісусом Христом, то в творі британського композитора ця тема стає символом мілітаризму як такого, руйнівна сила якого лише зростає з кожним новим поколінням людства. В результаті драматичні образи Судного дня, які в *Dies irae* представлені *перспективно*, в концепції «Меси миру» виявляються в якості *того, що існує зараз*, тієї реальності, в якій перебуває сучасне людство.

«*Agnus Dei*» (№ 10) в цьому смисловому контексті сприймається як скорботне оплакування жертв після битви, яка відбулася, як усвідомлення трагедії яка вже сталася, що перетинається з семантичним комплексом «*Lacrimosa*». Алюзії на образ оплакування посилюються і за допомогою поетичної образності тексту, в якому описується дощ, який гасить вогонь: краплі дощу подібні сльозам, і сльози ці надзвичайно об'єктивні, оскільки їх проливає саме небо. А заключна частина «*Better is Peace*» («Краще мир») в даному смисловому контексті перетинається в слухацькому сприйнятті з високим етичним сенсом частини реквієму «*Libera me*» («Спаси мене,

Господи, від вічної смерті»). Тільки в даному випадку таке трактування істотно коригує вихідний сенс тексту латинського реквієму: мова йде не стільки про «вічне життя» після смерті, скільки про відсутність війни як причини смерті, і про мир як єдину умову людського життя як такого. Однак в тексті заключної частини «Меси миру» звучить сумнів: «Краще мир! Мир краще, чи не так? Але він дійсно тут?». Риторичне запитання ставить крапку у роздумах К. Дженкінса про «великі конфронтації людства» [221] та залишає відкритою відповідь на нього.

Однак найбільш очевидно смислові паралелі «Меси миру» із жанром реквієму розкриваються, якщо враховувати той факт, що задум цього твору спочатку був пов'язаний з військовими подіями в Косово і воно створювалося і «в пам'ять про жертви» військового конфлікту, і «для науки» майбутнім поколінням. Тому в певній мірі воно виконує функції меморіального жанру. І в цьому символічному своєму значенні жанрові ознаки реквієму зміцнюються в своїй постійності: «Мобільні ознаки жанру, істотно оновили жанр, тим не менш, вони не заперечують наявності стабільних ознак, в першу чергу, – в області змісту. Навіть в ХХ столітті – за часів експериментів, трактування найсерйозніших жанрів з точки зору абсурду, сарказму, парадоксу, іронії, реквієм не перестав бути уособленням скорботи, печалі, прощання», – зазначає В. Петров [146, 1].

Зазначені смислові паралелі драматургічних функцій названих частин меси і реквієму, дозволяють говорити про *метажанрові* прояви заупокійної меси в даному творі. З огляду на ту обставину, що реквієм з'явився актуальним жанром для композиторської творчості ХХ століття, і особливо його другої половини, можливі порівняння зі сформованими в літературознавстві уявленнями про метажанр як про «ознаку епохи» [36]. Літературознавство розглядає метажанр як «провідний жанр» певної історичної епохи і акцентує його органічний взаємозв'язок з культурними ідеями та ідеалами свого часу. Визначальною функцією метажанру є його функція «відтворювача» культури тієї чи іншої епохи, яка істотно перевищує

таку ж функцію інших жанрів: це пояснюється можливістю присутності метажанру одночасно в різних сферах художніх проявів культури певного історичного часу: в літературі, музиці, живописі, скульптурі і т. п. На цьому принципі і побудована літературознавча дефініція метажанру: «Метажанр – це спосіб функціонування методу в культурі, коли досвід засвоюється не стільки через строгий кількісно-якісний канон, не через *певні ознаки твору*, а через *концептуальну позицію* (курсив – Ю. К.), через загальні просторово-часові відносини» [36, 11].

Відповідно до цього визначення «Месу миру» К. Дженкінса можна розглядати в якості твору, авторський задум якого був породжений відповідно до провідних етичних проблем свого часу і філософських ідей музичного мистецтва сучасної епохи, які пов'язані з художнім осмисленням нагальних питань людського життя. І серед цих питань мілітаризм займає центральне місце, оскільки неминуче пов'язаний з онтологічними питаннями цінності людського життя в сучасному суспільстві. Військові конфлікти як «ознака епохи» природним чином знаходять відгук у сфері художньої творчості, в музичному мистецтві ця проблема часто інтерпретується з позицій фіксації «пам'яті про загиблих» і заповіту цієї пам'яті наступним поколінням. В результаті затребуваним в композиторській практиці з другої половини ХХ століття виявляється жанр реквієму, меморіальна функція якого в повній мірі відповідає художнім устремлінням композиторів. З цього приводу С. Студеннікова пише: «Панорама розвитку жанру реквієму в ХХ ст. складалася неоднозначно. Нове століття дало дуже багато приводів для поминання, а масштаб його трагедій виявився настільки великий, що тільки концептуальний жанр зміг би їх відобразити. Таким жанром стає новий тип реквієму – універсальна форма, вільно трансформована композиторами, в якій можливе співіснування різних ідей і текстів, висхідних до католицького і православного обрядів, іудаїзму і східних релігійних систем... Реквієми як меморіальні твори часто нічого спільного з каноном жанру не мали. Лише запозичивши його назву, композитори прагнули через алегоричну форму



надати своїм творам монументальність і трагедійність... Найбільш складний етап розвитку реквієму представляє друга половина ХХ ст. Уже перші фази наростаючого інтересу до жанру (1950-1960-ті та 1970-1980-ті роки) принесли з собою різноманіття концепцій, індивідуально-авторських трактувань, словом, те, що пізніше буде визначено як «індивідуальні композиторські проекти» (Ю. Холопов)» [172, 8]. Така розлога цитата, наведена нами, ілюструє музикознавче розуміння даного питання, в якому акцентується виняткова роль реквієму як меморіального жанру в умовах європейської культури ХХ ст., як жанру, що «відтворює» цю культуру. У думці С. Студеннікової також констатується і принципова варіабельність індивідуально-авторських трактувань жанрового інваріанта реквієму, властива музиці ХХ століття, при якій необов'язковим стає наявність формальних жанрових ознак цього інваріанта, але обов'язковим – його жанрова концепція, яка розкриває «концептуальну позицію» (в термінології Е. Бурліної) композитора в реалізації свого творчого задуму.

Таким чином, поліжанровість «Меси світу» К. Дженкінса, у якій виокремлюється метажанрові ознаки реквієму, є найважливішим фактором оновлення жанрової традиції заупокійної меси, що виводить її на новий рівень історичної еволюції та підвищує її функціональний потенціал. Це також є авторською концепцією композитора, який вкладав у свій твір пацифістську ідею і розцінював його як заклик про мир «до всього світу». За допомогою смислових алюзій на семантику окремих частин латинської заупокійної меси, яка виявляється у загальному драматургічному контексті Меси, композитор значною мірою розширює змістовні горизонти і комунікативний потенціал свого твору. Звертаючись до структурно-семантичних моделей літургійних жанрів меси і реквієму, К. Дженкінс створює своє бачення проблеми Війни і Миру, свій «індивідуальний композиторський проект». І в даному випадку його творчий метод апелює до символічних значень меси і реквієму, які закріпилися в європейській культурній свідомості і про які говорив сучасний британський композитор

Дж. Харві: «... Релігія і мистецтво використовують знайомі речі в якості відправної точки ... Але діючи з цієї точки, вони створюють нове на основі старого, «сплавляючи» їх в більш високому синтезі» [66, 582].

Жанрово-стильова своєрідність «Меси миру» складається з дуже різноманітного в стилістичному плані музичного матеріалу, який композитор зумів «звести» в органічності свого задуму. Якщо порівнювати твір К. Дженкінса з більш ранніми зразками подібних творів (композиторськими версіями літургійних жанрів класичної епохи), то з усією очевидністю можна стверджувати, що музика британського композитора є *простою*. Багато мелодій цього твору легко лягають на слух і запам'ятовуються, а музична тканина цієї масивної конструкції (загальне звучання становить більше години) лише імітує фактурну і темброву насиченість партитур Б. Бріттена, Б. Мартіну, Е. Денисова та ін. видатних авторів хорових реквіємів. Проте, емоційний вплив цієї музики є безсумнівним, і, що найголовніше – задум композитора гранично доступний сприйняттю не тільки музиканта-професіонала, але слухачеві далекому від музичних «премудростей», музична мова К. Дженкінса зрозуміла і ясна, але дуже змістовна, незважаючи на свою простоту.

Це пов'язано, на наш погляд, з тією обставиною, що музична лексика композитора багато в чому спирається на пісенність як жанрову якість музичного тематизму, яка була втрачена європейським музичним авангардом і яка знайшла друге народження в естетиці «нової простоти» яка спиралась на першоеlementи музичної мови – мелодію у першу чергу. Цей принцип музичного мислення став неминучим в умовах розвитку музичної культури сучасності, коли академічна музика все частіше і все щільніше взаємодіє з масовими популярними жанрами: пісня в цьому процесі займає провідне місце. У Месі К. Дженкінса витоком даної тенденції стає пісня-марш «Озброєна людина», що виконує функцію основного тематизму.

Узагальнюючи розгляд «Меси миру» К. Дженкінса, необхідно відзначити, що для сучасного хорового виконавства цей твір представляє

безперечний інтерес. У ньому знайшли високе художнє втілення насущні і вічні питання людського існування, які британський композитор зумів втілити з глибокої переконливістю. Ця переконливість і дохідливість етичної ідеї, закладеної в Месі, зумовлена особливостями жанрового синтезу твору, який ставить перед виконавцями завдання диференціації виразних засобів і виконавських прийомів, а також вимагає володіння стильовими основами музичного матеріалу і технікою хорового співу різних історичних епох.

### **Висновки до розділу 2**

- узагальнюючи наші міркування, відзначаємо, що індивідуальний стиль британських композиторів 1970-2000 рр. формувався у зовсім іншому національно-культурному контексті, ніж творчість їх видатного попередника Б. Бріттена. Їх творчість орієнтована на «інші» мови музичної виразності, і багато в чому – на «чисте», без академічного інтелектуалізму, відродження національних традицій, а також на актуальну з останньої чверті минулого століття естетику «нової сакральності». Якщо розуміти сакральність традиційно, як атрибут спілкування людини як члена християнської спільноти з Трансцендентним, то інтерес сучасних композиторів Великобританії до літургійного жанру заупокійної меси пояснюється з точки зору магістральних стильових тенденцій музичного мистецтва останніх десятиліть. Якщо ж розглядати реквієми Б. Чілкотта, Дж. Раттера і Дж. Тавенера в контексті художньо-естетичному, а не в релігійному, то дані твори демонструють характерні риси «нової сакральності» як спеціального напрямку музичної творчості (звернення до літургійного жанру, використання в ньому канонічних літургійних текстів, орієнтація на концертне виконання);
- у творчості композиторів Великобританії останньої третини ХХ- початку ХХІ ст. жанр реквієму представлений творами, які переважно орієнтовані на концертне виконання і є секуляризованим варіантом заупокійної меси, хоча деякі з розглянутих в аналітичному розділі дисертації реквіємів були розраховані і на церковне виконання (твори Дж. Раттера і Б. Чілкотта).

Зазначені положення є істотним у плані історичної динаміки жанрової традиції і демонструє бінарний принцип «середовища існування» жанру в умовах сучасної музичної культури;

- відзначаємо композиторську установку на укрупнення «виконавського апарату», яка характерна для деяких зразків реквіємів британських композиторів. Це проявляється: в розширенні виконавських сил (вокально-хорових та інструментальних); введення театрального елемента в композицію твору, який покликаний візуалізувати ритуально-обрядову ідею жанру реквієму (елементи хорового театру в «Кельтському реквіємі» Дж. Тавенера), а також введення мультимедійного елемента, який спрямований на візуалізацію художньої образності і створення особливої, містеріальної атмосфери під час виконання музичної композиції (К. Дженкінс «Меса миру»);

- в структурному відношенні проаналізовані твори орієнтовані на структурно-семантичний інваріант латинського реквієму, який, в одних композиторських інтерпретаціях помітно трансформується (Дж. Тавенер «Кельтський реквієм»), в інших – модифікується в незначній мірі на рівні виключення деяких частин традиційного реквієму, їх заміни неканонічними частинами або ж включенням в композицію текстових фрагментів англіканської заупокійної служби (Дж. Раттер, Б. Чілкотт, К. Дженкінс). Унікальним випадком повної відмови від канонічної структури і канонічної текстової основи латинського реквієму при збереженні жанрового визначення в назві твору є «Реквієм Ахматової» Дж. Тавенера;

- в результаті проведеного аналізу стало очевидним, що більшість з розглянутих творів дотримуються композиційної структури латинського реквієму, англіканська ж типологія заупокійної служби, зафіксована в «Книзі загальних молитов» використовується тільки на рівні стилістики англіканського хоралу і англомовних фрагментів канонічного тексту. Відповідно, можемо розглядати цей факт як ще одне проявлення бінарного

принципу розвитку жанрової традиції, витоки якого обумовлені соціокультурними чинником її побутування;

- жанрова стилістика розглянутих реквіємів Б. Чілкотта, Дж. Раттера і Дж. Тавенера формується на основі поєднання різних національних жанрових традицій заупокійної служби – римо-католицької (Дж. Раттер, Дж. Тавенер, Б. Чілкотт), англіканської (Дж. Раттер і Б. Чілкотт) і православної (Тавенер). У цьому сенсі показовими є наступні стильові риси проаналізованих творів: національна мова текстової основи реквієму (латинська, англійська, російська); використання канонічного літургійного або авторського поетичного тексту мовою оригіналу тексту (текст латинської заупокійної меси, псалми з чину поховання «Книги загальних молитов» і православної заупокійної служби, поезія А. Ахматової); склад інструментального супроводу (орган, ансамбль дерев'яних духових, дзвони); жанрова забарвленість вокально-хорового тематизму;

- художнє втілення композиторського задуму «Реквієму Ахматової» Дж. Тавенера розглядаємо з позицій принципу реінтерпретації, який в літературознавстві традиційно пов'язується з практикою перекладу на іншу мову і полягає у формуванні нового, відмінного від оригіналу сенсу (він може бути максимально наближений до оригіналу, або навпаки – максимально віддалений). В даному випадку ми розглядаємо твір Дж. Тавенера як «переклад» жанрової традиції реквієму, який в результаті максимального віддалення від оригіналу (латинської заупокійної меси) знаходить інше смислове наповнення (відмінне від релігійно-церковного інваріанту) і породжує новий тип жанру – сольний реквієм;

- «Кельтський реквієм» Дж. Тавенера, показовий в плані творчої інтерпретації художніх принципів хорового театру як провідного напрямку в розвитку хорового мистецтва другої половини ХХ століття і сучасності. Аналіз даного твору показав, що введення театрального елемента драматичної дії виявляється вирішальним для композитора в реалізації свого творчого задуму. Ритуальна архаїка, представлена в дійстві, що розігрується

дитячим хором на сцені в поєднанні з вокально-хоровим озвучуванням поетичних текстів про християнське переживання смерті породжує інтертекстуальний простір, який значно розширює сакральний сенс вихідної прикладної функції заупокійної меси. Йдеться про філософське осмислення Смерті як невід'ємної частини людського життя, як об'єктивний і позачасовий факт буття людини.

- принцип універсалізації жанрової функції реквієму у творчості К. Дженкінса і Дж. Тавенера складається на інтертекстуальних підставах музичної композиції: використання в якості її текстової основи текстів, що виходять за межі європейської культурної традиції (Коран, японська та суфійської поезія) або ж відносяться до її дохристиянських витоків (ірландський і шотландський дитячий фольклор); використання декількох національних мов в одному творі; опора на типологічні показники різних жанрових традицій реквієму (латинського, православної заупокійної служби, англійського чину поховання) з відповідними маркерами музичної виразності (григоріанський спів, англійський спів, заклик муедзина, дзвін, басовий тембр як знак православної традиції і т. п.);

- відмова від канонічного тексту в якості сакрального компонента богослужбового жанру і заміна його авторським, становить магістральну лінію індивідуально-авторських інтерпретацій жанру реквієму в творчості композиторів Великобританії. Цей прийом формування індивідуальної концепції реквієму ми розглядаємо як найбільш радикальний фактор трансформації жанрової традиції, оскільки мова йде про принципове розширення сакрального сенсу заупокійної меси, носієм якого, в першу чергу, є її вербальний компонент. Вільна інтерпретація жанрових нормативів в даному випадку демонструє показову для сучасної хорової музики проблему авторського задуму в літургійних жанрах, яку обговорює у своїй монографії І. Шатова: «Духовна музика Нового часу посилює увагу до особистісного початку, дозволяє розглядати авторські музичні ідеї як

важливу частину нових канонів богослужбової музики, тобто піднімає «авторство» до рівня стильової категорії» [201, 60].

- метажанровий комплекс реквієму в аналізованих творах реалізується на рівні виявлення вихідної функціональності заупокійної меси в творах, які не мають такого жанрового позначення, і навіть в тому випадку, якщо в них не виявляються композиційні риси реквієму. Мова, в даному випадку, йде про меморіальну ідею, яка становить суть реквієму як богослужбового жанру і його авторських інтерпретацій в професійній європейській музичній традиції. У цьому плані показовими є «Меса миру» К. Дженкінса, присвячена трагічним подіям в Східній Європі і «Реквієм Ахматової» Дж. Тавенера, формально не позначений як «реквієм» (оскільки назва музичної композиції повністю дублює назву поетичного твору російської поетеси і може інтерпретуватися досить широко в своїй жанровій приналежності), але при цьому запам'ятовує особисту трагедію переживання Смерті, пов'язану з драматичною епохою сталінських репресій (яка «поміщається» композитором в музично-змістовний контекст православної заупокійної служби);

- відзначаємо також принцип спрощення музичної виразності в Реквіємах Дж. Раттера і Б. Чілкотта, загальна музична стилістика яких не може порівнюватися із традиційними вокально-хоровими полотнами композиторів-класиків, але ж є органічною щодо наслідування національної традиції (спрощений, у порівнянні із католицькою богослужбовою музикою, стиль англіканського співу) та стильових показників «нової простоти» («new simplicity») як актуального напрямку сучасної композиторської творчості. Однак серед зразків реквіємів композиторів Великобританії досліджуваного періоду представлені і зразки «чистого» авангарду, особливо у особі «Кельтського реквієму» Дж. Тавенера, який в порівнянні з усіма іншими проаналізованими творами є найбільш складним в плані музичної мови, особливо фактурного його рівня і який представляє значні труднощі для виконання.





## ВИСНОВКИ

Здійснене дослідження дозволяє пропонувати наступні узагальнення та висновки:

Для жанрової традиції реквієму, що сформувалася в лоні католицької церкви і що є провідним репрезентантом релігійної свідомості і церковної культури західного християнства, показовими є наступні рівні її прояву. *Соціокультурний рівень* впливав на еволюцію загальної структури та функціонального призначення окремих структурних елементів заупокійної меси, яка була обумовлена історичною динамікою розвитку католицької церкви як соціального інституту, типів догматичного вчення і літургійної практики. В даному випадку мова йде про сформований в ході історичної еволюції змістовно-смысловий показник реквієму, який «... у ритуально-обрядовій формі став втіленням християнського уявлення про смерть як перехід від Тимчасового, страху, скорботи, каяття, тривоги до Спокою, Світла, Надії на Спасіння як справжнім цілям духовного життя християнина» [132, 53].

*Музично-лексичний рівень* пов'язаний із взаємодією канонічного тексту, покладеного в основу основних частин (структурних елементів) і 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 музичного вираження. Це було обумовлено уніфікованим стилем церковної монодії або хорової поліфонії (прикладних, «функціональних» за своєю сутністю). У контексті ж індивідуально-композиторської творчості, семантика канонічного тексту породжує особливу виразність музичної мови, властиву стилю того чи іншого композитора і спрямовану на озвучування образного змісту і смислового наповнення текстової основи. В остаточному підсумку – на створення її

звукового еквівалента, що в свою чергу, так само сформувало семантично стійкі типи музичної лексики реквієму.

*Індивідуально-авторський рівень* показовий для побутування реквієму як музичного жанру в середовищі професійної авторської музичної творчості, оскільки індивідуальна композиторська інтерпретація жанрової традиції заупокійної меси в кожному окремому випадку привносить щось нове в її еволюцію. Особливе значення в цьому сенсі належить композиторам ХХ століття і сучасності, які не обмежені магістральними стильовими і жанровими нормативами, властивими попереднім епохам музичного мистецтва. І якщо зразки реквіємів, створені композиторами 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.

*Індивідуально-приватна* природа, котра визначила основні функції «меси мертвих» в середньовічній богослужбовій практиці і приватного життя людини цієї епохи – в ХХ столітті була переосмислена 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) – знаменитому творі, що поклав початок цілій низці оригінальних інтерпретацій жанрової традиції заупокійної меси представниками композиторської школи Великобританії.

Звернення сучасних британських авторів до реквієму пояснюється об'єктивними факторами історичного контексту європейської музичної культури, які в комплексі утворюють *соціокультурний рівень* жанрової традиції і пов'язані з морально-етичними устремліннями музичного мистецтва сучасності. Для епохи межі ХХ-ХХІ ст., коли питання

майбутнього людства стоять особливо гостро, реквієм бере на себе функцію музичного жанру, здатного 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-перше десятиліття 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. У цьому контексті жанрова традиція заупокійної меси, пов'язана в європейській музиці, насамперед, з типологічними показниками латинського реквієму, з'явилася найпотужнішим ресурсом для композиторських інтерпретацій цього ідеалу на межі ХХ-ХХІ ст.

З точки зору історичної еволюції жанрової традиції, підвищений інтерес до реквієму сучасних британських композиторів можна розцінювати як певну «реабілітацію» музичного жанру в національній музичній культурі, який в суперечливих умовах історії Англійської Церкви довгий час перебував у статусі «забороненого» (оскільки в англійстві була скасована практика молитовного заступництва за померлих і, відповідно, була відсутня заупокійна меса як спеціальна форма богослужіння). Англійська Церква з часів Реформації була офіційною державною церквою в Англії (з XVI ст.), і догматичні основи цієї гілки протестантизму визначили її богослужбову практику, зокрема, специфіку заупокійної служби. Ставлення до смерті в

протестантизмі значно відрізняється від католицизму, що пов'язано з принциповими відмінностями догматичного порядку і запереченням функції посередництва Церкви між Богом і людиною, між живими і мертвими, між світом земним і загробним. Відповідно, як альтернатива практиці молитовного поминання померлих, яка утвердилася в якості літургійного канону в структурно-семантичному інваріанті заупокійної меси латинського обряду (*Missa pro defunctis*) – в англіканстві скасовується похоронна і поминальна церковна обрядовість.

Англіканська «Книга загальних молитов», яка довгий час була основною повсякденною богослужбовою збіркою в Англії, Уельсі та Ірландії, не містить заупокійної меси, але замість цього в ній є похоронна служба (*burial service*), яка виконує функцію чину поховання померлих. Ця служба має певну структуру, але її в цілому не можна порівняти в плані загального масштабу і особливо музичного компонента з латинським реквіємом. На відміну від латинського реквієму, цей тип служби не можна розглядати як канонізований обряд, оскільки поряд зі стійкими структурними елементами (біблійний текст, з якого складаються так звані «похоронні речення»), в ній спочатку був присутній мобільний принцип, пов'язаний з музичним оформленням тексту. Авторами англіканських гімнів як основного літургійного жанру протестантських церков, спочатку виступали ідеологи Реформації (Ж. Кальвін, Ж. Моро та ін.), а потім і видатні представники професійного музичного мистецтва Англії XVI-XVII ст. (У. Берд, О. Гіббонс, Дж. Доуленд, Т. Томкінс, Т. Талліс, Т. Морлі, У. Крафт, Г. Перселл і ін.). Надалі ця мобільність стала основним принципом створення церковного репертуару, оскільки і тексти, і музика були авторськими інтерпретаціями біблійного тексту і вже існуючих мелодій гімнів (переклади англійською мовою і обробки псалмів Дж. Стернхолда, Р. Кроулі і М. Ковердейла, гімнотворення І. Вотса і Дж. Уеслі, редакції церковних гімнів літургістами М. Шоу і П. Дірмером, композиторами Р. Вільямсом і Ч. Стенфордом, а

також значна кількість церковної музики в творчій спадщині британських композиторів XVIII-XX ст.).

Зазначений соціокультурний фактор еволюції жанрової традиції реквієму вплинув на трансформацію образно-семантичного інваріанта заупокійної меси, яка виявляється в творчості композиторів Великобританії останньої третині XX- початку XXI ст. Мова йде про принципове розширення змістовно-сміслових меж «меси мертвих», в результаті чого можна говорити про універсалізацію жанрової функції реквієму, яка забезпечує його культуротворчий потенціал в умовах глобалізації. Ця тенденція стала основою композиторських задумів валлійського композитора К. Дженкінса, «Реквієм» якого об'єднує в собі культурні традиції Заходу і Сходу: в якості текстової основи в ньому використані канонічні тексти латинського реквієму і японська поезія хайку з тематикою смерті. Дотримуючись в цілому структурної моделі латинської заупокійної меси, К. Дженкінс, з одного боку протиставляє західне і східне світовідчуття і сприйняття смерті; з іншого – «переводить» образно-семантичний комплекс реквієму в більш об'єктивний план, пов'язаний з музично-художнім втіленням універсальних категорій людського життя, актуальних для представника будь-якої культури і будь-якої історичної епохи.

Подібна ідея полягає і в «Месі миру» валлійського композитора К. Дженкінса, яка формально не є реквіємом, але імпульсом створення якої послужили трагічні події в Косово в кінці 1990-х років. Меморіальний сенс цього твору, який дозволяє говорити про реквіємі як метажанр в сучасній музичній культурі, значно розширює межі образної змістовності, що міститься в текстовій основі твору і особливо в його повній назві – «The Armed Man: a Mass for Peace» ( «Озброєна людина: Меса миру»). Використовуючи в якості основного музичного тематизму свого твору мелодію середньовічної французької пісні «L'homme armé», композитор істотно змінює символіку образу «озброєної людини». Якщо в середньовічній культурі під ним мався на увазі ідеалізований образ

справжнього християнина, повсталого проти супротивників своєї віри (часто персоніфікований в образі архангела Михаїла або Ісуса Христа), то в творі британського композитора він стає символом мілітаризму як такого, руйнівна сила якого лише зростає з кожним новим поколінням людства. Символічно втілюється і образ людства, яке знаходиться у владі «озброєної людини»: К. Дженкінс компілює фрагменти різнорідних в національно-культурному відношенні текстів (латинська меса, біблійні Псалми і Одкровення, мусульманський заклик муедзина до молитви, індійський епос «Махабхарата», японська поезія, поетичні та прозові твори Р. Кіплінга, Д. Драйдена, Дж. Свіфта, Г. Вілсона, Т. Мелорі і А. Теннісона, текст пісні «L'homme armé»). У музично-стильовому відношенні зазначена універсалізація жанрової функції реквієму зумовила звернення композитора до різнопланової музичної лексики, що символізує різні культурні традиції.

*Музично-лексичний рівень* жанрової традиції реквієму реалізується у творчості британських композиторів за допомогою використання структурно-семантичних, мелодійних, інтонаційно-ритмічних, тембрових і фактурних показників, які закріпилися за реквіємом в якості канонічних в ході його історичної еволюції. Так, структурно-семантичний інваріант латинської заупокійної меси використовується в більшості проаналізованих реквіємів (виняток становить «Реквієм Ахматової» Дж. Тавенера). При цьому допускається вільна інтерпретація цього інваріанту, при якому або виключаються зі структури реквієму окремі частини (Dies irae в Реквіємах Дж. Раттера і Б. Чілкотта), або додаються ті, які відсутні в літургійному каноні (Pie Jesu в Реквіємах Дж. Раттера і Б. Чілкотта і К. Дженкінса, In Paradisum в Реквіємі К. Дженкінса). Також можливий вільний обіг з канонічним текстом реквієму в плані скорочення його обсягу та суміщення його окремих фрагментів з авторським текстом («Кельтський реквієм» Дж. Тавенера).

Еволюція текстової основи заупокійної меси набула особливого значення в Реквіємах композиторів Великобританії досліджуваного періоду.

Використання авторського тексту, що не є канонічним для латинського реквієму, в їхніх творах відрізняється надзвичайною різноманітністю. Це органічно вписується в загальноєвропейський процес секуляризації заупокійної меси як форми богослужіння і інтенсивного розвитку її як музичного жанру. Еволюція реквієму «від музики церковної – до музики духовної» (в формулюванні О. Лосєвої [120]) безпосередньо пов'язана з принципом заміни канонічного тексту авторським, що дозволяло розширити змістовно-сміслові горизонти жанру. Зазначений принцип представлений в британських Реквіємах межі ХХ-ХХІ ст. в досить широкому діапазоні: від використання англійських перекладних біблійних текстів в традиціях Англіканської Церкви (Дж. Раттер, Б. Чілкотт), давньоірландських поетичних текстів та дитячого фольклору («Кельтський реквієм» Дж. Тавенера) – до поетичних текстів Японії («Реквієм» К. Дженкінса) і Росії («Реквієм Ахматової» Дж. Тавенера).

Мелодійні, інтонаційно-ритмічні, фактурні і темброві показники визначають національну специфіку музичної виразності Реквіємів Б. Чілкотта і Дж. Раттера. У цих творах відзначаємо обов'язкову присутність фрагментів з англіканської заупокійної служби англійською мовою, які оформлені у відповідній музичній стилістиці англіканського співу, феномен якого пов'язаний зі специфікою співу релігійних гімнів в Англіканській Церкві, що затвердилася в ХVІ столітті у якості літургійної альтернативи католицькому григоріанському хоралу. Ця специфіка пов'язана з заміною традиційної монодії *cantus planus* спрощеними гармонізованими мелодіями в чотириголосній хоровій фактурі, що були адаптовані до колективного співу непрофесійними виконавцями. Таке общинне виконання гімнів було прийнято в якості музичного канону богослужіння в англіканстві і зберігається донині. Також в даних творах присутня стилістика антему (*anthem*) – унікального жанру англіканської церковної і професійної музики, який виступив національним варіантом адаптації традицій антифоного співу християнської Церкви. Особливістю цього жанру є чергування сольних

вокальних і хорових фрагментів з інструментальним супроводом (орган, духові інструменти, іноді струнні) – так званий віршований антем, або ж виключно хорове звучання («повний» антем). Текстову основу в антемах міг становити як біблійний текст, так і авторський. У музичному відношенні антем, який в англійській літературі часто виступає синонімом гімну, є більш складним і вишуканим в технічному плані, що пояснюється його існуванням в англійській церковній музиці виключно у великих соборах (так званий «соборний спів»), в середовищі професійних виконавців. На відміну від антему, стилістика гімну в творах Дж. Раттера і Б. Чілкотта витримана в дусі «простого» співу, пов'язаного з традиціями парафіяльних церков («парафіяльний» спів).

Відповідно, мова йде про бінарний принцип успадкування жанрової традиції, який при збереженні структурного інваріанту латинського реквієму «насичує» його специфічною національною музично-лексичною атрибутикою.

Також зазначаємо тенденцію ускладнення музичної стилістики «Кельтського реквієму» Дж. Тавенера, що виник на хвилі «кельтського ренесансу» в європейському культурному просторі. Зазначена тенденція безпосередньо пов'язана з загальними стильовими процесами епохи європейського авангарду середини ХХ ст. і лідируванням в ній творчої постаті даного композитора. Зазначена тенденція проявляється в інтерпретації хорової фактури, вокального стилю сольних фрагментів, використанні принципів хорового театру, контрастного зіставлення мелодійного примітиву дитячого хору і дисонуючої хорової фактури, а також специфічного інструментального складу (перкусія, електрогітара і волинка).

*Індивідуально-авторський рівень* жанрової традиції реквієму є надзвичайно суттєвим фактором її еволюції: він пов'язаний з різноманітністю творчих інтерпретацій композиторами Великобританії жанру заупокійної меси. Перш за все мова йде про «Реквієм Ахматової» Дж. Тавенера – шотландця і пресвітеріанця, який прийняв православ'я, що актуалізувало на



сучасному етапі історичне минуле Англiканської Церкви (напрямок «Високої Церкви» в англiканствi, яка орієнтувалася на церковно-релігійний діалог з католицизмом і православ'ям в протипагу протестантським прагненням «Низькою Церкви»). Зазначений факт творчої біографії Дж. Тавенера зумовив жанрово-стильову специфіку його твору: в ньому очевидна опора на стилістику знаменного розспіву і православної літургії, що виражається у відборі тембрових засобів, які символізують православну літургійну традицію (басовий спів, похоронний дзвін і т. п.). «Реквієм Ахматової» виступає яскравим прикладом реінтерпретації жанрового інваріанту реквієму як «переведення» його жанрового канону в інший змістовний контекст, який не відповідає його жанровій традиції. В даному випадку принцип реінтерпретації здійснюється за рахунок повної відмови від канонічного тексту латинського реквієму, який замінюється авторським поетичним текстом поеми «Реквієм» А. Ахматової. У якості літургійного тексту композитором використовуються фрагменти православнобогослужіння – відспівування і панахиди, канону на Велику суботу. Таким чином Дж. Тавенер поєднує жанрову функцію латинського реквієму і православної заупокійної служби із змістовним комплексом поезії А. Ахматової: відбита в тексті поеми особиста трагедія російської поетеси, пов'язана зі сталінськими репресіями, набуває універсальний сенс особистого переживання Смерті. Саме цим етичним посилом обумовлена авторська концепція виконавського складу «Реквієму Ахматової», написаного для сопрано, баса і оркестру. Відсутність хору, в даному випадку, глибоко символічно: композитор заперечує хорову фактуру як освячений століттями музичний еквівалент об'єктивного вираження «колективної душі» (в термінології Б. Асаф'єва [14]). Такий смисловий поворот сакральної, об'єктивної природи літургійного поминання покійних в сторону індивідуально-особистісної рефлексії, є унікальним випадком в інтерпретації реквієму британськими композиторами сучасності.

На закінчення, необхідно відзначити принцип мінімалізації музичної виразності в умовах масштабної хорової композиції в Реквіємах Дж. Тавенера і К. Дженкінса. Ці твори можуть розцінюватися професійними виконавцями як «прості» і «легкі»: дійсно, в порівнянні з хоровими полотнами композиторів-класиків вони можуть здатися дещо примітивними. З одного боку, це пов'язано з національною хоровою традицією (богослужбовою, у першу чергу, яка була реформована відповідно до настанов на спрощення співочого стилю). З іншого, це пов'язано з естетичними ідеалами так званої «нової простоти» – стильового напрямку, яке виникло в європейській музиці в протиположності авангарду середини ХХ століття. «Нова простота» в деякому сенсі схожа з естетикою мінімалізму, проте відмінності між ними лежать в більш глибокій площині, ніж зовнішні подібності.

Таким чином, жанрова традиція реквієму у творчості британських композиторів останньої третини ХХ-початку ХХІ ст. представлена в широкому розмаїтті динаміки свого розвитку, відповідно до традицій національної музичної культури і провідними тенденціями композиторської творчості сучасності. Розглянуті в дисертації зразки реквіємів британських композиторів демонструють характерну для сучасної культури тенденцію універсалізації жанрової ідеї заупокійної меси, яка принципово «згладжує» конфесійні відмінності католицизму і англіканства в розумінні феномена смерті і сакральної єдності земного життя і життя вічного, і відповідно – літургійних форм втілення пам'яті про померлих. Композитори Великобританії на межі ХХ-ХХІ ст. відмовляються від своїх «острівних пристрастей» (за висловом іспанського культуролога С. де Мадаріаги [123]) щодо національно-культурної і конфесійної ідентичності. На протиположності цьому жанрова традиція реквієму стає актуальною для них в якості стійкого і зрозумілого сучасному європейському слухачу символу Пам'яті, здатного до цілісного охоплення загальнолюдських уявлень про Смерть і Безсмертя.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамов А. Отношение к болезни и смерти в средние века и новое время. URL: <https://lib.pravmir.ru/library/readbook/149>
2. Аверинцев С. Католицизм. *Словарь средневековой культуры* / Под ред. А. Я. Гуревича. Москва, 2003. С. 217 – 229.
3. Аверьянов В. Традиция и динамический консерватизм. Москва: Институт динамического консерватизма, ООО «Центральный издательский дом», 2012. 696 с.
4. Александрова Н. Літургічна музика як жанрово-стильовий феномен в творчості вітчизняних композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття: автореф. дис... канд. мистецтв.: 17.00.03. Одеса, 2008. 16 с.
5. Англиканство. *Древо. Открытая Православная Энциклопедия*. URL: <https://drevo-info.ru/articles/358.html>
6. Андреев И. Англиканская церковь. *Христианство. Энциклопедический словарь* / гл. ред. С. С. Аверинцев. В 3-х т. Т.1. Москва: Большая Российская энциклопедия, 1993. С. 75 – 80.
7. Андреев А. Англикано-православные отношения в XVIII веке. *Magistra Vitae: Электронный журнал по историческим наукам и археологии*. Челябинск, 2009. № 38. С. 84 – 91.
8. Антонова О. Католицизм и искусство. ХХ век. Москва: Мысль, 1985. 175 с.
9. Антонович М. Musica Sacra. *Збірник статей з історії української церковної музики. Історія української музики*. Вип. 3. Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. Львів, 1997. 261 с.
10. Апель В. Григорианский хорал (в кратком изложении Т. Кюрегян). *Григорианский хорал*. Москва, 1997. С. 8 – 37.
11. Арабаджи Д. Очерки христианского символизма. Одесса, 2008. 548 с.

12. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. Музыкальный современник. Вып. 6. Москва: Советский композитор, 1987. С. 5 – 44.
13. Арьес Ф. Человек перед лицом смерти / Пер. с фр. Москва: Издательская группа «Прогресс-Академия», 1992. 528 с.
14. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Книги 1, 2. Ленинград, 1963. 379 с.
15. Асафьев Б. В. О хоровом искусстве / Сост. и коммент. А. Павлова-Арбенина. Ленинград, 1980. 216 с.
16. 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.
17. Ассман Я. Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. Пер. с нем. М. М. Сокольской. Москва: Языки славянской культуры, 2004. 368 с.
18. Баркова Ю. Музыка и устнопоэтическое слово в традиционной культуре гэлов Шотландии: автореф. дисс...канд. культурол.: 24.00.01. Москва, 2006. 17 с.
19. Барсов Н. Погребение христианское. *Христианство. Энциклопедический словарь*. В 3-х т. Том 2. Москва: Научное издательство «Большая Российская энциклопедия», 1995. С. 355 – 356.
20. Баткин Л. Европейский человек наедине с собой. Очерки о культурно-исторических основаниях и пределах личного самосознания. Москва, 2000. 1005 с.
21. Батюк И. Додекафония в хоровой музыке: исполнение и интерпретация. *Музыкальная академия*. 1998. № 1. С. 62 – 68.
22. Батюк И. К проблеме исполнения Новой хоровой музыки XX века: автореф. дисс. ... докт. искусств.: 17.00.02. Москва, 1999. 47 с.

- 23.Баумштарк А. Сравнительная литургика: принципы и методы христианского богослужения / Пер. с фр. С. Голованов. Омск, 2014. 256 с.
- 24.Беер Владимир. Православная Ирландия. Часть 1. URL: [www.pravoslavie.ru/put/33703.htm](http://www.pravoslavie.ru/put/33703.htm)
- 25.Беер Владимир. Православная Ирландия. Часть 2. URL: [www.pravoslavie.ru/put/33733.htm](http://www.pravoslavie.ru/put/33733.htm)
- 26.Белоусов А. Собрание древних литургий восточных и западных. Анафора: евхаристическая молитва. Раздел пятый. Западно-Римские литургии. URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Pravoslavnoe\\_Bogosluzhenie/sobranie-drevnih-liturgij-vostochnyh-i-zapadnyh-anafora-evharisticheskaja-molitva/7#note1552](https://azbyka.ru/otechnik/Pravoslavnoe_Bogosluzhenie/sobranie-drevnih-liturgij-vostochnyh-i-zapadnyh-anafora-evharisticheskaja-molitva/7#note1552)
- 27.Берденникова Е. Герменевтика протестантского хорала. *Киевское музыкознание*. Киев: НМАУ им. П. И. Чайковского, КГВМУ им. Р. М. Глиера, 2007. № 24. С. 139 – 149.
- 28.Білявський Е. Засвоєння сучасної музичної мови в хорі. Київ: Музична Україна, 1984. 40 с.
- 29.Більченко Є. Міфологема «Схід-Захід» та український контекст: православна соборність і католицький персоналізм. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*. 2014. № 16. С. 8 – 17.
- 30.Бойко О. World music: економічні, політичні та соціокультурні передумови розвитку етнічних тенденцій у сучасній популярній музиці. *Студії мистецтвознавчі*. Київ: Видавництво ІМФЕ, 2009. № 4 (28). С. 106 – 111.
- 31.Бондар Є. Нова сакральна музика: художньо-стильовий синтез традицій та новацій (латиномовний аспект). *Музичне мистецтво і культура*. *Науковий вісник* / [гол. ред. О. Сокол]. Вип. 19. Одеса: Астропринт, 2014. С. 254 – 264.

32. Бондар Є. Надекспресивне інтонування в контексті сучасної хорової творчості: автореф. дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03. ОДМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2005. 16 с.
33. Бондар Є. Сучасне хорове виконавство та освіта: скерованість на синтетичність. *Міжнародний вісник НАКККиМ: Культурологія, філологія, музикознавство*. Вип. II (5). Київ: Міленіум, 2015. С. 128 – 133.
34. Бреская О. Изучение религиозности: к необходимости интегрального подхода. *Социологические исследования*. 2011. № 12 (332). Москва: Российская академия наук. С. 77 – 87.
35. Булавинцева Ю. Реконструкция традиций в реквиеме романтической эпохи: автореф... канд. искусств.: 17.00.02. Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2009. 255 с.
36. Бурлина Е. Жанр в контексте культуры и научной рефлексии. *Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке*. 2014. № 1-2. С. 9 – 21.
37. Бучовський В. Християнізація Британії та формування її церковної організації у V-VIII ст.: автореф. дис. ... кандидата істор. наук.: 09.00.11. Острог, 2010. 22 с.
38. Введенский Р. Основания христианской антропологии. Начала христианской психологии. Москва, 1995. С. 106 – 122.
39. Вебер М. Протестантська етика і дух капіталізму / Перекл. з німецької О. Погорілого. Київ, 1994. 261 с.
40. Вербицька-Шокот І. Жанр ревієму в хоровій творчості українських композиторів порубіжжя тисячоліть: автореф. дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03. Харків, 2007. 17 с.
41. Верещагіна-Білявська О. Звернення до духовних жанрів у контексті нової релігійності сучасної музики. *Сучасна музика в сучасному світі*:

- зб. наук. праць. Вип. 3. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2013. С. 7 – 13.
42. Волкова П. Язык и речь в пространстве культуры: интерпретация и реинтерпретация. *Вестник Волгоградского государственного университета*. Серия 2. Языкознание. 2017. Т. 16. № 4. С. 207–214.
43. Гаврилова Н. Сакральная тематика в музыке XX века. Москва: Издательство «Доленко», 2014. 142 с.
44. Гарднер И. Церковное пение и церковная музыка. *О церковном пении*: сб. статей. Москва: Лодья, 2001. С. 146 – 156.
45. Герасимова-Персидская Н. Авторство как историко-стилевая проблема. *Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа*. Київ: Музична Україна, 1998. С. 27 – 33.
46. Гоголин М. Музыкальные жанры римско-католического богослужения. Вологда, 1999. 156 с.
47. Гофман А. Проблематика традиции в творчестве Эмиля Дюркгейма. *Социологический журнал*. 2007. №. 4. С. 63 – 73.
48. Грачев В. Религиозная музыка А. Пярта и В. Мартынова: традиция, стиль: дисс. ... канд. искусств.: 17.00.02. Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова. Саратов, 2013. 17 с.
49. Григорьева Г. Русская хоровая музыка 70-80-х годов. Москва: Советский композитор, 1991. 80 с.
50. Григорианское пение. *Музыкальная энциклопедия*. В 6-ти т. Т. 2. Москва: Советская энциклопедия, 1974. С. 65 – 68.
51. Гулеско І. Музично-художня типологія реквієму в європейському культурному контексті. Монографія. Харків. держ. акад. культури. Харків, 2003. 175 с.
52. Гуляницкая Н. Современное музыкально-сакральное пространство: события, факты, деятели. *Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета*. Серия 5: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2014. Вып. 1 (13). С. 182 – 194.

53. Гуляницкая Н. *Nova musica sacra: жанровая панорама. Открытый текст: электронное периодическое издание.* URL: <http://opentextnn.ru/music/epoch>
54. Гутова С. Сакральное пространство Владимира Мартынова. *Философия жизни: взгляд извне.* Москва: «Издательские решения», 2017. 50 с.
55. Дичко Л. Сучасне хорове мистецтво. *Матеріали до українського мистецтвозавства.* Вип. 2. Київ, 2003. С. 118 – 120.
56. Документы II Ватиканского Собора. О Священной Литургии. URL: <http://yakov.works/acts/20/2vatican/dcmnt01.html#%D0%9E>
57. Долин А. История новой японской поэзии в очерках и литературных портретах: в 4 т. Т. 4: Танка и хайку. Санкт-Петербург: Гиперион, 2007. 411 с.
58. Друскин М. Традиция и традиции / Очерки, статьи, заметки. Ленинград: Советский композитор, 1987. С. 198 – 210.
59. Дэвис М. Краткая история римской мессы. Постепенное развитие церемоний. URL: [katolik.ru](http://katolik.ru)
60. Дюркгейм Э. Метод социологии. Социология. Ее предмет, метод, предназначение / Пер. с франц. А. Б. Гофмана. Москва: Канон, 1995. С. 5 – 164.
61. Дюркгейм Э. Ценностные и «реальные» суждения. URL: <http://ecsocman.hse.ru/data/594/925/1216/15Dyurkgejm.pdf>
62. Евдокимова Ю. История полифонии. Вып. 1. Москва: Музыка, 1983. 454 с.
63. Ерохин В. Английское католическое сообщество в XVI – первой половине XVII века в современной британской историографии: Монография. Нижневартовск: Изд-во Нижневарт. гуманит. ун-та, 2012. 195 с.
64. Ерохин В. Формирование англиканской идентичности: история и современность. *Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского.* 2016. № 1. С. 23 – 33.



65. Ерохин В. Религиозная история Англии XVI – первой половины XVII века в освещении современной британской историографии: автореф. дисс. ... докт. исторю наук: 07.00.09. Казань, 2009. 45 с.
66. Жабинский К. Метаморфозы «Вооружённого человека»: месса «The Armed Man» К. Дженкинса в историко-культурном контексте XX-XXI веков. *XX век. Музыка войны и мира: материалы международной научной конференции* [Москва, 21-25 апреля 2015 г.] / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва: Прогресс-Традиция, 2016. С. 579 – 589.
67. Живов В. Исполнительский анализ хорового произведения. Москва: Музыка, 1987. 95 с.
68. Жилкин С. В духе времени: Джон Тавенер и его академическая музыка. URL: <http://www.interviewrussia.ru/music/v-duhe-vremeni-dzhon-tavener-i-ego-akademicheskaya-muzyka>
69. Забияко А. Сакральность. *Новая философская энциклопедия*. В 3-х т. Т. 3. Москва, 2001. С. 234 – 235.
70. Заморникова К. «Fratres» Арво Пярта – молитва в музыке. *Lietuvos muzikologija*. 2011. №12. С. 111 – 134.
71. Заславский В. Древнеирландская духовная поэзия / пер. В. Заславского. URL: [samlib.ru/z/Zaslavskij\\_w\\_a/irish.shtml](http://samlib.ru/z/Zaslavskij_w_a/irish.shtml)
72. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII-первой половины XVIII в. Москва: Музыка, 1983. 77 с.
73. Зноско-Боровский М. Православие. Римо-католичество. Протестантизм. Сektанство. Сравнительное богословие. Москва: Изд-во Московского подворья Свято-Троицкой Сергиевой лавры, 1998. 269 с.
74. Зосим О. Західноєвропейська богослужбова музика нового часу у вимірах нової сакральності. *Мистецтвознавчі записки*. Вып. 28. Київ: НАКККиМ, 2015. С. 103 – 110.
75. Зубарева Н. Реквием Эндрю Ллойда Уэббера: особенности подхода к «интонированию» канонического латинского текста. *Искусствоведение*

- в контексте других наук в России и за рубежом. Параллели и взаимодействия: сб. мат. междунар. науч. конф. [14-19 апреля 2014 г.].* М.: Нобель-Пресс; Edinburgh, Lennex Corporation, 2014. С. 267 – 278.
76. Ефименко А. Эволюция жанра реквиема в аспекте трактовки темы смерти (реквием эпохи романтизма): дис... канд. искусств.: 17.00.03. Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского. Київ, 1996. 287 с.
77. Иванов-Борецкий М. Английская музыка / Статьи и исследования. Воспоминания о нём. Москва: Советский композитор, 1972. С. 90 – 94.
78. Иванцов-Платонов А. О западных вероисповеданиях. Новые вероисповедания общества, образовавшиеся на христианском Западе с XVI века. URL: [www.portalslovo.ru/theology/37688.php?ELEMENT\\_ID=37688PAGEN](http://www.portalslovo.ru/theology/37688.php?ELEMENT_ID=37688PAGEN)
79. Иванюк Б. Память жанра, память о жанре и метажанр. URL: [file:///C:/Users/User/Downloads/Npkpnu\\_fil\\_2011\\_27\\_23.pdf](file:///C:/Users/User/Downloads/Npkpnu_fil_2011_27_23.pdf)
80. История похоронного ритуала в Европе. Музей мировой погребальной культуры. URL: <https://musei-smerti.ru/istoriya-pohoronnogo-rituala-v-evrope/>
81. Казанцева Л. Музыкальный жанр и его содержание. *Южно-Российский музыкальный альманах*. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2008. С. 90 – 94.
82. Калиниченко Е. Второй Ватиканский Собор. *Православная энциклопедия*. Т. VII. Москва: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2004. С. 268 – 303.
83. Кальченко Е. Месса в музыке XX века: к проблеме неоканона: автореф. дисс. ... канд. искусств.: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2016. URL: <http://rostcons.ru/assets/ref-disser/2016/kalchenko-ref.pdf>
84. Каретникова М. Протестантизм (лекции). *Христианские ресурсы*. <http://www.kingdomjc.com/Books/Protestantism/0.htm>

85. Каретникова М. Протестантизм. URL:  
<http://www.kingdomjc.com/Books/Protestantism/06.htm>
86. Караваева Д. Английская идентичность и ее дискурс: Британия-Англия-Северная Англия. Екатеринбург: Издательство УрО РАН, 2016. 344 с.
87. Карцовник В. Галликанское пение. URL:  
[www.pravenc.ru/text/161590.html](http://www.pravenc.ru/text/161590.html)
88. Катехизис Католической Церкви: Компендиум / Пер. П. Сахаров, О. Карпова. Москва, 2007. 216 с.
89. Климовицкий А. О творческом процессе Бетховена: Исследование. Ленинград: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1979. 175 с.
90. Ковнацкая Л. Английская музыка XX века (истоки и этапы развития): Очерки. Москва: Советский композитор, 1986. 216 с.
91. Ковнацкая Л. Английские национальные черты в творчестве Бенджамина Бриттена: автореф. дисс. ... канд. искусств.: 17.00.02. Ленинград, 1970. 20 с.
92. Ковнацкая Л. Бенджамин Бриттен. Москва: Советский композитор, 1974. 392 с.
93. Козаренко О. Національна музична мова в контексті постмодернізму. *Наукові записки. Серія «Мистецтвознавство»*. Тернопіль, 1999. № 1. С. 9 – 16.
94. Козыренко Л. Англиканская церковь как конфессиональный феномен: автореф. дисс... канд. философ. наук: 09.00.13. Москва, 2006. 30 с.
95. Коллис Дж. Кельты: истоки, история, миф. Москва, 2007. 288 с.
96. Конен В. «Британский Орфей». Этюды о зарубежной музыке: исследование. Москва: Музыка, 1975. С. 59 – 72.
97. Коробова А. Судьба феномена и понятия «жанр» в музыкальной культуре Новейшего времени. *Проблемы музыкальной науки: Российский науч. специализир. журнал*. Уфа, 2013. № 1 (12). С. 233 – 237.

98. Костина А. Джон Генри Ньюмен и Оксфордское движение. *Известия Саратовского университета. Серия: История. Международные отношения.* 2016. Т. 16. Вып. 1. С. 61 – 65.
99. Котляр Г. Латинський реквієм у європейському культурному процесі. *Вісник ХДАДМ.* 2011. № 1. С. 189 – 192.
100. Коханик І. Интертекстуальность как основа диалога в пространстве современной музыкальной культуры. *Київське музикознавство.* Вип. 45. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Київський інститут музики ім. Р.М. Глієра, 2013. С. 68 – 93.
101. Кошкарєва Н. Хоровая композиция в современной отечественной музыке: дисс.... канд. искусств.: 17.00.02. Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2007. 189 с.
102. Кружков Г. Очерки по истории английской поэзии. Романтики и викторианцы. Том 2. Москва: Прогресс-Традиция, 2015. 560 с.
103. Кузнецова М. Sacra Nova: служение и молитва. *Музыкальная академия.* 2007. № 1. С. 213 – 219.
104. Кунцлер М. Литургия Церкви. В 3х т. Том 2. Москва: Христианская Россия, 2001. 304 с.
105. Лащенко А. Українське хорове мистецтво ХХ ст. *Музичне виконавство.* Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 14. Кн. 6. Київ, 1999. С. 18 – 31.
106. Лащенко А. Хоровая культура: аспекты изучения и развития. Київ: Музична Україна, 1989. 136 с.
107. Левик Б. Реквием. *Музыкальная энциклопедия.* В 6-ти т. Т. 4. Москва: Советская энциклопедия, 1978. С. 593 – 594.
108. Лесовиченко А. Художественное творчество в системе христианского культа. Новосибирск, 2001. 26 с.
109. Ліва Н. Культурологічний контекст реценції сакрального в музичному мистецтві Європи другої половини ХХ – початку ХХІ

- століть. *Міжнародний вісник НАКККІМ: культурологія, філологія, музикознавство*. Вип. II (7), 2016. С. 160 – 166.
110. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. В 2-х кн. Кн. 1.: От античности к XVII веку. Москва: Музыка, 1986. 462 с.
111. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. В 2-х кн. Кн. 2.: XVIII век. Москва: Музыка, 1982. 622 с.
112. Лиознов Г. «Новая музыка» в репертуаре хора ОГК. *Одесская консерватория. Славные имена, новые страницы* / [гл. ред. Н. Л. Огренич, ред.-сост. Е. Н. Маркова]. Одесса: Гранд-Одесса, 1998. С. 153 – 156.
113. Литовка Я. «World-music» як засіб національної ідентифікації в умовах глобалізації. *Вісник КНУКіМ*. Київ: Київський національний університет культури і мистецтв, 2013. Вип. 28. С.101 – 107.
114. Лихачев Д. С. Культура как целостная среда. Избранные труды по русской и мировой культуре. Санкт-Петербург: СПбГУП, 2015. С. 21 – 33.
115. Лихачев Д. С. Прогрессивные линии развития в истории русской литературы. Избранные труды по русской и мировой культуре. Санкт-Петербург: СПбГУП, 2015. С. 252 – 288.
116. Лобанова М. Барокко: связь и разрыв времен. *Советская музыка*. 1981. № 6. С. 23 – 26.
117. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва: Советский композитор, 1990. 224 с.
118. Лопатин М. Символика «L'homme arme». *Старинная музыка*. 2008. №№1-2. С. 25 – 29.
119. Лопухин А. Кельтский обряд. *Православная богословская энциклопедия или Богословский энциклопедический словарь*. Том IX. URL: [azbuka.ru](http://azbuka.ru)
120. Лосева О. От церковной музыки – к музыке духовной. Эскиз

- новой истории реквиема. *Западное искусство. XX век: Проблема развития западного искусства XX века*. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2001. С. 155 – 174.
121. Лурье В. Кельтская церковь вне обращения с Римом: к определению круга. URL: [www.krotov.info/lib\\_sec/12/lur/rue\\_07.htm](http://www.krotov.info/lib_sec/12/lur/rue_07.htm)
122. Маграт А. Богословская мысль Реформации / Пер. с англ. Петлюченко В. В. Одесса: ОБШ «Богомыслие», 1994. 316 с.
123. Мадариага С. Англичане. Французы. Испанцы / Пер. с англ. А. В. Говорунова. Санкт-Петербург: Наука, 2003. 243 с.
124. Маркова О. Нариси зарубіжної музики 1950-х – 1990-х років. Франція. Німеччина. Австрія. Італія: навч. посібник. Одеса: Друкарський дім, 2010. 128 с.
125. Мартынов В. История богослужебного пения: Учебное пособие. Москва, 1994. 240 с.
126. Мартынов В. И. Зона *opus posth*, или Рождение новой реальности. Москва, 2005. 288 с.
127. Медитативность. *Человек и общество: Культурология*. Словарь-справочник. Ростов-на-Дону: Феникс 1996. URL: <https://elib.pstu.ru/vufind/Record/RUPSTUbooks27098>
128. Медушевский В. Онтологическая теория коммуникации как объяснительный принцип в музыкознании. *Музыкальная академия*. 2010. № 3. С. 55 – 68.
129. Михайлов М. Стиль в музыке. Ленинград: Музыка, 1981. 262 с.
130. Мозгальова Н., Ліва Н. Рецепція сакрального в європейській музичній культурі другої половини XX – початку XXI століття: методологічний аспект. *Вісник НАКККиМ*. № 4. 2017. С.100 – 105.
131. Мохова Н. Реквием послевоенных лет (проблема старинных хоровых жанров в современной музыке): автореф. дисс. ...канд. искусств.: 17.00.02. ЛГИТМ ИК им. Н. К. Черкасова. Ленинград, 1985. 23 с.

132. 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.
133. Муравська О. Німецька траурна погребальна музика лютеранської традиції як феномен європейської культури XVII-XX століть: автореф. дис. ...канд. мистецтв.: 17.00.03. Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2004. 16 с.
134. Муравская О. Христианский аспект культуры западноевропейского романтизма на примере реквиемов Ф. Шуберта и Р. Шумана. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової / гол. ред. О. В. Сокол. Одеса, 2006. Вип. 7. С. 134 – 143.
135. Назайкинский Е. Стил ь и жанр в музыке. Москва: ВЛАДОС, 2003. 248 с.
136. Насонов Р. Музыка как «Феосис» (о религиозной концепции Джона Тавенера). *Ученые записки Российской Академии Музыки им. Гнесиных*. 2015. № 3. С. 72 – 85.
137. Нестеров А. Колесо Фортуны. Репрезентация человека и мира в английской культуре начала Нового времени. Москва: Прогресс-Традиция, 2015. 616 с.
138. Никольский Е. Кардинал Джон-Генри Ньюмен. Богослов. Апологет. Писатель. Москва: Ленанд, 2016. 112 с.
139. Общение святых. Пояснения к тексту Катехизиса Католической Церкви. URL: <http://www.katolik.ru/katekhizis-k-ts/item/1469-obschenie-svjatyh.html>
140. Овчинникова Т. Хоровой театр в современной отечественной музыкальной культуре: дисс. ... канд. искусств.: 17.00.02. Рост. гос. консерватория им. С.В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2009. 210 с.

141. Орлов Г. «Военный реквием» Б. Бриттена. *Открытый текст*: электронное периодическое издание. URL: <http://www.opentextnn.ru/music/epoch%20/XX/?id=2682>
142. Осадча С. Православна заупокійно-поминальна традиція як феномен музичної культури: автореф. дис. ...канд. мистецтв.: 17.00.03. Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2005. 17 с.
143. Павлишин С. Музыка двадцатого століття: навч. посіб. Львів : БаК, 2005. 232 с.
144. Паисов Ю. Духовный концерт в современной музыке России. *Традиционные жанры русской духовной музыки и современность*. 2004. №2. С. 231 – 252.
145. Пелецис Г. Принцип аддиции в «Tabularasa» Арво Пярта. *Новое сакральное пространство. Духовные традиции и современный культурный контекст*. Москва, 2004. С. 143 –162.
146. Петров В. Реквием и современность. *Израиль XXI: музыкальный журнал*. URL: [http://www.21israel-music.com/Petrov\\_Rekviem\\_XX.htm](http://www.21israel-music.com/Petrov_Rekviem_XX.htm)
147. Петрова А. Реквием как философско-этическая концепция. *Вопросы научного атеизма*. Москва: Мысль, 1982. Вып. 30. С. 286 – 295.
148. Поминовение. *Христианство. Энциклопедический словарь*. В 3-х т. Том 2. Москва: Научное издательство «Большая Российская энциклопедия», 1995. С. 364 – 365.
149. Поспелов П. Эпоха минимализма. *Музыка. Экспресс-информ*. Москва, 1992. № 2. С. 2 – 6.
150. Приходько О. Хорова музика а саррелла другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: теоретичне осмислення і виконавські підходи: дис.... канд. мистецтв.: 17.00.03. Національна музична академія імені П. І. Чайковського, 2017. 255 с.



151. Пучко Ю. Сучасна хорова музика: до питання інтерпретації. *Київське музикознавство: Культурологія та мистецтвознавство*. Вип. 23. С. 184 – 191.
152. Раабен Л. О духовном ренессансе в русской музыке 1960-80-х годов. Санкт-Петербург: Бланка, 1998. 351 с.
153. Розеншильд К. История зарубежной музыки до середины XVIII века. Вып. 1. Москва: Музыка, 1963. 486 с.
154. Рыжов Ю. Новая религиозность в современной культуре: автореф. дисс. ...докт. культурологии: 24.00.01. Гос. инст. искусств. Минест. куль. и масс. коммун. РФ. Москва, 2007. 42 с.
155. Рыжов Ю. *Ignoto Deo: Новая религиозность в культуре и искусстве*. Москва: Смысл, 2006. 328 с.
156. Савенко С. *Musica sacra* Арво Пярта. *Музыка из бывшего СССР*. № 2. С. 208 – 228.
157. Савенко С. Проблема индивидуального стиля в музыке поставангарда. *Кризис буржуазной культуры и музыка*. Вып. 5. Москва, 1983. С. 96 – 112.
158. Савилов Е. Дзэн-буддизм и классическая японская поэзия: взгляд дилетанта на старую проблему. Москва: Наталис, 2009. 350 с.
159. Самойленко А. Жанр-стиль как парная категория музыкальной культурологии. *Соціально-педагогічні аспекти професійного навчання*: зб. наук. праць. Київ: Науковий світ, 2002. С. 98 – 106.
160. Сахаров П. Кельтский обряд. *Католическая энциклопедия: в 4-х т.* Т. II: И – Л. Москва: Издательство Францисканцев, 2005. С. 962 – 963.
161. Синельникова О. В. Новая религиозность и практика коллективного сочинительства в музыкальной культуре постмодернизма. *Проблемы музыкальной науки*. 2010. № 2 (7). С. 42 – 46.

162. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва: Музыка, 1973. 447 с.
163. Смирнова Т. Жанр как эстетическая категория. *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования*. Киев: Музычна Украина, 1989. С. 68 – 74.
164. Соколов О. Морфологическая система музыки и её художественные жанры. Монография. Н. Новгород: ННГУ, 1994. 220 с.
165. Соловьёв Н. Богослужбное пение древней христианской церкви. Русская музыкальная газета. 1905. С. 639 – 646, 733 – 343.
166. Соловьёва Т. Из истории англикано-православного диалога в XIX веке. Портал CReDO.RU. URL: <http://www.portal-credo.ru/site/?act=lib&id=1848>
167. Соловьёва Т. Оксфордское движение: Борьба за церковное возрождение в Англии. URL: [aliom.orthodoxy.ru/arch/025/025-solov.htm](http://aliom.orthodoxy.ru/arch/025/025-solov.htm)
168. Сохор А. Вопросы социологии и эстетики музыки. Москва: Советский композитор, 1981. 296 с.
169. Сохор А. Ораториально-кантатная и хоровая музыка. *Музыка XX века: Очерки*. В 2-х ч. Ч. 2, кн. 3. 1917-1945. Москва: Музыка, 1980. С. 312 – 345.
170. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. Москва: Музыка, 1968. 105 с.
171. Старчеус М. Новая жизнь жанровой традиции. *Музыкальный современник*. Москва: Советский композитор, 1987. Вып. 6. С. 45–68.
172. Студенникова С. В. Жанр реквиема в отечественной музыке: история, традиции, современность: дисс. ...канд. искусств. 17.00.02. Оренбург, 2010. 222 с.

173. Супрун Т. Английские русофилы на рубеже XIX-XX веков. Англичане с русской душой. *Виноград*. URL: <http://www.vinograd.su/education/detail.php?id=42954>
174. Супрун Т. Православная Англия. Христианская составляющая духовной культуры. *Виноград*. 2006. № 4 (16). URL: [www.vinograd.su/education/preview.php?id=43041](http://www.vinograd.su/education/preview.php?id=43041)
175. Супрун Т. Православная и англиканская церкви на рубеже XIX-XX веков. Попытка сближения. *Виноград*. № 2 (18). 2007. URL: <https://www.vinograd.su/education/detail.php?id=42998>
176. Супруненко Г. Хоровой театр как жанр «взаимодействующей» музыки и его воплощение в творчестве отечественных композиторов на рубеже XX-XXI веков: автореф. дисс. ...канд. искусств: 17.00.02. Нижний Новгород, 2012. 24 с.
177. Сухачев Н. Филиды и барды. Из древней ирландской поэзии VI – XII вв. Санкт-Петербург, 2007. 144 с.
178. Тарасевич Н. Социально-коммуникативная направленность жанра Реквием. *Музыкальное произведение в системе художественной коммуникации*. Красноярск: Изд-во Краснояр. ун-та, 1989. С. 94 –110.
179. Ткаченко А. Кельтский обряд. *Православная Энциклопедия*. Электронный вариант. URL: <http://www.pravenc.ru/text/1684161.html>
180. Торба О. В. Українська хорова творчість останньої третини XX століття та проблеми жанру. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 16. Київ, 2002. С. 278 – 296.
181. Традиція. *Філософський енциклопедичний словник*. Київ: Абрис, 2002. С. 646.
182. Традиции и новаторство. Энциклопедический словарь по культурологии / Под общ. ред. А. А. Радугина. Москва: «Центр», 1997. С. 389.

183. Третьяков А. Современное положение и состояние англиканской церкви. URL: <http://pstgu.ru/download/1243100559.10.pdf>
184. Тукова И. О понятии «жанровый стиль». *Научный вестник НМАУ им. П. И. Чайковского*. Київ, 2004. Вип. 38: Музыкальный стиль: теория, история, современность. С. 27 – 33.
185. Уваров М. «Реквием» А. А. Ахматовой в пространстве и времени Петербурга. *Богословие. Философия. Словесность*. Санкт-Петербург, 2000. С. 255 – 272.
186. Уваров М. Смерть и погребение в музыке. *Альманах «Фигуры Танатоса»*. Вып. 6. Санкт-Петербург: Изд-во Института Человека РАН (СПб отделение), 2001. URL: <http://anthropology.ru/ru/text/uvarov-ms/smert-i-pogrebenie-v-muzyke>
187. Уваров М. Философия смерти в современной культуре. *Вестник Псковского вольного ун-та*. 1995. № 1-3(2). С. 30 – 39.
188. Уилсон-Диксон Э. История христианской музыки / Пер. с англ. Санкт-Петербург: Мирт, 2001. 428 с.
189. Филипс А. От Римского православия к православию Британских островов. URL: [www.pravoslavie.ru/put/53219.htm](http://www.pravoslavie.ru/put/53219.htm)
190. Фролова Ю. Мелодика в современной хоровой музыке: на примере творчества отечественных композиторов второй половины XX века: дисс. ...канд. искусств.: 17.00.02. Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2002. 170 с.
191. Хадеева Е. «Мировая музыка» Карла Дженкинса: к вопросу о полистилистике в «Stabat Mater». *PHILHARMONICA. International Music Journal*. 2017. № 3. URL: [https://nbpublish.com/e\\_phil/contents\\_2017\\_3](https://nbpublish.com/e_phil/contents_2017_3).
192. Холопов Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления. *Проблемы традиции и новаторства в современной музыке*. Москва: Советский композитор, 1982. С. 52 – 104.
193. Холопова В. Музыка как вид искусства: учебное пособие. Санкт-Петербург: Лань, 2000. 320 с.

194. Царева Е. Жанр музыкальный. *Музыкальная энциклопедия*: В 6-ти т. Т. 2. Москва: Советская энциклопедия, 1974. С. 383 – 388.
195. Царева Е. Стиль музыкальный. *Музыкальная энциклопедия*: В 6-ти томах. Т. 5. Москва: Советская энциклопедия, 1981. С. 281 – 288.
196. Ценова В. Новая религиозность русской музыки и духовные сочинения Эдисона Денисова. *Музыка XX века. Московский форум*: Науч. труды МГК. Сб. 25. Москва, 1999. С. 128 – 141.
197. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва: Музыка, 1964. 160 с.
198. Черненко В. Метажанр как феномен культуры: мистерия-литургия-опера-«мистерия» (Введение в опыт метафизики Духа). Научное издание. Харьков: Изд. ХНЭУ, 2005. 196 с.
199. Шаповалова Л. О взаимодействии внутренней и внешней форме в исторической эволюции музыкальной жанровости: автореф. ... дис. канд. искусств.: 17.00.02. Киевская гос. консерв. им. П. И. Чайковского, 1986. 18 с.
200. Шаповалова Л. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве. Харьков: Скорпион, 2007. 292 с.
201. Шатова И. Стилевые основы одесской хоровой школы: монография. Одесса: Астропринт, 2013. 184 с.
202. Шатова И. Теоретические проблемы истории духовной хоровой музыки на современном этапе. *Теоретичні питання культури, освіти та виховання*. НМАУ ім. П. І Чайковського: зб. наук. праць. Київ, Суми: НМАУ, МІГРО, 2003. Вип. 25. С. 35 – 41.
203. Шахназарова Н. Традиция как современность. Проблемы музыкальной эстетики. Воспоминания о семье. Москва: ГИИ, 2016. С. 90 – 120.
204. Шенкао М. Смерть как социокультурный феномен. Киев: Ника-Центр, 2003. 320 с.

205. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип 16. Київ, 2002. С.154 –177.
206. Шнеерсон Г. Английская музыка. *Музыкальная энциклопедия*. В 6-ти т. Т. 1. Москва: Советская энциклопедия; Советская музыка, 1973. С. 147 – 162.
207. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. I. Гештальт и действительность. Москва: Мысль, 1993. 663 с.
208. Ярош О. Протестантська сакральна музика: духовні основи і витоки формування традиції. *Гілея: науковий вісник*. 2016. Вип. 107. С. 209 – 212.
209. Anglican Episcopalian Funeral Traditions, Burial Services & Memorial Death Prayers. URL: <https://www.lexikin.com/guide/anglican-episcopalian-funeral-traditions-burial-services-memorial-prayers/>
210. Anglicanism and the western Christian tradition. Continuity, change, and the search for communion. Edited by Stephen Platten (foreword Archbishop Rowan Williams and Cardinal Walter Kasper). Norwich: Canterbury Press, 2003. 276 p.
211. Bishop W. Liturgical historica. Oxford, 1918. 506 p.
212. Calhoun T. Henry Vaughan: The Achievement of the Silex Scintillans. New Jersey: Associated University Presses, Inc, 1981. 265 p.
213. Cuming G. A History of Anglican Liturgy. London: Macmillan, 1982. 377 p.
214. Death and Burial. Tairis. A Gaelic Polytheist Website. URL: <http://www.tairis.co.uk/life-passages/death-and-burial/#scotland>
215. Death and religion in a changing world / Kathleen Garces-Foley, editor. New York: M. E. Sharpe, 2006. 336 p.
216. Dediu D. Fenomene muzicale ale contemporaneității: muzica britanică și finlandeză. *In Radicalizare și guerilla București: Editura muzicală*. pp.168 – 176.

217. Dickinson E. *Music in the History of the Western Church*. New York: Haskell House Publishers Ltd., 1969. 428 p.
218. Florovsky G. *The Orthodox Church and the Ecumenical Movement. A History of the Ecumenical Movement, 1517-1948* / Ed. by R. Rouse and S. Neil. Geneva, 1986. pp. 169 – 215.
219. Hamilton G. Prayers of the Ancient Church for the Faithful Departed. *The Irish Church Quarterly*. Vol. 9, No. 35 (Jul., 1916), pp. 201 – 221.
220. Hiley D. *Western Plainchant: A Handbook*. Oxford, 1993. pp. 130 – 139.
221. Iașeșen 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. pp. 43 – 59.
222. Jelf R. *Church of England. Our Providential path between Romanism and Dissent*. London: Printed for J.G. F & G. Rivington, 1843. 233 p.
223. Le Huray P. *Music and the Reformation in England 1549-1660*. London: Herbert Jenkins, Studies in church music. 454 p.
224. McLoughlin E. Exodus and the Antiphony of Bangor. *Neophilologische Mitteilungen*. 1969. Bd. 70. pp. 658-667.
225. *Music for the Requiem Funeral High Mass. Guidelines for Liturgical Services according to the 1962 Missale Romanum*. Biretta Books, Ltd. Chicago, 2007. 9 p.
226. Orens J. *Stewart Headlam's radical Anglicanism: the Mass, the masses, and the music hall*. Urbana, IL: University of Illinois Press, 2003. 200 p.
227. Polkow D. Andrew Lloyd Webber: From Superstar to Requiem. URL: <http://www.religion-online.org/showarticle.asp?title=1011>.
228. Revill D. John Tavener: Musician whose work was informed by the spiritual fulfilment he found in the Russian Orthodox Church. URL: <https://www.independent.co.uk/news/obituaries/john-tavener-musician->

[whose-work-was-informed-by-the-spiritual-fulfilment-he-found-in-the-russian-8936287.html](http://www.who-was-informed-by-the-spiritual-fulfilment-he-found-in-the-russian-8936287.html)

229. Robertson A. Requiem. Music of mourning and consolation. New York, Washington: Frederik A. Praeger Publisher, 1967. 300 p.
230. 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>
231. Swain J. Historical dictionary of sacred music. United States of America: Scarecrow Press, Inc., 2006. 299 p.
232. Taylor T. Global Pop: World Music, World Markets. New York, London: Routledge, 1997. 271 p.
233. The Anglican Hymn Book. London: Novello, Ewer, 1871. 400 p.
234. The Catholic Hymn Book. New York: Edvard Dunigan&Brother, 1851. 256 p.
235. The History and Traditions of Funerals in the UK. URL: [http://www.historyisnowmagazine.com/blog/2017/5/14/the-history-and-traditions-of-funerals-in-the-uk#.XTS1\\_FQzbiU=](http://www.historyisnowmagazine.com/blog/2017/5/14/the-history-and-traditions-of-funerals-in-the-uk#.XTS1_FQzbiU=)
236. The Oxford guide to the Book of common prayer: a worldwide survey / Charles Hefling, Cynthia Shattuc, editors. New York: Oxford University Press, 2006. 614 c.
237. Tingle E., Willis J. Dying, Death, Burial and Commemoration in Reformation Europe. Front Cover. Routledge, 2015. 219 p.
238. The Sarum Missal. URL: <http://justus.anglican.org/resources/bcp/Sarum/index.htm>
239. Wellesz E. A history of Byzantine music and himnografhy. Oxford: At the Clarendon press, 1949. 358 p.
240. Willis J. Church Music and Protestantism in Post-Reformation England. Discourses, Sites and Identities. New-York: Published by Routledge, 2016. 214 p.



241. 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.
242. Wright, J. Robert. The Sarum Use. URL: <http://anglicanhistory.org/essays/wright/sarum.pdf>

## ДОДАТОК А

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:

7. Кучуривский Ю. С. О жанровом синтезе «Мессы мира» К. Дженкинса. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА ім. А. В. Нежданової* / гол. ред. О. В. Сокол. Одеса: Астропринт, 2014. Вип. 19. С. 342–350.
8. Кучурівський Ю. С. Хорова музика сучасних британських композиторів як об'єкт музикознавчого дослідження. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство* / за ред. О. С. Смоляка]. 2014. № 3. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2014. С.199–204.
9. Кучуривский Ю. С. Жанровая стилистика реквиемов Дж. Раттера, Б. Чилкотта и Дж. Тавенера в контексте традиций английской хоровой музыки. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА ім. А. В. Нежданової* [гол. ред. О. В. Сокол]. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 25. С. 54-66.
10. Кучурівський Ю. С. Реквієм К. Дженкінса: минуле та сьогодення жанрової традиції. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА ім. А. В. Нежданової* [гол. ред. О. В. Сокол]. Одеса: Астропринт, 2018. Вип. 26. С. 122-134.
11. Кучуривский Ю. С. Национальный контекст развития жанра реквиема в современной британской хоровой музыке. МЕТОДИЧКА ПРАКСА. Часопис за наставу и учење Београд / главни уредник: доц. др Зорица Цветановић, Учительски факултет, Београд. Број 1. 2016, Vol. 13 година XVI. Учительски факултет у Врању и «Школска књига» ДОО у Београду, 2016. С. 15–24.
12. Кучурівський Ю. С. Національні аспекти розвитку жанру реквиєму в англійській музиці. *Вісник Національної академії керівних кадрів*

*культури і мистецтв: наук. журнал.* Київ: Міленіум, 2018. № 3. С. 395–400.

### **ДОПОВІДІ НА НАУКОВИХ КОНФЕРЕНЦІЯХ**

1. Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти: традиція і сучасність» (2014-2018 рр., м. Одеса)
2. Міжнародна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та культура: Захід-Схід» (2014-2017, м. Одеса).

## ДОДАТОК В

### Лібрето «Кельтського реквієму» Дж. Тавенера

REQUIEM AETERNAM

Діти

Ene, mene, boga mi  
Kisca, lara, mora di:  
Яйця, олія, сир, хліб:  
Stick, stock, мертвий ти.

Хор

Requiem aeternam... *Вічний спокій*  
Творець, покинув нас, на жаль!  
Чому покинув нас? На жаль!  
О, що зробили ми тобі? На жаль!  
Чому, чому пішов від нас? На жаль!  
Це ти, що так багато мав, на жаль!  
Чому покинув нас? На жаль!  
Світло було шляхом Твоїм, на жаль!  
Нешасливі без тебе ми. На жаль!  
Чому покинув нас? На жаль!

Сопрано соло

Прилив, що прийшов до мене –  
Це не прилив моря.  
Що може море знати про біль та горе? –  
Щаслива хвиля прийде за журбою.  
Христос лишив мені у борг  
Прилив юності. але здається, що тепер,  
Приходить нещастя та відлив –  
Занадто скоро повертаю борг.

Благословив острови великого моря  
зі щасливим відливом та щасливою повінню.  
Для мене тільки для мене немає надії:  
відлив - це назавжди.

Діти

(Джені Джонс)  
Ми прийшли побачити бідну Джені Джонс  
Чи вдома Джені Джонс?

Джені Джонс вмирає  
Ви не побачити її зараз.

Солісти

Kyrie eleison.  
Christe eleison...  
Kyrie...

Діти

Ми прийшли побачити бідну Джені Джонс  
Чи вдома Джені Джонс?

Джені Джонс померла  
Ви не побачите її зараз.

Ми прийдемо на похорон,  
Ми прийдемо на похорон, як вдягнутися нам?

(Плач за джені Джонс)

Діти  
Джені Джонс мертва

II DIES IRAE...

Хор  
Tuba mirum

Сопрано соло  
Серце серця мого...

Діти  
Це для землі, а це для небес,  
а це – щоб забрали на небеса мене.  
Прийдить у жовтому,  
ось що вдягнуть ви.  
Жовте – це ревнощі.

Солісти та хор  
Recordare Jesu pie...

Діти  
Wingy wongy,  
дні вже довгі,  
зозуля та горобець;  
цуцик втратив свій хвіст,  
повісять завтра – і кінець.

Пів фунту двохпенсового рису,  
Пів фунту патоки, перемішати.  
Трохи спецій, щоб до смаку.  
Та поп піде качати.

Вмирай, вмирай, кошенятко,  
закривай свої оченятка,  
прокинесься, дружок,  
знайдеш пірожок.  
Вмирай, вмирай, кошенятко.

Хор  
Lacrimosa dies illa...

Діти  
Зелений гравій, зелений гравій, трава зелена така,  
Квітки всі зів'яли і їх не видно.  
О (Сюзен), О (Сюзен), коханий твій мертвий,  
Листа він прислав, тож обернися.

Настінні квіти! Настінні квіти! Зростаючи так високо,  
Такі ми малі, і нам доведеться померти!  
За винятком (Сюзен Вінтерс), наймолодшої дівчини.  
О від сорому, від сорому, повертайся додому знову.  
Сопрано соло  
... кого побачу я...

Діти  
Мамо, мамо, я захворів,  
Пішли за лікарем хутчіш.  
Лікар, лікар, я помру?  
Так, дорогенький, як і я.  
Багато візков мене повезуть?  
Один, два, три, чотири...  
Дзвонять дзвоники.

Ревнощі, ревнощі,  
Жовтий – для ревнощів.  
Не робіть цього.  
У чорному прийдіть.

Хор  
Tuba mirum spargens sonum.

Діти  
Топчимо зелену травку  
в пильний, пильний день.  
Збирайтеся панянки,  
Підем грати разом.

Повинна ти мати качку,  
Лебідя повинна мати ти.  
А ще – повинна мати хлопця,  
Чекати щоб його.

Але якщо він помре,  
залише дружину вдовою.  
Краще підемо дівчата,  
Підемо плескати в долоні.

Чи підете ви?  
Ні!

Тепер в нас є наш милий хлопець,  
щоб танцювати з ним.

Хор  
Confutatis Maledictis..

Солісти  
Gere curam mei finis..

Діти  
A dis a dis a dis  
A greem gris

Можете у чорному прийти,  
Ось як ви вдягнитесь.  
Чорний – це для ридання.  
Тож вдягайте чорне.

Попіл до попілу, пил до пилу,  
Якщо Господь не візьме, Диявол забере.  
«Привід!»

Сопрано соло  
... більше нема...

Хор  
Lacrimosa

Діти  
Нещасна Мері сидить та плаче,  
Та плаче, та плаче.  
Нещасна Мері сидить та плаче,  
В ясний літній день.  
Прошу, Мері, чому ти плачеш?  
В ясний літній день?

III REQUIESCAT IN PACE

Хор  
Прийди до мене, улюблена Мері,  
Я відволіку тебе, дує мила ти.

Діти  
Мері мала ягня,  
Яке біле було, наче сніг,  
Куди б Мері не пішла,  
За нею воно бігло.

Хор  
 Resquiescat in pace.

Веди, добре Сяйво, крізь морок ночі.  
 Боже, веди мене! Боже, веди мене!  
 Крізь ніч! На Твоє сяйво!  
 Веди, добре Сяйво!  
 Веди, добре Сяйво, добре Сяйво!

Ніч темна та далеко від дому я,  
 Спрямуй мою ходу; не прошу про  
 Далеку ціль; одного кроку досить мені.

Сопрано соло  
 Вони зникають у світі світла!  
 Тут – тільки я насамоті;  
 І пам'ять їх яскрава, чиста,  
 Думки мої пусті.

Я бачу їх у сяйві слави,  
 Чий світ розтопче мої дні:  
 Найкращі, та тьмяні та хрипки;  
 Нічого не залишивши мені.

Мила, прекрасна Смерть! Закону алмаз,  
 У темряві сяєш ти та і ніде;  
 Твою таємницю ховає від нас  
 попіл. Не може людина знати про те.

Діти  
 Мері мала ягня,  
 Завдали постріл у нього.  
 Куди б не пішла Мері,  
 Скрізь проливав він кров.

Мері мала ягня,  
 Її батько вбив його,  
 Тепер ягня ходить разом з нею до школи  
 Між двома шматками хлібу.

Я плачу за коханим  
 В ясний літній день.

Прошу, Мері, обери коханого  
 В ясний літній день.

Тепер ти заміжня, бажаю щастя,  
 Спочатку дівчинку, а потім і хлопця.

Сім років після сина й дочки  
 Прошу, молодята, поцілуйтеся  
 Поцілуй його раз  
 Поцілуй його двічі  
 Тричі поцілуй його.  
 (переклад М. Решетньова)